

СОДЕРЖАНИЕ

Теория и анализ сюжета

<i>Шатин Ю. В.</i> (Новосибирск) Поэтика мотива в драматическом тексте	5
<i>Арпентьева М. Р.</i> (Калуга) Ремейк как сюжетная реконструкция	9

Литературные сновидения

<i>Ковалева Т. И.</i> (Новосибирск) О роли видений в агиографическом повествовании (на примере рассказов о видении в житиях Кирилла и Ферапонта Белозерских)	18
<i>Филимонова П. В.</i> (Омск) Смыслообразующая функция «сна детских дней» в «Сказочке» М. Н. Муравьева «Бедственное мгновение»	23
<i>Скрипник А. В.</i> (Томск) Проблема истинности и иллюзорности миражного существования героя («Сильфида» В. Ф. Одоевского и «Опал» И. В. Киреевского)	28
<i>Климентьева М. Ф.</i> (Томск) Сон о русской литературе в «Доме сумасшедших» А. Ф. Воейкова	32
<i>Мароши В. В.</i> (Новосибирск) Сон Николеньки в метанарративе романа «Война и мир» Л. Н. Толстого	39
<i>Нагорная Н. А.</i> (Белгород) Люцидные сновидения в рассказах Валерия Брюсова «Теперь, когда я проснулся...», «В башне» и в повести Александра Кондратьева «Сны»	47
<i>Хадынская А. А.</i> (Сургут) «Сон всегда освобожденье...»: символика сна в эмигрантской лирике Г. Иванова	56

Литературная жизнь сюжета

<i>Фарафонова О. А.</i> (Новосибирск) Рождение и смерть в русской мемуаристике XVIII века	65
<i>Курганов Е. Я.</i> (Париж, Франция) О последней строке пушкинского «Памятника»: А. С. Пушкин и царь Соломон	75
<i>Падерина Е. Г.</i> (Москва) О соотношении литературной и театральной стратегии в сюжетах первых драматических замыслов Гоголя	87
<i>Шибкова А. А., Козлов А. Е.</i> (Новосибирск) Вертеровский сюжет в аспекте эпигонства, подражания и авторского самосознания	96
<i>Николаев Д. Д.</i> (Москва) Кирпич на голову: к истории одного мотива	104
<i>Буренина-Петрова О. Д.</i> (Цюрих, Швейцария) Анархия и власть в искусстве (Варвара Степанова и Александр Родченко)	120

<i>Капинос Е. В.</i> (Новосибирск) «Литература» и «факт» в новосибирском журнале «Настоящее» (1928–1930)	138
<i>Абрамова К. В.</i> (Новосибирск) «Сибирский детский журнал»: темы, мотивы, редакционная тактика	166
<i>Якимова Л. П.</i> (Новосибирск) Рассказы Всеволода Иванова «Плодородие» и Константина Федина «Тишина»: литературный диалог	177
<i>Проскурина Е. Н.</i> (Новосибирск) Дискурсная структура рассказа А. Платонова «В звездной пустыне»	189
<i>Кувшинов Ф. В.</i> (Липецк) «Доктор Айболит» К. И. Чуковского: в поисках потерянного рая	198
<i>Непомнящих Н. А.</i> (Новосибирск) Танатологические мотивы лирики Бориса Рыжего	207
Биографический факт и литературный сюжет	
<i>Устинов А.</i> (Сан-Франциско, США) Биография как сюжет: «американская мечта» А. Ветлугина	224
<i>Куликова Е. Ю.</i> (Новосибирск) «Петербургское повествование», или «Опыт доступной биографии»: о книге В. Яранцева «Вивиан Итин. Гражданин страны Гонгури» (Москты. 2015. № 45. С. 240–340; № 46. С. 245–325; № 47. С. 238–325)	240
Требования к оформлению статьи	244

CONTENTS

Theory and Typology Plot

<i>Shatin Yu. V.</i> (Novosibirsk) Poetic of the Dramatic Motif	5
<i>Arpentieva M. R.</i> (Kaluga) A Remake as the Plot Reconstruction	9

Literary Dreams

<i>Kovaleva T. I.</i> (Novosibirsk) On the Role of Visions in Hagiographic Narration (Examples of Stories about the Vision in the Lives of Cyril and Therapont Belozersky)	18
<i>Filimonova P. V.</i> (Omsk) Semantic Function of «Dream of Children's Day» in the M. N. Muravyov's «Tale» «The Plight Moment»	23
<i>Skripnik A. V.</i> (Tomsk) The Problem of the Verity or Illusory of Hero's Mirage of Existence («The Sylph» of V. F. Odoevsky and «The Opal» of I. V. Kireevsky)	28
<i>Klimentyeva M. F.</i> (Tomsk) A Dream about Russian Literature in the Non-Published Pamphlet of A. F. Voyeykov «Madhouse»	32
<i>Maroshi V. V.</i> (Novosibirsk) Dream of Nikolenka in the Metanarration in Tolstoy's Novel «War and Peace»	39
<i>Nagornaya N. A.</i> (Belgorod) Lucid Dreams in Valerij Brjusov's Stories «Now, when I Woke up...», «In a Tower» and Alexander Kondratiev's Story «Dreams»	47
<i>Khadynskaya A. A.</i> (Surgut) «Dream is always the Relief...»: Symbols of Sleep in Émigré Lyrics of G. Ivanov	56

Literary Life of the Plot

<i>Farafonova O. A.</i> (Novosibirsk) Birth and Death in the Plot of Russian Memoirs of XVIII Century	65
<i>Kurganov E. Ya.</i> (Paris) About the Last Line of Pushkin's «Monument»: A. S. Pushkin and King Solomon	75
<i>Paderina E. G.</i> (Moscow) On Ratio of Literary and Theatrical Strategies in Plots of Gogol's First Dramaturgical Ideas	87
<i>Shibkova A. A., Kozlov A. E.</i> (Novosibirsk) «Verter Story» in the Aspect of Secondary and Autoreflexion in Fiction	96
<i>Nikolaev D. D.</i> (Moscow) Brick on the Head: From the History of the Motive	104
<i>Burenina-Petrova O. D.</i> (Zürich) Anarchy and Power in the Art (Varvara Stepanova and Alexander Rodchenko)	120

<i>Kapinos E. V.</i> (Novosibirsk) Literature and Fact in the Novosibirsk Literary Magazine «The Present» (1928–1930)	138
<i>Abramova K. V.</i> (Novosibirsk) «Siberian Children’s Magazine»: Themes, Motifs, Editorial Tactics	166
<i>Yakimova L. P.</i> (Novosibirsk) Vs. Ivanov’s Novel «Fertility» and K. Fedin’s «Silence»: A Literature Dia- logue	177
<i>Proskurina E. N.</i> (Novosibirsk) Discourse Structure of a Short Story by A. Platonov «The Star Desert»	189
<i>Kuvshinov F. V.</i> (Lipetsk) «Dr. Powderpill» by K. I. Chukovsky: The Search for the Lost Garden	198
<i>Nepomnyashchikh N. A.</i> (Novosibirsk) Thanatological Motives in Ryzhy’s Works	207
A Biographical Fact and a Literary Plot	
<i>Ustinov A.</i> (San Francisco) Biography as a Plot: A. Vetlugin’s «American Dream»	224
<i>Kulikova E. Yu.</i> (Novosibirsk) «The St. Petersburg Narration», or «Experience of the Available Biography»: About V. Yarantsev’s Book «Vivian Itin. Citizen of the Country Gonguri» (Bridges. 2015. № 45. P. 240–340; № 46. P. 245–325; № 47. P. 238–325)	240

ТЕОРИЯ И АНАЛИЗ СЮЖЕТА

УДК 821. 161

Ю. В. Шатин

Новосибирск, Россия

ПОЭТИКА МОТИВА В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Статья посвящена анализу специфики и статусу мотива в тексте драмы. Автор полагает, что основной особенностью драматургического мотива становится игра антиномическими интенциями этоса и пафоса, которые обуславливают подвижность границ трагического и комического. На примере трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» и комедии «Сон в летнюю ночь» показана взаимообратимость основных коннотатов драматического мотива при сходстве фабульных линий. Традиционная категория мимесиса в драме подчиняется закону принципиальной координации (термин Р. Авенариуса). В драме миры физических действий и психических состояний параллельны друг другу, но могут взаимно проецироваться на оси в той или иной точке, местоположение которой заранее определить невозможно.

Ключевые слова: драма, мотив, мимесис, принципиальная координация.

Всякий раз, говоря о специфике и статусе мотива в драматическом тексте, теории указывают на сложность и неоднозначность подхода в сравнении с мотивным анализом лирических и эпических текстов. В частности, подчеркивая трудности, возникающие при перенесении пропповской модели на драматические и театральные тексты, один из самых известных французских театроведов Патрис Пави указывает: «По всей видимости, довольно трудно <...> описывать в этих терминах театральные формы. Только для некоторых достаточно простых условных жанров (фарс, *comedia dell'arte*, народные театры) можно выделить мотивы и попытаться описать синтаксис» [1, с. 195].

Было бы весьма опрометчиво в рамках одной статьи описать функционирование драматургического мотива с той степенью точности, которая определилась в классических образцах анализа повествовательных мотивов от Проппа до Силантьева. Там не менее некоторые размышления в рамках указанной темы будут полезны для дальнейших поисков в этом направлении. Частично специфика и статус мотива в драме обусловлены генезисом самого литературного рода. В отличие от Гегеля и Белинского, которые видели природу драматического искусства

Шатин Юрий Васильевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения литературы Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллойская, 28, Новосибирск, 630124, Россия), главный научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, shatin08@rambler.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 5–8.

© Ю. В. Шатин, 2016

в синтезе (конкреции) противоположностей эпоса и лирики, современная наука вслед за Веселовским склонна полагать, что этот род искусства раньше двух других выделился из общей синкретической модели. Это, в свою очередь, и создало предпосылки для автономного существования драматического дискурса и связанного с ним логоса драматургических мотивов.

Если в эпическом произведении мотивефа разворачивается сначала в мотив как поступок действующего лица, объясняющий дальнейшее течение действия, а затем в алломотив, придающий тексту уникальный и эксклюзивный смысл, то в анарративном лирическом произведении совершается непосредственный скачок от сравнительно небольшого числа мотивеф в бесконечное множество алломотивов. В драме же сам мотив обладает совершенно иной спецификой, обрекающей его на колеблющееся существование. Драматургический мотив изначально предполагает игру противоположными коннотатами. Главной целью его неустойчивого логоса становится постоянное навязывание тексту антиномических интенций этоса и пафоса.

На рубеже 1593 и 1594 годов Шекспир пишет два противоположных друг друга текста – комедию «Сон в летнюю ночь» и трагедию «Ромео и Джульетта». Одна из крайне запутанных фабульных линий «Сна в летнюю ночь» связана со вставной пьесой, которую бродячие актеры собираются играть на свадьбе Тезея. В пьесе речь идет о двух влюбленных – Пираме и Фисбе, разделенных Стеною. Ночью при свете Луны влюбленные назначают свидание.

Зверь, Львом рекомый, что наводит страх,
Завидел Фисбу, что спешила к другу.
Он испугал ее – и вот с испугу
Красавица бежала впопыхах,
Свой плащ при этом уронив, к несчастью.
Лев вмиг его порвал кровавой пастью.
Тут появился, строен и высок,
Пирам. Узрел в крови он плащ девицы
В лучах Луны, сияющей из мрака,
И сразу острый в грудь вонзил клинок.
Тем временем, под сенью шелковицы,
Узрев, что мертвый друг ее лежал,
Вонзила Фисба в грудь свою кинжал
[2, с. 199; пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник].

Едва ли следует подробно разбирать очевидное сходство синтактики этих мотивов с фабулой «Ромео и Джульетта». Объясняя присутствующим на свадьбе гостям смысл пьесы, Филострат прямо заявляет:

Трагедия она лишь потому,
Что в ней герой Пирам с собой кончает.
На репетиции до слез дошел я,
Но, признаюсь, что никогда еще
Так весело не плакал я от смеха
[2, с. 196].

Таким образом, сам мотив в драматическом тексте лишен трагического или комического пафоса. Его цель в том, чтобы всякий раз создавать поле противоположных риторических тенденций в зависимости от предпочтений того или иного создателя спектакля. По воспоминаниям современников, зрители комедии «Гамлет» в постановке Н. П. Акимова в конце 1920-х годов «весело плакали от смеха» не в меньшей мере, чем Филострат или Тезей вместе со своими гостями.

Мотив в драме не только обречен на разрушение стабильности пафоса, он одновременно деконструирует главные составляющие драматического текста – драму, действие и подражание. Реальность театра, по мнению одного из его теоретиков, «начинается именно с распада этого треугольника – драмы, действия и подражания, – внутри которого театр регулярно становится жертвой драмы, сама драма – жертвой драматизированного содержания, а это драматизированное содержание, в свою очередь, – жертвой “реального” в его постоянном отступлении и ускользании перед этим понятием» [3, с. 60].

В «Поэтике» Аристотеля основной категорией драматургического текста является мимесис, понимаемый как подражание природе. При этом греческий философ не указывает, что доминирует в этом комплексном понятии – подражание или природа. Однако позже неоплатоники начинают разграничивать две противоположности мимесиса – аморфозу и метаморфозу. В первом случае создается полная иллюзия реальности происходящего, во втором – столь же решительный отказ от тождества. Драматургический мотив – это одновременное противоречивое существование аморфозы и метаморфозы с отклонениями в каждом конкретном случае в ту или иную сторону. Хотелось бы отметить, что этот признак носит субстанциальный характер, свойственный драме как таковой, а не какому-то отдельно взятому историческому периоду ее развития. Уже в древнегреческом театре использовался антииллюзионистский прием *dues ex machine*. В случае попадания героя в неразрешимую ситуацию актер, играющий бога, спускался на специальной машине и выводил героя за пределы видимого пространства.

Благодаря воплощению драмы мира физического действия и психологического переживания образуют сложный контрапункт. Наиболее ярко этот эффект наблюдается в драме Нового и Новейшего времени, начиная с пьес Чехова. В них «зритель наблюдает на сцене ряд событий, которые внешне не имеют полного объяснения происходящему. Да и то, что описано в литературном тексте пьесы, лишь малая часть той большой жизни, которую создал на сцене театр. Новые герои неоднозначны, непредсказуемы в своем поведении, так как мотивы их поведения лежат за рамками повествования» [4, с. 72].

Еще в конце XIX века известный физик и философ эмпириокритик Авенариус ввел понятие принципиальной координации. Согласно Авенариусу, физический и психический миры существуют параллельно друг другу. Не пересекаясь, они, однако, допускают проекцию одного мира на другой. Воспользовавшись этим понятием в качестве метафоры, можно утверждать, что драматургический мотив – точка такого пересечения, где физический мир образует действия и поступки героев, а психический мир получает собственный логос, лишь отчасти пересекающийся с логосом физического мира, причем место пересечения двух миров характеризуется значительной долей неопределенности.

В заключение хотелось коснуться еще одной проблемы, связанной с соотношением мотива и актанта в драматическом тексте и его потенциальной реализацией в театральной постановке. В своей книге «О поэтике драмы» Л. П. Шатина установила четкую корреляцию указанных категорий. По мнению исследователя, «мы неслучайно дополняем понятие мотива актантом. Как только пьеса переносится на сцену, к литературным мотивам подключается понимание их режиссером и актерами. В отличие от персонажа и / или героя, которые должны мотив субъективировать, психологически подкрепить, актант свободен от конкретно-личностных характеристик, являясь “чистой” функцией драматургической и театральной структуры» [5, с. 82].

В этом плане актант – вечный спутник драматургического мотива, выполняющий функцию его «естественной» деконструкции, переводящий иллюзионизм аморфозы в антииллюзионизм метаморфозы, или, говоря языком раннего Шклов-

ского, острающего исходный мотив, лишаящий его чисто повествовательной роли. В простейшем случае актант легко включается в ряд персонажей, лишая последних психологической функции. В том же «Сне в летнюю ночь»: «Подробно вам доскажут остальное / Луна, Стена, Лев и влюбленных двое» [2, с. 199]. В финале, после гибели Пирама и Фисбы, «Лев и Луна остались в живых, чтобы схранить мертвых», а «Стена, которая разделяла их отцов, больше не существует» [2, с. 206].

В более сложных случаях актант организует вокруг себя мотивы, заставляя их двигаться в определенном направлении, например *доходное место* у Островского или *вишневый сад* у Чехова, благодаря чему и происходит то, что Л. П. Шатина удачно обозначила как сценическое «допроявление», «довыраженность» драматургического знака – мотива. Возвращаясь к началу статьи, скажем, что общая теория драматургического мотива весьма далека от более или менее завершенной системы. Вот почему любое, пусть самое небольшое продвижение в этом направлении обладает известной филологической значимостью.

Список литературы

1. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991.
2. *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под ред. А. А. Смирнова, А. А. Аникста. М.: Искусство, 1958. Т. 3.
3. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013.
4. *Чистюхин И. Н.* О драме и драматургии. М.: Высш. шк., 2002.
5. *Шатина Л. П.* О поэтике драмы. Новосибирск, 2013.

Yu. V. Shatin

Novosibirsk, Russian Federation

POETIC OF THE DRAMATIC MOTIF

This paper examines the theory of dramatic motif unlike of motives in epos and lyrics. The author considers that the main peculiarity of dramatic motif is the mobility of boundaries of the tragic and comical stories. The stories in «Romeo and Juliet» and «A Midsummer Night's Dream» by Shakespeare have similar structure but its pathos is opposite. The dramatic mimeses submits to law of the principal co-ordination (term of R. Avenarius). The physical and psychological worlds are parallel although its projections may cross in uncertain point.

Keywords: drama, motif, mimesis, principal co-ordination.

Satin Yury V. – Doctor of Philology, Professor in Department of Russian and Foreign Literature and Methods of Teaching Literature of Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyujskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation), Chief Researcher of Literary Studies Section of the Institute of Philology of Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, shatin08@rambler.ru)

М. Р. Арпентьева

Калуга, Россия

РЕМЕЙК КАК СЮЖЕТНАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ

Статья посвящена феномену ремейка. Современное искусство находится в процессе активного жанрового творчества. Исследования больших и все увеличивающихся массивов текстов и иных результатов творчества побуждает выделить не столько формы и типы, сколько «доминантные стратегии» этого процесса – как «жанрообразования»: циклизация и дециклизация, фрагментация и внешняя случайность конструирования целого при утонченном эстетическом единстве; монодрама как уже устоявшаяся жанрологическая стратегия; фрагментарный игровой диалог текстов; интерпретация текстов, созданных на основе разных родовидовых законов; глобализация ремарок; беллетризация. Ремейк здесь выступает как результат применения этих стратегий: стремления современных авторов к актуализации классики, к деконструкции, адаптации, переделке образцов. Современный ремейк – это интертекст, для которого часто типичны попытки воссоздания целостности и единства мира путем объединения смыслов разных, противоречащих и дополняющих друг друга, текстов. Поэтому в определениях ремейка он рассматривается и как жанр и как форма: критерии оценки произведений – «переделок» – до сих пор не сложились. Ремейком можно назвать «художественный прием деконструкции известных классических сюжетов художественных произведений, в которых авторы по-новому воссоздают, переосмысливают, развивают или обыгрывают их на уровне жанра, сюжета, идеи, проблематики, героев».

Ключевые слова: ремейк, интертекст, осмеяние, восстановление, сюжет, сюжетология.

Современное искусство кино и театра, а также лежащее в их основе искусство художественного слова, проникнуто феноменом ремейка (ремикса или ремастеринга). Если проанализировать современную культуру, в том числе культуру театральную, то при всем ее богатстве на поверхности оказываются феномены не вполне творческие: XX и начало XXI века привнесло в литературно-художественное творчество, в театральную и иные формы культуры феномен ремейков. Ремейк (англ. remake – «переделка») определяется как «артистико-дизайнерский и коммерческий термин, означающий выпуск новых версий уже существующих произведений искусства с видоизменением или добавлением в них собственных характеристик». Ремейк не цитирует и не пародирует источник, но, по своей первичной функции, наполняет его новым, более актуальным в данной социально-политической и культурно-исторической среде содержанием, «с большой оглядкой» на образец [1–8]. Ремейк повторяет, воспроизводит сюжетные ходы

Арпентьева Мариям Равильевна – доктор психологических наук, доцент, старший научный сотрудник кафедры психологии развития и образования Калужского государственного университета имени К. Э. Циолковского (ул. Разина, 26, Калуга, 248023, Россия, mariam_rav@mail.ru)

оригинала, типы характеров, однако пытается осмыслить их в изменившихся культурно-исторических, социально-политических условиях [5; 6; 9–12]. При этом режиссеры ремейков перерабатывают оригинальный текст иногда полностью, но иногда лишь «обновляют» его, продуцируя версии, практически полностью повторяющие оригинал. «Ремейки, произведения вторичные в западной культуре, на русской почве приобретают самостоятельную ценность... Русские переделки – это и не переделки даже, а новые произведения, наследующие на втором плане текста социально-философские проблемы, а не только перипетии сюжета» [7, с. 319]. Исходя из этого, А. Урицкий выделяет понятия п-ремейка и псевдоремейка. К последнему автор относит произведения, которые могут быть прочитаны без знания претекста. Однако настоящим ремейком исследователь считает п-ремейк, а именно постмодернистский ремейк, в основе которого лежит игровой подход к оригиналу. Это «текст, повторяющий общую сюжетную схему первоисточника, постоянно отсылающий к первоисточнику, постоянно цитирующий первоисточник, прямо или трагически». Таким образом, «ремейк есть цитата, но цитата переосмысленная» [9, с. 208]. В результате подобного переосмысления, создания ремейка как вторичного текста, традиционное, классическое произведение является оригинальным текстом, в котором «постмодернистская игра» с классической основой позволяет подчеркнуть «вневременное звучание» традиционной проблематики, по-новому взглянуть на хрестоматийные темы – типа тем «маленький человек», «отцы и дети», «нечастливая любовь», «предательство» и т. д. – «и тем самым актуализировать значение вечных, непреходящих вопросов» классических текстов [7, с. 319]. Однако далеко не всякий ремейк является «постмодернистским»: в большинстве современных «переделок» есть определенная нравственная основа, иерархия ценностей: обыгрывание «хрестоматийных» сюжетов предпринимается в большей мере для актуализации классики, нежели «самовыражения», «выражения нового» и, тем более, ироничной пародии. Более того, классическое наследие часто выбирается в качестве критерия, становится «индикатором современности». Постмодернизм как идея трансформации и множественности просто сделал ремейк массовым. «По своей природе ремейк напрямую связан с такими понятиями, как интертекстуальность... и представляет собой равноуровневые формы деконструкции, как правило, широко известного, ставшего хрестоматийным претекста, отсылка к которому четко атрибутирована», – отмечает Е. Е. Шлейникова [10, с. 142]. В современной культурологии и филологии предпринимаются попытки создания типологии ремейка с точки зрения особенностей художественной переработки претекста. Например, Т. Ратабыльская и Е. Таразевич выделили тексты, в которых сюжет строится на реинтерпретации ведущего мотива первоисточника, – «ремейк-мотив»; тексты, продолжающие сюжетную канву оригинала, представляют собой ремейк-сиквел; деконструкция претекста с целью пародии и переосмысления – ремейк-стеб; ремейк, предпринимая смену жанровой принадлежности, перевод оригинального текста в категории другого вида искусства – ремейк-репродукция; объединение нескольких классических сюжетов в рамках «переделки» – ремейк-контаминация.

Т. Лейч, рассматривая понятие ремейка («new versions of old movies»), в контексте модели «интертекстуального треугольника», образуемого ремейком, оригиналом и оригинальным литературным произведением / сценарием, выделяет их типы: 1) повторная экранизация, ее цель – перечитать текст и найти в нем то, что оригинал упустил из виду; 2) up-dating, он основан на стремлении «осовременить» сюжет или пересказать его, используя новые технологии; 3) дань уважения – текст или фильм, задуманный как посвящение оригинальному тексту со скрупулезной транскрипцией «первоисточника», содержит некий «ностальгический

опыт», обращенный к скрупулезному преобразованию оригинала во всех его деталях»; 4) «настоящий ремейк», который содержит черты всех перечисленных типов [12, с. 7]. Сущность ремейка противоречива: воспроизвести и «уничтожить» оригинал – устранить потребность в его перепрочтении / пересмотре, он стремится не только выглядеть убедительно, как и оригинал, но и превзойти последний, внушить мысль о собственном превосходстве и первичности ремиксов. При этом ремейк больше обращен на переделку более-менее уникальных структур, невозможен в случае «вечных сюжетов», которые «первичнее» оригинальных текстов.

Как отмечает Е. Таразевич, ремейком можно назвать «художественный прием деконструкции известных классических сюжетов художественных произведений, в которых авторы по-новому воссоздают, переосмысливают, развивают или обыгрывают их на уровне жанра, сюжета, идеи, проблематики, героев» [7, с. 320; 8; 13]. Во многом это понятие, как отмечает А. Самарин, близко понятию пастиша, которым называли сочинение, написанное как подражание и не имеющее пародийного оттенка, вместе с тем ремейк может быть и пародийным [6; 14, стб. 724]. Другой исследователь, В. Б. Семенов, отмечает: «Постмодернистская игра с жанрово-стилевыми стереотипами и чужим словом вызвала к жизни прием сюжетно-образной перелицовки, при котором образы известного произведения или переносятся в современный быт, или остаются в условном историческом времени, но окружаются отличающимися анахронизмом деталями» [15, стб. 1081].

У. Эко также рассматривал соотношение понятий «инновация» и «повторение». Он полагал вторичность, в том числе вторичность сюжетов, имманентной характеристикой постмодернизма, предложив своеобразную типологию повторений, включающую ремейк, ретейк, интертекстуальность, серию и сагу, в целом легализировав ремейк в системе представлений постмодернизма. У. Эко рассматривает ремейк как сложный баланс повторения и новизны, противоречия обвинения авторов «переделок» в плагиате, недостатке творческих способностей и неумении придумать оригинальный сюжет. Он не акцентирует внимание на деконструкции и редукции, использовании ремейка только в стремлении развлечь и привлечь, которые типичны для массовой культуры: ремейк рассматривается как универсальное явление, а не только фрагмент культуры [11]. П. Павис вообще считает, что дать четкую жанровую и сюжетную классификацию современной художественной литературе, драматургии и иным видам искусства трудно, причина – повышенная жанровая и сюжетная динамичность, жанровая и сюжетная синтетичность первичных и вторичных текстов, а также стремление авторов обновить «каноны» жанров и сюжетов, интегрировать разные мотивы и создать интертекстовые структуры, интенсивные и многонаправленные новаторские поиски [5].

Современное искусство, полагают ученые, находится в процессе активного жанрового творчества. Исследования больших и все увеличивающихся массивов текстов и иных результатов творчества побуждают выделить не столько формы и типы, сколько «доминантные стратегии» этого процесса как «жанрообразования»: циклизация и дециклизация, фрагментация и внешняя случайность конструирования целого при утонченном эстетическом единстве; монодрама как уже устоявшаяся жанрологическая стратегия; фрагментарный игровой диалог текстов; интерпретация текстов, созданных на основе разных родовидовых законов; глобализация ремарок; беллетризация. Ремейк здесь выступает как результат применения этих стратегий: стремления современных авторов к актуализации классики, к деконструкции, адаптации, переделке образцов (см. [6, с. 336–337]). Поэтому в определениях ремейк рассматривается и как жанр и как форма или стратегия: общая позиция пока не сложилась, поскольку не сложились критерии оценки произ-

ведений – «переделок» [2; 3; 6–8]. Ведущим критерием, на наш взгляд, является творческая и репродуктивная природа ремейка.

Литературно-художественное и театральное творчество, как и другие виды творчества, предполагают наличие самого творящего, способного 1) создать новое (обладающего для этого уникальными и развитыми способностями), 2) в процессе создания отказавшегося от самого себя (творчество требует мужества выхода за пределы известного, трансценденции), 3) отдать это новое миру (творчество есть служение). Такова «психологическая формула» творчества, не изменяющаяся в веках. Начавшись как процесс «творческого переосмысления» наследия великих и величайших писателей, драматургов и т. д., ремейки интенсивно вырождаются в «селфи» (selfie). Рассматривая ремейк как квазитворческий процесс, отметим: 1) ремейк не создает новое, но создает «обновленную версию» пусть и великого, но субъективно старого (иначе не было бы смысла в его ремейках); 2) ремейк предполагает процесс «вложения» себя и тиражирования себя на сцене, созданной другими; 3) ремейк в своей базовой ориентации не есть служение другим, но чаще всего лишь попытка рассказать этим другим о себе, т. е., по сути, служение себе. Селфи, перерастая в зависимость и форму псевдотворчества, становится не только и не столько средством понимания себя и мира, сколько формой нарушения в понимании себя и мира, отражающей дисгармоничность, асимметричность и отчужденность бытия человека, его неудовлетворенность и нецелостность, прячущиеся за нарциссизмом (фальшивое «я» и фальшивый «мир»). В «селфи», которыми изобилуют как книжные магазины, так и современные театры, множась «экспонаты» вместо спектаклей, ситуация становится еще более выпуклой: 1) селфи воспроизводит – «эстетическая» дистанция сменяется «экстатической», субъект восторгается сами собой, а не миром, полагает себя законченным и в этом качестве фиксирует себя «для мира», не обладая подчас никакими способностями; 2) селфи есть прославление самого себя, трансляция собственной сверхценности как попытка утвердить и подтвердить свое я в отсутствие реальной «сцены»; 3) селфи не есть служение миру, оно создается исключительно ради себя. Зритель / читатель – не соавтор, но регистратор, подтверждающий, что «сообщение принято». Эстетическое постижение «другости» перекрыто фиксацией «экспонатов»: театр подчас превращается в своеобразный «музей», коллекционирующий под видом множества одно и то же – одно «я», написавшее сценарий, поставившее спектакль или «рекомендовавшее» его поставить. В современной культуре процесс «селфизирования» нарастает: поколения, работавшие «ради искусства», сменяются поколениями, работающими «на себя». Описывая состояние и развитие культуры современных подростков и юношей, ученые и практики прямо указывают: эти поколения не только обладают «усеченным творческим потенциалом, но и проявляют признаки преждевременной деградации, старения» (не случайно популярность понятия «дигитальное слабоумие») [16–19]. При этом возникает еще один интересный феномен: симуляции творчества, в том числе симуляции, связанные с сюжетными «заимствованиями», типичны для литературы типа «масскульт». Характеризуя специфику взаимоотношений в «пространстве симуляции», Ж. Бодрийяр [20, с. 282] говорит о них как о симулякрах: ни собеседников, ни смысла сообщений уже не существует. Симулякр, или «вариант условности», – это имитация несуществующего. Казалось бы, для театра симуляция – необходимость, однако речь идет о совершенно ином феномене – феномене подмены театрального и иного творчества и искусства. Современная «медийная» эпоха и переломный характер ее временных рамок – начало нового века – породили поколение эгоцентристов, или «миллениалов» (millennials), которое, по описаниям многих исследователей, характеризуется рядом черт: нарциссизм и политический конформизм, а также повседневная квазикреативность, находящаяся

выражение в фэнтези и «фанфиках», ремейках и швединге, в «селфи» и иных формах творчества как попытках «переосмысления» традиционных ценностей. Одна из них отражена в попытке разрешения парадоксов общественного и индивидуального: центрации на «собственном» и ноунейм (попате) как отказе от общепризнанного в пользу индивидуальности. Ведущим для современных молодых людей на этапе их субъективного социального восхождения является самовыражение: стремление выделиться из толпы, быть индивидуальным. Для кино и театра это стремление, с одной стороны, естественно, а с другой – опирается на постижения культурного богатства предшественников. Однако именно второго стремления нет. В целом же, у современной молодежи и даже взрослых людей, несмотря на внешнюю потребность в творчестве, наблюдается резкое падение показателей творческих способностей и эмпатии, которая необходима, чтобы интересоваться другими людьми, культурой, миром. Это самовыражение – обычно не более чем продолжение культурно-исторической тенденции, а не революция. И лишь самоотверженность как тяжелый и упорный труд, глубокое уважение к миру и культуре, широта кругозора и постоянное личностное и профессиональное совершенствование – залог успеха кино и театра, его «служителей», общества. Чтобы трансцендентировать, «выходить за пределы», нужно эти пределы понимать, уважать. Нужно иметь мужество изменять себя и мир.

Таким образом, во всем мире, как очевидно, наблюдается сюжетологический или, точнее, сценарный кризис, который «заставляет» обращаться к ремейкам. Обычно речь идет о том, то нет «девелопмента» проекта, а не идей: правильно их разработать и довести до книги и/или постановки спектакля и фильма часто не удается. Ремейки же очень просты, читатель или зритель про них уже многое знает. Ремейк также эксплуатирует эффект любопытства: бывает интересно прочитать или увидеть уже известную повесть / картину в «новом исполнении». Однако чаще всего те, кто приходит с ощущением ностальгии, уходят неудовлетворенными ни современным качеством «продукта», ни отношением к первоисточнику. Ремейк как «повторное воплощение в своем основании может иметь совершенно различные функциональные и мотивационные причины», – пишет Я. А. Пархоменко. Эти причины задают сущность переделки. Однако сложно найти достаточное количество ремейков, мотивацией создания которых стала единственная причина / цель, обычно есть комплекс мотивационных слагаемых, среди которых часто можно выделить доминантную, ведущую причину, способную стать критерием художественной ценности и целесообразности ремейка. Она также отмечает, что «в эпоху глобализации ремейк обретает особенный характер, позволяющий проводить агрессивную экспансию, тиражировать и эксплуатировать универсальные сюжетные формулы преимущественно во внехудожественных (информационных и социально программирующих) целях, что оказывает существенное влияние на всю художественную структуру... процесса, внедряя в нее смысловые и содержательные деформации» [21, с. 4–5]. По мнению Я. А. Пархоменко, «ремейк по своей природе присущ явлению интертекстуальности и соотносится с ним, как частное с целым. Механизм создания; интертекстуальных структур предполагает свободное взаимодействие с любыми языковыми и знаковыми моделями в их семиотическом понимании... Также ремейк непосредственно связан с такими аспектами современной культуры и мировоззренческих установок, как контекстуальность, пространственно-временной диалог (диалог поколений и культур), игровое и регулятивное начала (особенно свойственные тем художественным формам и видам, которые предполагают взаимодействие с самыми широкими... аудиториями)» [21, с. 225]. «Коммерческая спекуляция на полюбившихся зрителям героях выступает более очевидной мотивацией для многократного использования одной и той же фабулы в сиквелах

и приквелах... причина создания ремейка в редких случаях может определяться исключительно снижением продюсерских рисков... Более убедительным выглядит стремление к экономии творческих ресурсов и времени на разработку замысла... Причины этого коренятся в необходимости удовлетворения культурных запросов самых разнообразных слоев населения, а создание универсальных сюжетных структур – процесс достаточно времяёмкий. Поэтому поиск повествовательных моделей в других... средах (прошлых эпох, национальных... пространствах) с высоким сюжетообразующим потенциалом – процесс... оправданный». [22, с. 227]. «Другая сторона ремейк-технологий способствует закладыванию в культуре мифообразующих структур. Механизм многократного “проговаривания”, повторения сюжетной модели формирует... чувство безусловной и универсальной значимости тех образов и их взаимосвязей, которые реализуются в этой модели, тем самым абсолютизируя бытовые, эстетические, поведенческие и иные социокультурные представления и предпочтения». Этот способ эксплуатации ремейк-технологий, наряду с синефильской (формальной) игрой, лежит в основе стратегии социального манипулирования посредством массовой индустрии. Отчасти разрушает этот эффект близость ремейка и пародии: «Смеховая эстетика... приводит к концентрации рефлексивных процессов и подъему культуры в обществе. Традиция низвержения культурных образцов, уже утративших свои смыслопоясняющую и смыслопорождающую способности, – основная социокультурная задача пародии, – способствует обновлению художественно-эстетических представлений, освобождению от штампов, стереотипов и трафаретных, а потому социально пассивных и культурно беспомощных мировоззренческих моделей» [22, с. 228; 23–28].

Подводя итог, отметим, что многие ученые особое внимание уделяют тому виду ремейков, который связан с «трансплантацией» инокультурных текстов в поле собственной национальной культуры. Однако ремейки постмодернистской эпохи чаще всего реализуют другие мотивы и задачи. Так, в концепции Ю. М. Лотмана культура развивается в смене состояний «спада» – «приема» чужих текстов и «взлета» – «трансляции» оригинальных произведений: когда идет «пассивное насыщение», то обычно усваивается чужой язык, адаптируются тексты иных эпох и народов, но когда насыщение достигает порога, активизируются механизмы внутреннего текстопорождения и из пассивного состояния культура переходит в активное и начинает бурно выделять тексты, активизируя другие культуры, в том числе те, которые ранее воспроизводила [29; 30, с. 195]. Постмодерн рассматривается как период спада или «усталости» литературы, театра и кино, и следовательно, оживление ремейка вполне естественно: диалог разворачивается не только с другими культурами, но и со своей собственной. Тексты, образующие «общую память» культурного коллектива, не только служат «средством дешифровки текстов, циркулирующих в современно-синхронном срезе культуры, но и генерируют новые» [31, с. 200–202]. Таким образом, по мнению А. Самарина, «ремейк актуализируется циклично в определенные эпохи, символизируя диалог в пространстве культуры и своего рода переоценку ценностей перед этапом подъема в развитии литературы» [6]. В результате мы видим переход от массовой, воспроизводящей, к «элитарной», оригинальной литературе, театру и кино [28–30; 32]. «В самой массовой культуре есть разные пласты: от наиболее распространенной китч-культуры, представляющей собой одну из наиболее агрессивных тенденций примитивизации в искусстве, до арт-культуры, рассчитанной на образованную часть общества» [32, с. 18]. Конструктивный смысл ремейка состоит в том, что как вид вторичного текста, «artistic recycling», он помогает «установлению социальных и психологических связей»: дает возможность связывать прошлое и настоящее, свое и чужое, создает ощу-

щение целостности времени и пространства, способствуя тому, чтобы архетипические образы прошлого обрели новые смыслы и жизнь в настоящем, были транслированы в будущее. Ремейк создает диссонанс, заставляя иначе осмыслить «оригинал» и в новой исторической и культурной ситуации осознать себя в ней как индивида и как часть коллектива, человечества. Согласно М. Брашинскому, ремейк отражает «некий внутренний маршрут культуры, изменившуюся самоидентификацию персонажа и аудитории», он помещает старую историю в меняющуюся культурную среду, т. е. выступает как «осознанный медиум» в той или иной стадии культурной рефлексии [33, с. 100]. С другой стороны, «осуществляемая вторичными текстами культурная ревизия парадоксальным образом соединяет утверждение авторитетности пратекста и его разрушение (“преодоление”», – отмечает О. Ю. Багдасарян, – ностальгичность в них соединяется с нигилистичностью». В ремейках как «авторизированных трансгрессиях» актуализация и забвение прототекста часто сплетены воедино [34; 35]. Именно поэтому «адаптация» в них мешана с «освоением», а заимствование – с интерпретацией [35–39].

Список литературы

1. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: повнелення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Київ: Четверта хвиля, 2006. 512 с.
2. Гириц К. Интерпретация культур. М.: РОССПЭН, 2004. 560 с.
3. Ковалів Ю. І. Переробка // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. Київ: Академія, 2007. Т. 2. С. 201.
4. Михина Е. В. Интертекстуальные элементы в медиатексте // Медиатекст как целевой элемент журналистского образования в условиях конвергенции СМИ: Монография / Под ред. Л. П. Шестеркиной. Челябинск: РЕКПОЛ, 2013. 198 с.
5. Павис П. Словарь театра. М.: Гитис, 2003. 516 с.
6. Самарин А. Проблемы изучения ремейка в современной русской драматургии // Русская литература. Исследования: Зб. наук. праць. Київ: Вид-во КНУ, 2009. Вип. 13. С. 329–340.
7. Таразевич Е. Ремейк в современной русской драматургии // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: Сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. Пермь, 2005. Ч. 1. С. 318–321.
8. Таразевич Е. Г. Интертекстуальность как текстообразующий фактор в русской и белорусской драматургии конца XX – начала XXI века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Минск, 2010. 25 с.
9. Шлейникова Е. Е. Ремейк // Новый филологический вестник. 2011. № 2. С. 139–143.
10. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Минск: Красико-принт, 1996. С. 48–73.
11. Leitch Th. M. Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake // Dead ringers: the remake in theory and practice. SUNY Press, 2002. P. 37–63.
12. Усманова А. Повторение или различие, или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе // Новое литературное обозрение. 2004. № 69. С. 179–213.
13. Ратабыльская Т. Герменеўтыка і сучасная драматургія // Спыніся, імгненне. Старонкі тэатральнага жыцця Беларусі 1990-х гадоў. Мінск: Каўчэг, 2000. С. 193.
14. Ильин И. П. Пастиш // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. Стб. 724–725.

15. Семенов В. Г. Травестия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. Стб. 1079–1081.
16. Buffardi L. E., Campbell W. K. Narcissism and social networking web sites // Personality and Social Psychology Bulletin. 2008. Vol. 34. № 10. P. 1303–1314.
17. Hood B. The Self Illusion: How the Social Brain Creates Identity. Oxford: Oxford Uni. Press, 2013. 368 p.
18. Ouellette J. Me, Myself, and Why: Searching for the Science of Self. New York; London: Penguin Books, 2014. 336 p.
19. Carr N. The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains. New York: W. W. Norton & Company, 2011. 288 p.
20. Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: Ad Marginem, 2000. 282 с.
21. Пархоменко Я. А. Художественная природа ремейка в контексте современного экранного искусства: Дис. ... канд. искусств. М., 2011. 239 с.
22. Ямпольский М. Перевод и воспроизведение // Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. М.: НЛЮ, 2004. С. 286–299.
23. Zanger A. Film Remakes as Ritual and Disguise. From Carmen to Ripley. Amsterdam, 2006.
24. Moine R. Remakes: les films français à Hollywood. CRNS Editions, 2000.
25. Norton A., McDougal St. Y. Play it again, Sam: retakes on remakes. Berkeley: Uni. of California Press, 1998.
26. Rabinowitz P. J. «What's Hecuba to us?»: The audience's experience of literary borrowing // The reader in the text / Eds. S. R. Suleiman, I Crosman. Princeton: Princeton Uni. Press, 1980. P. 241–263.
27. Bazin A. A propos de reprises // Cahier du cinema. 1951. № 5. P. 52–54.
28. Bazin A. Remade in USA // Cahier du cinema. 1952. № 11. P. 2–6.
29. Лотман Ю. М. Механизмы диалога // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Яз. рус. культуры, 1999. С. 193–205.
30. Лотман Ю. М. Избр. статьи. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. 480 с.
31. Черняк М. Массовая литература конца XX – начала XXI века: технология или поэтика? // Филологический класс. 2008. № 20 С. 4–11.
32. Урицкий А. Дубль второй // Дружба народов. 2002. № 3. С. 208.
33. Брашинский М., Добротворский С. Что такое ремейк? // Сеанс. 1995. № 10. С. 98–102.
34. Багдасарян О. Ю. Пьесы-ремейки в «Новой драме» // Урал. филол. вестн. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2012. № 1 С. 111–122.
35. Багдасарян О. Ю. Авторизированная трансгрессия: вторичный текст в современной драматургии // Урал. филол. вестн. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2013. № 2 С. 41–51.
36. Багдасарян О. Ю. Теоретические подходы к изучению вторичных текстов // Филологический класс. 2014. № 1 (35). С. 130–140.
37. Нефагина Г. Русская проза конца XX века. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.
38. Hutcheon L. Beginning to Theorize Adaptation // A Theory of Adaptation. New York: Routledge, 2006. P. 1–32.
39. Sanders J. Adaptation and appropriation. New York; London: Routledge, 2006. 200 p.

M. R. Arpentieva

Kaluga, Russian Federation

A REMAKE AS THE PLOT RECONSTRUCTION

The article discusses the phenomenon of the remake. Contemporary art is actively in the process of plot creation. Studies in large and growing array of texts and other results of creative prompts to select not so many forms and types, as a «dominant strategy» of this process – as a genre-education: cyclization and de-cyclization, fragmentation and external randomness of the whole design with a sophisticated aesthetic unity; monodrama as already established strategy; fragmented game dialogue texts; the interpretation of the texts created through a variety of generic-specific laws; globalization remarks; the literaturization. The remake is a result of applying these strategies: the desire of modern authors to update the classics of deconstruction, adaptation or alteration of the samples. A modern remake is the intertext, which is often typical attempts to recreate the integrity and unity of the world by combining the meanings of different, conflicting and complementary texts. Therefore, the definition of a remake and it is considered as a genre and as a form of assessment, criteria works «alterations» are still not folded. A remake can be called «artistic technique» of deconstructing famous classical subjects of art works in which authors new to recreate, redefine, develop, or beat them at the level of genre, plot, ideas, issues, heroes.

Keywords: remake, intertextuality, mocking, reconstruction, theory of the plot, plot.

Arpentieva Mariam R. – Doctor of Psychology, Associate Professor, Senior Researcher of the Department of Development and Education Psychology, Kaluga K. E. Tsiolkovsky State University (26 Razin Str., Kaluga, 248023, Russian Federation, mariam_rav@mail.ru)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СНОВИДЕНИЯ

УДК 821.161

Т. И. Ковалева

Новосибирск, Россия

О РОЛИ ВИДЕНИЙ В АГИОГРАФИЧЕСКОМ ПОВЕСТВОВАНИИ (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗОВ О ВИДЕНИИ В ЖИТИЯХ КИРИЛЛА И ФЕРАПОНТА БЕЛОЗЕРСКИХ)

Анализируются эпизоды Житий Кирилла и Ферапонта Белозерских, содержащие идентичный рассказ о видении. Автор Жития Ферапонта вводит в свое повествование фигуру Кирилла и почти дословно воспроизводит описание ухода подвижника в пустынь из его Жития, не делая Ферапонта тайнозрителем, в отличие от авторов других северорусских житий, использовавших рассказ о видении Кирилла. Видение, явленное Кириллу, оправдывает и освящает осуществленный без благословения игумена уход Кирилла и Ферапонта в пустынь. Но если для автора Жития Кирилла важен только подвиг его героя, создатель Жития Ферапонта намеренно связывает в повествовании общим событием судьбы двух разных героев, подчеркивая неразрывность их духовной связи и тему преемственности служения Богу, основополагающую для концепции этого сочинения.

Ключевые слова: древнерусская литература, агиография, агиографическое повествование, видение, сюжетный фрагмент, литературный источник.

Видения (рассказы о встречах тайнозрителя с посланцами потустороннего мира) в древнерусской литературе представлены материалом обильным и неоднородным как по тематике, так и по степени формального выделения в повествовании. До XVI века видения существуют исключительно в составе других сочинений, затем начинают выделяться в самостоятельные произведения. Наше внимание привлечено к их особой тематической разновидности, которая в отдельные сочинения так и не оформилась, – видениям, связанным с основанием церкви / монастыря.

Наивысшей точки своего развития видения названной тематики достигли в северорусских житиях основателей монастырей XV–VII веков: Кирилла и Ферапонта Белозерских, Александра Свирского, Ефрема Перекомского, Кирилла Новозерского, Филиппа Ирапского. С XV века видения уже начинают осознаваться агиографами как отдельный рассказ, на что указывают особенности их структуры, приближенной к структуре более поздних самостоятельных рассказов о видениях, и в ряде случаев выделение особым заголовком.

На материале перечисленных северорусских житий основателей монастырей можно проследить процесс овладения агиографами видением как приемом для построения ситуации ухода подвижника из монастыря в пустынь. В ее основе выявляется общая схема, которую задал рассказ о видении из Жития Кирилла Бело-

Ковалева Татьяна Ивановна – младший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, tkvl@inbox.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 18–22.

© Т. И. Ковалева, 2016

зерского¹. Кирилл, как отмечает Т. Б. Карбасова, был самым авторитетным для всего Белозерья, поэтому его Житие использовалось агиографами в качестве образца [2, с. 30]². Это сочинение создано во второй половине XV века виднейшим книжником того времени Пахомием Сербом. Главный подвиг Кирилла Белозерского – основание знаменитой обители, был осуществлен благодаря видению, описанному в рассказе Жития «О явлении Пречистыя Богородица». Во всех названных выше Житиях, за исключением Жития Ферапонта Белозерского, тайнозрителем видения становится их заглавный герой, что приводит к изменениям исходного фрагмента в контексте сочинений. Автор Жития Ферапонта работал с заимствованным фрагментом иначе.

Житие Ферапонта Белозерского³, как пишет Е. Э. Шевченко, создано в XVI веке перед канонизацией святого (в 1547 или 1549 году) неизвестным иноком Ферапонтова монастыря [1, с. 196]. При написании этого сочинения автор использовал грамоты, сведения летописей, устные предания, но основным источником для него послужило Житие Кирилла Белозерского, поскольку в нем упоминается инок Ферапонт. Это связано с пересечением жизненных путей подвижников, так как они, согласно жизнеописанию Кирилла, были постриженниками Московского Симонова монастыря⁴, который через много лет самовольно оставили, чтобы поселиться вдвоем в Белозерье. Г. М. Прохоров комментирует эту ситуацию следующим образом: «Мне кажется, обстановка в престижном московском Симоновом монастыре должна быть очень ненормальной, если два шестидесятилетних монаха, тамошние постриженники, могли с легким сердцем, тайком, никому ничего не сказав, покинуть обитель. Они, по сути дела, сбежали из своего монастыря и отправились далеко на север» [1, с. 22]. Авторы Житий двух белозерских святых должны были согласовать этот противоречащий традиции момент с идеальными образами героев, далее будет показано, как они справились с этой задачей.

Прежде сравним эпизоды Житий Кирилла и Ферапонта, содержащие рассказ о видении, обращая внимание на границы фрагмента, заимствованного автором биографии Ферапонта из жизнеописания Кирилла (с. 72–76; с. 206–210). Поскольку эпизоды построены на основе общей схемы, будем говорить сразу об обоих текстах.

В Житии Кирилла говорится, что святой был пострижен в Симоновом монастыре⁵, где прошел все этапы иноческого послушания, и даже стал его настояте-

¹ В работе используется текст Жития, опубликованный в издании: [1, с. 50–167]. Далее в круглых скобках указываются страницы этого издания.

² Д. М. Буланин пишет: «Прежде чем приступить к написанию собственного сочинения, древнерусский писатель собирал выписки из чужих авторитетных трудов, а затем включал некоторые из этих выписок в состав своих произведений» [3, с. 6]. Перенос из текста в текст различных описаний, словесных формул, трафаретных ситуаций является одним из ведущих принципов создания средневековых сочинений, поскольку поэтика древнерусской литературы подчинена этикету [4, с. 344–370].

³ В работе используется текст Жития, опубликованный в издании: [1, с. 198–233]. Далее в круглых скобках указываются страницы этого издания.

⁴ В Житии Ферапонта к этому факту добавляются сведения, отсутствующие в Житии Кирилла (о совместной молитве иноков, благословении и о том, что они были ровесниками), которые характеризуют их взаимоотношения как духовное братство: «...По мале времени прииде Ферапонт въ еже посетити святаго. И молитве бывши и благословению – понеже блаженный Ферапонт едино пострижение имый съ святым и равносверстен бяше и леты съ преподобным» (с. 206–208). Мы обращаем внимание на отмеченную характеристику взаимоотношений подвижников, поскольку она важна для концепции Жития Ферапонта.

⁵ Здесь речь идет о Симоновом Успенском монастыре (Новом Симонове), основанном около 1379 года племянником Сергия Радонежского Феодором Симоновским [1, с. 17–18].

лем. Но вскоре Кирилл оставил этот пост из-за распространившейся о нем мирской славы и отсутствия возможности удовлетворить духовную потребность в безмолвии. Не желая возбуждать зависти к своей славе нового настоятеля, иннок решил перейти в монастырь Рождества Пресвятой Богородицы⁶, чтобы продолжить подвиг безмолвия в нем. Из Жития Ферапонта мы узнаем, что этот подвижник, как и Кирилл, много лет прожил в Симоновом монастыре, но исполняя обязанности, связанные с монастырскими хозяйственными нуждами. Он научился беспрекословно и точно выполнять все поручения, поэтому его стали отправлять в местность, находящуюся далеко за пределами обители, что и привело его в Белозерье. Испытывая стремление к безмолвию, подвижник решил лучше ознакомиться с этим местом, но остаться в пустыни ему не позволили обязательства перед братией. Далее в обоих Житиях следует общий фрагмент, начинающийся тем, что Кирилл, находясь в другом монастыре, принял решение поселиться в пустыни, но, не осмеливаясь сделать задуманное, все время в молитвах просил Господа и Богородицу указать ему место спасения, что и осуществилось с помощью повеления Богородицы в явленном Кириллу видении. После этого подвижника навестил вернувшийся из Белозерья иннок Ферапонт, и Кирилл расспросил его о том месте, ничего не сказав о видении, а через некоторое время оба инока туда отправились. После долгих поисков Кирилл узнал показанное ему в видении место и рассказал об этом Ферапонту. Иноки прославили Господа и Богородицу и начинали совместное обустройство пустыни. Но Ферапонт недолго пробыл вместе с Кириллом, решив продолжить свой подвиг в одиночестве. Кирилл отпустил духовного брата, и Ферапонт поселился отдельно, не очень далеко от прежнего места. На этом моменте в Житиях общий фрагмент прерывается. Затем из обоих сочинений мы узнаем о дальнейшей жизни подвижников в пустыни, о том, что вокруг них постепенно собралась братия и таким образом, в представлении авторов Житий, были созданы два известных монастыря.

Итак, автор Жития Ферапонта использует сюжетный фрагмент Жития Кирилла, содержащий видение святого, при этом в повествование вводится фигура самого Кирилла. Заглавный герой этого жития, в отличие от других героев названных выше Житий основателей монастырей, тайнозрителем так и не становится (кроме того, заметим, что в Житии Ферапонта нет чудес этого святого, видение Кирилла является его единственным сверхъестественным элементом). Далее мы сосредоточим внимание на приемах, с помощью которых агиографы вводят общий фрагмент в повествования о разных святых, поскольку это позволяет выявить роль рассказа о видении.

В обоих Житиях сначала рассказывается о пострижении и жизни Кирилла и Ферапонта в Симоновом монастыре. Затем авторы сосредоточивают внимание на потребности иноков безмолвствовать в пустыни, которую те не могут осуществить. Основанием для введения автором в Житие Ферапонта фрагмента из Жития Кирилла является, на наш взгляд, то, что Ферапонт, в отличие от Кирилла, не может быть очевидцем видения. В Житиях двух белозерских святых представлены два разных образа основателей монастырей. Автор Жития Кирилла в большей степени акцентирует внимание на духовном совершенствовании своего героя, его стремлении к безмолвию (которое достигается путем непрестанной молитвы⁷), что и подготавливает Кирилла к роли героя-тайнозрителя. В Житии Ферапонта

⁶ Так называемый Старый Симонов, находящийся недалеко от Нового, также основанный Феодором, около 1370 года [1, с. 19].

⁷ О безмолвии (исихазме) как способе индивидуальной молитвенной практики см., например: [5, с. 53–54]. Отметим, что тайнозрителем названных нами северорусских житий основателей монастырей видения явлены, как правило, в молитвенном состоянии.

показана преимущественно «внешняя» сторона происходящего в жизни героя, погруженного в бытовые хлопоты по обустройству монастыря. Попробуем объяснить обусловленность такого взгляда агиографа на своего заглавного героя, рассматривая построение фрагмента из Жития Кирилла.

В начале этого фрагмента внимание автора сосредоточено на ситуации «внутреннего конфликта» Кирилла, не решающегося осуществить свое намерение безмолвствовать. Явленное подвижнику видение помогает разрешить его сомнения (в Житии Кирилла это кульминационный момент сюжета). В конце рассматриваемого нами фрагмента Жития появляется второстепенный герой – инок Ферапонт. Для Кирилла Белозерского это еще один знак, подтверждающий предренность его судьбы Всевышним. Фигура Ферапонта имеет в повествовании вспомогательную роль, его главная задача – привести Кирилла на показанное тому в видении место. Как только это осуществляется, подвижники расходятся, и линия Ферапонта в сюжете Жития Кирилла прерывается. Заметим, что фигура инока Ферапонта, служащая в этом сочинении инструментом для осуществления замысла высших сил, сама по себе неинтересна агиографу, поэтому у него нет необходимости его идеализировать. Вероятно, в связи с этим в тексте Жития Кирилла сохранились реальные факты биографии инока.

Автор Жития Ферапонта, в свою очередь, создавая образ заглавного героя, берет за основу эпизод, когда в повествование о жизни Кирилла вводится фигура этого инока. Согласно требованиям жанра, агиограф идеализирует Ферапонта, но при этом следует фактам его биографии, отраженным в Житии-источнике. Поэтому, несмотря на склонность инока к уединению, в рассказе о его жизни на первый план выступают, как уже отмечалось, не его аскетические побуждения, а практические навыки человека, занимающегося монастырским хозяйством. Так как в образе Ферапонта изначально нет духовного потенциала, позволяющего сделать его тайнозрителем, в его Житии, в рассказе о начале жизни в пустыни, автор прерывает его линию и вводит линию Кирилла. В заключение этого рассказа, когда в повествовании вновь появляется инок Ферапонт, прерванная линия этого героя восстанавливается. Так, в тексте Жития Ферапонта желание Кирилла безмолвствовать, совпавшее с желанием инока, убеждает последнего вернуться в Белозерье.

Автор Жития Ферапонта создает образ инока – главного героя повествования, а не вспомогательного персонажа, как Пахомий Серб в Житии Кирилла, это приводит к тому, что заимствованный фрагмент в контексте сочинения о Ферапонте приобретает дополнительный смысл, помимо раскрытого в Житии-источнике: помощь Ферапонта Кириллу в реализации его предназначения становится лишь началом его большего подвига (как только инок помогает Кириллу обжиться в пустыни, в сюжете его Жития линия Кирилла прерывается).

Из отличий в трактовке агиографами образа Ферапонта следует отметить также разное объяснение момента его ухода от Кирилла в другое место пустыни. Согласно Житию Кирилла Белозерского, Ферапонт и Кирилл разлучились, поскольку не сошлись во взглядах на обустройство пустыни: «Кирилл бо тесное и жестькое хотяше, Ферапонт же пространное и гладкое» (с. 76). В изображении автора Жития Ферапонта этот подвижник расстался с Кириллом, так как его не покидало желание самостоятельно обосноваться в пустыни. Кроме того, при описании момента расставания подвижников их вероятный жизненный конфликт был заменен изображением их полного единодушия и братской любви, впрочем, сохранившем следы реального события (уходя от Кирилла, Ферапонт просит его не обижаться и отпустить с любовью): «И молю Бога ради честную ти святыню (речь идет о Кирилле Белозерском. – Т. К.), да не оскорбишися на мя о разлучении сем... Молит же его блаженный Ферапонт, да его с любовию отпустит» (с. 210).

Рассмотрев, каким образом в текст Житий белозерских иноков вводится общий фрагмент, содержащий видение, скажем о роли этого рассказа в создании агиографами концепции святости подвижников.

Ранее мы уже говорили, что самовольный уход Кирилла и Ферапонта из монастыря был нарушением монастырского устава, несовместимым с идеальным образом героя иноческого жития. В Житиях белозерских подвижников повеление Богородицы, данное Кириллу в видении, оправдывает и освящает их уход в пустынь. Но если для автора Жития Кирилла имеет значение только его подвиг, создатель Жития Ферапонта намеренно связывает в повествовании общим событием судьбы двух разных героев, явно развивая мысль о взаимосвязи их жизненного пути и глубоком духовном родстве, что, по его мнению, является необходимым условием создания и существования монастыря, основанного его героем.

Список литературы

1. Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартириан Белозерские. СПб.: Глаголь, 1994. (Древнерусские сказания о достопамятных людях, местах и событиях)
2. *Карбасова Т. Б.* Кирилл Новозерский: история почитания: Исследование и тексты. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2011.
3. *Буланин Д. М.* О некоторых принципах работы древнерусских писателей // ТОДРЛ. Л.: Наука, 1983. Т. 37. С. 3–13.
4. *Лихачев Д. С.* Избранные работы: В 3 т. Л.: Худож. лит., 1987. Т. 1.
5. *Мейендорф И.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы. Введение в изучение. СПб.: Византинороссика, 1997. (Subsidia Byzantinorossica. Т. 2)

T. I. Kovaleva

Novosibirsk, Russian Federation

ON THE ROLE OF VISIONS IN HAGIOGRAPHIC NARRATION (EXAMPLES OF STORIES ABOUT THE VISION IN THE LIVES OF CYRIL AND THERAPONT BELOZERSKY)

The article analyzes the episodes of the Lives of Cyril and Therapont Belozersky containing identical stories about the vision. The author of Therapont's Life introduces Cyril and almost literally replicates description of the saint's religious retreat from his Life without making Therapont the visionary unlike the authors of the other North Russian Lives using the story about the vision of Cyril. The vision that was revealed to Cyril justifies and sanctifies Cyril and Therapont's religious retreat made without the Abbot's blessing. And while the author of Cyril's Life pays attention to the feat of his hero, the creator of Therapont's Life intentionally connects the fates of two different heroes in the narrative with a common event, emphasizing the continuity of their spiritual affinity and the theme of continuity in the service of God, fundamental for the concept of this writing.

Keywords: Old Russian literature, hagiography, hagiographic narrative, vision, plot fragment, litary source.

Kovaleva Tatyana I. – Junior Researcher of Literary Studies Section of Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, tkvl@inbox.ru)

П. В. Филимонова

Омск, Россия

**СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ
«СНА ДЕТСКИХ ДНЕЙ» В «СКАЗОЧКЕ» М. Н. МУРАВЬЕВА
«БЕДСТВЕННОЕ МГНОВЕНИЕ»**

Анализируется семантика сна или грез в структуре стихотворного произведения М. Н. Муравьева «Бедственное мгновение. Сказочка» (1776). При анализе текста выделяются отличительные черты главного героя, доказывается его близость природной стихии; подчеркивается смыслообразующая роль сна и связанной с ним категории двоемирия в итоговом определении авторской морали. Доказывается близость «сказочки» жанру притчи, рассматривается православная символика текста. Мотивы испытания и внутреннего выбора, обусловленные духовными противоречиями действующих лиц «сказочки», рассматриваются как центральные мотивы произведения.

Ключевые слова: сказка, притча, сон, грезы, духовный наставник, выбор.

Произведение Михаила Никитича Муравьева «Бедственное мгновение. Сказочка» (1776) написано в стихотворной форме, но по содержанию представляет собой небольшую законченную историю с завязкой («В деревне мальчик рос...»), кульминацией (явление пастушки), развязкой (похищение стада) и итоговой авторской моралью. Автор и сам подчеркивает особый характер этого стихотворного текста, помещая в подзаголовке свое определение жанра – «сказочка». Надо сказать, что жанр авторской сказки уже разрабатывался до этого старшими современниками Муравьева. К нему обращались А. П. Сумароков («Сказки»), следующий традиции Сумарокова В. И. Майков («Нравоучительные басни и сказки»), М. М. Херасков («Бахариана, или неизвестный. Волшебная повесть, почерпнутая из русских сказок»). Таким образом, Муравьев является продолжателем заложенной ранее традиции и задает установку на дидактический характер своего текста.

Авторское определение жанра – «сказочка» – с помощью уменьшительно-ласкательного суффикса -очк-, входящего в состав слова, подчеркивает такую отличительную сторону произведения, как его небольшой размер (71 строка, составляющая одну строфу). Небольшой объем определяет некоторые особенности тек-

Филимонова Полина Владимировна – кандидат филологических наук, библиотекарь отдела Универсальный читальный зал Омской государственной областной научной библиотеки имени А. С. Пушкина (ул. Красный путь, 11, Омск, 644099, Россия, P_Filimonova@mail.ru)

ста: схематичная система персонажей, в тексте их всего трое: пастух Олеша, богатый Фирс, которому служит юноша, и привидевшаяся Олеше пастушка. Черты характеров персонажей также достаточно схематичны и условны: сиротство, удивительные сила, умение и внутренняя красота Олеша; доброта и богатство Фирса; молодость и красота девушки.

Некоторую условность придает тексту и используемое в нем имя «Фирс» – производное от греческого слова «гирсос» – «вакхический жезл, увитый плющом и виноградом, который носили во время праздников» [1, с. 326]. Выступая в роли богатого покровителя сироты, этот персонаж связан с самым светлым и легким периодом жизни Олеша.

В то же время автор подчеркивает исключительность главного героя «сказочки» – Олеша – по сравнению с другими жителями деревни, используя для характеристики юноши диалектную и просторечную лексику, которая также органично подходит для описания сельского топоса произведения:

Он правил плуг, коня он укрощал,
На легком челноке пускался он в погоду,
Не унывал ни в чем
И ничего не баивался сроду
[2, с. 163].

Юноша становится частью природной стихии. Выделяет Олешу недюжинная сила, храбрость, крепкий ум («разум в нем блистал»), горячее сердце («два глаза огненных»), преданность выполнению своего долга («Олеша не сомкнет, овцы не унести») в сочетании с невинностью и безродностью.

Кульминацией текста служит «сон детских дней», отсылающий к идиллическому для юноши времени. Образный ряд сна характерен для предромантической эпохи. Он неразрывно соотнесен с поэтизацией прошлого, что в целом характерно для русской поэзии конца XVIII – начала XIX века (Г. Р. Державин «Соловей во сне», 1797; М. М. Херасков «Прошедшее», 1806; В. А. Жуковский «Сон», 1816). Во время отдыха через испытание Олеша осознает свое предназначение – помогать находить нужный жизненный путь («выходить на дорогу»), но при этом сохранять духовную силу и стойкость. Наяву предназначение Олеша подтверждается его пастушьям ремеслом.

Осознание предназначения происходит через центральный для полусонного – дремотного – состояния пастуха и всего произведения мотив испытания. То ли во сне, то ли наяву Олеше является прекрасная пастушка, которая выступает в роли жертвы и в то же время становится невольной искусительницей, вынуждая пастуха отвлечься от исполнения возложенного на него долга. Испытание обусловлено сложными духовными противоречиями действующих лиц «сказочки» и включает три эпизода борьбы – внутреннего выбора. Фирс одновременно любит своего воспитанника и именье, в нем борются материальное и духовное. В душе Олеша разворачивается борьба чувства и долга. Противостояние взаимоисключающих друг друга обязательств отвлекает юношу от исполнения своих прямых обязанностей: детские воспоминания и необходимость помочь пастушке становятся важнее, чем сохранение стада. Мотив троичности испытания характерен для мировой литературы в целом. Каждое испытание по отдельности и их совокупность определяют переломный момент содержания произведения – разорение стада, следствием которого стал гнев Фирса, обрушившийся на Олешу.

Отсутствие у героев достаточного количества психологических характеристик; ситуация троекратного этического выбора; несоблюдение запрета, которое влечет за собой нарушение привычного хода вещей; назидание, следующее в конце,

сближает «сказочку» с жанром притчи (см. жанровую градацию В. И. Тюпы) [3, с. 57–69].

Близость «сказочки» к притче определяет то, что образы Олеша-пастуха и девушка приобретают значение православных символов и встраиваются в общую систему символов произведения: Олеша – пастух, поводырь, духовный наставник, «символ духовного лидерства», пасущий овец (паству) и спасающий девушку от тьмы (порабощения пороками, греховностью), обязанный вывести ее на дорогу (вернуть на правильный жизненный путь) [4, с. 268]. Исследовательница Саськова замечает по этому поводу, что в пасторальном творчестве Муравьева соединяются «высокая притча с подсветкой евангельскими ассоциациями и басня с ее бытовой предметностью» [5, с. 13].

Отдых-полусон служит проводником из реального мира в мир сна, грез, мечты, он становится способом передачи воспоминания, указания на слабость Олеша, на потерю стойкости перед внешними испытаниями в результате погружения в иную реальность, на помутнение рассудка. Мотив грез и связанная с ним уязвимость персонажа вводятся после своеобразного вступления в «сказочку», описывающего «невинность», «благообразность» и бесстрашие Олеша, его взаимоотношения с Фирсом. Тоска по детству («сердце у него тоскою сладко ныло») и пригрезившаяся пастушка помогают развенчать образ бесстрашного юноши, которому все по плечу, найти в нем слабые стороны, апеллируют к неидеальной человеческой природе Олеша, не к рассудочному, а к чувственному сознанию:

Ты сжался надо мной
И покажи, куда мне выйти на дорогу
[2, с. 164].

Поддавшись наваждению, пастух забывает о своих прямых обязанностях, но в то же время обращение именно к чувственной стороне способствует тому, что в полусне Олеша осознает свое назначение быть духовным наставником, проводником заблудшей души во тьме, что созвучно его роду занятий в действительности. Эта миссия подчеркивается с помощью символа дороги – жизненного пути, с которого сбилась девушка, застигнутая тьмой в лесу. Тресиддер замечает, что одной из символических интерпретаций выхода из леса служит «достижение знания о мире взрослых или о самом себе», а тьма (только в сопоставлении со светом, к которому стремится выйти пастушка!), становится символом «смерти, греха, невежества, зла» [4, с. 381]. Олеша вспоминает прошлое и в грезах видит девушку (в настоящем), которая исчезает, как только проходит наваждение – границы хронотопа размываются, что создает характерную для сна временную дихотомию и двоимирие. Олеша как духовный наставник может помочь преодолеть духовное несовершенство, а как человек, борющийся с пороками, и тот, чей разум находится в пограничном состоянии, между сном и явью, – может сам совершить проступок, что и происходит. Рассудок Олеша помрачен – он теряет стадо, а значит, и функцию духовного наставника.

Пастушка, пришедшая к Олеше то ли во сне, то ли наяву, вводит в «сказочку» еще один образ, развитый в фольклорной традиции, а позднее и в русской классической литературе, – образ медведя, пугающего девушку («Три медведя», «Маша и медведь»; А. С. Пушкин «Евгений Онегин»). Медведь у славян – священное животное, «настоящее имя медведя было запрещено произносить» [6, с. 124]. Этот зверь наделяется близкими человеку качествами и служит тотемным животным человеческого рода, обладающим как силой и выносливостью, так и жестокостью. Юную пастушку пугает именно медвежья жестокость. Таким образом, упоминание о медведе, который может «выйти из берлоги», подчеркивает враж-

P. V. Filimonova

Omsk, Russian Federation

**SEMANTIC FUNCTION OF «DREAM OF CHILDREN'S DAY»
IN THE M. N. MURAVYOV'S «TALE»
«THE PLIGHT MOMENT»**

The article analyzes the semantics of sleep or dreams in the structure of poetry 'plight momentarily' «Fairy Tale» (1776) by M. N. Muravyev. The analysis highlights the works of the semantic role of sleep in the final determination of the author's morals. It proved the closeness of «fairy tales» genre parable. Motives for testing and internal selection, due to the spiritual conflict of «tales» of persons considered as the central motif of the text.

Keywords: fairy tale, a parable, sleep, dreams, the spiritual mentor, choice.

Filimonova Polina V. – Candidate of Philology, Librarian of the Department Universal Reading Room of the Omsk State Regional Scientific Library named after Pushkin (11 Krasnyi Put' Str., Omsk 644099, Russian Federation, P_Filimonova@mail.ru)

А. В. Скрипник

Томск, Россия

**ПРОБЛЕМА ИСТИННОСТИ И ИЛЛЮЗОРНОСТИ
МИРАЖНОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ ГЕРОЯ
(«СИЛЬФИДА» В. Ф. ОДОЕВСКОГО
И «ОПАЛ» И. В. КИРЕЕВСКОГО)**

В центре повестей Одоевского и Киреевского находятся герои, обретшие свое истинное предназначение в иллюзорно-мистическом мире. Духи, являющиеся в виде галлюцинаций и сновидений (сильфида и Музыка Солнца), приоткрыв завесу истинного знания, разрушили реальную жизнь героев. У Одоевского повесть имеет сложную композиционную организацию, проводящую грань между письмами героя и монологом сильфиды. У Киреевского повесть содержит подзаголовок «волшебная сказка», а повествование и описание волшебного мира выдержано в сказочном русле, где сон и реальность героя сливаются воедино. В обоих случаях истинным является иллюзорный мир, так как именно в нем герои постигают тайны высшей гармонии, новые формы искусства, обретают свою человеческую ипостась, познают любовь, готовятся к осознанию истинной сути бытия.

Ключевые слова: жанр записок, проблема миражного существования, сумасшествие, познание, сновидения, галлюцинации.

Различные вариации мотива миражного существования широко представлены в литературе первой трети XIX века. Сюда можно отнести, прежде всего, «Петербургские повести» Н. В. Гоголя, где «все не то, чем кажется», произведения В. Ф. Одоевского, Е. А. Баратынского, И. В. Киреевского, Е. П. Гребенки и др. В нашей работе будут рассмотрены повести Одоевского и Киреевского с точки зрения специфики миражного существования героя (и его галлюцинаций) и связи этого существования с жанровой характеристикой произведений.

Несмотря на формальную принадлежность «Сильфиды» и «Опала» к жанру повести, оба произведения имеют и другие жанровые характеристики. В частности, жанр «Опала» сам автор определяет как «волшебная сказка», что сразу снимает любые вопросы о причинах необычности происходящего. «Сильфида» имеет сложную полижанровую структуру. Автор определяет жанр повести в подзаголовке – фрагменты «из записок благоразумного человека». Генезис формы «записок» восходит к традиции эпистолярного романа: Михаил Платонович, находясь в деревне, пишет семь писем своему другу. Далее в повести появляется вставной элемент – «текст в тексте» – за седьмым письмом Михаила Платоновича следует письмо его будущего тестя Реженского. Затем повествование ведется от лица дру-

Скрипник Алена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Томского государственного педагогического университета (ул. Киевская, 60А, Томск, 634061, Россия, blackstrawberry@mail.ru)

га Михаила Платоновича и озаглавлено «Рассказ». В рассказ включены отрывки из журнала героя, где описывается его встреча с сильфидой. Повествование в журнале – диалог сильфиды и Михаила Платоновича. Заканчивается повесть коротким эпилогом автора.

Таким образом, Михаил Платонович является автором большей части повести: писем и журнала. Тематика записей меняется одновременно с мировоззрением героя: если в начале повести его письма проникнуты скепсисом, сплинном и иронией над окружающими, то по мере вхождения в мир сильфиды, кругозор Михаила Платоновича расширяется, что отражено в журнале: возникает мотив «травелога души». Физически находясь в замкнутом пространстве своей комнаты, герой путешествует духовно, его проводником в высший мир становится сильфида.

Рассказ друга Михаила Платоновича обрамляет отрывок из журнала героя. В связи с его образом возникает вопрос об авторе повести – благомыслителем, заявленном в подзаголовке. Благомыслителем автор называет друга, поэтому логично предположить, что именно он является автором записок, и в данном случае имеет место цитирование им дискурса Михаила Платоновича: его письма и журнал являются вставной конструкцией в записки благомыслителя человека, являющегося актором в «Рассказе». Его повествование лишено рефлексии, оно лишь описывает происшедшее с героем с точки зрения благомыслителя и общепринятых норм. В данном случае форма «записок» оказывается максимально полисемантической, вбирая в себя различные жанровые образования – письма, журнал, рассказ, – и восходит уже не к традиции «клочков из записок», а к эпистолярному роману.

Переплетение различных жанровых образований в тексте повести тесно связано с проблемой миражного существования героя. Его выход за пределы философии благомыслителя (зачатки которой встречаем в письмах героя другу) ознаменован жанровой формой «журнала», или дневника, в котором Михаил Платонович описывает моменты озарения – познавательно-мистического экстаза, испытанного им в миражном мире сильфиды.

Миражное существование героев обеих повестей закономерно связано с опалом, поскольку опал с древности был символом непостоянства. Опал символизирует переменчивую судьбу, но в то же время обостряет интуицию и способствует вдохновению [1, с. 55]. Кроме того, он считался магическим, опасным камнем обмана [2, с. 178]. Его цвет неопределенен, он весь состоит из переливов. Опал становится той границей, которая отделяет реальное существование от миражного и способствует появлению галлюцинаций.

В «Сильфиде» опал претерпевает метаморфозу: превращается в розу, на лепестках которой герой и увидел сильфиду. Роза – символ завершенности, полноты и совершенства, а форма ее полураспустившегося бутона стала образом кубка с эликсиром вечной жизни. Кроме того, роза символизирует вечно меняющийся и открывающийся новыми гранями мир. Еще роза – символ женственности, духовной любви и, как и опал, источник вдохновения [3, с. 418–420]. Поэтому именно на лепестках розы Михаил Платонович увидел сильфиду – символ знания, творчества и любви. В этот момент начинается постепенное приближение героя к пониманию своего предназначения: он считает себя избранным, способным постичь истинное знание, которое требует жертв: «Решившись исследовать до конца все таинства природы, я прерываю сношения с людьми; другой, новый, таинственный мир для меня открывается; <...> я предназначен к великому в этой жизни!» [4, с. 117].

Так заканчивается последнее, седьмое, письмо героя другу, а описание миражного существования требует другой жанровой формы и представлено в виде отрывков из журнала (дневника) Михаила Платоновича, включенных в рассказ его

друга. Журнал фиксирует различные грани реального и иллюзорного мира, проводником по которому становится сильфида. Это мир, расположенный в «душе души», в нем правит мысль человека, жизнь полна гармонии и поэзии, нет страдания. Если в человеческом мире правят благоразумие, приличия и пошлость, поэзия отодвинута на второй план, поэт признан сумасшедшим, а истина забыта, то «здесь жизнь поэта – святыня! здесь поэзия – истина!» [4, с. 123] (курсив автора. – А. С.). Таков волшебный мир на первой ступени, но «есть еще другой, высший мир, там самая мысль сливается с желанием» [4, с. 123]. Описать подробно высший мир герой не смог, остались лишь разрозненные слова. Видимо, Михаил Платонович еще не успел подняться на вторую ступень познания. Заканчивается журнал непонятными буквами, которые, вероятно, и являются символами языка этого мира.

Сильфида увлекла героя в свой мир, сделав невменяемым, по мнению окружающих. В этом мире он познал истину, которая, с точки зрения Одоевского, доступна только исключительной личности, например поэту, поэтому Михаил Платонович, не способный ранее сочинять стихи, становится в некотором смысле поэтом и потенциально первооткрывателем такого искусства, которое еще не существует. С точки зрения истинных человеческих представлений о творчестве, лишь миражное существование оказывается истинным.

Таким образом, в повести Одоевского разные жанровые формы репрезентируют разные типы существования героя: письма Михаила Платоновича, письмо Реженского, рассказ друга отражают философию благоразумия и являются репрезентантом реального существования героя, тогда как его журнал – репрезентант миражного существования, «неистинного», с точки зрения благоразумных героев, и «истинного», с точки зрения Михаила Платоновича и автора.

В «Опале» Киреевского нет подобной связи жанра и типа существования, но ключевой образ-символ, связанный с миражным существованием, вынесен в заглавие. Главный герой повести – царь Нурредин, – получив перстень с опалом, приобретает мнимую власть над возлюбленной, но, отдав ей перстень, теряет ее. Герой попадает в иллюзорный мир опала, в котором видит другую реальность. Для Киреевского миражный мир идеален, только он истинен, через него герою открываются вечные ценности: одна из них – любовь, которой он до сих пор был чужд. Этот мир наполнен романтическими символами: камень как воплощение судьбы, небо, солнце как воплощение недостижимой гармонии. Причем герой, в отличие от героя повести Одоевского, не предстает сумасшедшим, он вполне нормален, оправдать его галлюцинации помогает жанр волшебной сказки. С помощью опала Нурредин открывает для себя другие грани бытия, которые и должны в идеале существовать в мире. Не зная ни любви, ни гармонии, не видя красоты окружающего мира, он всю жизнь стремился лишь к славе, полученной ценой смерти других, и богатству. Но, попав в миражный мир, понял всю тщетность прежнего бездуховного существования.

Миражный мир охарактеризован в типично сказочном стиле: «...горы, насыпанные из граненых бриллиантов; огромные утесы из чистого серебра, украшенные самородными рельефами, изящными статуями, правильными колоннами, выросшими из золота и мрамора. <...> Там бьет фонтан вином кипучим и ярким» [5, с. 268]. Это описание напоминает высший мир, в который попал Михаил Платонович в «Сильфиде». Возникает образ сказочного, но истинного мира, в котором герой обретает человеческую ипостась. Царь Нурредин через свои иллюзии постигает тайну высшей гармонии. Ее открывает Музыка Солнца – девушка, которую он находит в своих иллюзиях.

Попав в этот мир, Нурредин не может понять, наяву все происходит или во сне. С утратой волшебного мира герой не утрачивает обретенную истину, для

него уже невозможен возврат к прежней жизни без любви, в чем заключается его отличие от героя Одоевского, ставшего благоразумным человеком: «Когда дорожил я властью, богатством и славою, умел я быть и сильным и богатым. Я лишился сих благ только тогда, когда перестал желать их. <...> Суета все блага земли! <...> лучшее, что есть в мире, это – мечта!» [5, с. 275–276].

Повесть Киреевского показывает истинность, необходимость обретения миражного мира героем.

Подводя итог, отметим, что в анализируемых повестях представлены различные варианты презентации миражного существования героев. В «Сильфиде» миражный (истинный) мир воспринимается читателем сквозь призму сознания героя, материальным отражением которого становится предельно откровенная жанровая форма журнала (дневника). Реальное (но неистинное, с точки зрения героя) существование вербализуется в жанровых формах эпистолярия и рассказа. В «Опале» отсутствует жанровая маркированность различных форм существования героя. И реальное, и миражное существование органично вписаны в жанр волшебной сказки, но при этом истинным, как и в «Сильфиде», оказывается иллюзорный мир.

Список литературы

1. Драгоценные камни. Свойства. Астрология. Литотерапия. СПб., 2002.
2. Карпов А. А. «Перстень» Баратынского и «Повести Белкина» // Концепция и смысл. СПб., 1996. С. 171–185.
3. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 2000.
4. Одоевский В. Ф. Сильфида // Одоевский В. Ф. Соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 2. С. 106–126.
5. Киреевский И. В. Опал // Европеец. Журнал И. В. Киреевского. 1832. М.: Наука, 1989. С. 260–276.

A. V. Skripnik

Tomsk, Russian Federation

THE PROBLEM OF THE VERITY OR ILLUSORY OF HERO'S MIRAGE OF EXISTENCE («THE SYLPH» OF V. F. ODOEVSKY AND «THE OPAL» OF I. V. KIREEVSKY)

Odoevsky's and Kireevsky's stories deal with heroes which find their true mission in the illusory-mystic world. The ghosts which appeared as hallucinations and dreams (the sylph and the Music of the Sun) slightly opened a veil of true knowledge and broke down real life of heroes. Odoevsky's story has a difficult composition which draws the line between hero's letters and sylph's monologue. Kireevsky's story has a subtitle «a fairy tale». The narration and the description of the magic world are in the fairy style where dreams and reality are the same. In the both stories the illusory world is true because in it heroes learn the secret of supreme harmony, new kinds of arts, find their human hypostasis, love, preparing for perception of the true essence of being.

Keywords: genre of notes, the problem of mirage of existence, cognition, madness, dreams, hallucinations.

Skripnik Alena V. – Candidate of Philology, Assistant Professor of Literature Department of Tomsk State Pedagogical University (60A Kievskaya Str., Tomsk, 634061, Russian Federation, blackstrawberry@mail.ru)

М. Ф. Климентьева

Томск, Россия

СОН О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ В «ДОМЕ СУМАСШЕДШИХ» А. Ф. ВОЕЙКОВА

Рассматривается контаминация мотивов сна и безумия в устном памфлете А. Ф. Воейкова «Дом сумасшедших». Сноподобное состояние автора-героя создает особое пространство русской литературы 1810–1830-х годов, принципиально уподобленное дому сумасшедших, что соотносится с мотивом и идеей безумия как факторов, формирующих литературное сознание эпохи.

Ключевые слова: устная литература, памфлет, мотив сна, мотив безумия.

«Дом сумасшедших» – самое известное произведение Александра Федоровича Воейкова, критика, журналиста, поэта, ординарного профессора Дерптского университета, члена Российской Академии, оптимальная форма его авторского самовыражения. В устном памфлете сконцентрированы художественные открытия эпохи в области сатиры как жанра и способа осмысления действительности. Принадлежность «Дома сумасшедших» к «устной литературе» определила ассоциативный уровень функционирования текста, его открытость, подвижность, вариативность, а также текстовую незавершенность его структуры. Промежуточный пласт «устной литературы» обеспечивает «Дому сумасшедших» одновременное существование во многих списках, вариантах и редакциях, что позволяет говорить о памфлете как о метажанровой данности, свободной от условностей любого жанра, но в то же время использующей достижения всех жанров, обретения всех стилистических пластов.

На основании архивных разысканий, изучения писем К. Н. Батюшкова, П. А. Вяземского, В. Л. Пушкина, самого Воейкова и других Ю. М. Лотманом были установлены четыре редакции со списочными вариантами «Дома сумасшедших» [1], а также хронологические рамки работы Воейкова над памфлетом: 1814–1839 годы. Специалистами Рукописного отдела Пушкинского Дома систематизированы списки «Дома сумасшедших» и установлена датировка работы Воейкова над его рукописным памфлетом [2]. За исключением «политической редакции» 1821–1824 годов, героями которой становятся «политические глупцы», это одна из «наиболее резких и целеустремленных сатир против голицынского направления правительственной политики тех лет» [1, с. 43], все прочие «нумера» «Дома сумасшедших» – литераторы.

«Дом сумасшедших» – своего рода эпос литературной жизни, данный на градусе сатиры, иронии, юмора, гротеска, пример смехового постижения мира.

Климентьева Маргарита Федоровна – кандидат филологических наук, учитель литературы высшей квалификационной категории Гуманитарного лицея города Томска (ул. Говорова, 50-69, Томск, 634057, Россия, mfk5811@gmatl.com)

На месте священного сосуда поэтического вдохновения возникал, по изящному выражению П. А. Вяземского, «плевалник», сумасшедший дом замещал литературный Парнас, тем самым разрушалась вся знаковая система, существовавшая в мире современной Воейкову культуры, вместо нее рождался новый мир «нарушенных отношений, нелепостей, логически неоправданных соотношений, мир свободы от условностей» [3, с. 36]. «Дом сумасшедших» – это многожанровая контаминация, в нем есть приметы памфлета, эпиграммы, поэмы, пародии, сатирического куплета, имеется традиционный для послания зачин «други милые», сюжет организован жанром путешествия в духе и Стерна, и Дюпати, содержит элементы дескрипции. Обилие жанровых реминисценций, тем не менее, не нарушает целостности текста, поскольку устный памфлет – это «специфический способ видеть мир и познавать его смехом» [4, с. 58].

Редакции и варианты «Дома сумасшедших» были жестко ориентированы во времени, тематически определены литературной ситуацией 1810-х, 1820-х и 1830-х годов и одновременно существовали как бы вне времени и вне пространства литературы и жизни; согласно приему зеркального отражения, «прозаисты и поэты» отражались в кривом зеркале «Дома сумасшедших» мгновенно, одномоментно. С исчезновением актуальной фигуры изображение переходило «вовне», в неуловимую, не зафиксированную нигде субстанцию «устной литературы». Основное структурное качество «Дома сумасшедших» – принципиальная незавершенность, подвижность, открытость, равно как и содержательная сторона, выраженная в резкости памфлетных характеристик, оставляли «Дом сумасшедших» фактом «устной литературы» при жизни Воейкова; до его смерти в 1839 году «Дом сумасшедших» не издавался автором сознательно. Инерция созданного Воейковым мифа о себе самом была такова, что мысль издать «Дом сумасшедших» не посещала современников вплоть до 1858 года [5].

Поскольку основной уровень функционирования текста в «Доме сумасшедших» – уровень гротеска, соединение реальности с фантастикой в равной степени, то игровой статус текста абсолютен, при этом произведение «сделано» по законам романтической эстетики: у истоков сюжета резонирующий ироничный герой, отправляющийся в сновидческое путешествие по «нумерам» сумасшедшего дома русской литературы. В то же время гротескная поэзия Воейкова в «Доме сумасшедших» не могла органически проникнуться романтизмом прежде всего потому, что ей был инороден внутренний тон душевной жизни. Творчеству Воейкова вообще и «Дому сумасшедших» в частности свойственна эклектика, сочетание прагматизма и рационализма XVIII века с внешними сторонами романтической поэтики.

Одновременная принадлежность «Дома сумасшедших» к эстетике романтизма и к литературному фольклору («устной литературе»), промежуточной подгруппе, создавала эффект двойного зрения, литературы в литературе, нереальную реальность, сон. В 1814 году, когда создавались первые «нумера» «Дома сумасшедших», развернутой сюжетной модели сна в литературе еще не существовало; В. Жуковский переводил Бюргеру «Ленору» в свадебный подарок для невесты Воейкова, Саши Протасовой, и страшная немецкая история о мертвом женихе превращалась в морок, в сон («О, не знай сих страшных снов, ты, моя Светлана!»). Для Воейкова, всегда чутко реагировавшего даже на слабые тенденции русской литературы, мнимый ужас путешествия во сне стал мотивом сна о русской литературе, помещенной в «Обухов дом», за Обухов мост.

Показательна семантика заглавия памфлета; прежде всего «Дом сумасшедших» соотносим с идеей безумия как фактора, формирующего литературное сознание эпохи. Когда на смену классицистическим категориям меры и порядка приходит принципиальная романтическая разомкнутость сознания, «происходит

переоценка ценностей, сходство становится химерой, иллюзией, а безумие – формой отрицания установившихся форм» [6, с. 125].

В 1807 году Воейков в «Послании к моему старосте» сравнил писание стихов с родом помешательства: «...и в сумасшедший дом в жару <...> не залететь» [7, с. 19], в дружеской переписке тех лет русский Парнас синонимичен сумасшедшему дому (см. письмо К. Н. Батюшкова Д. В. Дашкову от 9 авг. 1812 г.: «...Я увижу и Каченовского, и Мерзлякова, и весь Парнас, весь сумасшедший дом...» [8, с. 226]). Носящийся в воздухе образ Парнаса – «желтого дома», особого мирообраза с его безумными героями – сумасшедшего дома – кристаллизовался в дружеском общении и «стал зерном, из которого вырос замысел сатиры» [1, с. 5]. Идея безумия, таким образом, стала знаком, сигналом неблагополучия мира, стартом переходности, признаком нарушения привычного мироощущения; «сумасшествие», «безумие» распространилось в общественном и социальном сознании и проросло в сознании литературном, отражавшем и художественно осмыслявшем реалии жизни.

Далекий от веселости мотив «безумия» в «Доме сумасшедших» приобретал качество смехового сигнала, регулятора смехового двоения мира в том случае, если коннотативно соединялся с мотивом сна:

Дым от смеси этой едкой
Нос мне сажей закопчил,
Но в награду крепко, крепко
И приятно усыпил [5, с. 4].

Метафора «желтого дома», известной петербургской психиатрической больницы, Обуховской больницы, рождалась культурным стереотипом, связанным с цветом фасадов казенных домов в Петербурге, и опиралась на продуктивный мотив безумия, слитый с мотивом сна автора-героя. Литератор, критик и журналист Воейков, имевший вполне определенную, им самим созданную репутацию, автор «Дома сумасшедших» и одновременно герой собственного памфлета, обитатель одного из «номеров», безумец, направлял смеховую ситуацию на себя, «сумасбродного» Воейкова. Приводилась и мотивировка его «безумия»: «...Деллила / Столь безбожно исказил, / Истерзать хотел Эмиля / И Вергилию грозил» [5, с. 10]. Мотивировка собственного «помрачения» реализовывала лишь одну из масок Воейкова – известный переводчик дескриптивной и дидактической поэмы, впрочем, только в этом виде Воейков мог претендовать на место на российском Парнасе и, соответственно, на «номер» в «желтом доме».

Беспрецедентное помещение автора в ряд «безумцев» открывало Воейкову неограниченные возможности: приняв роль сумасшедшего, «дурака», Воейков-автор приобретал право на абсолютное знание и монополию на истину, явленную ему во сне:

...чудный сон.
Не игра воображенья,
Не случайный призрак он.
Нет – то мщенью предыдущий
И страшший с неба глас.
К покаянию зовущий
И пророческий для нас [5, с. 6].

Гротескный образ автора-безумца балансировал на грани комического и трагического, объединял смеховый мир и мир реальности русской литературы, выступал в качестве посредника между литературой «высокой» и пограничной,

устной, стремился достигнуть цели юродства: «блага, пользы, личной и общественной» [3, с. 113]. «Благо и польза» в представлении Воейкова – это иерархия литературы, ее первые, вторые, третьи и прочие лица, ее вольный стиль, ее жанровые предпочтения, ее репутации.

То обстоятельство, что «сумасбродный» Воейков – мнимый безумец, усиливалось мотивом сна, однако автор был вполне способен выйти из сна по пробуждении: «Прочитав, я ужаснулся, / Хлад по жилам пробежал, / И, проснувшись, не очнулся – / И не верил сам, что спал» [5, с. 22], призвано скрывать под личиной «сумасбродности» его знание о мире литературы: обитатели «Дома сумасшедших» – мнимые мудрецы.

Фактор «безумия», реализованный в сюжете сна, разрушал категории меры и порядка и формировал литературное сознание новой эпохи: культурное сообщество поделено на участки, клетки, «нумера»:

...сей отдел
Прозаистам и поэтам,
Журналистам, авторам,
Не по чину, не по летам,
Здесь места по номерам [5, с. 7].

Безумие – мотив, структурное начало – те самые отрицаемые категории меры и порядка: единство времени, места, действия – сумасшедший дом – сон – каждый «безумец» на положенном ему месте.

Снилось мне, что в Петрограде
Чрез Обухов мост пешком
Перешед, спешил к ограде
И вступаю в желтый дом... [5, с. 3].

«Нумера»-литераторы в памфлете Воейкова – это объекты точного описания. Сюжетное обоснование поочередного описания «номеров» – сон, вымышленное путешествие по «клеткам» русской поэзии, что отчасти роднило «Дом сумасшедших» с условными путешествиями по карте в «Страннике» А. Ф. Вельтмана или «Путешествием вокруг моей комнаты» Ксавье де Местра, восходило к «Сентиментальному путешествию» Стерна и предвосхищало «Фантастические путешествия» Барона Брамбеуса.

Устный несобранный авторский текст имел константную трехчленную структуру:

- 1) зачин – сон автора, переносящий его в сумасшедший дом;
- 2) центральная часть описывала обитателей «желтого дома», в основном литераторов, была принципиально разомкнутой, готовой к постоянному обновлению;
- 3) помещение автора в тот же сумасшедший дом:

Тот Воейков <...>
Должен быть как сумасбродный
В цепь посажен, в желтый дом;
Темя все обрить сегодня
И тереть почаще льдом [5, с. 10–11]

- 4) пробуждение – «и не верил сам, что спал» – развязка.

Воейков заимствовал у предшественников и современников принцип свободного соединения строф памфлета в некую конструкцию, одновременно конечную, ограниченную постоянными строфами, вводящими и выводящими автора, героя

Литературные сновидения

и читателя из «Дома сумасшедших»: сумасшедший дом – сон – пробуждение; внутри ограниченного рамками замысла образования количество строф постоянно менялось; Воейков мог продолжать свой «Дом сумасшедших» долго, до самой смерти автора, а мог и остановиться в любой момент, «проснуться».

Традиционные композиционные приемы наполнялись в произведении Воейкова различным содержанием, прямо связанным с литературным «лицом», поэтической манерой или репутацией литератора, интонировались всеми оттенками комического – от сатиры до незлобивого юмора, от сарказма до иронии. Но независимо от уровней комического поэтика текста строилась на лексической сниженности:

Вот на розовой цепочке
Спичка Шаликов, в слезах
Разрумяненный, в веночке,
В ярко-планжевых чулках.
Прижимая веник страстно,
Ищет граций здешних мест
И мяуча сладострастно,
Размазню без масла ест [5, с. 7].

* * *

Вот в порожней бочке винной
Целовальник Полевой
Беспорточный и бесчинный,
Стало что с его башкой?
Спесь с корыстью в ней столкнулись,
И от натиска сего
Вверх ногами повернулись
Ум и сердце у него [5, с. 25].

* * *

Как, меня лишать свободы
И сажать в безумный дом?
Я подлец уж от природы,
Сорок лет хожу глупцом [5, с. 16].

* * *

<...> Ты ль, Хвостов,
Тебе ль здесь быть?
Ты дурак, не сумасшедший,
Не с чего тебе сходить [5, с. 17].

Боевой дух «Дома сумасшедших» распространялся на весь текст; каждая из редакций имела центральные, ударные куплеты-строфы, направленные последовательно против «Беседы любителей русского слова», Полевого и Сенковского, грече-булгаринской группы, в то время как друзья-арзамасцы, «знаменитые друзья» Воейкова хотя и угодили в «желтый дом» русской литературы, но их характеристики лишены инвективности, сатирико-полемический удар в этом случае явно ослаблен: «крошка Батюшков в слезах», Жуковский, спутанный в «саван длинный», «черта дразнит языком».

Однако, создавая «Дом сумасшедших», Воейков переводил фамильярно-бранный слог, возможный в дружеской переписке, в пласт устной литературы, т. е.

делал его достоянием общества. Для поэзии Воейкова не существовало этического запрета касаться личности человека при осмеянии его литературной продукции, она питалась тем, что называлось «личностями», поэтому личный намек – это основа его поэтики: «Вот Брамбеус: “сей” и “оный”, / Гадок, страшен, черен, ряб» [5, с. 8];

...вот Плутув – нахал в натуре,
Из чужих лохмотьев шит.
Он цыган в литературе,
А в торговле книжной жид.
Вспоминая о прошедшем,
Я дивился лишь тому,
Что зачем он в сумасшедшем,
Не в смиренном доме? [5, с. 24].

Включая в монологи «безумцев» характерные слова, речевые погрешности, узнаваемую характерную образность, даже черты внешности и телосложения, Воейков утрировал их в авторском контексте или комментарии. Так создавался амбивалентный мир брани и похвалы, а также их дериватов: лицемерия, хамства, шпилек, намеков, лесты, где сатирические оттенки (юмор, ирония, сарказм) балансировали на грани, грозя перейти в свою противоположность:

Вот наш Греч:
Рукой нескромной
Целых полгода без сна,
Из тетрадищи огромной
Моряка Головина
Он страницы вырывает.
И – отъявленный нахал –
В уголку иглой вшивает
Их в недельный свой журнал [5, с. 20].

Единообразный набор элементов в описании каждого «нумера», кумулятивный принцип строфы – встреченный в клетке (своем месте в мире литературы) безумец, его поведение, монолог сумасшедшего, поведение автора – обеспечивал концептуальный подход к портрету героя. Типологический принцип описания героя, его действительного или гротескно-преломленного места в мире литературы, с одной стороны, восходил к приемам «арзамасского наречия» на уровне ассоциативной поэтической стихии. С другой – таил в себе потенциальные возможности описания дробных единиц «среды», которые сложились позднее в причудливых поисках натуральной школы.

Благодаря постоянному использованию приема арзамасского видения-сна в «Доме сумасшедших» создавалась гротескная двуплановость, совмещался мир реальный и фантастический: автор погружался в сон, усыпленный едким дымом от горящих в камине стихов:

...и Кутузова стихами
Я растапливал камин,
Подбавлял из Глинки сору,
И твоих, о Мерзляков!
Из «Амура» по сю пору
Недописанных стихов [5, с. 3].

С помощью приемов сатирической фантастики, гротеска, гиперболизации литературной повседневности Воейков создавал мозаичную картину русской литературной жизни. Пародийное осмеяние, дробление на «нумера», разукрупнение достижений литературы 1810–1830 годов вели к разрушению канонов поэтики современной литературы. Сноподобное состояние автора-героя создавало особое пространство русской литературы 1810–1830-х годов, принципиально уподобленное дому сумасшедших, что соотносилось с мотивом и идеей безумия как факторов, формирующих литературное сознание эпохи.

Список литературы

1. *Лотман Ю. М.* Сатира А. Ф. Воейкова «Дом сумасшедших» // Учен. зап. Тартуского университета / Отв. ред. Ю. М. Лотман. Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1973. Вып. 306: Труды по русской и славянской филологии. XXI: Литературоведение. С. 3–45.
2. *Балакин А. Ю.* Списки сатиры А. Ф. Воейкова «Дом сумасшедших» в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003–2004 годы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 189–208.
3. *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко В. М.* Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984.
4. *Жук А. А.* Сатира натуральной школы / Под ред. Е. И. Покусаева. Саратов: Изд-во Саратов. гос. ун-та им. Н. Г. Чернышевского, 1979.
5. [*Воейков А. Ф.*] Дом сумасшедших: Сатира А. Ф. Воейкова. Берлин: Ferdinand Schneider, 1858.
6. *Поляков М. Я.* Язык пародии и проблема структуры стиля // Литературные направления и стили / Под ред. П. А. Николаева, Е. Г. Руднева. М., 1976. С. 115–130.
7. *Воейков А. Ф.* К моему старосте // Вестник Европы. 1812. № 21. С. 17–21.
8. *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 2: Из записных книжек. Письма.
9. *Воейков А. Ф.* Дом сумасшедших. Редакция 1 // Поэты 1790–1810-х годов. 2-е изд. / Вступ. ст. и сост. Ю. М. Лотмана; подгот. текста М. Г. Альтшуллера; вступ. заметки, биограф. справки и примеч. М. Г. Альтшуллера, Ю. М. Лотмана. Л.: Сов. писатель, 1971. С. 793–799. (Библиотека поэта).

M. F. Klimentyeva

Tomsk, Russian Federation

A DREAM ABOUT RUSSIAN LITERATURE IN THE NON-PUBLISHED PAMPHLET OF A. F. VOYEYKOV «MADHOUSE»

The contamination of motives of dream and insanity in the non-published pamphlet of A. Voyeykov «Madhouse» is considered in the article. The state of the author-protagonist, similar to a dream, creates a particular space in Russian literature of the years 1810–1830, which is assimilated to the asylum. This relates to the motive and the idea of madness which are the factors that configure the literary conscious of the epoch.

Keywords: non-published literature, pamphlet, motive of dream, motive of insanity.

Klimentyeva Margarita F. – PhD in Philology, Teacher of Literature of the Highest Degree, Tomsk Humanities Lyceum (50-69 Govorov Str., Tomsk, 634057, Russian Federation, mfk5811@gmail.com)

УДК 821.161.1

В. В. Мароши

Новосибирск, Россия

**СОН НИКОЛЕНЬКИ
В МЕТАНАРРАТИВЕ РОМАНА «ВОЙНА И МИР»
Л. Н. ТОЛСТОГО**

Анализируется последний эпизод романа «Война и мир», сон Николеньки Болконского, в контексте метанарративной концентрации основных фабульных мотивов, архетипа самоутверждения личности в европейской истории, метатекстуальных символик ткачества, эстетического совершенства и материнской любви.

Ключевые слова: сон, нарратив, метанарратив, фабула, история, символика.

Наррацию и метанаррацию в романе «Война и мир» мы будем рассматривать не только как собственно повествование, но в более широком, структуралистском смысле – как изображение события, темпоральную структуру [1, с. 13]. В таком понимании метанаррация выступает в качестве особого рода сверхфабулы, отражая самые существенные черты событийности произведения или группы произведений. Ситуация сна, в которой, как правило, изображаются ирреальные события или ситуации, часто выступает как фабульная перспекция, предвосхищающая наиболее значимые поступки героев или положения, в которые они будут помещены.

Сон Николеньки Болконского и его «послесоние», рефлексия пробудившегося персонажа, играют особую роль в фабульном мире романа. Они завершают его «историю» (XVI глава первой части эпилога), претендуя на сведение воедино всех его важнейших сюжетных линий: в ментальном событии сна и его осмыслении участвуют сам подросток, Пьер, умерший Андрей Болконский, дядя Николай Ростов. Таким образом, сон Николеньки становится и «мета-аналепсисом», в терминологии нарратологической теории Ж. Женетта [2], основных событий романа и намечает неосуществленный в фабуле «метапролепис» того, что может произойти с этим и другими персонажами (восстание декабристов, возможное участие в нем Пьера и Николеньки).

Мароши Валерий Владимирович – доцент, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630124, Россия, maroshi@mail.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 39–46.

© В. В. Мароши, 2016

Автор, как это и характерно для сюжетных линий героев в «Войне и мире», предпочитает скрыться за точкой зрения персонажа, еще не вступившего в историю, но уже воображающего свою роль в ней. Уже в ранней прозе Толстого часть функций комментирующего автора была передана персонажу-сновидцу: это и рефлектирующий герой-рассказчик «Истории вчерашнего дня» и герой повести «Детства». Придуманный последним «страшный сон» о смерти и похоронах матери сюжетно реализуется, как будто его сон, а не авторская интенция управляет повествованием.

Итак, нарративного эксплицирования в этом сне не происходит, метанарратив истории, который был перенесен автором в «философские» главы романа, остается имплицитным, имеющим значимость для группы персонажей. Между тем события сна соотнесены с самым началом европейского историографического нарратива, ориентированного на особую роль «значительной личности в истории» – «Сравнительными жизнеописаниями» Плутарха («Он видел во сне себя и Пьера в касках, – таких, какие были нарисованы в издании Плутарха. <...> Я только об одном прошу Бога: чтобы было со мною то, что было с людьми Плутарха, и я сделаю то же. Я сделаю лучше» [3, с. 717–718])¹. Детально неприятие Толстым «плутарховской» литературной традиции, связанной с героизацией исторических деятелей и существенно повлиявшей на становление Наполеона, рассмотрено в статьях французской славистики П. Карден².

Заметим, что функция сновидений в образной системе произведений русских классиков – Достоевского, Тургенева, Толстого – в последние годы стала предметом пристального внимания отечественных литературоведов. В толстоведении интерес к роли снов в художественном мире писателя ведет свое начало с новаторского исследования конца 1940-х годов саратовского литературоведа И. В. Страхова «Психология литературного творчества», которое было переиздано в 1998 году. В 1990-е годы литературные сновидения Толстого интерпретировались с символично-религиозной («Сокровенный Толстой» Б. Бермана), психологической (В. И. Порудоминский), интертекстуальной (Л. Кацис, С. Л. Савченко), мотивно-тематической (Ю. Г. Семикина) точек зрения – в сцеплении с другими важнейшими для писателя темами и мотивами. Наконец, закономерно, что самым распространенным аспектом рассмотрения литературных снов в романной прозе Толстого стала их «поэтика» и «философия» (В. В. Савельева). В американской славистике (И. Паперно и др.) сон у Толстого рассматривается в ряду других проявлений онейрического как особый тип «приостановки» или отмены неизбежной линейности наррации.

Наш подход к одному из наиболее часто анализируемых снов романа «Война и мир» буде построен на попытке соединения основ нарратологии с магистральной для отечественного литературоведения «психологией творчества» и образами русской религиозно-философской софиологии, символику которых, как нам представляется, содержит этот эпизод. В обоих последних контекстах наше толкование сна будет выходить за пределы метанарратива самого Толстого к архетипам творчества вообще и к символике религиозной картины мира. Итак, помимо того, что метанарратив должен быть особо выделенным фабульным эпизодом, он должен содержать имплицитный комментарий ко всей фабуле данного текста, в нем могут быть найдены и символы творческого эйдетизма (Текста, Книги). Роман «Война и мир», как мы знаем, принадлежит к тем текстам, в которых и поставле-

¹ Далее ссылки на это издание делаются в круглых скобках с указанием страниц.

² См., например: Карден П. Плутарховская традиция в романе «Война и мир». URL: <http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000031/st025.shtml> (дата обращения 10.01.2016).

ны предельные для литературного текста задачи, что не может не сказаться и на всех элементах этого текста.

Нами уже была отмечена сильная позиция этого эпизода с точки зрения всего пространства текста – он располагается в концовке первой части эпилога, предвзявляя его вторую, философскую часть. Структурно концовки и начала всех композиционных подразделений текста, как мы знаем, тоже являются сильными позициями как бы второй степени. Сон претендует на образное обобщение тех художественно-философских аспектов романа, которые связаны с войной и ходом истории, и тем самым открывает перспективу философии истории «второго эпилога».

На первый план прежде всего выходит ретроспекция наррации, сводящая воедино сюжетные линии Пьера Безухова, Андрея Болконского, которые прямо («...с дядей Пьером...» (с. 717)), «они – он и Пьер...» (с. 717)) или через взаимотождествление («...Пьер был отец – князь Андрей...» (с. 717)) участвуют во сне. С точки зрения этого сна-аллегории главные персонажи романа – Пьер и Андрей – оказываются двойниками, несмотря на внешнюю непохожесть, разность темпераментов, увлечений, разные линии судьбы и пр. Это герои, которые стремятся к славе, к тому, чтобы вести за собой других, возглавлять движение вперед. Их лидерство иллюзорно, неслучайно используется пассивная конструкция: герои сна не двигают нити, а движимы ими, являются как бы ведомыми «куклами». Однако они довольно быстро сталкиваются с препятствием, «запутываются»: «Они с дядей Пьером *шли впереди* огромного войска. <...> Впереди была *слава*, такая же, как и эти *нити*, но только несколько *плотнее*. Они – он и Пьер – неслись легко и радостно все ближе и ближе к *цели*. Вдруг нити, *которые двигали их*, стали ослабевать, *путаться*; стало *тяжело*. И дядя Николай Ильич остановился перед ними в грозной и строгой позе» (с. 717)³.

У князя Андрея стремление к славе в романе отрефлектировано самим героем и связано прежде всего с военной карьерой: «...что же мне делать, ежели я ничего не люблю, как только славу, любовь людскую. Смерть, раны, потеря семьи, ничто мне *не страшно*. ...я всех их отдам сейчас за минуту *славы, торжества над людьми*, за любовь к себе людей, которых я не знаю и не буду знать, за любовь вот этих людей [4, с. 331]; «...дорожу этой таинственной *силой и славой*, которая вот тут надо мной носится в этом тумане [4, с. 331]; «*Я жил для славы*. (Ведь что же слава? та же любовь к другим, желание сделать для них что-нибудь, желание их похвалы.) Так я жил для других, и не почти, а совсем погубил свою жизнь. И с тех пор стал спокойнее, как живу для одного себя» [4, с. 482]; «Да, да, вот они те волновавшие и восхищавшие и мучившие меня ложные образы, – говорил он себе, перебирая в своем воображении главные картины своего волшебного фонаря жизни, глядя теперь на них при этом холодном белом свете дня – ясной мысли о смерти. – Вот они, эти грубо намалеванные фигуры, которые представлялись чем-то прекрасным и таинственным. *Слава*, общественное благо, любовь к женщине, самое отечество – как велики казались мне эти картины, какого глубокого смысла казались они исполненными! И все это так просто, бледно и грубо при холодном белом свете того утра, которое, я чувствую, поднимается для меня» (с. 211); «...туда-то я буду послан, – думал он, – с бригадой или дивизией, и там-то со знаменем в руке *я пойду вперед* и сломя все, что будет пред мной (с. 343); «Глядя на знамя, ему все думалось: может быть, это то самое знамя, с которым мне придется *идти впереди войск* (с. 343). Итак, положение впереди «огромного войска» из «нитей», лишенных конкретного антропоморфного облика, – это

³ Здесь и далее в цитируемом тексте, если не указано иное, курсив наш. – В. М.

метапозиция определенного типа героев, мечтающих о своей славе в истории и войне.

Ведь и сугубо «штатский» герой Пьер тоже ведет свое «войско»: «Это было продолжение его самодовольных рассуждений об его успехе в Петербурге. Ему казалось в эту минуту, что он был призван *дать новое направление* всему русскому обществу и всему миру» (с. 716).

К славе и власти стремится кумир прошлого Андрея и Пьера – Бонапарт, да и, с точки зрения автора, любое другое известное лицо европейской истории, действующее в своих эгоистических интересах: «В Африке над безоружными почти жителями совершается целый ряд злодеяний. И люди, *совершающие злодеяния* эти, и в особенности их руководитель, уверяют себя, что это прекрасно, *что это слава*, что это похоже на Кесаря и Александра Македонского и что это хорошо» (с. 662); «...не могут противопоставить наполеоновскому идеалу *славы и величия*, не имеющего смысла, никакого разумного идеала» (с. 663).

Другой смысл «славы» в романе – коллективный, это слава скромных персонажей, действующих во имя национальных целей: «– Благодарю всех за трудную и верную службу. Победа совершенная, и Россия не забудет вас. Вам *слава вовеки!*» (с. 606); «Денис Давыдов своим русским чутьем первый понял значение той страшной дубины, которая, *не спрашивая правил военного искусства*, уничтожила французов, и ему *принадлежит слава* первого шага для узаконения этого приема войны» (с. 54); «И маленький, тихенький Дохтуров едет туда, и Бородино – лучшая *слава русского войска*» (с. 524). Поэтому в конечном счете слава как целенаправленное деятели персонажей в истории амбивалентна, зависит от стратегии актанта.

Войско Наполеона в романе с точки зрения своих предикатов – это войско из сна Николеньки: «В тот же вечер дворовый человек, пришедший из Боровска, рассказал, как он видел вступление *огромного войска* в город» (с. 524) (ср. во сне: «...впереди *огромного войска*»). «Огромность» войска во сне не только характеризует масштаб тщеславия героев наполеоновского типа, но и, как «слава», несет амбивалентный смысл. «Огромность» размеров для автора признак истинной исторической и вообще всякой жизни, которую не может охватить и понять современный ему историографический нарратив: «Эти историки из всего *огромного числа признаков, сопровождающих всякое живое явление*, выбирают признак умственной деятельности и говорят, что этот признак есть причина» (с. 726); «Всякое исполненное приказание есть всегда одно из *огромного количества неисполненных*» (с. 748); «...*история из огромного количества подлежащих ей явлений*, всегда представляющихся в зависимости от свободы и необходимости, должна вывести определение...» (с. 750). Огромная сеть косых линий-паутинок – впечатляющая аллегория той «бесконечной связи причин» (с. 756), с которой столкнулся в повествовании об истории автор и его герои.

Особая «плотность» славы во сне («...несколько плотнее») представляется нам развертыванием аллегии славы в аспекте ее плотской, телесно-предметной сущности. Подобный признак («плотный») используется в повествовании в батальном пейзаже и портретах персонажей из военной среды: «Русские *плотными* рядами стояли позади Семеновского и кургана...» (с. 146); «Пуфф! – вдруг виднелся круглый, *плотный*, играющий лиловым, серым и молочно-белым цветами дым, и бумм! – раздавался через секунду звук этого дыма (с. 236); «Полковой командир был пожилой, сангвинический, с седеющими бровями и бакенбардами генерал, *плотный* и широкий больше от груди к спине, чем от одного плеча к другому (с. 141). Этимон слова «плотный» в этимологическом словаре раскрывается как «содержащий *много плоти* (в малом объеме)» [5, с. 344]. По-видимому,

«плотность» славолубивого эгоизма предвосхищает известные инвективы плотского начала, животной жизни в этике позднего Толстого.

Загадочный цвет славы и линий, ведущих к ней («белые косые линии») во сне мотивирован внутри текста романа военной символикой: «белым» в повествовании маркированы портреты и описания всех военачальников и солдат: «...рука государя в белой перчатке... белый плюмаж его» [4, с. 308]; «...он снял перчатку с красивой белой руки» [4, с. 342]; «Кто-то проехал со свитой на белой лошади и что-то сказал» [4, с. 243] «Несколько батальонов солдат в одних рубахах... как белые муравьи, копошились на этих укреплениях» (с. 216).

В лирике Пушкина, как известно, наиболее ценимой Толстым, мотив славы прочно ассоциируется как с путем героя в истории, так и, в особенности, карьеры Наполеона: «...слепая славы страсть, // Ты, жажда гибели, свирепый жар героев» [6, с. 235]; «...ропот гордой славы» [6, с. 237]; «Да, слава в прихотях вольна. // Как огненный язык, она // По избранным главам летает» [6, с. 485]; «...от блеска им начатой славы» [6, с. 502]; «Одна скала, гробница славы... // Там погружались в хладный сон // Воспоминая величавы: // Там угасал Наполеон» [6, с. 317]; «Тильзит надменного героя // Последней славою венчал» [6, с. 252]. Здесь метанарратив выходит за рамки романа в пространство «общих мест» русской и европейской литературы, связанных с биографией Наполеона, «наполеоновским сюжетом» русского и европейского романов, жанром античной биографии.

Итак, эгоцентричные герои во сне «ослабевают», «запутываются», а выходом из очередной тяжелой ситуации становится потеря героем формы, силы, твердости в ситуации слабости – ранения, близости смерти, душевного размягчения – или в столкновении с героями, отмеченными мотивами жалости, ласки, слабости (Кутузов, Марья Болконская, Каратаев): «Николенька оглянулся на Пьера; но Пьера уже не было. Пьер был отец – князь Андрей, и отец не имел образа и формы, но он был, и, видя его, Николенька почувствовал слабость любви: он почувствовал себя бессильным, бескостным и жидким. Отец ласкал и жалел его» (с. 717). То же бессилие в определенный «момент истины» чувствует и Наполеон, не случайно его состояние во время Бородинского сражения – первого препятствия на пути его славы – сравнивается со сновидением: «Да, это было как во сне... и человек во сне... чувствует, что рука его, бессильная и мягкая, падает, как тряпка, и ужас неотразимой гибели охватывает беспомощного человека» (с. 254). Как уже говорилось, ситуация честолюбивого героя в столкновении с чужой силой или слабостью спроецирована в пространство метаистории.

«Косые линии» во сне Николеньки, с одной стороны, – аллегория привычного для эпохи воинского геометризованного порядка («Каждый генерал и солдат чувствовали свое ничтожество, сознавая себя песчинкой в этом море людей, и вместе чувствовали свое могущество, сознавая себя частью этого огромного целого».

С раннего утра начались напряженные хлопоты и усилия, и в 10 часов все пришло в требуемый порядок. На огромном поле стали ряды. Армия вся была вытянута в три линии» [4, с. 305]), с другой – линии движения истории, состоящей из бесконечного числа бесконечных малых частиц («Для истории существуют линии движения человеческих воль, один конец которых скрывается в неведомом, а на другом конце которых движется в пространстве, во времени и в зависимости от причин сознание свободы людей в настоящем» (с. 763)).

Еще более значимым в описании события сна является использование слова «составлены» («войско это было составлено...»). «Составленность» в языке повествования романа, дискурсе – это разного рода сложные проекты, схемы, планы, предумышления и абстрактные понятия, которые придуманы далекими от жизни персонажами (историками, юристами, полководцами, реформаторами) для защи-

ты от конкретности и непонятности ее непредсказуемого процесса: «Вместо того чтобы, определив в самих себе понятия о свободе и о необходимости, под *составленные определения* подводить явления жизни, – история из огромного количества подлежащих ей явлений, всегда представляющихся в зависимости от свободы и необходимости, должна вывести определение самих понятий о свободе и о необходимости» (с. 750); «Оно не только встречается на каждом шагу, но из последовательного ряда таких противоречий *составлены все описания* общих историков» (с. 725); «В области науки права, *составленной* из рассуждений о том, как бы надо было устроить государство и власть, если бы можно было все это устроить, все это очень ясно, но в приложении к истории это определение власти требует разъяснений» (с. 731); «Со стороны же русских так много говорили и писали про Березину только потому, что вдали от театра войны, в Петербурге, *был составлен план* (Пфулем же) поимки в стратегическую западню Наполеона на реке Березине (с. 616); «В Петербурге, еще до получения известия об оставлении Москвы, *был составлен подробный план всей войны* и прислан Кутузову для руководства. Несмотря на то, что *план этот был составлен* в предположении того, что Москва еще в наших руках, план этот был одобрен штабом и принят к исполнению (с. 487); «Кроме занятий по именьям, кроме общих занятий чтением самых разнообразных книг, князь Андрей занимался в это время критическим разбором наших двух последних несчастных кампаний и *составлением проекта об изменении* наших военных уставов и постановлений (с. 524); Ему хотелось высказать Долгорукову *свой, составленный им, план атаки* [4, с. 323]; «Диспозиция, *составленная Толем*, была очень хорошая. Так же, как и в аустерлицкой диспозиции, было написано...» (с. 489–490).

Однако если допустить, что «составленное» «огромное войско» соотносится не только с персонажным уровнем героев, претендующих на роль лидеров, но и с позицией автора-повествователя, komponующего свой текст, то некоторые детали пред-сна и сна могут получить иное объяснение, связанное с глубинными слоями психологии творчества. Обратим внимание на то, какая именно деталь – сломанные перья и сургучи с письменного стола дяди – связывает сон Николеньки с сюжетной ситуацией спора Пьера и Николая Ростова: «Мужчины пошли в кабинет, и Николенька Болконский, не замеченный дядей, пришел туда же и сел в тени, к окну, у *письменного стола*» (с. 705); «Всякое слово Пьера жгло его сердце, и он нервным движением пальцев *ломал* – сам не замечая этого – попадавшие ему в руки *сургучи и перья на столе дяди*» (с. 707); «Мальчик нагнул голову и тут в первый раз как будто заметил то, что он наделал *на столе*. Он *вспыхнул* и подошел к Николаю.

– Дядя, извини меня, это я сделал нечаянно, – сказал он, показывая на поломанные сургучи и перья» (с. 708); ср.: «И дядя Николай Ильич остановился перед ними в грозной и строгой позе.

– Это вы сделали? – сказал он, указывая на поломанные сургучи и перья» (с. 717). Так же в самом начале романа роль Анны Павловны Шерер как хозяйки салона не отменяет подспудной символики запуска текстильной машины романа, где автор играет роль Парки и «хозяина всей мастерской»: «Как хозяин прядильной мастерской, посадив работников по местам, прохаживается по заведению... <...> Веретена с разных сторон равномерно и не умолкая шумели» [4, с. 14–16]

В таком случае «нити» и «линии-паутины» из сна Николеньки символизируют процесс сотворения огромного черно-белого текста, Книги о войне, которая должна принести настоящую славу своему автору. По мере развертывания творческого дискурса он начинает «путаться» в ней, ему становится «тяжело», контроль над обширным текстом ослабевает. В латинском языке эта ассоциативная связь текста, замысла, нити и паутины сохранилась: «Tela [из *texla* от *texo*]

1) ткань; 2) паутина; 3) ткачество, ткацкое искусство; 4) ткацкий станок; 5) основа ткани; 6) выдумка, замысел, план» [7, с. 762]. Сломанные перья и сургучи – знаки не только деловой переписки дяди, но и неосознаваемого самим автором («сам не замечая этого») желания завершить бесконечный роман – ведь это его последние эпизоды.

Однако есть еще одна аллюзия, которая позволяет истолковать деталь сна как символ поэтического метанарратива. Это цитата на французском языке из дискурса другого персонажа, идиома «*fil de la Vierge*» (дословно «нити Богородицы»). – В. М.): «Войско это было составлено из белых косых линий, наполнявших воздух подобно тем паутинам, которые летают осенью и которые Десаль называл *le fil de la Vierge*» (с. 717). Современный словарь толкует ее предметное значение, не раскрывая образной этимологии: «паутинка (*летающая в воздухе во время бабьего лета*)» [8, с. 365]. В романе находим описание подобного «бабьего лета» осени 1812 года: «Погода уже несколько дней стояла тихая, ясная, с легкими заморозками по утрам – так называемое *бабье лето*. <...> На всем, и на дальних и на ближних предметах, лежал тот волшебного-хрустальный блеск, который бывает только в эту пору осени... все это неестественно-отчетливо, *тончайшими линиями* вырезалось в прозрачном воздухе» (с. 509). Однако для аллегорического сна временная и пространственная конкретность события несущественна. Батальная сцена с летящими паутинами-нитями из сна Николеньки не очень похожа и на детально изображенный пейзаж из стихотворения Тютчева «Есть в осени первоначальной...» (1857): «Есть в осени первоначальной // Короткая, но дивная пора – // Весь день стоит как бы *хрустальный* // И лучезарны вечера... Лишь *паутины тонкий волос* // Блестит на праздной борозде» [9, с. 146]. Из «Записей» В. Черткова мы узнаем, что Толстой очень любил это стихотворение и считал его своего рода поэтическим шедевром: «Л. Н. – “И паутины тонкий волос блестит на праздной борозде”. Мне особенно нравится “праздной”. Особенность поэзии в том, что в ней одно слово намекает на многое» [10, с. 126].

На неустранимую загадочность образов сна Николеньки могло повлиять и представление биографического автора об эйдетичности, совершенстве одного из образов Тютчева, который разворачивается в некое тотальное целое (огромное войско – линии – нити – паутины). Однако в плане креативной рефлексии автора больше здесь схожего с пушкинским образом поэтического дискурса как армии, которой командует поэт: «Пушусь на славу! <...> А чтоб им *путь открыть широкий, вольный*, // Глаголы тотчас им я разрешу... Не бойтесь, мы не будем слишком строги... // Как весело стихи свои *вести* // Под *цифрами, в порядке, строй за строем*, // Не позволять им в сторону брести, // Как *войску, в пух рассыпанному боем!* // Тут каждый слог замечен и в чести, // Тут каждый стих глядит себе *героем*. // А стихотворец... с кем же равен он? // Он Тамерлан или сам *Наполеон*» [11, с. 137].

Последняя версия символики метанарратива – мифопоэтическая, а в контексте русской культуры – скорее софиологическая. Во французской культуре «нити Богородицы» называются так потому, что отсылают к ситуации заботы Матери о своем Сыне, ставшей темой нескольких живописных изображений. Это нити, которые прядутся на веретене и рассеиваются в воздухе Божьей Матерью над спящим младенцем-Христом. Возвращение персонажа к ощущению собственной мягкости, «бескостности», любви и ласке после краха его стремления к славе и власти можно интерпретировать как возвращение сироты к любящей и мудрой Матери, явленной здесь в обличии Отца («Отец ласкал и любил его»). Это не умершая в родах «княгиня», а скорее растворенная в мире материнская любовь Софии.

Итак, в процессе истолкования сна персонажа нам пришлось использовать как фабулу, так и повествовательный дискурс романа для уточнения смысла некоторых неясных деталей. Тем не менее выход за пределы нарратива романа позволил расширить представления и о самом метанарративе в сторону эстетического и религиозного типов метаповествования, характерном для креативной сферы романа и традиций русской ментальности соответственно. Обобщающая роль метанарратива в сновидении персонажа складывается не только из «лабиринта сцеплений» событий и мотивов конкретного произведения, но и из соотношения символики сна с весьма широким пространством вненарративных текстов поэтического или религиозного дискурса.

Список литературы

1. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
2. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60–282.
3. Толстой Л. Н. Война и мир. М.: Правда, 1971. Т. 3–4. 768 с.
4. Толстой Л. Н. Война и мир. М.: Правда, 1971. Т. 1–2. 752 с.
5. Шанский Н.М. и др. Краткий этимологический словарь русского языка. М.: Просвещение, 1971. 542 с.
6. Пушкин А.С. Соч.: В 3 т. Т. 1: Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила. М.: Художественная литература, 1985. 735 с.
7. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. М.: Рус. яз., 1986. 840 с.
8. Ганишина К. А. Французско-русский словарь. М.: Рус. яз., 1982. 912 с.
9. Тютчев Ф. И. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1980. Т. 1. 384 с.
10. Чертков В. Г. Записи (о Толстом) 1894–1910 // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 2. С. 119–129.
11. Пушкин А. С. Соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 2: Поэмы. Евгений Онегин. Драматические произведения. 527 с.

V. V. Maroshi

Novosibirsk, Russian Federation

DREAM OF NIKOLENKA IN THE METANARRATION IN TOLSTOY'S NOVEL «WAR AND PEACE»

The article analyzes the final episode of the novel «War and peace», the dream of Nikolenka Bolkonsky, in the context of metanarrativ – as the concentration of the main thematic motifs of the novel, archetype of a ambitious personality in European history, metatextual symbolism of weaving, aesthetic perfection and maternal love.

Keywords: dream, narration, metanarration, plot, history, symbol.

Maroshi Valerij V. – Associate Professor, Doctor of Philology, Professor of the Chair of Russian Literature, Theory of Literature and Methods of Teaching Literature of Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyujskaya Str., Novosibirsk, 630124, Russian Federation, maroshi@mail.ru)

Н. А. Нагорная

Белгород, Россия

**ЛЮЦИДНЫЕ СНОВИДЕНИЯ
В РАССКАЗАХ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА «ТЕПЕРЬ,
КОГДА Я ПРОСНУЛСЯ...», «В БАШНЕ» И В ПОВЕСТИ
АЛЕКСАНДРА КОНДРАТЬЕВА «СНЫ»**

Рассматриваются люцидные сновидения как предмет изображения и сюжетобразующее начало в рассказах Валерия Брюсова «Теперь, когда я проснулся...», «В башне» и в повести Александра Кондратьева «Сны». Семантика терминов трансперсональной психологии «люцидные сновидения» «онейронавтика», «онейронавт» уточняется по отношению к анализу литературного текста. Образ персонажа-сновидца поставлен писателями в центр онейрического повествования, в котором решаются проблемы взаимоотношений люцидных снов, реальности, любви, свободы, преступления. Онейрические сюжеты Брюсова и Кондратьева восходят к фольклорному сюжету о колдуне и пленной красавице. Общим для них является также мотив онейрического замка, но и сюжет, и мотив по-разному преломляются у авторов. Сны вытесняют дневную реальность на периферию, но для брюсовских сновидцев такое положение вещей существует как данность, а у Кондратьева движение сюжета идет от «волшебного» сна к «люцидным» и «коллективным».

Ключевые слова: люцидные (осознанные) сновидения, онейронавтика, онейрический сюжет, онейрический мотив, В. Брюсов, А. Кондратьев.

Предметом изучения в этой статье стало парадоксальное состояние сознания сновидца, так называемое «бодрствование во сне», положенное в основу сюжетов рассказов В. Я. Брюсова «Теперь, когда я проснулся...», «В башне» и повести А. А. Кондратьева «Сны». «Люцидные» сновидения (от англ. lucid – ясный, светлый, прозрачный) – синоним «осознанных», «контролируемых», «управляемых» сновидений. Причем свет в данном случае символизирует осознанность и сознание: «Light is a very natural symbol of consciousness» [1, p. 114]. Это – бодрствование сознания при физиологическом сне организма и осознание своего состояния сна.

Писатели и поэты обратили внимание на люцидные сновидения давно, а вот психология и естественные науки занялись ими только в XX веке. Такое промедление связано с тем, что психологи и физиологи долгое время не могли признать

Нагорная Наталья Анатольевна – доктор филологических наук, доцент, креативный редактор, редакция мультимедийного культурно-просветительского проекта «Дороги России», Центр культурных инициатив «Сретение» (ул. Привольная, 5, Белгород, 308032, Россия, nagor95@mail.ru)

право на существование этого феномена. Само словосочетание «осознанное сновидение» было для них нонсенсом, поскольку в научной среде укоренился традиционный фрейдистский подход к сновидению как к явлению иррациональному и бессознательному.

Впервые в официальной науке о «люцидном сновидении» заговорил голландский психиатр и писатель Фредерик ван Эден (1860–1932). Всю жизнь он вел дневник сновидений, а в 1909 году переработал его в форму романа, переведенного на английский язык под названием «Невеста из сновидений» (авторское название – «Невеста ночи: воспоминания Вико Муральто»). В 1913 году в журнале «Известия общества психических исследований» была опубликована его статья «Исследование сновидений» («A Study of Dreams»), где он изложил свою теорию сновидений, в центр которой поставил их осознанность. Но активное изучение подобных состояний сознания спящего человека началось в западной психологии значительно позже, в 1960-е годы. Состояние люцидного сна изучали теоретики и практики, эзотерики и ученые-экспериментаторы: Сильван Мульдун, Оливер Фокс, Карлос Кастанеда, Роберт Монро, Цилия Грин, Патриция Гарфилд, Стивен Лаберж, Стэнли Криппнер, Кеннет Келзер и др. Самый известный исследователь люцидных сновидений конца XX века, автор научной монографии «Lucid Dreaming» (1985) – американский психофизиолог Стивен Лаберж. Он первым в мире в полноценном лабораторном научном эксперименте доказал возможность осознания в сновидении.

«Онейронавтика» (термин С. Лабержа) – это обретаемая тренировкой способность видеть люцидные сны и осмысленно действовать в них, искусство и наука управляемых сновидений. Онейронавтика – это техника управления сновидениями, а люцидное сновидение – само состояние контролируемого сна. Сознание «онейронавтов» способно к аналитической и оценивающей деятельности во сне, к самостоятельному созданию сюжетов сновидений, что превращает безвольного субъекта сновидения в творца собственных снов, а сновидения – в сознательное творчество. «В сновидениях творческие возможности воображения проявляются с особой силой: в них оно может создавать совершенно реальный мир, который ничем не отличается от физического», – пишет Р. Боснак [2, с. 88].

Термины «люцидные сновидения», «онейронавтика», «онейронавт» уместно применять по отношению к анализу текста художественной литературы, не забывая при этом их происхождение и специфику. Говоря «люцидные сновидения онейронавта», будем иметь в виду «люцидные сновидения персонажа-онейронавта», так как они вписаны в систему литературного произведения и зависят от авторской точки зрения. Люцидные сны влияют на картину мира персонажей и становятся ее онейрической доминантой, действие происходит в онейрическом хронотопе.

Многу уже было отмечено, что в прозе XX–XXI веков мотив люцидных сновидений возникает у Андрея Белого, Алексея Ремизова, Андрея Платонова, Владимира Набокова [3]. У Валерия Брюсова, Александра Кондратьева и современных писателей Андрея Реутова и Максима Бодягина люцидные сновидения становятся сюжетообразующим началом [4]. Ремизов писал о возможности осознания сна во сне: «И как бы ни был сон несообразен, а чем неоправданнее, тем из снов он “соннее”, мера дневного сознания держит его крепко: в самом сне можно ведь сказать: “это мне снится”» [5, с. 332]. Обычные сны лишены критерия сомнения, он присущ лишь бодрствующему сознанию. В люцидных сновидениях есть и сомнение. Современный американский исследователь внетелесных переживаний в осознанных сновидениях Роберт Монро говорил о люцидном сне так: «...странное, поразительно ясное понимание того, что спишь, осознаешь свой сон и испы-

тываешь во сне чувства – и в то же время бодрствуешь. Продолжаешь пульсировать тем, что остается за пределами сна» [6, с. 216].

Валерий Брюсов в свою первую книгу рассказов «Земная ось. Рассказы и драматические сцены (1901–1906)» включает рассказы с онейрическими сюжетами, связанными с феноменом люцидных сновидений: «Теперь, когда я проснулся...» и «В башне» с подзаголовками, определяющими жанр: «Записки психопата», «Записанный сон».

Онейрический нарратив русской прозы XX века насыщен литературными страшными снами, и Брюсов, как и прочие символисты, задает этому тон. В творчестве Ф. К. Сологуба («Тяжелые сны»), А. Белого («Петербург»), А. М. Ремизова («Бедовая доля», «Крестовые сестры») кошмары выходят из бессознательного на поверхность сознания и выплескиваются в дневную жизнь, приобретающую черты страшного сна. Но если кошмар обычно подавляет сновидца, то у Брюсова сновидец по своей воле создает кошмары. Автор исследует реализацию преступной природы человека в осознанных сновидениях. Повествователь, от лица которого ведется рассказ, – сновидящий маньяк, совершивший убийство в состоянии контролируемого сновидения.

О своих особых сновидениях повествователь, от лица которого ведется рассказ «Теперь, когда я проснулся...», высказывается так: «Это – мгновения того странного состояния, когда наше тело покоится во сне, а мысль, зная то, тайно объявляет нашему призраку, блуждающему в мире грез: ты свободен! Поняв, что наши поступки будут существовать лишь для нас самих, что они останутся неизвестными для всего мира, мы вольно отдаемся самобытным, из темных глубин воли исходящим побуждениям» [7, с. 44]. Именно в такие моменты свободы во сне персонаж безнаказанно предается своим страстям. Его «призрак», т. е. сновидческое «я», нематериальный двойник, обладает властью над им же построенным миром.

Брюсов классифицирует сны: обычные сны, кошмары, осознанные сны. Из всех разновидностей сновидений его интересует наиболее сложная и таинственная – люцидное сновидение. Однако цель брюсовского сновидца не совпадает с традиционной целью практик люцидных сновидений, направленных на духовную гармонизацию человека. Его патологически влечет насилие, вдохновляет инстинктивная сторона жизни человека. Постепенно он превращается в опытного сновидца, но свои способности использует во зло. Становясь фактически маньяком-садомазохистом и палачом, в своих снах он создает воображаемое подземелье для пыток в готическом стиле. «Ночное» сознание сновидца по ясности восприятия превосходит «дневное», реальная жизнь замещается снами. Закономерно, что при онейрической фиксации на кошмарах вся жизнь становится непрерывным кошмаром, от которого невозможно проснуться. Брюсовский онейронавт теряет способность осознавать и контролировать свои сны. Осознанность и контроль обретаются с помощью электрического удара при выходе «призрака» из тела¹.

В кульминационном люцидном сне, оказывающемся явью, сновидец осуществляет наконец свое преступное желание. Почувствовав «удар», в состоянии «второго сонного сознания» он обращается к своему призраку с приказом совершить убийство жены. Кочующий фольклорный сюжет о колдуне и взятой им в магический плен женщине, жене или дочери, возникавший еще у Гоголя в «Страшной

¹ В описаниях этого странного и повторяющегося явления прослеживается непосредственное знакомство Брюсова и Кондратьева с эзотерическими источниками, где отмечается, что электрические разряды или «вибрации» внезапно возникают в момент отделения «эфирного двойника» от физического тела спящего или медитирующего духовного ученика, после чего он может управлять событиями сновидения с помощью воли.

мести», по-новому обработан Брюсовым. Впервые в русской литературе автор напрямую заговорил об опасностях онейронавтики, о том, что возможности этого искусства могут быть использованы отнюдь не в благих целях, все зависит от моральных качеств самого сновидца. Противопоставление бесконечных возможностей люцидного сновидения и убожества желаний сновидца лежит в основе конфликта рассказа. Сон и реальность, сон и свобода, сон и преступление – эти оппозиции обусловлены поставленными в рассказе нравственными вопросами.

Следующий рассказ с сюжетом о люцидном сновидении на историческую тему – «В башне». В главной роли здесь тоже личный повествователь-онейронавт, который записывает приснившийся ему сон: «Нет сомнения, что все это мне снилось, снилось сегодня ночью. Правда, я никогда не думал, что сон может быть столь осмысленным и последовательным» [7, с. 61]. Этот литературный сон похож на придуманную автором прошлую жизнь сновидца, увиденную им во сне, освещенном знаниями об исторических событиях. Здесь Брюсов выступает в характерной для сновидений классической литературы позиции всезнающего автора по отношению к своему тексту. Берет готовое знание и переносит его из одного времени в другое, как бы считывает информацию с анналов истории, в которые записан хрестоматийный эпизод о битве на льду Чудского озера. Рассказ написан сухо и лаконично, в нем нет подробных описаний германского быта, лишь несколько скупых деталей очерчивают место действия. Сон персонажа достоверный и реалистичный, простой и внятный, без витиеватой онейрической символики. Свойственная Брюсову рациональность переносится на фиксацию сна: записанный сон ставится в ряд исторических свидетельств.

Фабула рассказа вкратце такова: во сне герой рассказа попадает в плен, в рыцарский замок германца Гуго фон Ризен, который заставляет его писать письмо русским о силе своих войск. Сновидец любит дочь Гуго – прекрасную Матильду – и все же родину ради нее предать не может. Сновидец осознает, что видит сон о Средневековье, поэтому повествование о событиях ведется с двух точек зрения, оно полифонично: это и мышление средневекового героя, и мышление человека XX века, самого сновидца, у которого происходит двойное отстранение – от себя и от времени. Осознание сна со сновидением вносит изменения в течение сюжета, приобретающего оттенок театральности. Мужество в опасной ситуации сновидцу придает знание того, что все происходит во сне, что он может безопасно уйти в свой мир. Выбирая соответствующие эпохе слова и выражения, сновидец играет трагическую роль, как на сцене, и произносит страстную пророческую речь о победе русских в Ледовом побоище. Ему вспоминается весь ход русской истории и факт поражения немцев в битве на Чудском озере.

Сновидец просыпается, но Брюсов оставляет его в неуверенности относительно своего статуса: «Но страшная и странная мысль тихо поднимается из темной глубины моего сознания: что если я сплю и грежу *теперь* и вдруг проснусь на соломе, в подземелье замка Гуго фон Ризен?» [7, с. 65]. Не зря наречие «теперь» автор выделяет курсивом: в рассказе «Теперь, когда я проснулся...» оно тоже играет роль маркера границ сновидения. Сон и явь могут меняться местами, что делает онейрическую модель реальности подвижной и зеркальной. Это возвращает нас к древнекитайскому риторическому вопросу: видит ли философ Чжуан-Цзы сон о том, что он – бабочка, или бабочка видит сон о том, что она – Чжуан-Цзы?

Александр Кондратьев известен, в основном, как автор неомифологической прозы, романов «Сатиресса» (1907), «На берегах Ярыни» (1930), рассказов из сборников «Белый козел» (1908), «Улыбка Ашеры» (1911). Онейрическая повесть «Сны» (1939) несколько выбивается из общего контекста, хотя и она содер-

жит мифологический элемент. Остановимся на нем вкратце, так как обстоятельное изучение мифологизма Кондратьева не является целью статьи, об этом уже писали многие специалисты по творчеству автора².

В повести обыгрывается античный миф об Артемиде и Актеоне, где с помощью волшебства человек превращается в оленя. Онейрические мотивы повести (в частности, мотив волшебного зеркала) генетически связаны с мифом и волшебной сказкой, насыщенными магией и превращениями. И в мифе, и в повести фигурирует зеркало как магический предмет. Но в мифе герой смотрит в него, уже превращенный в оленя, а в повести зеркало служит для превращения и транспортировки, благодаря ему персонаж возвращается из мира сна в мир яви. Не раз отмечалось, что образ зеркала несет большую семиотическую нагрузку, порождает темы двойничества, саморефлексии, оппозиции иллюзии и действительности, сна и яви и т. д. По верному наблюдению Ю. Левина, зеркало из «оптического прибора» отражения может стать средством проникновения в «зазеркалье» [8], что мы и видим у Кондратьева.

В повести колдун побуждает героя повести Федора Николаевича Гоша посмотреть в зеркало и приказывает ему стать оленем. «Тут кто-то незримый сказал мне, что хозяин замка – волшебник и чародей. <...> Меня ввели в небольшую комнату второго этажа, где сидел кто-то старый, седоватый, небольшого роста, одетый в серый расшитый халат и цветной колпак или ермолку. У него было, помню, некоторое сходство с поэтом Сологубом. Но долго рассматривать его мне не пришлось. В комнату внесли зеркало в серебряной затейливой оправе, и старик предложил мне в него поглядеть» [9, с. 912–913]. Зеркало показывает сущность индивида, истинный облик, говорит правду. Гош чист душой, поэтому превращен в благородного оленя, а его попутчик Арбузов, ведущий «предосудительный образ жизни» и подсыпавший, по всей вероятности, наркотик в напиток Гошу, превращен чародем в борова, которого затем закололи и съели.

Зеркалом служит также блестящий щит амазонки, посмотрев в который, Гош претерпевает обратное превращение. Он избегает гибели и просыпается в образе человека. «Едва я туда взглянул, как зеленые холмы, небо и лес заплясали у меня в голове. Я почувствовал что-то, похожее на *электрический удар* (курсив мой. – Н. Н.), и упал без сознания. <...> Очнулся я у себя на кровати с головной болью и тяжестью во всех членах» [9, с. 914]. Как видим, электрический удар в повествовании Кондратьева, как и у Брюсова, маркирует границы двух реальностей и «выбрасывает» сновидца из сна в явь.

По-новому преломляется в повести образ богини-амазонки Артемиды из раннего рассказа Кондратьева «Белый козел». Там во сне Артемиду-охотницу преследовало чудовище, в итоге оказавшееся наваждением и шуткой бога Пана, овладевшего Артемидой в ее сновидении. Здесь черты Артемиды переданы женщине из сновидения Гоша, тоже охотнице. В сновидении Гоша она – брюнетка в черном платье, всадница-амазонка, дочь колдуна, наяву – дочь помещика разграбленного большевиками имения, нелюдямая, одинокая девушка. Образы «реальных», дневных персонажей онейрически преломляются, мифологизируются и демонируются в повести. Кондратьев-«мифолог» сновидца Гоша (чиновника

² Основной работой по-прежнему остается монография В. Н. Топорова «Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А. А. Кондратьева “На берегах Ярыни”» (Тrento, 1990). По материалам конференций «Кондратьевские чтения» (г. Ровно) изданы сборники «Александр Кондратьев: исследования, материалы, публикации» (2008, 2010, 2012). На эту тему защищено несколько кандидатских диссертаций, среди которых работа И. А. Пивоваровой «Поэтика мифологической прозы А. А. Кондратьева» (Волгоград, 2013).

в реальной жизни) превращает в оленя, помещика из Волынской губернии – в колдуна, его наездницу-дочь – в охотницу-амазонку, художника Остроумова – в завсегдатая шабашей. Автор берет за основу миф и трансформирует его в своих целях. Персонажи яви и снов пересекаются между собой во сне и наяву или только во сне.

В «Снах» представлены мифологические, наркотические, оккультные, коллективные, вещие сны. Кондратьев включил в повесть девять снов персонажей своей повести и сны из литературных произведений других авторов: 1) сон о встрече Гоша с дочерью чародея; 2) сон о встрече Гоша с «эксцентриком» Арбузовым; 3) сон о попытках Гоша войти в дом дочери чародея; 4) сны художника Остроумова о шабаше в черном храме; 5) сон повествователя об экзамене в Петербургском университете; 6) одновременный сон рассказчика и его гимназического товарища Лопаткина о «войне в Петербурге»; 7) сон Гоша о вызывании духа дочери чародея; 8) вещий сон А. К. Толстого о разграблении дома Перовского в Крыму; 9) сон из романа Пьера Луиса «Афродита» о встрече героя во сне с женщиной, не захотевшей встречаться наяву. Остановимся здесь на снах Гоша и снах повествователя, оставляя прочие за рамками этой статьи.

Повесть написана как воспоминание о до- и послереволюционном времени. Многие подробности жизни Гоша отсылают читателя к биографии самого А. Кондратьева, а также к обстоятельствам жизни символистов начала XX века. В своем творческом подходе к описанию снов персонажей Кондратьев наследует наукообразному нарративу Брюсова. Сны описаны последовательно, обстоятельно, с точными деталями, в них нет бессознательной туманности и размытости, разорванности повествования, перескакивания с одного на другое. Не забудем, что Брюсов и Кондратьев были лично знакомы, пересекались в жизни и творчестве. Брюсов был рецензентом и критиком Кондратьева, пригласил его к сотрудничеству в журналах «Весь» и «Русская мысль». Однако, несмотря на автобиографический и историко-литературный контексты повести, на приметы времени и быта, онейрическая реальность «Снов» доминирует над реальностью яви. Сны у Кондратьева становятся сюжето- и мотивообразующим началом. Основное действие повести происходит в онейрическом хронотопе, в основу сюжета положены именно сны.

Рассказ о главном персонаже «Снов», Федоре Николаевиче Гоше, ведется от лица повествователя, как и у Брюсова. Во сне Гош попадает в замок колдуна и его дочери, в которую влюбляется, а затем, с помощью оккультных средств, пытается в своих снах снова встретиться с прекрасной незнакомкой и даже найти ее в реальной жизни. Для этого он нанимает опытного мага, запасается талисманом, сосредотачивается на портрете художника Степанова, нарисовавшего акварельный пейзаж с изображением замка и пруда, где Гош побывал во сне. Но все его усилия не приводят к должным результатам, поскольку незнакомка не желает встречи с Гошем. Однако ему удается вызвать у себя люцидное сновидение, войти в онейрический хронотоп заколдованного парка и замка, существующих по собственным законам сна. Этих мест не касается реальность начала XX века, революция и гражданская война, происходящие во внешнем мире. В застывшем и вечно длящемся мифолого-онейрическом времени скачет по лесу на коне вольная охотница, вершит справедливость в своем замке ее отец.

Гош идет в своем первом «волшебном» сне с превращениями по лесной дороге, ведущей в парк и замок мага и его дочери. Замок как онейрический локус, как мы уже видели, играет важную роль в онейрических рассказах Брюсова. Повторяющийся онейрический образ становится онейрическим мотивом. Мотив замка связан с архаичным фольклорным сюжетом о колдуне и пленной красавице. У Брюсова в рассказе «Теперь, когда я проснулся...» сновидец и его жена пред-

ставляют собой прямо противоположные типы злого волшебника и доброй красавицы. У Кондратьева отец-волшебник и его красавица-дочь не находятся в оппозиции. Отец не держит дочь в плену, в добровольный плен она заточила себя сама, не желая наяву выходить замуж и уезжать из имения отца, а во сне – покидать пределы замка. Иначе говоря, локусы онейрических замков в текстах Брюсова и Кондратьева формально перекликаются, действие происходит в одном и том же месте, но символика их разная. У Кондратьева замок – это не место пыток, как у Брюсова, но пространство испытаний и превращений. Реально наказан в замке только отрицательный герой Арбузов, а положительный герой Гош находит там свою любовь и добровольно вновь и вновь стремится попасть в дом незнакомки.

Оперирование мифологическим, мистическим и культурным контекстами позволяет А. А. Кондратьеву (как впоследствии М. А. Булгакову) создать иллюзию присутствия потустороннего в сиюминутном. Причем эта иллюзия принята персонажами повести как данность: об ирреальных ситуациях Гош, художник Остроумов и повествователь рассуждают как о вполне обычных. Персонажи встречаются лишь для обсуждения своих снов и их разновидностей, строят предположения об онейрических законах, создают модель вещей снов. Как и у Брюсова, сны у Кондратьева вытесняют дневную реальность персонажей на периферию. Как известно, оккультные веяния были характерны для начала XX века. В окружении мистически настроенных декадентов и символистов процветали всевозможные формы духовных практик. Автор «Снов» не мог не знать индийского религиозного философа, мистика и основателя учения интегральной йоги Шри Ауробиндо Гхоша (английское написание Ghosh произносится как Гош). Думается, что фамилия главного персонажа выбрана не случайно, Кондратьев хотел подчеркнуть его познания в тайных науках. Шри Ауробиндо Гош как раз изучал на собственном опыте разные слои внутренней реальности, в том числе осознанные сновидения.

Осознанность присутствует в разных видах снов повести, но не всегда о ней сообщается. Только в одном случае Гош заявляет, что видел люцидное сновидение. Оно касается его присутствия в созданном им самим онейрическом пространстве, где существует его возлюбленная. С помощью магических ритуалов Гош оказывается в замке дочери мага, осознавая, что все это происходит во сне. «Это тем более интересно, что я был там не совсем во сне. Во сне наше “я” не управляет своими действиями, как будто последние зависят от воли какого-то другого лица. Во сне вы не знаете наперед, куда пойдете и что будете делать, а я знал» [9, с. 928].

Чтобы удостовериться в реальности происходящего в осознанном сновидении, он оставляет свою монограмму в мире снов, зная, что она будет там и наяву. И действительно, впоследствии она оказалась начертанной на той же мраморной лестнице, что и во сне, в одном разрушенном графском имении в Волынской губернии, куда много лет спустя попал повествователь. Выяснилось, что именно это имение изобразил художник Степанов, создавший волшебный акварельный пейзаж, способный перемещать онейронавтов из яви в сон. Образ художника тоже онейрически преломляется. Реальный художник Александр Николаевич Степанов, пейзажист-акварелист, считается в искусствоведении «певцом охот», что вполне вписывается в авторский миф об Артемиде. Но, по Кондратьеву, получается, что Степанов тоже сновидец, бывавший в заколдованном замке и парке, раз он сумел точно воспроизвести все подробности места, где бывал в своих снах и Гош. Художник детально изобразил архитектурные элементы онейрического ландшафта и совпадающего с ним реального графского парка с прудом, вплоть до трещин и мха на мраморной скамейке, каменных филинов и железных колец

на террасе. Так витиевато переплетаются сны и явь. Подобный прием главный сновидец русской литературы XX века Алексей Михайлович Ремизов назвал «переплеском сна в явь». И сны во сне, и сны наяву – своеобразное авторское моделирование соотношения иллюзорного и реального, сна и яви, сна и искусства.

Последний этап движения онейрического сюжета повести – «коллективные» сны самого повествователя, когда одинаковый сон снится двум разным людям. «Одновременный» сон из личной истории повествователя (об экзамене в Петербургском университете у профессора Гримма) является «условно коллективным», потому что студент и профессор поняли, что видели один и тот же сон, но не решились его обсудить, следовательно, «объективность» сна осталась лишь подразумеваемой.

С революцией и гражданской войной связаны «коллективные» сны повествователя и его товарища Лопаткина, увиденные ими в одну и ту же ночь в 1897 году. Они являются вещими снами о переплетении личной и российской истории, прогнозирующими реальные события. Именно благодаря люцидному сну повествователь остался жив, поскольку всегда обходил стороной те места, где во сне его чуть не убили. В осознанном сновидении присутствуют реальные петербургские топосы: Фонтанка, Таврический дворец, Забалканский проспект, Балтийский и Варшавский вокзалы. Эти сны являются «коллективными» по определению, так как повествователь и его товарищ обсуждали приснившееся и пришли к выводу, что находились в одном сне. Ночная сторона реальности в повести не менее, а местами и более важна, чем дневная.

Таким образом, люцидные сновидения становятся литературным фактом, предметом изображения и сюжетообразующим началом в прозе В. Я. Брюсова и А. А. Кондратьева. Онейрические мотивы в текстах этих авторов перекликаются между собой. Персонаж-сновидец, обладающий редким даром люцидных сновидений, является художественным открытием Брюсова и Кондратьева. На художественные тексты о люцидных сновидениях повлиял мистический контекст эпохи рубежа XIX–XX веков. Сны вытесняют дневную реальность на периферию, но для брюсовских сновидцев такое положение вещей существует как данность, а у Кондратьева движение сюжета идет от «волшебного» сна к «люцидным» и «коллективным». Писатели осознают возможности люцидных сновидений и предупреждают читателей об опасностях онейронавтики. Эта тема находит свое продолжение и развитие в современной прозе.

Список литературы

1. *La Berge S.* Lucid dreaming. Los Angeles, 1985. 269 p.
2. *Боснак Р.* В мире сновидений. М., 1991. 94 с.
3. *Нагорная Н. А.* Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. М., 2006. 280 с.
4. *Нагорная Н. А.* Онейронавтика в культурном пространстве России // Spotkania Humanistyczne. Międzynarodowy Interdyscyplinary Periodyk Naukowy. International Interdisciplinary Scientific Journal. Siedlce, 2015. № 4. С. 43–56.
5. *Ремизов А. М.* Избранное. М., 1995. 432 с.
6. *Монро Р.* Окончательное путешествие. Киев, 2002. 288 с.
7. *Брюсов В.* Повести и рассказы. М., 1983. 368 с.
8. *Левин Ю. И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 1988. С. 6–24.
9. *Кондратьев А.* Сны: Романы, повесть, рассказы. СПб., 1993. 544 с.

N. A. Nagornaya

Belgorod, Russian Federation

**LUCID DREAMS
IN VALERIJ BRJUSOV'S STORIES «NOW, WHEN I WOKE UP...», «IN A TOWER»
AND ALEXANDER KONDRATIEV'S STORY «DREAMS»**

This article discusses lucid dreaming as a subject of the image and beginning of plot in Valerij Brjusov's stories «Now, when I woke up...», «In a tower» and in the story of Alexander Condratiev «Dreams». Semantics of transpersonal psychology terms «lucid dreaming», «oneyronautic», «oneyronaut» is specifying for the analysis of a literary text. The image of the character-dreamer set by writers in the center of the oneyric narrative solve problems of relations between lucid dreams, reality, love, freedom, crime. Oneyric plots of Brjusov and Kondratiev go back to folklore plot about a sorcerer and captived beauty. The motive of oneyric tower is also common for them, but plot and motive has different refraction by authors. Dreams being squeeze out the daily reality to the periphery. This situation exists at first for Brusov's dreamers, but Kondratiev's plot is movement from the «magic» dream to «lucid» dreams and «collective» dreams.

Keywords: lucid dreams, oneyronautics, oneyric plot, oneyric motive, V. Brjusov, A. Kondratiev.

Nagornaya Natalia A. – Doctor of Philology, Associate Professor, Creative Editor of Edition Multimedia Cultural and Educational Project «Roads of Russia» of Centre of Cultural Initiatives «Sretenie» (5 Privolnaya Str., Belgorod, 308032, Russian Federation, nagor95@mail.ru)

УДК 82.09(470)

А. А. Хадынская

Сургут, Россия

**«СОН ВСЕГДА ОСВОБОЖДЕНЬЕ...»:
СИМВОЛИКА СНА В ЭМИГРАНТСКОЙ ЛИРИКЕ
Г. ИВАНОВА**

Статья посвящена символике сна в эмигрантской лирике Г. Иванова. Выявляется связь онейрической символики с акмеистической поэтикой, а также прослеживается функционирование традиций акмеизма в условиях экзистенциального мироощущения позднего Г. Иванова. Определяются вариации онейрических состояний в эмигрантских сборниках: бред, соматическое расстройство, сомнамбулические видения и пр. Определяется двойственность трактовки образа, объясняемая двумя хронотопами, присутствующими в его лирике: петербургским и эмигрантским. В первом из них символика сна оказывается связанной с экфрасисом как органичным свойством поэзии Г. Иванова, что проявляется в живописных отсылках к творчеству любимых им художников. В контексте экфрасистических описаний появляются и многочисленные литературные аллюзии, что совокупно демонстрирует акмеистические установки поэта. В поздней лирике символика сна приобретает экзистенциальную трактовку, сон оказывается связанным с физическим недомоганием и болезненным сознанием поэта-эмигранта, испытывающего острое чувство ностальгии.

Ключевые слова: поэзия русского зарубежья, традиции акмеизма, Г. Иванов, символика сна, экфрасис, экзистенциальное сознание.

В лирике Георгия Иванова, характерного представителя русского зарубежья первой волны, очевидно деление на петербургский и эмигрантский периоды. Своеобразной демаркационной линией стал 1923 год, когда поэт оказался, как и многие из его ближайшего акмеистического окружения, сначала в Берлине, а потом в Париже. Петербургская лирика Иванова обнаруживает отчетливо акмеистический характер, становление его как поэта проходило в рамках «цеховых» гумилевских «штудий». Вместе с тем однозначное причисление Иванова к акмеизму представляется дискуссионным, равно как и само понятие этого течения, и перечень его участников. В ранней лирике поэт активно демонстрирует верность акмеизму, разделяя общую идею течения – житнетворчество в лоне искусства. Эстетизация действительности выражается в его поэзии, главным образом, апелляцией к пластическим искусствам и к живописи прежде всего. Красота мира виделась поэту в уподоблении ее красоте искусства, о чем свидетельствуют экфрасистические пейзажи и портреты, напоминающие картины любимых художников: Ватто, Гейнсборо, Рембрандта.

Хадынская Александра Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Сургутского государственного университета (ул. Ленина, 1, Сургут, 628412, Россия, opus2000@mail.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 56–64.

© А. А. Хадынская, 2016

В эмигрантской лирике тональность восприятия мира меняется, но изменения проступают не сразу. Первый сборник, созданный в эмиграции, «Розы» (1931), имеет отчетливые, начиная с названия, переключки с последним петербургским сборником «Сады» (1921). Основное настроение в «Розах» – ностальгическое, еще не такое мрачное и трагическое, как в последующих книгах, но уже предваряющее «могильный холодок» ледяной эмигрантской тоски позднего Иванова. Начиная с «Роз», в лирику Иванова входит ретроспективная тема, преимущественно в виде отсылок в доэмигрантское (докатастрофическое) прошлое, которое часто возникает в виде грез, воспоминаний, припоминаний, сомнамбулических состояний, полусна-полуяви. Грезы и видения запечатлены и в ранних сборниках поэта, но связаны они в основном с радостными предчувствиями счастья, любви, весны. Смена географического положения поэта привела и к смене хронотопа в лирике: теперь в сознании лирического героя одновременно существуют как минимум два времени и два пространства, Россия и Франция, которые, причудливо перемежаясь, накладываются друг на друга, повергают героя в бредовые состояния, когда сон и явь трудноотличимы друг от друга.

В книге «Распад атома» Георгий Иванов четко сформулировал собственное отношение к известной культурологической оппозиции «жизнь – сон»: «законы жизни тесно переплетены с законами сна» [1, с. 6]. В лирике Г. Иванова сон, по словам Т. С. Соколовой, начинает играть «ключевую моделирующую роль». Исследовательница связывает мотив сна у поэта прежде всего с пространственными характеристиками. Семантическая граница сна и яви определилась еще в его ранней лирике, и все ее виды, как справедливо замечено, «маркируют переходные состояния лирического субъекта»: это рама окна или картины, берег или гавань, линия горизонта, отражение в воде как оптический эффект, театральный занавес [2, с. 74]. С нашей точки зрения, эти приметы явно акмеистического толка.

Акмеистические традиции в лирике Иванова ранее рассматривались нами в специфическом преломлении: в ракурсе обращения поэта к экфрасису как к воплощению пасторали, явившейся у раннего Иванова эстетической «меткой» действительности [3]. Пасторальное начало связано у поэта с собственной интерпретацией Аркадии как рая на земле, с утопическими мотивами и идиллическими образами. В частности, Россия представлена в контексте «народной утопии», с отсылками к лубочной теме (через экфрастическую вариацию Кустодиева), а также к русскому духовному стиху (цикл «Лампада»). В этом нашла отражение романтическая установка Иванова: все эти маркеры, с нашей точки зрения, отделяют у поэта настоящий, подлинно ценностный мир (для акмеиста он видится через призму искусства) от обыденной действительности. Последняя присутствует в ранней лирике гипотетически, лирическое «я» существует исключительно в персональном хронотопе, мир для него фактически равен искусству, и другого он не знает.

В «Розах» ситуация меняется. Как отметил В. В. Агеносов, «романтические образы первых петербургских стихов нужны теперь поэту, чтобы попрощаться с ними, противопоставив им иной, суровый и трагичный мир» [4, с. 233]:

Это уж не романтизм. Какая
Там Шотландия! Взгляни: горит
Между черных лип звезда большая
И о смерти говорит [5, с. 285]¹.

¹ Далее поэтические тексты Г. Иванова цитируются по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

Литературные сновидения

Мир заявил о себе во всей своей материальности и жесткости. Помножено это было и на тяжелейшую депрессию, которая постепенно захватывала самого Иванова, переживавшего разрыв с родиной как физическую болезнь. Его лирический герой ловит себя на мысли, что постоянно пребывает в странном, нереальном состоянии, одуряющем и бестелесном, и в этот момент мир ощущается им как «нереальная реальность», как пустота, космический звон, «ледяной эфир», и себя герой чувствует растворяющимся в этом пространстве, в состоянии умирания, стремительного падения в небытие. Вектор движения практически всегда направлен именно вниз:

Глядя на огонь или дремля
В опьяненье полусонном,
Слышишь, как летит земля
С бесконечным, легким звоном

.....
Так и надо, навсегда – уснуть,
Больше ничего не надо (с. 256).

В небе, розовом до края,
Тихо кануть в сумрак томный (с. 257).

О наступлении такого странного состояния свидетельствует мотив закрывания глаз, очень частотный у Иванова:

Закроешь глаза на мгновенье
И вместе с прохладой вдохнешь
Какое-то дальнее пенье,
Какую-то смутную дрожь (с. 275).

В глубине, на самом дне сознания,
Как на дне колодца, самом дне,
Отблеск нестерпимого сияния
Пролетает иногда во мне.

Боже! И глаза я закрываю
От невыносимого огня,
И глядят соседи по трамваю
Странными глазами на меня (с. 289).

Лирический герой фиксирует подобные состояния как «минутную смерть», после чего следует возврат к жизни и осознание ее бессмысленности. Иванов словно вторит фетовским строкам: «Я в жизни обмирал и чувство это знаю, / Где мукам всем конец и сладок томный хмель» («Смерти», 1884). Вечером его герой ложится в постель с готовностью умереть:

Иль просто – лечь в холодную кровать,
Закрывать глаза и больше не проснуться (с. 280).

Пахнет розами. Спокойной ночи.
Ветер с моря, руки на груди
И в последний раз в пустые очи
Звезд бессмертных – погляди (с. 283).

Сон сопряжен у Иванова с потерей памяти или ее «расфокусировкой». Герой с горечью констатирует отдаление и стирание милых сердцу образов. В минуты

бреда призраки прошлого являются ему в причудливом, фрагментированном виде:

Я вижу беспаятство или мучение,
Где все навсегда потеряло значение (с. 262).

Все, кто блистал в тринадцатом году,
Лишь только призраки на петербургском льду (с. 287).

Трагичность мировосприятия, характерная для эмигрантского периода творчества, выражается у Иванова в остром осознании энтропии, которой подвергся мир («на осколки жизнь рассыпается»). Глеб Струве в рецензии на сборник «Розы» написал, что поэт подводит к той трагической черте, когда, видя прекрасное в мире, он не имеет больше власти «Соединить в сознании своем / Прекрасного разорванные части» [6, с. 3]. Смерть в этом случае мыслится как единственный способ уйти от разорванной, раздробленной действительности, и сон является эквивалентом ухода.

В следующем сборнике Иванова, «Отплытие на остров Цитеру» (1937), мотив сна явлен в меньшей мере, но интерпретация остается прежней, при этом отчетливо ощущается переключка с «Розами»:

Только темная роза качнется,
Лепестки осыпая на грудь.
Только сонная вечность проснется,
Для того, чтобы снова уснуть (с. 310).

В «Отплытии...» появляется новая вариация мотива сна – «скверный сон», лирический герой словно примеряет на себя положение покойника, которому было не только неуютно при жизни (первая строка стихотворения – «Жизнь бессмысленную прожил...»), но и дискомфортно в его вечном сне:

И ему в земле не спится,
Или снится скверный сон (с. 316).

В первом цикле «Портрет без сходства» следующего сборника «Стихи 1943–1958» образ «живого мертвеца» будет явлен уже с сарказмом и пугающим натурализмом:

Мертвый проснется в могиле,
Смертная давит тоска (с. 325).

Аналогом такого странного персонажа явится лунатик, чье искаженное сознание отражает экзистенциальное мироощущение лирического героя, стоящего на пороге смерти:

Лунатик в пустоту глядит,
Сиянье им руководит,
Чернеет гибель снизу.
И даже угадать нельзя,
Куда он движется, скользя,
По лунному карнизу (с. 341).

Ему вторит образ поэта-полуночника, для которого ночь из блаженного времени рождения стихов превратилась в мучение: и сон не идет, и стихи не пишутся:

Литературные сновидения

По дому бродит полуночник –
То улыбнется, то вздохнет,
То ослабевший позвоночник –
Над письменным столом согнет.

Черкнет и бросит. Выпьет чаю,
Загрезит чем-то наяву.
...Нельзя сказать, что я скучаю.
Нельзя сказать, что я живу (с. 345).

Бессонница теперь становится навязчивым спутником лирического героя («Каждой ночью грозы / Не дают мне спать (с. 334)), каждую ночь он ждет со страхом и словно уговаривает себя:

Жизнь положив на весы,
Вижу, что жизнь мне не так дорога.
И не страшны мне ночные часы,
Или почти не страшны... (с. 332).

Примечательно, что в этом стихотворении речь идет о судьбе эмигранта:

Холодно. В сумерках этой страны
Гибнут друзья, торжествуют враги.
Снятся мне в небе пустом
Белые звезды над черным крестом (с. 332).

В эмигрантской лирике Иванова образ Франции специфичен: он признает ее красоту, находит полезным чудесный средиземноморский климат, но второй родиной она ему не стала, он пишет о ней несколько отстраненно, словно со стороны, осматривая ее критическим взором, постоянно сравнивая с Россией, причем не в пользу первой. В отличие от лирического героя, «спит спокойно и сладко чужая страна» «в этом мире, в котором мы мучимся».

В цикле «Дневник» мотив сна представлен как наваждение, как череда бредовых состояний, сопряженных с физическим недомоганием:

Головокруженье с утра началось,
Всю ночь продолжалось головокруженье,
И вот долгожданное счастье сбылось –
На миг ослабело твое притяженье (с. 392).

На границе снега и таянья,
Неподвижности и движения,
Легкомыслия и отчаяния –
Сердцебиение, головокружение (с. 405).

В таких состояниях герою мерещатся образы прошлого, он словно пытается уцепиться за них, но они ускользают:

Все представляю в блаженном тумане я:
Статуи, арки, сады, цветники...
Темные воды прекрасной реки...
Раз начинаются воспоминания,
Значит... А может быть, все пустыки (с. 431).

Воспоминания часто построены на литературных аллюзиях, причем в сознании лирического героя они всплывают хаотически, дискретно, по принципу «ассоциативного сцепления», и снова в этих снах-фантазиях возникают мечты о смерти как об освобождении:

Если бы я мог забыться,
Если бы, что так устало,
Перестало сердце биться,
Сердце биться перестало,

Наконец – угомонилось,
Навсегда окаменело,
Но – как Лермонтову снилось –
Чтобы где-то жизнь звенела... (с. 421).

Леноре снится страшный сон –
Леноре ничего не снится (с. 306).

Привычным является утверждение о ценностности как органичном свойстве лирики Г. Иванова как способе поэтического мышления, как особенности его поэтики. Но нас в данном случае интересует принципиальная позиция лирического героя относительно извечного поэтического тезиса «жизнь и поэзия – одно». Кажется бы, лирический герой отказывается от поэзии в силу ее полной несопоставимости с его эмигрантской жизнью. Рефлексия отравляет ему жизнь, чужие поэтические строки, как наваждение, заполнили его сознание, «выскакивая» всякий раз неуместно, но настойчиво. При этом свое положение герой расценивает с романтической позиции сопоставления поэта и обывателя именно в контексте сна:

...Как я завидовал вам, обыватели,
Обыкновенные люди простые:
Богоискатели, бомбометатели,
В этом дворце, в Чухломе ль, в каземате ли
Снились вам, в сущности, сны золотые... (с. 413).

Аллюзия на известные строки Пьера Жана Беранже в переводе В. С. Курочкина («Честь безумцу, который навеет / Человечеству сон золотой!») отсылает нас к названию стихотворения французского автора – «Безумцы». «Золотой сон» оказывается символом безумия, но не в привычном понимании, а как безумие, т. е. незнание, «блаженное неведение». Россия, таким образом, становится для лирического героя синонимом «потерянного рая», живущие в ней люди не осознают то, что поэту дано в силу его «сверхчувствования» и «сверхзнания», благодаря пространственному и временному дистанцированию от нее. Из «далека», но совсем не прекрасного, видит Иванов Россию и осознает ее призрачность, поскольку прежней России нет и не будет, а новую «совдепию» он не приемлет. Прежняя Россия распадается в его сознании, теряет целостность, и в минуту отчаяния он готов даже отказаться от нее:

Я вашей России не помню
И помнить ее не хочу (с. 422).

Трагичность своего положения Иванов осознает в полной мере: новой родины в эмиграции он не обрел, а истинная родина осталась только в его памяти, но и она рискует быть утраченной («потерянным раем»), так как память словно из-

меняет ему, сопрягаясь с общим соматическим расстройством. В цикле «Посмертный дневник», коррелирующим с «Дневником», нарастают мотивы физического разрушения, герой словно констатирует смерть при жизни, все чаще фиксируя бредовые состояния. Связь телесного и душевного разрушения в позднем творчестве поэта подробно рассмотрена нами в статье «Поэтика телесности в лирике Георгия Иванова» [7]. Дневная жизнь похожа на «скверный сон», а ночью героя преследует «бессонница, похожая на сон».

Ночных часов тяжелый рой.
Лежу, измученный жарой
И снами, что уже не сны (с. 563).

Избавление ото сна – это признание «мерзкой действительности» и факта собственного дискомфорта пребывания в ней (совсем как у Гоголя – «Как скучно жить на этом свете, / Как неуютно, господа!» (с. 358)). «Скука мирового безобразия» одолела героя настолько, что он рад признать собственное «развоплощение» еще при жизни. Смерть мыслится как освобождение от невыносимого бытия, но и она ожидается как награда, дающаяся не всякому: «Старые счета перебираю. / Умереть? Да вот не умираю» (с. 322)). Существование в «богомерзком Йере» (последнее пристанище поэта) похоже на череду тяжелых бредовых дней. «Золотой сон» (возвращение в Россию) также остается несбыточной мечтой:

Я жил как будто бы в тумане,
Я жил как будто бы во сне.
В мечтах, в трансцендентальном плане.
И вот пришлось проснуться мне.

Проснуться, чтоб увидеть ужас,
Чудовищность моей судьбы.
...О русском снеге, русской стуже...
Ах, если б, если б... да кабы... (с. 555).

Получается, что сон у Г. Иванова символизирует и прежнюю, петербургскую жизнь, и новую, эмигрантскую, все зависит от фокуса рассмотрения. На это же указывает Т. С. Соколова, связывая состояние перехода от сна к яви переключением героя с прошлого к настоящему: «...если за точку отсчета принимается настоящее, то прошедшее видится призрачным... Если за точку зрения принимается прошлое, то ирреальным выглядит настоящее...» [2, с. 160]. Сам Иванов такую расфокусировку объяснял «талантом двойного зрения», который, по признанию поэта, «исковеркал ему жизнь». Сон в последних стихах Иванова становится метафорой поэтического сознания:

Не обманывают только сны.
Сон всегда освобожденье: мы
Тайно, безнадежно влюблены
В рай за стенами своей тюрьмы.

Миллионеру – снится нищета.
Оборванцу – золото рекой.
Мне моя последняя мечта,
Неосуществимая – покой (с. 432).

Словно полемизируя сам с собой (автоцитация характерна для эмигрантского творчества Г. Иванова), в «Посмертном дневнике» лирический герой подвергает сомнению свой же постулат о «жизни-сне» из «Распада атома»:

Если б поверить, что жизнь – это сон,
Что после смерти нельзя не проснуться (с. 565).

Действительность показана у позднего Иванова принципиально антиэстетичной, в противовес ее идиллическому изображению в ранних сборниках («И розу я нашел на тротуаре / И выброшу в помойное ведро» (с. 383)). Хорошо и спокойно было поэту в лоне искусства, составлявшего его жизнь, но последняя явила перед поэтом свое неприглядное лицо и указала на тотальную несвободу – таков удел поэта-эмигранта. Но он, несмотря ни на что, надеется в свой «золотой рай» (Россию) «вернуться стихами». Поэт верит, что душа его, как у Тютчева, «жилища двух миров», найдет свое последнее пристанище в творчестве и, совсем по-пушкински, сможет-таки обрести бессмертие:

А может быть, и мне приснится
Бессмертия сон золотой! (с. 535).

Список литературы

1. *Иванов Г. В.* Распад атома // *Иванов Г. В.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1994. Т. 2.
2. *Соколова Т. С.* Семантическая граница в ранней лирике Георгия Иванова // *Вестн. ТГПУ. Серия «Гуманитарные науки (филология)».* 2007. Вып. 8 (71). С. 70–75.
3. *Хадынская А. А.* Пасторальная традиция в ранней поэзии Георгия Иванова. Екатеринбург, 2011. 113 с.
4. *Агеносов В. В.* «Мне исковеркала жизнь талант двойного зренья»: Георгий Иванов (1894–1958) // *Литература русского зарубежья (1918–1996).* М.: Terra; Спорт, 1998. С. 228–248.
5. *Иванов Г. В.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1994. Т. 1.
6. *Струве Г.* Заметки о стихах // *Россия и славянство (Париж).* 1931. № 151, 17 окт. С. 3.
7. *Хадынская А. А.* Поэтика телесности в лирике Георгия Иванова // *Вестн. ВятГГУ.* 2015. № 2. С. 80–87.

A. A. Khadynskaya

Surgut, Russian Federation

«DREAM IS ALWAYS THE RELIEF...»: SYMBOLS OF SLEEP IN ÉMIGRÉ LYRICS OF G. IVANOV

The article is devoted to the symbolism of sleep in the émigré lyric of G. Ivanov. Connection of oneiric symbolism with the Acmeist poetics is revealed, as well as the functioning of acmeism traditions can be seen in terms of the existential attitude of the late G. Ivanov. Variations

Литературные сновидения

of oneiric states in émigré collections are determined: delirium, physical disorder, somnambulistic visions etc. Duality interpretation of the image, explained by two chronotopes, presented in his lyrics: St. Petersburg and the émigré, is determined. In the first one a dream symbolics is associated with ecphrasis as the organic feature of poetry of G. Ivanov, which manifests itself in the picturesque references to the works of his favorite artists. In the context of ecphrastic descriptions numerous literary allusions are appear, which in aggregate demonstrates Acmeist setups of the poet. In his late lyric a dream symbolics gets an existential interpretation, sleep is associated with physical illness and painful consciousness of émigré poet, experiencing an acute sense of nostalgia.

Keywords: Russian émigré poetry, traditions of Acmeism, Ivanov, dream symbolics, ecphrasis, existential consciousness.

Khadynskaya Aleksandra A. – Candidate of Philology, Docent, Department of Linguistics and Intercultural Communication, Surgut State University (1 Lenin Str., Surgut, 628412, Russian Federation, opus2000@mail.ru)

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ СЮЖЕТА

УДК 82-94

О. А. Фарафонова

Новосибирск, Россия

РОЖДЕНИЕ И СМЕРТЬ В РУССКОЙ МЕМУАРИСТИКЕ XVIII ВЕКА

Русские мемуарные тексты XVIII века рассматриваются с точки зрения общих тенденций в построении мемуарного сюжета, выделении таких его компонентов, без которых не обходится практически ни одно автобиографическое воспоминание. К таким обязательным звеньям мемуарного сюжета, безусловно, относятся рождение и смерть. Ситуация рождения в русской мемуаристике XVIII века, как правило, оказывается связана с семантикой начала или же продолжения (рода, например). Смерть как компонент мемуарного сюжета обладает большей семантической и ситуативной вариативностью. Будучи центрами оппозиционных семантических полей, рождение и смерть оказываются онтологически близки друг другу. В мемуарной литературе на это указывает по крайней мере то, что рождение и смерть описываются как процесс преемственности поколений, обеспечивающий вечность бытия.

Ключевые слова: мемуары, сюжет, смерть, рождение, автор-самовидец, событие.

Мемуаристика XVIII века рассматривается в этой статье не столько с точки зрения ее историко-культурной ценности, сколько с позиции выявления общих тенденций в построении мемуарного сюжета, выделения таких его компонентов, без которых не обходится практически ни одно автобиографическое воспоминание. К таким обязательным звеньям мемуарного сюжета, безусловно, относятся рождение и смерть. Сама хронология мемуарного повествования, отражающая хронологию жизни автора, обуславливает тот факт, что практически во всех известных произведениях автобиографического характера XVIII века – времени, когда сам жанр мемуаров только формируется в русской литературе, – эти сюжетные элементы присутствуют в том или ином своем варианте. Что вполне закономерно, учитывая специфику самой мемуаристики, возникающей как ответ на потребность человека Нового времени осмыслить свое «Я» и его место в истории. Именно в период петровских преобразований и в последующие десятилетия восемнадцатого столетия происходит открытие и осознание личностного начала

Фарафонова Оксана Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, oxana.faroks@yandex.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 65–74.

© О. А. Фарафонова, 2016

в общеисторическом и общекультурном контексте, значимости индивидуального бытия в масштабах эпохи.

Мемуары позволяют их автору осмыслить и описать собственную жизнь в трех плоскостях, что определяет и триединую позицию автора-повествователя-героя. Во-первых, жизнь предстает как некая череда событий, оставшихся в памяти, следовательно, исключительных и чрезвычайно значимых. Мемуарный нарратив есть, выражаясь языком В. И. Тюпы, «эпизодизация событий, формирующая историю» [1, с. 184] жизни автора-мемуариста. Как отмечал Ю. М. Лотман, «поведение человека осмысленно. Это означает, что деятельность человека подразумевает какую-то цель» [2, с. 417].

Этим определяется второй план мемуарного повествования, когда сама биография автора становится событием. Но обратимся к продолжению цитаты из работы Лотмана «Смерть как проблема сюжета»: «...понятие цели неизбежно включает в себя представление о некоем конце события» [2, с. 417]. Жизнь мемуариста представляется как событие, у которого (как у всякого другого) есть две крайние точки – начало и конец, рождение и смерть. Именно эта завершенность в итоге является главным побудительным мотивом для написания мемуаров.

Третий план можно было бы назвать интенциональным, поскольку он связан с осознанием собственной жизни как исключительного события, которое, безусловно, заслуживает презентации (для XVIII века презентации еще не публичной, внутрифамильной) и осмысления с точки зрения его места в ряду других подобных событий. Жизнь «всех» в сравнении со своей собственной становится в каком-то смысле подтверждением ее исключительности. «Я» мемуариста оказывается, с одной стороны, вписано в общий процесс, но, с другой стороны, явно отделено от него. Причем это может выражаться не только в неких исторических зарисовках, но даже и в бытовых частностях. Так, например, Н. Б. Долгорукая, описывая сборы в ссылку с мужем, фиксирует: «Подумайте, каково *мне* тогда было видеть: *все* плачут суетятца, собираютца, и *я* суечусь, куда еду, не знаю, и где буду жить – не ведаю, только что слезами обливаюсь» [3, с. 266]. Соотношение «все – я» здесь весьма показательно для мемуарного жанра в целом. И, конечно, это напрямую касается таких значимых и, как уже было сказано, обязательных звеньев мемуарного сюжета, как рождение и смерть.

Специфика изображения и осмысления смерти в мемуарном тексте заключается в следующем: смерть одновременно событийна и не-событийна. Это во многом зависит от степени «включенности» (событийной, эмоциональной) автора в описываемую ситуацию. В первом случае это касается значимых для мемуариста людей (родителей, супруга, государственного «мужа» и т. п.), сам факт смерти которых важен в личной истории, рассказываемой автором.

Обратимся снова к «Своеручным запискам» Н. Б. Долгорукой, где особое внимание уделяется смерти Петра II, поскольку последствия этого события для автора «Записок» были поистине катастрофическими: ссылка вместе с мужем сначала в отдаленное фамильное имение, а затем и в Березов. «И так час от часу пошло хуже. Куда девались искатели и друзья, все спрятались, и ближние отдалече меня сташа, все меня оставили в угодность новым фаворитам, все стали уже меня боятца, чтоб я встречу с кем не попалась, всем подозрительно. Лучше б тому человеку не родитца на свете, кому на время быть велику, а после притти в нещастие: все станут презирать, никто говорить не хочет» [3, с. 261]. Смерть монарха в данном случае знаменует собой резкий поворот мемуарного сюжета, который можно было бы сравнить с пуантом в новеллистике, если бы не временная дистанционированность повествователя-самовидца от описываемых событий. Именно эта, обусловленная жанром, дистанция позволяет автору «предвидеть» будущее себя-героя, что, в свою очередь, снимает эффект неожиданности для читателя.

Сюжетная ситуация «смерть правителя / монарха» в череде мемуарных сюжетных ситуаций, связанных со смертью, стоит особо. По степени частотности в мемуарах XVIII века она не уступает ситуациям, связанным со смертью близких родственников, что вполне понятно: личная биография воспринимается как часть истории, поскольку собственная судьба зачастую зависела от воли монарха. Именно ощущение сопричастности истории побуждает Е. Р. Дашкову написать уже во втором предложении своих «Записок»: «Императрица Елизавета как раз вернулась из Москвы после коронации. Она воспринимала меня от купели, а крестным отцом был великий князь, будущий император Петр III» [4, с. 68]. Это же ощущение позволяет Державину писать о смерти Екатерины II: «...пошла по позыву естественной нужды в отдельную камеру, и там от эпилептического удара скончалась» [5, с. 180]. Он чувствует себя вправе сообщать подобные подробности, поскольку, «начав ей служить <...> от солдатства, слишком через 35 лет дошел до знаменитых чинов, отправляя безпорочно и безкорыстно все возложенные на него должности, удостоился быть при ней лично, принимать и исполнять ее повеления с довольною доверенностью» [5, с. 180–181]. В «Записках» Державина зафиксирована смерть четырех монархов (Елизаветы Петровны, Петра III, Екатерины II и Павла I) и многих государственных деятелей (например, Потемкина), но только о смерти Екатерины он пишет так подробно и лично. Что не удивительно – слишком многое в жизни самого Державина связано с екатерининским временем и лично с Екатериной II.

Сюжетная ситуация «смерть правителя» как никакая другая демонстрирует неразрывность оппозиции «смерть – рождение» в контексте мемуарного повествования. Смерть одного правителя одновременно означает не только конец одной эпохи, но и начало новой. «Король умер! Да здравствует король!»: смерть одного правителя рождает другого, что вполне укладывается в схему жизненного круговорота, в котором, по словам О. М. Фрейденберг, «то, что погибает вновь нарождается; рождение да и смерть служат формами вечной жизни» [6, с. 63].

Общекультурное стремление к преодолению смерти и страха смерти реализуется в мемуарном сюжете в высшей степени. Сама жанровая интенциональность в данном случае способствует этому. И не только потому, что автор воспоминаний оставляет о себе (и своих современниках, близких) память в виде текста, но и потому, что в пределах самого мемуарного произведения не может быть зафиксирована смерть мемуариста, ее нет и не может быть в контексте мемуарного нарратива, она находится вне поля зрения автора-самовидца. Он может рассуждать о смысле жизни, бренности бытия и близости смерти вообще, как это делает, например, И. В. Лопухин, в чьих записках нашло отражение масонское представление о воскресении-перерождении: «Надобно человеку, так сказать, морально переродиться <...> Сие моральное перерождение, чрез которое только человек становится образом и подобием Божиим» [7, с. 21]. Не случайно в предисловии к первому номеру журнала «Утренний свет» Н. И. Новиков писал: «Собрание наше состоит только из десяти; а сложив вместе время нашей жизни, составит не более тридцати лет» [8, с. 107]. Что объясняется, конечно же, смертью в прежнем статусе и рождением в новой жизни. С этим представлением связан и масонский ритуал посвящения, имитирующий смерть непосвященного и воскресение неопфита.

Преодоление смерти в мемуарном тексте может быть достигнуто и просто неупоминанием ее, неупоминанием даже. В этом смысле наибольший интерес представляют «Своеручные записки» Н. Б. Долгорукой, которые она пишет в 1767 году, спустя 28 лет после страшной казни мужа. На протяжении всего текста ни разу Долгорукая не проговаривается о его смерти, это событие остается «за скобками», в пространстве текста его нет. Учитывая, что на момент написания

(по просьбе старшего сына) воспоминаний она уже схимонахиня Нектария, такое умолчание становится особенно значимым.

Еще один способ преодоления смерти в контексте мемуарного повествования – сюжет болезни-исцеления, который присутствует практически во всех текстах. Болезнь всегда в мемуарах описывается как порог между жизнью и смертью. Так пишет, например, А. Т. Болотов: «Несколько недель спустя после нашего приезда принужден я был переходить тот порог, который переступают почти все молодые люди тогдашнего моего возраста и нередко, спотыкаясь, погибают, а именно – слечь и вытерпеть жестокою горячку» [9, с. 268]. Преодолеть болезнь, пойти на поправку – значит одержать победу над смертью. Лопухин в «Записках» рассказывает об исцелении от болезни в агиографической традиции описания чудес. «Неожиданный перелом болезни» случился после того, как Лопухин, устыдившись «мерзости своего поступка» по отношению к камердинеру, которого он жестоко выругал за небольшую оплошность, «залившись слезами», бросился к нему в ноги. «Тут мне сказали, что священник пришел с дарами, – пишет Лопухин далее. – Я пошел в слезах ж причащаться, – и – причастился подлинно. Проводя священника, лег я отдохнуть. Уснул с час, и, проснувшись, почувствовал в теле моем такую теплоту здоровья, какой медики уже для меня в натуре не предполагали. Словом: я проснулся здоров» [7, с. 40–41].

Отметим, что смерть, как и рождение, в мемуарных произведениях лежат в сфере неоценочной, поскольку это события природного свойства, не зависящие от воли человека. Это касается, прежде всего, смерти естественной, как закономерного итога жизни. Смерть в результате болезни воспринимается сходным образом – все в руках Божьих. Такая смерть не оценивается с этической точки зрения, но переживается эмоционально. Речь в таких случаях идет, как правило, о смерти родителей, что, с одной стороны, безусловно, осознается как неизбежность, но с другой стороны, переживается как полная неожиданность. В «Записках» И. В. Лопухина так описывается смерть отца: «В том же году летом скончался он на руках моих: и хотя он и был девяноста двух лет, и в крайнем разслаблении; однако смерть его огорчила меня столько, как бы и за много лет перед тем случилась» [7, с. 89].

Но, как отмечал Ю. М. Лотман, «тем более значимыми оказываются случаи соединения ее (смерти. – О. Ф.) с представлениями о молодости, здоровье, красоте – т. е. образы насильственной смерти» [2, с. 420]: гибель на войне, в плену, казни, убийства. Сюда, как нам кажется, следует добавить и переживаемую как катастрофу преждевременную смерть близкого человека (смерть матери – записки Н. Б. Долгорукой и И. В. Лопухина, а также «Похождение прапорщика Климова»; смерть супруга – записки Е. Р. Дашковой и Г. Р. Державина; смерть ребенка – записки М. В. Данилова).

Если естественная смерть по старости или от болезни хотя и переживается мемуаристом трагически, но осознается, тем не менее, как закономерность и предопределенность, то насильственная или внезапная смерть представляется нарушением естественного порядка вещей: «Что касается смертной казни, то она, по мнению моему, и бесполезна, кроме того, что одному только Творцу жизни известна та минута, на которую можно ее пресечь, *не возмущая порядка его божественного строения*», – писал И. В. Лопухин [7, с. 11–12]. В «Записках» Дашковой о смертной казни также говорится как о событии из ряда вон выходящем: «После того, как казнили Мировича (*со дня моего появления на свет это был первый человек, которого покарали смертью*), я только была довольна, что никогда его не видела, иначе под впечатлением казни мне во сне могло бы представляться его лицо» [4, с. 135–136]. Даже если смертная казнь была справедливым наказанием с точки зрения мемуариста, она все равно переживалась им как нечто ужа-

сающее и из ряда вон выходящее: «В 1739 году, – пишет Данилов, – пойман был разбойник князь Лихутьев и в Москве на площади казнен; голова его была поставлена на кол. *Сие для меня было первое ужасное зрелище*» [10, с. 312].

Смерть естественная в мемуарных текстах XVIII века, как правило, фиксируется, переживается автором, но не изображается, т. е. нет описания самого момента смерти (даже если автор присутствовал при этом непосредственно – как, например, Лопухин при смерти своего отца), не изображается мертвое тело, не будет подробностей похорон и т. п. Но смерть неестественная (казнь или гибель), напротив, изображается, если и не очень подробно, то в любом случае с упоминанием конкретных деталей. В записках Данилова, например, есть несколько эпизодов, в которых описывается гибель людей в огне или угарном дыму (это связано, конечно, с родом деятельности автора-мемуариста – одного из первых русских фейерверкеров): «Как только я из светлицы вышел, как сделался в ней от неосторожности пожар: захватило всю оную огромную светлицу пламенем, пороховым и меркуриальным дымом, отчего в людях сделалось вдруг великое замешательство; <...> оным дымом у многих захватило и остановило дыхание, не могли более бежать и падали на землю без памяти. В такой кутерьме и тревоге <...> прочих подмяли под себя на пол, которых бежавшие и спасавшие свою жизнь топтали ногами, по чем ни попало <...> несколько человек мастеровых задохнулись и найдены мертвые» [10, с. 329–330]. Вид чужой смерти и осознание того, что его самого от этой участи уберегла случайность, становится словно бы предостережением для автора записок. В своей дальнейшей деятельности он был «аккуратен, до излишества», о чем написал не только в своих мемуарах, но и в «артиллерийского знания книжке» «Начальные знания теории и практики в артиллерии с приобщением гидростатических правил», которую он издал в 1762 году.

Вид чужой смерти, воспринятой как тема для размышлений и урок самому себе, описан и в мемуарах А. Т. Болотова: «...обстоятельством, удерживавшим меня от распутной жизни, было то, что не успел я смениться с караула, как на другой день после того случилось мне видеть погребение одного молодого офицера стоявшего тут до нас другого полка и умершего наижалостнейшим образом от венерической болезни, нажитой им во время стояния в сем городе. Сие зрелище <...> впечатлело в сердце моем такой страх и отвращение, что я тогда же еще сам в себе положил наивозможнейшим образом от всех тамошних женщин убежать и от них, как от некоего яда и заразы, страшиться и остерегаться. А сие много мне и помогало в тогдашнее опасное время» [9, с. 537]. «Зрелище» чужой смерти влияет не только на эмоциональное состояние мемуариста, но и заставляет его переосмыслить свою прежнюю жизнь.

Тем более, если автору мемуаров пришлось испытать на себе участь приговоренного к смерти, как, например, А. Я. Климову, которого в бытность его в прусской армии за убийство вахмистра приговорили «яко смертоубийцу аркибузировать» [11, с. 56]. Климову пришлось также быть непосредственным свидетелем страшного убийства пьяным отцом своих малолетних детей. Это событие произвело на него настолько сильное впечатление, что даже испытанные им самим лишения и страдания во время возвращения в Россию после почти 30-летнего «ига прусского», не вытеснили его из памяти, и Климов довольно подробно описывает этот эпизод и пережитые тогда эмоции в «Похождении».

Авторы мемуаров, как правило, являются свидетелями многих смертей и переживают множество потерь, что становится объектом фиксирования и описания в текстах. Многократность переживания смерти близких и знакомых мемуаристу людей, объясняет тот факт, что смерть часто утрачивает признаки экстраординарности, перестает мыслиться как событие исключительное и начинает восприниматься в несколько иных категориях: «Многократно повторяющееся действие или

положение дел перестает восприниматься событийно и предстает естественным, неизбежным “шагом” природного, социального или ментального процесса» [1, с. 183]. «А к мертвецам привык я уже в течение жизни моей, теряя людей, сердцу моему любезных», – словно бы фиксирует эту особенность восприятия мемуарного нарратора Д. И. Фонвизин в «Чистосердечном признании в делах моих имышлениях» [12, с. 86].

Ситуация рождения в рамках мемуарного сюжета осмысляется и фиксируется аналогичным образом: рождение человека (любого) есть не событие, но закономерность. Рождение кого-либо конкретного (самого автора записок, например) мыслится именно как исключительное явление в череде прочих, так как это событие становится точкой отсчета собственного времени, а зачастую и времени вообще.

Например, «первый русский мемуарист» [13, с. 9] князь Борис Иванович Куракин не только собственное жизнеописание начинает с события своего рождения, но заводит свой календарь, объясняя, почему будет вести отсчет «не от первого числа по календарю, но от двадесятого каждого числа месяца, понеже то число – начало моего в рождении жития» [14, с. 244]. По этому же принципу он считал и весь годовой цикл: «А годы также считаючи июля месяца с 20 числа до тогож числа, возвращаючися чрез все двенадцать месяцев» [14, с. 244–245]. Более того, Куракин пишет, по определению Эрнеста Зицера, «астрологически ориентированный эго-документ», который может считаться «уникальным образцом русского “самосотворения”» [15, с. 163], поскольку собственное рождение он не просто фиксирует, но преподносит именно как событие космического масштаба: «Июля 20 числа 184 года, 1676 от Рождества, в начале 6 часу дня родился (по науке астрономии в квадратах фигуры о планетах долженствую объявить), в царство царя Федора Алексеевича, которой был мне восприемником, также и сестра его царевна Екатерина Алексеевна» [14, с. 244]. Интересно в данном случае, что всю свою жизнь Куракин называет «мое рождение». Например, «рождения моего тридцать третий год» [14, с. 280].

Фиксация факта своего рождения как начала достоверной истории жизни провозглашает некоторых мемуаристов на то, чтобы придать этому событию документальные основания. Возможно, это объясняется еще и тем, что событие собственного рождения находится для автора мемуаров одновременно внутри и вне поля видимости: с одной стороны, есть совершенно очевидный факт – сам мемуарист, пишущий свои записки, – он существует, значит, факт его рождения бесспорен; с другой стороны, по отношению к этому событию мемуарист не может быть очевидцем. «Не естественно человеку помнить первое свое младенчество», – так начинается книга первая «Чистосердечного признания» Д. И. Фонвизина [12, с. 84]. Поэтому авторам мемуаров в некоторых случаях приходилось привлекать и документальные свидетельства, подкрепляя ими свое рождение¹.

Такое желание отметить сам факт собственного появления на свет в общей череде подобных событий, «привязать» свое рождение к какому-либо «достопамятному» событию истории, и если не задокументировать его, то обозначить подтверждающие источники (документальные, либо событийные), отмечается не только в автобиографических записках князя Куракина.

¹ Оговоримся в скобках, что иногда вполне понятна и прагматическая интенция мемуариста, которому необходимо доказать не просто факт своего появления на свет тогда-то и тогда-то, но свое происхождение, которое должно обеспечить ему место в обществе, получение наследства и т. п. Но в итоге цель привлечения документальных свидетельств всегда очевидна – придать своим воспоминаниям достоверность.

Например, уже упомянутый выше один из первых русских теоретиков артиллерийского дела майор М. В. Данилов пишет так: «Я родился в 1722 году. Тогда отца моего разбойники разбили, и подана была на сих злодеев явочная челобитная, с которой досталась мне копия, почему я и рождения свое в сем году почитаю» [10, с. 302]. Но факт собственного рождения в «Записках» Данилова не является началом самого текста, что чаще встречалось в мемуарах и автобиографиях XVIII века. Сравним, например, с «Записками» И. В. Лопухина, который открывает свои воспоминания фразой «Я родился 24го февраля 1756 года» [7, с. 3–4]; или с началом мемуаров Е. Р. Дашковой: «Я родилась в Петербурге в 1744 году» [4, с. 68].

Начало «Записок» М. В. Данилова отличается кумулятивно-летописной структурой повествования, в которой событие собственного рождения встраивается в тщательно реконструируемую историю рода². Собственно интенция, побудившая майора Данилова взяться за написание мемуаров, заключалась именно в желании «написать происшествие фамилии нашей Даниловых» [10, с. 282]. При этом автор выступает в роли историографа, тщательным образом изучившего документы («Бархатная книга» герольдмейстерской канторы Сената) и свидетельств «изустных преданий» своих родственников.

Само возникновение жанра мемуаров исследователи традиционно объясняют появлением потребности в таком историческом повествовании, «когда свидетельство очевидца или участника событий приобретает отдельную ценность именно как личное свидетельство, выделяется из общего исторического повествования» [16, с. 248–249]. Задача «Записок» Данилова, безусловно, лично значимых для самого автора, состояла в том, что они должны были, по его мнению, не позволить ему самому и его семье затеряться в истории: «Я положил собрать и написать фамилию Даниловых не для тщеславия моего, но чтоб, наконец, от предания изустного вовсе не истребилось из памяти происхождение наших Даниловых» [10, с. 283]. Стремясь к документальной точности повествования, Данилов за точку отсчета «взял достоверное <...> в шестом поколении <...> рода имя Прохора» [10, с. 282], от которого «ведет» фамилию Даниловых. Желая установить «первоисточник» своего рода, всех предков старше Прохора Данилова, автор записок, перечисляет в абсолютно летописной манере, назвав этот фрагмент своего повествования «Сказка»: «Лета шесть тысяч шестьсот шестого года (от Рождества Христова в 1093 году) прииде немец из Цесарского государства в Чернигов, муж честен, имени Индрик, с двумя сыны своими, с Литвином да Зимондентом <...> И крестися Индрик и дети его в Чернигове в православную христианскую веру, и нарекоша им имена: Индрика Леонтием, а сыновей его Литвина Константином, а Зимондента Федором. И от Константина родился сын Харитон, а Федор умре бездетен (о сем пишет в Летописце Черниговском), а от Харитона сын Карп, от Карпа сын Юрей, а от Юрья Василий, а от Василия Федор, а от Федора дети Данила, Миколай, Василий; и от Данилы пошли Даниловы» [10, с. 284–285]. Факт собственного рождения оказывается представлен М. В. Даниловым как в диахронном (наследник древнего рода), так и в синхронном (в ряду братьев и сестер – «Отца моего дети») аспектах. Не имея возможности установить даты рождения и смерти предков, Данилов фиксирует сам факт их существования, встраивая историю рода как длинную череду жизней. Что для него, очевидно, зна-

² Специфику автобиографических повествований первой половины XVIII века, фиксирующих «событийную», внешнюю, сторону жизни автора, А. Г. Тартаковский, например, объясняет отчасти тяготением мемуаристики этого периода к летописной традиции, а отчасти «неразмежеванностью дневникового начала и собственно мемуарного, еще только выраставшего из анналистической структуры повествования» [13, с. 45].

чимо, поскольку тем самым, он устанавливает не только древность собственного рода, но непрерывность течения жизни как таковой. В таком контексте факты бездетности кого-то из предков, фиксируемые Даниловым, оказываются в не меньшей степени семантизированы: отсутствие детей нарушает естественное течение жизни, ее вечный цикл. Пресечение рода по какой-либо причине оказывается фактически его смертью. Сам автор данных записок оказывается в таком трагическом положении: умерли не только его родные дети, но и пасынки (дети его жены от первого брака). Автобиографические «Записки» выполняют в данном случае роль «детича», обеспечивая Данилову возможность «не затеряться в изустных преданиях».

В «Записках» М. В. Данилова на фоне трагически пережитых и соответственно описанных смертей есть один эпизод, в котором смерть предстает почти в анекдотическом виде. Речь идет о шутке, которую разыграл один из сослуживцев Данилова, отнесясь без должного уважения к умершей жене хозяина дома, где располагалась полковая канцелярия: «... умерла у хозяина престарелая женщина, которую, по обряду положив в гроб, вынесли на ночь в сени; морозы были тогда жестокие, отчего упокойница получила в теле окаменение. Он еще с вечера, приметя старушку в гробу, захотел из оной упокойницы сделать шутку. <...> встав перед светом <...> вынул старуху из гроба, притащил ее в полковую канцелярию и, поставив стоймя возле печи, сам лег <...> спать» [10, с. 343]. Совершенно понятно, какая суматоха началась потом. Истопник «впотьмах, зацепил за старуху, окостенелую от мороза, которая упавши на пол, сделала большой стук. Зрители <...> потуда претерпевали страх и стужу, покуда хозяин взял свою беглую старуху и положил по-прежнему в ее вечный дом» [10, с. 344]. При помощи шутника старуха получила возможность встать из гроба и принять участие в розыгрыше. Выражение «беглая старуха» используемое в данном случае Даниловым словно бы подтверждает ее участие (практически добровольное) в этом представлении. Суеверный страх перед «ожившей» покойницей сначала и пришедший ему на смену смех вполне в духе древних мистерий преодоления смерти. Игровая ситуация в данном случае сопрягает трагическое и анекдотическое начала при изображении смерти в мемуарном нарративе.

Аналогичным образом может быть представлена и ситуация рождения. Так, например, повествование «История моего младенчества» А. Т. Болотов прямо начинается с рассказа об «одном редком и примечания достойном происшествии»: «... случилось мне родиться ночью после полуночи <...>. Мать моя сидела на постели, а старушка (повитуха) молилась богу и клала земные поклоны. <...> В самую ту минуту, как назначено было мне свет увидеть, бабушка отправляла свой поклон <...>, и в самый тот момент попади крест ее в щель на полу между рассохшихся досок и так перевернись там ребром, что его ей вытащить никак было не можно. <...> Мать моя рассказывала потом часто, что она не могла от смеху удержаться, видя сию проказу и слыша усиленные просьбы ее, чтоб немного погодила, ибо в ее ли власти было погодить?» [9, с. 32–33]. При всей комичности ситуации, она интерпретируется мемуаристом как предзнаменование: «... оное заставило мать мою в самые опасные минуты своих родов и несмотря на свою болезнь, смеяться, и <...> властно так служило некоторым предвозвестим тому, что я в течение жизни моей не столько печальных, горестных и скучных, сколько радостных минут иметь буду!» [9, с. 33–34]. А когда несколько позже Болотов указывает, что все дети до него «умирали в самом еще младенчестве», смех во время родов и вовсе начинает осмысляться как некий оберег, облегчивший страдания роженицы и сохранивший жизнь ребенку.

Ситуация рождения в русской мемуаристике XVIII века, как правило, оказывается связана с семантикой начала (иногда абсолютного, как в Vita Куракина) или

же продолжения (рода, например). Смерть как компонент мемуарного сюжета обладает большей семантической и ситуативной вариативностью. Будучи центрами оппозиционных семантических полей, рождение и смерть оказываются онтологически близки друг другу, на что указывала еще О. М. Фрейденберг. В мемуарной литературе на это указывает по крайней мере то, что рождение и смерть описываются как процесс преемственности поколений, обеспечивающий вечность бытия. Ощущение мимолетности и вечности одновременно: это связано, на наш взгляд, с особым ощущением времени в мемуаристике. С одной стороны, попытка ухватить, вспомнить, зафиксировать, оставить в памяти события, случаи, детали быстро проходящей жизни; с другой – осознание, что то, что записано, останется навсегда, не будет поглощено «жерлом вечности» (Державин) и не исчезнет. Как и сам мемуарист. Что в полной мере соответствует интенции самого мемуарного жанра – стремление к бессмертию. Тем более, что, описывая смерти других, сам мемуарист по отношению к рассказываемому остается в положении живого свидетеля происходящего для потомков и читателей последующих времен и поколений.

Список литературы

1. Тюпа В. И. Нарратология как тенденция развития современного филологического знания // Филология и человек. 2010. № 1. С. 179–188.
2. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 417–430.
3. Долгорукая Н. Б. Своеручные записки княгини Наталья Борисовны Долгорукой, дочери г.-фельдмаршала Бориса Петровича Шереметева // Безвременье и временщики. Л., 1991. С. 256–279.
4. Дашикова Е. Р. Записки // Записки из воспоминаний русских женщин XVIII – первой половины XIX века. М., 1990. С. 68–280.
5. Державин Г. Р. Записки из известных всем происшествиев и подлинных дел, заключающих в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина // Державин Г. Р. Избранная проза. М., 1984. С. 24–246.
6. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
7. Лопухин И. В. Россия XVIII столетия в изданиях Вольной русской типографии А. И. Герцена и Н. П. Огарева. Записки сенатора И. В. Лопухина. Репринтное воспроизведение. М., 1990.
8. Новиков В. И. Масонство и русская культура. М., 1998.
9. Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков. М., 2013. Т. 1.
10. Данилов М. В. Записки Михаила Васильевича Данилова, артиллерии майора, написанные им в 1771 году (1722–1762) // Безвременье и временщики. Л., 1991. С. 282–350.
11. Климов А. Я. Похождение прапорщика Климова. СПб., 2011.
12. Фонвизин Д. И. Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях // Фонвизин Д. И. Собр. соч. Л., 1959. Т. 2. С. 81–105.
13. Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в. М., 1991.
14. Куракин Б. И. Жизнь князя Бориса Ивановича Куракина им самим описанная. 1676 июля / 20 1709 // Архив кн. Ф. А. Куракина. СПб., 1890. Кн. 1. С. 243–287.
15. Zitser E. A. The Vita of Prince Boris Ivanovich «Korybut»-Kurakin: Personal Life-Writing and Aristocratic Self-Fashioning at the Court of Peter the Great // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. 2011. Bd. 59. Ht. 2. P. 163–194.

Литературная жизнь сюжета

16. Гузаиров Т. Т., Лейбов Р. Г., Сморгжевских-Смирнова М. А., Фрайман И. Д., Фрайман Т. Н. Русские мемуары в историко-типологическом освещении: к постановке проблемы // «Цепь непрерывного предания...»: Сб. памяти А. Г. Тартаковского. М., 2004. С. 346–361.

О. А. Farafonova

Novosibirsk, Russian Federation

BIRTH AND DEATH IN THE PLOT OF RUSSIAN MEMOIRS OF XVIII CENTURY

In the present article Russian memoir texts XVIII century are considered in terms of general trends in the construction of memoirs of the plot, the allocation of these components, without which it can not do almost no autobiographical memory. These links of mandatory memoirs of the plot, of course, are the birth and death. The situation in the birth of Russian memoirs of the XVIII century. It is typically associated with the semantics of the start or continuation (genus, for example). Death as a memoir of the plot component is more semantic and situational variability. As centers of opposition semantic fields, birth and death are ontologically closer to each other. In memoirs on this indicates at least the that birth and death are described by as the process of continuity of generations, providing eternal life.

Keywords: memoirs, syuzhetografiya, death, birth, the author as an eyewitnesses, event.

Farafonova Oksana A. – Candidate of Philology, Assistant Professor of Russian and Foreign Literature, of Theory of Literature and a Technique of Teaching Literature of Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyuiskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, oxana.faroks@yandex.ru)

УДК 821.161.1

Е. Я. Курганов

Париж, Франция

О ПОСЛЕДНЕЙ СТРОКЕ ПУШКИНСКОГО «ПАМЯТНИКА»: А. С. ПУШКИН И ЦАРЬ СОЛОМОН

Статья посвящена обоснованию гипотезы автора об источнике последних строк стихотворения А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Сюжет о споре с глупцом восходит к Книге Притч царя Соломона и к Талмуду. Последняя строка «Памятника» окрашивает весь текст стихотворения неожиданными смыслами и определяет поворот от античности к новому культурному ориентиру, к иудейской литературе Премудрости, одним из ярчайших выражений которой является Книга Притч царя Соломона.

Ключевые слова: Библия, Ветхий Завет, иудаизм, Книга Притч царя Соломона, Пушкин, русская поэзия, Талмуд.

Стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836), поэтическое завещание А. С. Пушкина, завершается итоговой формулой: «Хвалу и клевету приемли равнодушно, / И не оспаривай глупца» [1, с. 340].

Академик М. П. Алексеев в монографии «Стихотворение Пушкина “Я памятник себе воздвиг...”», отказавшись от толкования и комментирования финала, приводит для контекста цитаты из стихотворений Н. М. Карамзина и И. И. Дмитриева [2, с. 215]. «По его (Карамзина. – Е. К.) мнению, вражда к поэту невежды и глупца должна быть скорее радостной для него, чем губительной: “Везде, во всех странах вы чтимы, / Душами добрыми любимы. / Блеск нашей славы умножает / Вражда невежды и глупца”» [2, с. 215]. У Пушкина, однако, речь идет не о вражде с невеждой и глупцом или о ее полезности для славы: он говорит о полном отказе от споров с глупцом. Далее М. П. Алексеев приводит две строки из «Подражания Горацию» И. И. Дмитриева: «...равнодушие к суждению / Толпы зоилов и глупцов» [2, с. 215]. К этим двум строчкам М. П. Алексеев делает примечание, в котором вскользь обсуждает заключительные слова пушкинского «Памятника», выводя их из «Альбома Онегина». При этом он пишет, что Пушкин объявил слова «не спорь с глупцом» мыслью Корана: «Напомним, что последний стих “Памятника” (“И не оспаривай глупца”) обычно сопоставляют со строкой из “Альбома

Курганов Ефим Яковлевич – доктор философии, доцент русской литературы Хельсинкского университета (20, rue du Commandant Mouchotte, 94160, St. Mandé, Paris, France, abulafia@list.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 75–86.

© Е. Я. Курганов, 2016

Онегина», которую Пушкин объявляет мыслью Корана («Чти правду и не спорь с глупцом...») [2, с. 215].

Упомянув в самом финале стихотворения не *дурака*, но *глупца*, поэт, как представляется, опирался вовсе не на русскую национальную традицию. А на какую же именно? Вот об этом сейчас и пойдет разговор.

Как давно уже установлено, А. С. Пушкин в своем стихотворении-завещании в первую очередь опирался на два поэтических «Памятника» – оды Горация и Державина. Но обращение к этим текстам мало проясняет финальные строчки пушкинского стихотворения. У пушкинской формулы «Хвалу и клевету приемли равнодушно, / И не оспаривай глупца» был совершенно особый источник, ни к Горацию, ни к Державину, кажется, никакого отношения не имевший.

Знаменитая пушкинская формула, венчающая завещание поэта, не могла не привлечь внимание исследователей. Но они при этом, как правило, ограничивались одной отсылкой, которая не уточняла, не столько разъясняла, сколько уводила от проблемы.

Л. В. Пумпянский еще в 1923 году в работе «Об оде А. Пушкина “Памятник”» (правда, этот текст впервые был опубликован лишь в 1977 году) дал такой комментарий: «Ст. 4 (“И не оспаривай глупца”). Предусмотрен альбомом Онегина. О праведный Боже, “Памятник” заканчивается цитатой из альбома Онегина» [3, с. 209].

Иными словами, Пумпянский вместо того, чтобы объяснить происхождение финала, сослался на самого Пушкина, показав (и это важно), что поэт еще ранее облюбовал строчку «И не оспаривай глупца». Ни смысл, ни генезис финальной строчки «Памятника» Пумпянским вообще не были обозначены. Исследователь остановился на том, что показал: появление в поэтическом завещании Пушкина слов «И не оспаривай глупца» отнюдь не случайно.

Полностью по следам Пумпянского пошел и Ю. М. Лотман. В 1983 году он в своем комментарии к «Евгению Онегину» писал: «Тексты альбома Онегина близки к ряду непосредственных высказываний Пушкина и имеют лирический характер. Ср.: “...и не спорь с глупцом” = “И не оспаривай глупца” (“Я памятник себе воздвиг нерукотворный...”») [4, с. 216].

Между тем это отнюдь не было «непосредственным высказыванием Пушкина»: поэт явно опирался на один из важнейших источников человеческой культуры – Библию, на Притчи царя Соломона.

Если Ю. М. Лотман, без всякого сомнения, знаком был с работой Л. В. Пумпянского (хоть и не сослался на нее), то В. В. Набоков независимо от Пумпянского в 1964 году выпустил свой комментарий к «Евгению Онегину», где сделал аналогичное наблюдение. Более того, писатель не ограничился ссылкой на слова «не спорь с глупцом» из альбома Онегина, но дал толкование: «А последний стих, хоть и обращенный якобы к критикам, лукаво напоминает, что о своем бессмертии объявляют лишь одни глупцы!» [5, с. 277].

Объяснение сделано, но оно представляется совершенно фантастическим. Набоков, надо признать, тут явно ошибся.

Таким образом, вопрос об источнике последней строки пушкинского «Памятника» не только не решен, но так до сих пор и не поставлен.

Завершая свое поэтическое завещание, Пушкин отнюдь не иронизировал и не лукавил, а утверждал свое творческое кредо, обращаясь при этом к Священному Писанию, а именно к Притчам царя Соломона, которые как раз и содержат ключ к финальной строчке «Памятника».

Интересно, что Б. М. Гаспаров 5 февраля 2013 года прочел в Высшей школе экономики лекцию «Пушкин. Трудности интерпретации», и в ней он особо остановился на образе *глупца* в последней строчке пушкинского «Памятника». Лекция

содержала немало интересных ассоциаций и параллелей, но «Притчи царя Соломона» – ключ к последней строке пушкинского «Памятника» – остались не упомянутыми: «В стихотворении “Я памятник себе воздвиг нерукотворный” следует обратить внимание на образ “глупца” в последней строфе. “Лично у меня сразу возникает ассоциация с величественной статуей Командора из произведения “Каменный гость”, – сказал Борис Гаспаров. – Мотив оживающей статуи проходит через все творчество Пушкина и это всегда противостояние сверхъестественной, мощной силы, которую олицетворяет статуя, и предприимчивого героя»¹.

Далее исследователь разворачивает все творчество Пушкина как процесс единоразовости со статуей и завершает свое рассуждение упоминанием о «Памятнике», подключая и образ *глупца*: «По мнению Бориса Гаспарова, у этого мотива (оживающей статуи. – Е. К.) существует три стадии развития. В раннем творчестве Пушкина молодой герой побеждает неведомую силу и спасает красавицу (“Руслан и Людмила”, “Гавриилиада”). Позднее образ статуи приобретает более зловещие черты, она волшебным образом оживает, ниспровергает соперника, утверждая свою власть (“Медный всадник”, финал “Евгения Онегина”, в котором появление мужа Татьяны возвещается звоном шпор). Третий этап развития образа зафиксирован в стихотворении “Французских рифмачей суровый судия...”, обращенном к Никола Буало (Депрео). В нем классик Депрео ниспровергал глупца, утверждая свою власть, но в конце “глупцы” растрепали его парик, выставив Депрео в комическом свете. “То же самое мы видим в стихотворении “Я памятник себе воздвиг нерукотворный...” – отметил Гаспаров. – Приходит глупец и заставляет статую потерять равновесие...”².

В «Памятнике», однако, *глупец* не приходит вовсе. Пушкин прямо утверждает отказ от любого спора с глупцом, призывает игнорировать его; «приговоров» глупца для него как бы не существует.

Прежде чем обратиться к «Притчам царя Соломона», необходимо дать небольшую справку о Талмуде – своде текстов, который был записан во II–V веках христианской эры.

Талмуд есть грандиозное и уникальное собрание бесед ученых мужей, в которых были охвачены буквально все сферы человеческого бытия. Если в «Диалогах» Платона дискуссии философов в основном были сочинены самим автором, то талмудические дискуссии, как можно предположить, есть совершенно реальные дискуссии, и все неисчислимые рассуждения и комментарии в Талмуде тщательно документированы с указанием, кому именно они принадлежат.

И через все трактаты этой первой в истории человечества коллекции академических бесед проходит единая и цельная концепция *мудреца (ученого)*.

В Талмуде мудрец изначально противопоставлен *глупцу*. Это слово в переводе значит «недовершенный, не доделанный до конца». *Глупец* в Талмуде – это, прежде всего, не столько отстающая в своем умственном развитии личность, сколько ущербная этико-психологически; это человек, целиком «сосредоточенный на своем “я”, с болезненной потребностью в самоутверждении» [6, с. 134].

Согласно Талмуду, *глупец* – это тот, кто занят исключительно самим собой, и он «будет продолжать говорить даже в присутствии тех, кто умнее. Он считает нормальным перебивать других, дает ответы мгновенно, ведь важно произвести впечатление, что он владеет всеми знаниями мира...» [6, с. 135].

¹ Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». Новости. Пушкин: трудности интерпретации. URL: <https://www.hse.ru/news/recent/73947006.html> (дата обращения 29.03.2016).

² Там же.

И еще: *глупец* – это тот, кто пренебрегает заветом рабби Гиллеля-старшего, сказавшего:

Тот, кто стремится заработать громкое имя, губит свое, тот, кто не умножает свои знания, теряет те, что уже есть, тот, кто не учится, заслуживает смерти, а тот, кто пользуется короной Торы в корыстных целях, погибает [6, с. 26].

Истинный герой и главный персонаж Талмуда – *ученый (мудрец)*, человек многознающий и многомыслящий, буквально погруженный в изучение Торы, а антигерой Талмуда – *глупец*, озабоченный лишь самоутверждением, и для него Тора есть никак не цель, а всего лишь средство.

Мудрец всецело погружен в изучение; *глупец* же, и изучая, думает лишь о себе, будучи озабочен лишь своей репутацией как знатока Закона, думает о личной славе, о личных выгодах, погружен в себя, а не в изучение.

Так выстраивается в Талмуде пара *Мудрец / Глупец*.

Весьма выразительное и показательное сопоставление *мудреца с глупцом*, следовано в талмудическом трактате «Бава меция» (л. 83Б):

Сказал рабби Хама:

– В чем смысл написанного: «В сердце разумного мудрость находит покой, а среди глупых – заявляет о себе» (Притчи царя Соломона 14: 33)? «В сердце разумного мудрость находит покой» – это о знатоке Торы, сыне знатока Торы. «А среди глупых – заявляет о себе» – это о знатоке Торы, сыне невежды.

Сказал Улла:

– Это то, о чем в народе говорят: «Мелкая монета создает много шума в пустой бочке» [7, с. 238–239].

Мелкая монета, создающая шум в пустой бочке, – вот метафора *глупца*.

Итак, *глупец (невежда)* есть своего рода антигерой Талмуда. А вот в русской национальной традиции *глупец*, как кажется, – отнюдь не ключевая фигура. В русской национальной традиции принципиально важен *дурак*, но это часто человек очень умный, проницательностью и хитростью нередко превосходящий других.

Для расширения талмудического контекста приведем несколько изречений о мудрецах и глупцах, – о том, как по-разному они говорят и молчат, и о правилах поведения во время словесных дискуссий и, в частности, о том, когда необходимо не отвечать глупцу в ответ на поношения:

...И еще говорили: «Хорошо молчание для мудрецов, а о глупцах уж и говорить нечего», как сказано: «И глупца молчаливого за мудрого сочтут». И наоборот, человек многословный, стремящийся побыстрее высказаться по любому поводу, даже если он мудр – за глупца будет сочтен».

И еще написано: «Осторожный устами своими и языком своим душу от бед охранит, и если даже будут обращены к нему оскорбления и презрительные слова, – не ответит».

И еще сказал один мудрец сыну: «Единственный способ бороться с низким человеком – не отвечать ему. Так ты не только одержишь победу, но и обратишь против него его же оружие».

В Гемаре сказано: «Вавилонское молчание означает знатность» – если ты видел молчаливого или говорившего мало человека родом из Вавилонии, – знай, что он из хорошей семьи, знатного рода.

Говорили мудрецы: «Накопляй речения свои, подобно тому, как укрепляешь ты свое достояние».

И еще: «Чем меньше говорит человек, тем менее он ошибается».

В «Мидраш Шмуэль» разъясняется мишна 17: «и не нашел для тела (для себя) ничего лучше молчания» – то есть что касается потребностей тела, то ему полезно

молчание, – в противоположность духовной деятельности, направленной на изучение Торы...» [8, с. 56–57].

Вспомним стих 4 Главы 26 «Притч»: «Не отвечай глупому по глупости его, чтобы и тебе не сделаться подобным ему» [9, с. 877].

Следующий стих как будто прямо противоречит четвертому: «Но отвечай глупому по глупости его, чтобы он не стал мудрецом в глазах своих» [9, с. 877].

Что же сделал Пушкин? Он просто отбросил пятый стих Главы 26 Притч царя Соломона и взял за основу четвертый. Но ведь в божественном тексте никак могут соседствовать тексты, которые прямо противоречат друг другу. Не так ли? И соседство четвертого и пятого стихов явно намеренно: тут имеет место не ошибка, а продуманная тенденция.

В христианско-богословском комментарии к Притчам царя Соломона фиксируется глубокий авторский умысел в соположении стихов 4 и 5, и это совершенно справедливо. Но далее богослов пробует объяснить причину такого умысла, и это объяснение представляется автору статьи несостоятельным: «Кажущееся противоречие между этими двумя стихами – плод авторского умысла: здесь игра слов на двух значениях выражения “по глупости его”; в ст. 4 автор становится на точку зрения мудрого, а в ст. 5 на точку зрения глупца» [9, с. 1960].

Автор Притч, т. е. царь Соломон, никак не мог встать на точку зрения *глупца*. Тут дело не в позициях *мудрого* и *глупого*, а в принципиально разных ситуациях, требующих разного реагирования.

То, что не смогли сделать христианские богословы, сделали ученые мужи – персонажи Талмуда.

В трактате «Шаббат» (л. 30Б) дается исчерпывающий комментарий к 4 и 5 стихам 26 главы Притч царя Соломона: «Написано: “Не отвечай глупцу на глупости его, чтобы и тебе не сделаться подобным ему” (Притчи 26: 4); и так же написано: “Отвечай глупцу на глупости его, чтобы не казался он мудрым в глазах своих” (там же, 26: 5). Здесь нет противоречия. Одно дело – в мирских пререканиях, другое – в спорах о Торе» [10, с. 86].

В ответ на провокационно-издевательский вопрос *глупца (невежды)*, касающийся каких-либо лично-бытовых проблем, *мудрец* никак не реагирует, но этим ситуация не исчерпывается. К молитве, произнесенной про себя, *мудрец* добавляет некие словечки, что и является наказанием для *глупца* – так что молчание *мудреца* вовсе не означает, что *глупец* остается без наказания: вообще само молчание *мудреца* уже есть наказание:

В мирских делах глупцу отвечать не следует, чтобы не сделаться подобным ему.

Так, пришел некий человек к Рабби и сказал ему:

– Твоя жена – моя, и дети твои – мои.

Ответил Рабби:

– Не хочешь ли выпить чашу вина?

Тот выпил и лопнул.

Некий человек пришел к рабби Хие и сказал ему:

– Твоя мать – мне жена, а сам ты – мой сын.

Ответил рабби Хия:

– Не хочешь ли выпить чашу вина?

Тот выпил и лопнул.

Сказал рабби Хия (о случае с Рабби):

– Помогла Рабби его молитва о том, «чтобы его сыновей не считали незаконно-рожденными!» Ибо Рабби добавлял к молитве такие слова: «Да будет воля твоя, Господь, Бог Наш. Чтобы ныне избавить нас от наглецов и от наглости» [10, с. 86].

В мирских делах спорить с глупцом нет смысла, и это даже предосудительно, ибо бросает тень на мудреца, а вот в вопросах высшего порядка разоблачение глупца необходимо. Таков смысл положения «Спорь с глупцом» – «Не спорь с глупцом».

Вот современный комментарий к этому талмудическому положению:

Случаи, приведенные в этом фрагменте, объединяет тема, как следует поступать мудрецу, когда ему задают наглые или глупые вопросы. Он должен сдерживать гнев и проявлять максимальную терпимость, зная, когда лучше смолчать, а когда ответить соответственно уровню понимания задавшего вопрос. В двух первых историях спрашивающие = безумцы или люди, намеренно бросающие мудрецу вызов. Тогда правильнее не отвечать, предоставить ситуации разрядиться. Другое дело, когда ученик отпускает ироническое замечание по поводу сказанного наставником. Когда речь идет об изучении Торы, такое замечание не оставляют без ответа [10, с. 86].

Когда *глупец (невежда)*, нападает на Тору, задевает честь *мудреца*, толкующего Тору, тут уже *мудрец* не имеет права молчать, иначе пострадает честь самой Торы. Но, отвечая глупцу, мудрец не должен быть раздражительным и не может быть охвачен гневом. Наказывая глупца, мудрец должен проявлять не мстительность, но смирение; это и делает его победу полноценной и окончательной.

Вновь обращаемся к трактату «Шаббат» (л. 30Б), в котором до мельчайших деталей прописана антиномия «Не спорь с глупцом» – «Спорь с глупцом», в том числе точно проработано и то состояние, в котором должен находиться истинный мудрец, вступающий в единоборство с глупцом:

Учили наши наставники.

Пусть будет человек смиренным, как Гиллель, и не будет раздражительным, как Шаммай. Рассказ о двух побившихся об заклад.

Сказали:

– Кто сумеет разозлить Гиллеля, получит четыреста монет!

Решил один из них: «Разозлю его сегодня!» А дело было накануне субботы, и Гиллель мыл голову. Пошел этот человек к его дому и, проходя мимо дверей, закричал:

– Кто тут Гиллель? Кто тут Гиллель?

Облачился Гиллель, вышел к нему и спросил:

– В чем дело, сын мой?

– Есть у меня вопрос.

– Спрашивай, сын мой, спрашивай!

– Почему у вавилонян головы круглые?

– Хороший вопрос, сын мой. Потому что у них нет толковых повитух.

Удалился спорщик, подождал немного, вернулся и снова закричал:

– Кто тут Гиллель? Кто тут Гиллель?

Облачился Гиллель, вышел к нему и спросил:

– В чем дело, сын мой?

– Есть у меня вопрос.

– Спрашивай, сын мой, спрашивай.

– Почему у жителей Пальмиры глаза слезятся?

– Хороший вопрос, сын мой. Потому что живут они среди песков.

Удалился спорщик, подождал немного, вернулся и снова закричал:

– Кто тут Гиллель? Кто тут Гиллель?

Облачился Гиллель, вышел к нему и спросил:

– В чем дело, сын мой?

– Есть у меня вопрос.

– Спрашивай, сын мой, спрашивай.

– Почему у жителей Африки широкие стопы?

- Хороший вопрос, сын мой. Потому, что живут они среди болот.
- Есть у меня еще много вопросов, но боюсь, как бы не разозлился ты.
- Поправил Гиллель одежду, уселся поудобней пред ним и сказал:
- Все вопросы, какие только есть у тебя, задавай!
- Ты Гиллель, которого называют Князем Израиля?
- Да.
- Так поменьше бы подобных тебе в Израиле!
- Почему, сын мой?
- Потому, что из-за тебя лишился я четырехсот монет.
- Что ж, будь осмотрителен, ибо таков Гиллель: и четыреста монет потеряешь, и еще столько же, а разозлить его не сумеешь [10, с. 88–89].

И еще один эпизод все из той же книги «Шаббат»; он потом многократно перепечатывался в различных антологиях, но впервые был зафиксирован именно в ходе осмысления двух стихов из Притч царя Соломона – «Не отвечай глупцу» и «Отвечай глупцу»:

- Еще рассказ об иноверце, который пришел к Шаммаю. Сказал ему:
- Обрати меня с условием, что обучишь всей Торе, пока я буду стоять на одной ноге.
- Прогнал его Шаммай попавшимся под руку строительным метром. Пошел иноверец к Гиллелю, и тот обратил его, сказав:
- Что тебе ненавистно, того и ближнему не причиняй; в этом вся Тора, а остальное – пояснения. Иди и учись [11, с. 86].

Эти эпизоды из трактата «Шаббат», а вернее то обстоятельство, что все они были включены в этот трактат, раввин Адин Штейнзальц прокомментировал так:

- Смирность Гиллеля, не ответившего грубостью на глупые приставания ученика и язычников, упоминается только потому, что надо разъяснить противоречие в библейской книге притч [10, с. 85].

Обратим внимание: мудреца Гиллеля спрашивают с одной лишь целью – дабы оскорбить Тору, дабы поставить в уничижительное положение еврейскую мудрость, которую он представляет всем своим образом жизни. И именно поэтому перед Гиллелем даже не возникает выбора – он просто вынужден отвечать *глупцу* (*невежде*).

Мудрец при этом отстаивает вовсе не свою личную честь, а именно честь Тору, и именно ради этого он, споря с глупцом, и обязан вести себя соответствующим образом, без малейшей тени раздражения, предельно спокойно воспринимая агрессивное невежество собеседника. Если же мудрец, отвечая глупцу, раздражается или гневается, он наносит тем урон достоинству Тору, да и в каком-то смысле дискредитирует себя как мудреца, как человека, занятого изучением Закона и постоянно регулирующего все мысли свои и дела.

Гнев и раздражительность – проявления слабости. Подверженный им мудрец оказывается недостойным Тору, лишается ореола святости.

Мудрец должен поставить на место глупца, должен продемонстрировать неправоту его поведения и его позиции, не унижая глупца и не выходя из себя. Споря с глупцом, мудрец обязан помнить о достоинстве Тору, о котором он постоянно должен печься. Это следует из трактата «Шаббат», да и из всего Талмуда.

Талмудические комментаторы Притч царя Соломона очень точно не только разъяснили, когда можно и когда нельзя спорить с глупцом, но еще и показали, как и в каком именно тоне надо с ним спорить, если уже это стало неизбежным.

Приведем ряд талмудических контекстов, в которых запечатлена ситуация: будь это даже мудрец, в состоянии гнева во время словесной дискуссии он превращается в глупца:

Не будь вспыльчивым – не начинай сердиться легкомысленно быстро, ведь в состоянии гнева человек грешит и пренебрегает честью ближнего.

И еще говорили: «Всякий, кто сердится – мудрец ли – мудрость уходит от него. Пророк ли – пророчество уходит от него».

И еще говорили: «Всякий, кто сердится, вычеркивает из памяти все, им изученное, и добавляет глупость», как сказано: «Не спеши гневаться, ибо гнев покоится в сердце глупцов» [8, с. 92].

Да, гнев в Талмуде – прибежище глупцов. И как только мудрец опускается до гнева, он сам превращается в глупца, ибо мудрость в этот момент оставляет его.

Совет же «не спеши гневаться» весьма симптоматичен. А вот ответ, почему не надо спешить гневаться, можно найти в трактате «Псахим», при этом ответ дан от обратного: не то, чтобы Бог не любит гневающихся, а он любит не гневающихся: «Святой, благословен Он, любит: того, кто не гневается, того, кто не пьянствует, и того, кто не настаивает на своем» [10, с. 210].

Итак, гневливость исключается из поведения *мудреца* (занятый изучением Торы не имеет права на гнев), а вот *глупец* без гневливости немислим (Тора для него не священна, он думает лишь о своих амбициях).

И интересно, что тот, кто не гневается, стоит на первом месте, к кому Бог расположен. И это естественно, ведь Бог в первую очередь расположен к тем, кто занят изучением Торы.

Раввин Адин Штейнзальц отмечает в связи с вышеприведенным фрагментом: «Любви Всевышнего достоин тот, кто не гневается, даже когда есть причины для гнева» [10, с. 215].

Итак, в комментариях к пушкинскому «Памятнику» по сей день не учтены Притчи царя Соломона как один из источников его финала. Так, например, М. Гершензон в книге «Мудрость Пушкина», интерпретируя последнюю строку «Памятника», пишет, что поэт в бурной молодости своей оспаривал глупцов, а потом остепенился и решил больше не оспаривать их: «Пушкин в прежние годы не раз пытался “оспаривать глупца” относительно подлинной ценности искусства, – потому что только об этом об одном идет здесь речь; – теперь он признает эти попытки тщетными и ненужными; так строено высшей волею» [11, с. 63].

Сам же Пушкин, завершая «Памятник», не забыл о Священном Писании, но, прямо отослав читателя к Притчам царя Соломона, дословно процитировал лишь один из двух поставленных рядом стихов Священного писания, намеренно противоречащих друг другу.

В последней строке говорится, что глупца никогда не стоит оспаривать: «взглянул – и мимо», как писал Данте Алигьери.

Между тем, вывод царя Соломона был гораздо более диалектичен и гибок, он основывался на чутком учете ситуаций, на продуманном их различении.

Это только на поверхностный взгляд Соломон противоречил сам себе: он не ошибался и не путал, а исходил из особого рода релятивистской предпосылки, – своего рода «теории относительности».

В его речах была ясная логика, но она не всегда легко и сразу прочитывалась. Для ее уяснения требовалась интенсивная работа мысли, и при толкованиях надо помнить постоянно об этой теории относительности Соломона. Отнюдь не все

мудрецы это делали. Недаром в Талмуде приведены слова рава Танхума, обращенные к Соломону:

О, Шломо! Где твоя мудрость, где твой разум? Мало того, что слова твои расходятся со словами отца твоего Давида, но и сам себе ты противоречишь! Давид, отец твой, говорил: «Мертвые не восславят Господа» (Псалмы 115: 17). Ты же сначала сказал: «И восхвалил я мертвых, что уже скончались, более, чем живых, что еще здравствуют поныне» (Экклесиаст 4: 2), а потом заключил: «Ведь и псу живому лучше, чем мертвому льву» (там же, 9: 4) [10, с. 85].

Сказывалась эта теория относительности царя Соломона и в суждении о том, когда можно и когда нельзя спорить с глупцами.

Итак, бывают случаи, когда глупца просто неизбежно надо ставить на подобающее ему место. Бывают случаи, когда, если вовремя не одернуть глупца, не развенчать воинствующего невежду, ситуация может обернуться катастрофой.

И если для Пушкина роль сакрального текста имеет не Священное писание, а поэтическое творчество, то посягнувший на него глупец, если следовать диалектической логике царя Соломона и толкованиям мудрецов Талмуда, подлежит уничтожению, хотя бы моральному. Величие Торы (по Пушкину – величие поэтического слова) не может быть никем запятнано, ибо оно превыше всего! Посему и сказано в талмудическом трактате «Пиркей Авот» (Поучения Отцов): «Величие Торы выше священнослужения и царствования» [6, с. 172].

Отнесшийся к Торе без должного пиетета, а тем более нападающий на нее так или иначе понесет наказание. Вообще сама агрессия, направленная против сакрального текста, никоим образом не может быть оставлена без ответа. Таким образом, взятая из Притч царя Соломона формула «И не оспаривай глупца» явно выпадает из самой направленности пушкинского стихотворения-завещания, – если, конечно, исходить из логики царя Соломона.

В финале «Памятника» поэт утверждает: Муза, слушайся лишь Божьих повелений, не верь людским хвалам, не спорь с глупцом. Если верить царю Соломону и его талмудическим комментаторам, именно ради торжества божьих истин и надобно спорить с глупцом и наказывать его, показывать ему и всему миру, что он посягнул на то, на что не имел ни малейшего права посягать. Но поступать так следует именно для торжества божьих повелений; в мирских же делах спор с глупцом начисто исключен. И в любой ситуации не следует гневаться на глупца, показывая, что его речи возымели хоть малейшее действие.

Такова выработанная в трактате «Шаббат» суть программы поведенческих рекомендаций об отношениях *мудрецов* и *глупцов* (*невежд*) во время словесной дискуссии.

Приведем в заключение несколько разъяснений о том, как комментарий к Притчам царя Соломона попал в трактат «Шаббат». В Талмуде, как известно, фрагменты соединяются, стягиваются по трем разным принципам: по теме трактата, по именам мудрецов и по ассоциации.

Тема трактата «Шаббат» – субботние запреты. Казалось бы, прямой связи с Притчами царя Соломона нет. В комментарии к Притчам фигурируют разные мудрецы, иногда даже поименно и не названные. Тут сработал принцип *ассоциации*.

В Мишне (раздел Законов) 5–2 главы трактата сообщаются и оговариваются условия, при которых гасящий светильник в субботу наказывается, а затем называются условия, при которых он освобождается от наказания. Вот этот закон: «Погасивший светильник из страха перед чужезверцами, перед разбойниками, перед злым духом, и также если для того, чтобы больной заснул, – свободен от на-

казания; сделал это, жалея светильник, жалея масло, жалея фитиль, – подлежит наказанию» [12, с. 60].

Итак, некто погасил светильник в субботу, что строжайше запрещено. Но наказание не следует автоматически, в соответствии с буквой Закона. Выясняется ситуация: если погасивший светильник сделал это при появлении источника опасности для жизни (иноверец, разбойник, злой дух) или чтобы больной уснул, тогда он освобождается от наказания; если же погасивший светильник пожалел масло или фитиль, то он подлежит наказанию.

Да, совершается одно и то же деяние, но без учета стимулов, двигавших совершившим его, оно не может быть по-настоящему понято и осмыслено; более того, без учета стимулов оно может быть понято даже превратно.

Этот ход мысли как раз и заставил составителей трактата «Шаббат» обратиться к притчам царя Соломона и, в частности, к необходимости доказать, что совершенно законны и положение «Не отвечай глупцу» и положение «Отвечай глупцу».

Если бы не возникла необходимость в толковании закона о погасившем светильник в субботу, Книга притч царя Соломона могла бы оказаться здесь за пределами толкования и обсуждения.

Строки «Не отвечай глупому на глупости его» и «Но отвечай глупому на глупости его» в свое время смущали многих своей преднамеренной, внешней, открытой якобы противоречивостью в иудейской религиозно-академической среде.

Книгу притч царя Соломона даже собирались исключить из канона, пока мудрецы, составлявшие трактат Вавилонского Талмуда «Шаббат», не разобрались в истинных причинах противоречивости многих мест Книги притч. Раввин Адин Штейнзальц отметил в комментариях к трактату: «Оказывается, мудрецы собирались изъять эту книгу из канона, поскольку она противоречит сама себе» [10, с. 85]. В итоге Книга притч царя Соломона так и не была исключена из канона благодаря усилиям составителей трактата «Шаббат». После блистательно проведенных талмудических дискуссий стало совершенно очевидно, что есть ситуации, когда абсолютно верно положение «Не отвечай глупому на глупости его», и есть ситуации, когда верно положение «Но отвечай глупому на глупости его». За внешней противоречивостью Книги притч царя Соломона стояла осознанная, осмысленная стратегия. В мирских делах глупцу отвечать не следует, а в спорах о Торе (священном) следует это делать непременно, не делать этого даже преступно, так же преступно, как опускаться до уровня глупца, озабоченного лишь самовозвеличением, в житейских словопрениях. И опровергать глупца, вообще прислушиваться к нему, оказывается, можно, но лишь в особых случаях.

Оба положения оказались имеющими полное право на существование.

Современному филологу, конечно, вовсе не обязательно читать Талмуд, хотя именно с талмудических комментариев фактически и берет начало историко-филологическая критика текста. Так что в плане постижения предыстории гуманитарных наук, как мне кажется, такое чтение было бы полезным.

Пушкин создал в своем поэтическом завещании историко-культурный, межкультурный синтез: он соединил античную Музу с иудейской премудростью, и в целом это надо признать интереснейшим художественным экспериментом, который до сих пор не был замечен и оценен по достоинству.

Чьих божьих повелений должна слушаться Муза? Ну, конечно, поэт имел в виду не античные божества, а Всевышнего, единого Бога, который заповедал спорить и не спорить с глупцом.

И этот ветхозаветный аспект (литература Премудрости) крайне важен для понимания пушкинского «Памятника». Тора, как выше цитировалось, выше Царств-

ва, а в античном мире *поэтическое слово* никоим образом не превышало власть императора, и не могло превышать.

Последняя строка стихотворения по своему культурно-историческому колориту принципиально отличается от его общего античного настроения. Несомненно, Пушкин начал с модели Горация. А вот завершил отсылкой к царю Соломону и его Притчам. Таким образом, пушкинский «Памятник» гораздо шире и разнообразнее традиционно укоренившихся представлений о нем.

Уравновесить, а точнее дополнить Горация и Державина царем Соломоном – это был резкий и даже дерзкий ход, который, думается, весьма трудно было предугадать, когда начал разворачиваться текст, построенный как будто по модели римской оды. То была настоящая финальная пуанта. Чрезвычайно точно рассчитанный эстетический удар.

Ветхозаветный аспект крайне важен для понимания пушкинского «Памятника». Вяч. Вс. Иванов указал на связь «Памятника» с библейской традицией (не только с Ветхим, но и с Новым заветом) на уровне лексики – архаическое словопотребление:

Прямую цитату из церковнославянского библейского текста представляет собой сочетание «всяк... язык». Оно встречается и в Ветхом завете, и в Новом, в частности, в Откровении Иоанна (V, 9; VII, 9; XIII, 7; XIV, 6) и в повторяющемся перечислении «колена и языка, и народа, и племени» [13, с. 417].

Между тем, не только лексикон, но и смысловая связь финала «Памятника» с Ветхим заветом имеет принципиальное значение. В то же время уверенности в корректности указания на новозаветные источники нет. В пушкинском «Памятнике», несмотря на наличие оборота «всяк... язык», христианское смирение отсутствует, а вот нескрываемая гордыня и особое отношение к слову вполне ветхозаветны.

Тем более невозможно согласиться с Т. Г. Мальчуковой, которая нашла в последней строфе «Памятника» «отказ от гораціанской идеи памятника и возврат к христианской скромности» [14, с. 98]. Для поэта мал земной памятник, в том числе и возведенный в честь императорских побед. Такое представление не вяжется с христианским смирением, как, впрочем, и с иерархией ценностей античного мира. В то время как идея *божественного слова*, которое выше *любого* царства, была в тот момент поэту особенно близка.

Последняя строка «Памятника», предельно сжатая и при этом необычайно энергичная, совершенно по-особому окрашивает весь текст стихотворения, придает ему неожиданные смыслы и определяет новый культурный ориентир – иудейскую литературу Премудрости, одним из ярчайших выражений которой является Книга притч царя Соломона.

Список литературы

1. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. Т. 3: Стихотворения, 1827–1836.
2. Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг» // Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература / Отв. ред. Г. П. Макогоненко, С. А. Фомичев. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1987. С. 5–265.
3. Пумпянский Л. В. Об оде А. Пушкина «Памятник» (1923) // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Отв. ред. А. П. Чудаков, сост. Е. М. Иссерлина, Н. И. Николаева; вступ. ст., подгот.

текста и примеч. Н. И. Николаева. М.: Языки русской культуры. 2000. С. 197–209. (Язык. Семиотика. Культура)

4. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л.: Просвещение, 1983.

5. *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство, 1998.

6. Пиркей Авот. Поучение Отцов / Современ. коммент. раввина Р. П. Булка. М.; Иерусалим: Даат – Знание, 2001.

7. Вавилонский Талмуд. Трактат Бава Меция. Первая глава: Комментированное издание раввина Адина Эвен-Израэль (Штейнзальца) / Пер. и ред. З. Мешкова. М.: Российский Научный центр «Курчатовский институт», 1995.

8. Трактат Авот: С комментариями / Коммент. П. Кегати; пер. П. Криксунов; ред. Г. Брановер. Иерусалим: Шамир, 1984.

9. Священное Писание Ветхого и Нового Завета. 4-е изд. Брюссель: Жизнь с Богом, 1989.

10. Вавилонский Талмуд. Антология Аггады / С толкованиями раввина Адина Эвен-Израэль (Штейнзальца); пер. и коммент. У. Гершовича, А. Ковельмана; под общ. ред. Адина Эвен-Израэля (Штейнзальца), С. С. Аверинцева. М.; Иерусалим: Институт изучения иудаизма в СНГ [и др.], 2001. Т. 1.

11. *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. М.: Тип. Товарищества «Книгоиздательство Писателей в Москве», 1919.

12. Мишна: Трактат Шабат / авт. примеч. П. Кегати; пер. с иврита Й. Векслер. Иерусалим: Амана, 2003.

13. *Иванов Вяч. Вс.* К исследованию архаизмов в «Памятнике» Пушкина // Лотмановский сборник / Ред.-сост. Е. В. Пермяков. М.: Гарант, 1995. Вып. 1. С. 413–419.

14. *Мальчукова Т. Г.* О сочетании античной и христианской традиций в лирике А. С. Пушкина 1820-х – 1830-х годов // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, символ, жанр. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. гос. ун-та, 1994. С. 84–131.

E. Ya. Kurganov

Paris, France

**ABOUT THE LAST LINE OF PUSHKIN'S «MONUMENT»:
A. S. PUSHKIN AND KING SOLOMON**

The article is devoted to justification of the hypothesis of the author about the source of the last lines of the poem of A. S. Pushkin «I have erected a monument...». The story about arguing with a fool goes back to the Book of Proverbs of king Solomon and the Talmud. The last line is a «Monument» colors the entire text of the poem unexpected meanings and determines the rotation from antiquity to the modern cultural guide to Jewish Wisdom literature, one of the clearest expressions of which is the Book of Proverbs of king Solomon.

Keywords: Bible, Judaism, The Old Testament, Book of Proverbs of king Solomon, Pushkin, the Talmud.

Kurganov Efim Ya. – Doctor of Philosophy, Associate Professor of Russian Literature at the University of Helsinki (20 rue du Commandant Mouchotte, 94160 St. Mandé, Paris, France, abulafia@list.ru)

Е. Г. Падерина

Москва, Россия

О СООТНОШЕНИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ И ТЕАТРАЛЬНОЙ СТРАТЕГИИ В СЮЖЕТАХ ПЕРВЫХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ЗАМЫСЛОВ ГОГОЛЯ

«Ревизор» – первая законченная комедия Гоголя, и она с равным правом принадлежит к шедеврам и театра, и литературы. Органическое единство сценических и литературных законов развертывания задуманного сюжета – результат осознанного авторского поиска. Статья посвящена первому этапу эволюции жанрового мышления драматурга – трем первым, неудачным, замыслам. В 1831 году была задумана по литературной модели жанра романтическая драма в прозе, в 1832 году – театральный фарс «Женихи» и следом комедия «Владимир 3-ей степени», которая стала первой попыткой объединить литературную и театральную модели жанра в единой авторской стратегии. Поиски Гоголем драматургического языка, равно адекватного запросам литературы и театра, рассматриваются в контексте влияния на русскую словесность реформаторских идей французских романтиков.

Ключевые слова: Гоголь, драматический замысел, жанровая эволюция, сюжет, сценичность, литературность.

Не вполне справедливо в отношении гоголевского наследия, но весьма показательно в отношении гения Гоголя то, что его особое место в ряду великих драматургов определено одним шедевром – комедией «Ревизор». Известно при этом, что «Ревизор» воплощает органическое единство литературного и театрального уровней организации драматического текста. Между тем буквально от первого (не считая нежинских опытов¹) драматического замысла в столице (1831–1832) гениальную комедию отделяет около четырех лет и еще шесть подступов автора к стезе драматурга (замыслы «Женихов», «Владимира 3-ей степени», «Женитьбы», трагедии из английской истории, драматических сцен с итоговым названием «Утро делового человека», замысел комедии о шулерах, получившей в окончательной редакции 1842 года название «Игроки»).

¹ Со слов Н. Я. Прокоповича известно, что в гимназии Гоголь написал трагедию в стихах «Разбойники» [1, с. 15; 2, с. 855–856].

Падерина Екатерина Геннадьевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Поварская, 25а, Москва, 121069, Россия, kbogan@yandex.ru)

Чего добивался Гоголь от своей драматургии в эти годы проб и переделок, что его не устраивало в уже обдуманном и частично написанном, что побуждало оставлять одни замыслы до иного времени, а другие совсем? Почему «старое правило комедии», сформулированное еще в 1832 году, было реализовано в той или иной форме только в конце 1835 года в «Ревизоре», а потом в 1841 году в «Женитьбе» и в 1842 году в «Игроках»? Ответы на эти вопросы следует искать, судя по всему, в феноменологии жанрового мышления Гоголя-драматурга, поскольку полный свод сохранившихся драматических текстов классика (завершенных и незавершенных) представляет панораму не повторяющих друг друга в жанровом отношении замыслов, и общую для них тенденцию можно обозначить как настойчивые поиски наиболее адекватного соотношения проблемно-тематического и поэтологического уровней жанрообразования. В целом это было приметой времени: вопросы конституционального отличия драмы от других литературных родов и театра от литературы были предметом литературно-критической рефлексии 1810–1820-х годов и неперенным компонентом оценки пьес, напечатанных и появившихся на русской сцене на рубеже 1820-х – 1830-х годов (включая переводы и переделки таких внелитературных, не классических жанров, как фарс, водевиль и мелодрама)², т. е. в период вхождения Гоголя в литературу. Присмотримся, как такие проблемы решались им до возникновения замысла «Ревизора», а именно в первых задуманных драматических сюжетах.

Как можно судить по двум первым драматическим замыслам петербургского периода, первоначальный творческий импульс Гоголя-драматурга образовывался в условиях более или менее осознанного и относительно четкого различения им литературной и театральной прагматики порождения драматического текста.

Так, самой первой была задумана драма из современной жизни, ориентированная на новейшие тенденции в драматической словесности (прежде всего, Пушкина и Гюго) и общелитературные романтические веяния, в числе прочего – на достижения европейского и отечественного романтизма во всех родах литературы, включая лирику и эпiku – с широким жанровым спектром. Возможно, сценическая судьба задуманной и в большом объеме написанной (как можно судить по уцелевшим фрагментам) пьесы входила в ряд авторских надежд, но «чувство сцены» (по выражению В. И. Немировича-Данченко, относящемуся к «Ревизору») вовсе не руководило в этот период авторской мыслью и пером. Более того, совершенно иные критерии отбора событийного материала, конфликтного ядра, устройства интриги и тематического содержания монологов просматриваются в черновых материалах.

Сугубо литературная ориентация этого первого гоголевского замысла в драматическом роде вполне проявилась в сохранившихся черновиках – в повествовательном, прежде всего, формировании событийного ряда, представленного в записанных сценах и набросках монологов. Одна линия интриги пятиактной драмы завершалась в конце 4-го действия дуэлью со смертельным исходом и самоубийством, разрешавшими конфликт чести. Герои другой – любовной – линии в начале пятого акта только-только подошли, после долгой разлуки, к событиям (отразившимся в набросках монологов), движущим их к развязке. И этих событий было намечено много: встреча героя с героиней, узнавание (по терминологии Аристотеля) ею в герое, явившемся инкогнито, своего возлюбленного, взаимное непонимание, болезнь героини – близкая к смертельной или смертельная (в начале акта еще ни-

² См., например, «Рассуждения о российской словесности» А. Мерзлякова, ежегодные «Обзоры российской словесности» О. Сомова в альманахе «Северные цветы», «Размышления и разборы» П. Катенина в «Литературной газете» за 1830 год, литературные «Обозрения...» И. Киреевского за 1829 и 1830 годы.

как не заявленная), раскаяние героя, его упования на Бога и обещания, но по-прежнему непонимание... Учитывая необходимость поступательно выразить весь этот объем эмоций, чувств и событий в тех или иных формах сценического действия и включить в него набросанные монологи, да еще так или иначе обозначить зависимость этой линии от последствий завершения (гибели двух героев) другой – в четвертом акте, – можно определенно утверждать, что последний акт драмы был бы (или был в черновом виде) затянут и перегружен. Да и сама развязка, нам, а возможно и самому автору, еще не известная, должна была увеличить объем сценического действия.

Вместе с тем, если бы весь эксплицируемый по черновикам проблемно-тематический ряд был изложен повествователем, намечающим в ремарках или проговаривающим в описаниях глубину и противоречивость эмоционального и психологического состояния героев, всё бы встало на свои места, соответствуя рассказу о судьбах героев, в то время как драматический род призван показывать. Из написанного Гоголем к этой драме (в доступном нам объеме) вполне могла бы получиться большая повесть, хотя и немногим отличающаяся от повестей А. Бестужева-Марлинского событийным наполнением (включая эмоционально-душевную проблематику), типичным для романтических сюжетов. Другое дело, что собственно гоголевское в сохранившихся черновых фрагментах обнаруживает именно драматургическую природу дарования, во-первых, и самобытность мысли драматурга, во-вторых. Только этот особый дар проявил себя в сохранившихся текстах не в жанрово-родовой плоскости, а в приемах словесно-речевой обрисовки отдельных характеров, в динамике эмоционального рисунка диалогов, в тяготении автора к речевой естественности даже при передаче патетических состояний героев или смятения чувств в монологах.

В том, что общая стратегия замысла этой драмы носит именно литературный, а не театральный или сбалансированный характер, сыграло свою роль то обстоятельство, что именно в недрах литературного, а не театрального сознания формировалась сама жанровая модель, приспособлением (условно говоря) которой к насущным потребностям и задачам развития отечественной литературы был увлечен Гоголь (и не он один³). В частности, новейшие в 1830–1831 годах идеи французских романтиков об обновлении языка драмы, еще ранее, в 1824 году, провозглашенной Стендалем высшим из литературных родов, возникли на волне критики буквалистского, по сути, подхода к триединству драматического действия в драматургической практике классицистов. Между тем школьные формулы классицизма описывали идеальный способ извлечения из многогранного и переполненного событиями полотна жизни такого фрагмента, в котором все напряжение борьбы (действия и противодействия людей и обстоятельств) было бы сконцентрировано в «одной точке», а из нее рецептивно развертывалась бы полная картина жизни человека среди людей.

Ультраромантикам в современной им драматургии не хватало «естественности», но предложенные ими способы приближения к естественной жизни оказались вовсе не драматургичны. В частности, ощущение необходимости вписать в драму большой (и даже большой) временной отрезок «естественно» для прозаика, для романиста, который, по определению, другое и по-другому видит и извлекает из общей картины, на другом языке излагает свои впечатления и свое представление о «правде жизни». Так же и идея Стендаля узаконить в романтической,

³ Известно о двух попытках, тоже неудачных (хотя и завершенных, но неопубликованных): «Дмитрий Калинин» В. Г. Белинского и «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти») М. Ю. Лермонтова. О схожести устремлений авторов см.: [3, с. 206; 4, с. 357–358; 5, с. 248–267]; о близости к ним и отличиях от них гоголевского замысла см.: [6].

т. е. ультрасовременной, драме прозаическую форму речи персонажей как более естественную основана на иллюзорной схожести такой речи с жизненной правдой (прозой жизни) и, пожалуй, на невольной экстраполяции в сферу драматургических нормативов собственных способностей прозаика и романиста. На практике оформить сценическую речь в трагедии и драме прозаическим языком, избежав при этом выпренности в патетических моментах и вульгарности в бытовых, – было более чем сложно [7]. Гюго, например, манифестируя те же цели приближения драматургической формы к насущным потребностям и задачам литературы, предпочел реформировать александрийский стих; соответствующие эксперименты Лермонтова в «Menschen und Leidenschaften» и в «Странном человеке» завершились полным предпочтением стихотворной формы. Наконец, лирическое начало, которое, как казалось реформаторам, оснащало язык драмы возможностью отразить богатство внутреннего мира героя, мира сомнений и переживаний, на практике реализовывалось по большей части только в соответствующих монологах, а по своей созерцательной и описательной сущности приводило к замедлению действия (впрочем, при условии доминирования в авторском мышлении драматургического компонента такой эффект в меньшей степени противоречил природе драмы, чем прозаизация, так как замедление темпа, подчиненное общему ритмическому строю, принимало на себя роль, подобную цезуре в стихе).

В целом, предложенные французскими ультраромантиками способы реформирования нормативов, «выхолостивших» драматургический язык, не учитывали (и вряд ли это было возможно) одного неперемного и совершенно не рационализируемого условия естественности драматургического языка и образа – специфической одаренности автора. Однако, пытаясь разобраться в феномене театрального успеха не только Расина, Шекспира и Шиллера, но, как убедительно показал Б. В. Томашевский, и мелодрамы (будучи внелитературным, сугубо театральным жанром, она не была скована нормами классицистической поэтики [7]), реформаторы вывели нечто среднее (ряд удачно использованных приемов) в качестве новых норм для драматургии.

В России на рубеже 1820-х – 1830-х годов манифестированные ультраромантиками идеи были привлекательны тем, что открывали заманчивые перспективы «подвинуться ближе к нашему обществу», по Гоголю [8, т. 8, с. 553], и «выразить <...> мир собственных мыслей и чувствований» человека, «разгадать тайны его существования», по Белинскому [9, с. 525]. Привлекательность была подготовлена всем ходом развития отечественной драмы – как успехами преромантиков, так и ошеломившим Гоголя и Белинского при появлении в печати пушкинским «Борисом Годуновым», оставившим далеко позади опыты Гюго на практике обрести ту внутреннюю свободу и естественность драматургического языка, которая так убедительно была описана им в «Предисловии» к «Кромвелю». Но пушкинский «Борис Годунов» (в отличие от, скажем, предромантических новаций в трагедиях В. А. Озерова) в восприятии XIX в. был свободен не только от сковывающих авторскую волю литературно-драматических канонов, но и от театрально-сценических законов того времени. Пушкин, по абсолютно точному выражению Белинского в «Литературных мечтаниях», «творил для своих идей свои формы: вот его романтизм» [9, с. 94]. Такая авторская стратегия не могла быть усвоена без собственного, предшествующего, опыта, а кроме этого не могла быть воссоздана на театральной сцене в рамках имеющегося арсенала средств. Неудовлетворенность Гоголя результатами своей работы над замыслом драмы из современной жизни может быть объяснена в этом плане несоответствием написанного его общелитературному или театрально-сценическому вкусу. Примечательно в этом плане то, что он никому и ничего не сообщал об этом замысле, не продолжал над ним работать, но сохранил среди своих черновиков отдельные фрагменты,

и сохраненное по содержанию перекликается с некоторыми – в разной степени удаленными во времени – разрабатываемыми в будущем сюжетами («Владимира 3-ей степени»⁴, трагедии из истории Запорожья, второго тома «Мертвых душ»).

Второй драматический замысел Гоголя в Петербурге носил, в противоположность первому, сугубо театральный характер, изначально не ориентированный на литературу. Предложенное Н. С. Тихонравовым и ставшее традиционным объяснение творческого импульса Гоголя при написании «Женихов» (выбор «невинного» сюжета для прохождения через цензуру) относится к внешней стороне драматургической работы, не определяющей жанровой ориентации и механизмов развертывания выбранного комического события. Опасения цензурных запретов могли повлиять только на снижение сатирической остроты изображения нравов (кстати, театральная цензура отслеживала и вымарывала не только намеки или нападки на государственных чиновников, но и «грубые» выражения). А вот явно фарсовый характер «Женихов», также традиционно отмечаемый исследователями, определенно связан с авторской установкой на театральную – и только театральную – судьбу пьесы, задуманной Гоголем в 3-х актах⁵. Комедия с фарсовой окраской характеров, жестов и реплик могла бы и быть напечатана, но не смогла бы, разумеется, быть причислена к литературным событиям – ни критикой, ни тем кругом литераторов, стремление примкнуть к которому определилось для Гоголя в самом начале 1830-х годов. Прагматическая сторона возникновения замысла «Женихов» скорее могла быть связана с идеей заработать, продав оригинальную пьесу в Театральную дирекцию, а в выборе жанра усматривается в этом плане ориентация на общеромантический интерес к проявлению народного и национально окрашенного мышления в словесном творчестве и в театральных формах (малороссийский колорит, близость событийного и речевого ряда к интермедиям, в том числе широко использованным Гоголем в «Вечерах...», переклички с написанной для домашнего театра комедией отца и пр.).

Третьим драматическим замыслом Гоголя в Петербурге была комедия «Владимир 3-ей степени». Все, что мы знаем о ее фабуле и интриге, позволяет говорить о том же – панорамном – принципе формирования основного события, что и в драме из светской жизни. Характерно, в частности, что «лоскутки» незавершенной комедии представляют четыре разных места действия, но все относятся к утру⁶, а по содержанию – к экспозиции (образуя панораму привходящих обстоятельств). Завязки, объединяющей всех персонажей в один конфликт, мы не знаем, а о стержневой линии интриги известно, по счастью, достаточно, поскольку рассказы слышавших комедию в авторском чтении П. В. Анненкова и М. С. Щепкина были записаны современниками в начале 1860-х годов. То, что сохранила память гоголевских друзей, многократно обсуждалось в гоголеведческих работах со стороны задуманного сюжета; присмотримся к известному со стороны драматургической структуры этого сюжета.

В. И. Родиславский, расспросив о «Владимире...» Щепкина, изложил сюжет комедии так: «Героем ее был человек, поставивший себе целью жизни получить крест Св. Владимира 3-й степени. Известно, что из всех орденов орден Св. Вла-

⁴ Ср. наблюдение Г. М. Фридлендера в комментарии к набросанным монологам [8, т. 9, с. 618].

⁵ Драматическая литература даже в период романтических протестов против французской нормативной поэтики была ориентирована на пятиактную форму, в отличие от театральных пьес – одноактных фарсов и трехактных мелодрам.

⁶ О том, что «маленькие комедии» вместе составляют «анатомию утра активных бездельников», см.: [10, с. 63].

димира пользуется особыми привилегиями и уважением и дается за особенные заслуги и долговременную службу. Даже теперь, когда с получением других орденов не даются уже дворянские права, как это было прежде, орден Св. Владимира удержал еще за собою это право. Старания героя пиесы получить этот орден составляли сюжет комедии и давали для нее богатую канву, которою, как говорят, превосходно воспользовался наш великий комик. В конце пиесы герой ее сходил с ума и воображал, что он сам и есть Владимир 3-й степени. С особенною похвалою М. С. Щепкин отзывался о сцене, в которой герой пиесы, сидя перед зеркалом, мечтает о Владимире 3-й степени и воображает, что этот крест уже на нем» [11, с. 140]. Об интриге несколько более подробно вспоминал П. В. Анненков, чей рассказ записал в своем дневнике под датой «1861 год. Май» А. Н. Афанасьев: «Герой комедии добивается получить владимирский крест, и судьба несколько раз безжалостно обманывает его чиновничье честолюбие: уже, кажется, все сделано, вот-вот повесят владимирский крест, а тут как нарочно что-нибудь да помешает. Последняя неудача сводит героя комедии с ума. Помешательство в том, что будто он сам есть не более как владимирский крест. Любопытны гоголевские рассуждения о кресте, вкладываемые в уста этого чиновника: “Боже мой, – говорил он, – ну что такое этот крестик, и стоит ли он, кажись, всех хлопот, золота будет в нем на столько-то рублей, ну эмали, пожалуй, еще на столько, – а чего не даст за него человек!” В последней сцене сумасшедший, воображая себя крестом, становится перед зеркалом, подымает (*было*: растопыривает. – *Е. Г.*) руки (так что делает из себя подобие креста) и не насмотрится на изображение»⁷.

Заметим, что «старания героя» добиться награждения составляли, по Щепкину, «сюжет» комедии, давая для нее «богатую канву». Но и сами «старания» (в «драматических отрывках» не представленные) «несколько раз», по Анненкову, приводили к ощущению близкого успеха, после чего та или иная помеха «безжалостной» судьбы отбрасывала героя назад. Это позволяет предполагать, что сумасшествие чиновника стало следствием противодействия двух событийных линий, одна из которых поддерживала *idea fix* и как будто сокращала дистанцию, а другая увеличивала ее до «огромного размера». Именно в этом (в деперсонализации движителя действия⁸) и заключалась, по всей видимости, попытка Гоголя на практике обновить «старое правило» комедии во «Владимире 3-ей степени». Все, что образовывало разные помехи достижению Барсуковым своей цели, развертывалось автором как фронтальное продвижение самостоятельных историй – о кознях завистника (Александра Ивановича), об отстаивании своих интересов братом-степняком, о реализации честолюбивых планов выгодно женить сына сестрой Барсукова. И все это, перемежаясь, так или иначе выражалось в сценическом действии и в речевом потоке, сопровождаясь эпизодическими микросюжетами (история мелкого чиновника Петрушевича, например) и фоновым отражением «лакейства» в нравоописании жизни лакеев в столичных домах. Для панорамного развертывания этих четырех, стягивающихся в один узел, линий интриги требовался, пожалуй, больший даже, чем классические пять актов, ресурс сценического действия, который – и это для нас важно – неизбежно должен был привести либо к растянутости во времени, либо к его прерыванию от акта к акту

⁷ ГАРФ. Ф. 279 (Якушкиных). Оп. 1. Ед. хр. 1060. Дневник А. Н. Афанасьева. Л. 163/228; то же с некоторыми неточностями см.: [12, с. 153–154].

⁸ Сказанное Ю. Манном об «Игроках» может быть с полным основанием применено к предполагаемому развитию действия «Владимира...»: «Не герой управляет сюжетом, но сюжет, развивающийся (в результате столкновения множества сил) по логике азартной игры, несет героя, как поток щепку» [13, с. 176].

(между тем монтаж разновременных событий⁹ и вносит, собственно, нарративный элемент в драму, подменяя презентативность события наглядным уроком судьбы). При этом центральная линия задуманной комедии (поступательное воздействие сталкивающихся событийных векторов «успеха» и «поражения» на сознание героя) не могла быть редуцирована в своем сценическом выражении, поскольку должна была подвести зрителя к заключительному символическому образу полного отторжения сознанием героя реальности.

«Он слишком много хотел обнять в ней (комедии. – Е. П.), встречал беспрестанно затруднения в представлении и потому с досады ничего не написал», – объяснял Плетнев Жуковскому причину гоголевской неудачи с «Владимиром...» [14, с. 528; 15, с. 70]. Думается, что «затруднения в представлении» касались согласованности двух вышеназванных векторов развертывания задуманного сюжета. Первый – стягивание всех силовых линий в один узел, создающий последнее, фатальное препятствие на пути героя к цели, предполагал, что в соответствующих сценах участие героя минимально. Второй вектор, напротив, требовал присутствия на сцене главного героя и речевого выражения (в монологах или диалогических репликах) деградации социальной адекватности его мышления, с одной стороны, и эмоциональной реакции на каждое звено в цепи *pro et contra* событий первого вектора, с другой.

Примечательно, что в отношении «Владимира...» Гоголь неизменно говорил о комедии, но в строгом смысле – большая часть задуманного (как оно реконструируется по комплексу из двух сохранившихся сцен и переделок в отдельные пьесы) в жанровом отношении ближе к драме. В. В. Гиппиус, обсуждая причины и факторы, помешавшие Гоголю закончить «Владимира...», усматривал в сохранившихся от комедии текстах «жанр промежуточный – между драмой и прозой» [16, с. 135]. Заметим, в частности, что неизбежная комичность драматического события в двух крайних точках обозначенного Гоголем отрезка жизни Барсукова (предельное выражение социального начала в содержании «мечты» и полное вытеснение из социума в итоге стремления к ней) вовсе не обеспечивает этому событию комедийного статуса. Ни в плане частной жизни, чем занималась комедия, ни в плане столкновения частной жизни с государственной бюрократической системой, ни даже в плане анекдотичности фабульного экстракта (в пересказах современников) задуманный событийный ряд «Владимира...» не укладывается в рамки комедии, предполагающей, что нелепое и уродливое – смешно зрителю и безобидно для комедийного героя. Объем комичного, нанизываемого на этот стержень или, пользуясь употребленным Родиславским понятием, обогащавшего эту «канву», не меняет жанровой ориентации. Определение «комедия» применимо к «Владимиру...» только при одном из двух условий: либо по подобию с определением «слезной комедии», как в предшествующий Гоголю период обозначался по проблемно-тематическому признаку промежуточный между классическими (трагедией и комедией) жанр; либо с такой же, как существенно позднее у Чехова, эстетической установкой автора на принципиальный комизм легкой в основу замысла идеи и выражение авторской оценки событийного наполнения того сегмента человеческой жизни, который был выбран автором для театрального представления.

Вместе с тем в нечеткой, на первый взгляд, жанровой стратегии Гоголя просматривается попытка реализовать манифестированную французскими романтиками программу обновления языка драмы на более глубоком, нежели поэтоло-

⁹ Как, например, сделано в популярной на русской сцене с конца 1820-х годов мелодраме Дюканжа и Дино «Жизнь игрока...», где между каждым из трех актов временной промежуток составляет 15 лет.

гический, уровне – попытка сместить акцент к эстетическому ядру жанрообразования как такового. В частности, контраст комического и/или смешного с серьезным, вплоть до трагического, полнее и глубже отражающий, по справедливому мнению Гюго, настоящую жизнь, реализовывался в романтической драме в форме примыкания соответствующих реплик, эпизодов, сцен. Так, собственно, поступил и Гоголь в первом из описанных выше замыслов: в начале пятого акта слуга Петр (по-видимому, дворецкий), встретивший главного героя (Ольгина) в усадебном доме, рассказывает ему о житье-бытье госпожи и, в числе прочего, для объяснения пустячной, по его мнению, ссоры хозяев в прошлом приводит в пример свою – анекдотическую и смешную – историю. При этом «требование» французскими реформаторами обогащения эмоционального рисунка пьесы не касалось жанра комедии. И, в отличие от первого замысла Гоголя, во «Владимира...» – в самой смысловой структуре сюжета, заявленного автором как комедийный, – смешное неотделимо от трагического в истории Барсукова, а от драматического – в истории Миши Повалищева (как можно судить по «Отрывку») и в тяжбе кровных братьев.

Существенно при этом, что само сочетание разножанровых модальностей (условно говоря, «смеха» и «слез») в драматическом произведении уже было практически освоено театральной (вне литературы) пьесой. И так же существенно в этом смысле то, что «Владимира...» Гоголь всерьез, как известно, мечтал видеть на театральной сцене. И хотя даже «извлеченные» им из «Владимира...» самостоятельные «драматические отрывки» при появлении на сцене породили у театральных критиков и рецензентов сомнения в их сценичности и в соответствующем авторском намерении¹⁰, этот именно замысел первым в творческой жизни Гоголя исходил из идеи обязательного совмещения двух авторских стратегий – литературной и театральной.

Список литературы

1. <Кулиш П. В.> Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем: В 2 т. СПб., 1856. Т. 1.
2. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 1.
3. Кургинян М. С. Поэтика романтической драмы // История романтизма в русской литературе. М., 1979. Вып. 2: Романтизм в русской литературе 20–30-х годов XIX в. (1825–1840).
4. Вацуро В. Э. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // История русской драматургии XVII–XIX веков. Л., 1982.
5. Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. М., 1995.
6. Падерина Е. Г. Пробовал ли Гоголь свои силы в жанре мелодрамы? (О первом драматическом замысле Гоголя) // Гоголеведческие штудии. Нежин, 2013. Вып. 3 (20). С. 97–113.
7. Томашевский Б. В. Французская мелодрама начала XIX века (из истории вольной трагедии) // Поэтика. Л., 1927. Вып. 2. С. 67–76.
8. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. <Б. м.>: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
9. Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976. Т. 1.

¹⁰ Ср., например, отзыв одного из лучших театральных критиков 1860-х годов и безусловного почитателя Гоголя-драматурга: «Каждый из драматических отрывков, встречающихся в сочинениях Гоголя, бесспорно носит на себе явный отпечаток его великого таланта; но каждый из них должен был получить полное значение в составе целого, для которого они назначались; взятые в их отдельности, они – не для сцены» [17; 18, с. 578].

10. *Вишневская И. Л.* Гоголь и его комедии. М., 1976.
11. *Родиславский В. И.* О комедии Н. В. Гоголя «Владимир 3-й степени» // Беседы в Обществе любителей российской словесности при Московском университете. М., 1871. Вып. 3.
12. Михаил Семенович Щепкин. Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1964. Т. 2.
13. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1988.
14. *Плетнев П. А.* Переписка с В. А. Жуковским // Сочинения и переписка П. А. Плетнева: В 3 т. СПб., 1885. Т. 3.
15. Н. В. Гоголь в письмах и воспоминаниях / Сост. В. Гиппиус. М., 1931.
16. *Гиппиус В. В.* Гоголь Н. В. // Классики русской драмы / Общ. ред. В. А. Десницкого. Л.; М., 1940.
17. *Баженов А. Н.* По поводу бенефиса г-жи Бороздиной // Антракт. 1865. № 91. 21 дек.
18. *Баженов А. Н.* Сочинения и переводы. М., 1869. Т. 1.

E. G. Paderina

Moscow, Russian Federation

**ON RATIO OF LITERARY AND THEATRICAL STRATEGIES
IN PLOTS OF GOGOL'S FIRST DRAMATURGICAL IDEAS**

«Inspector» – is the first completed Gogol's Comedy, and it equally belongs to the masterpieces of theater and literature. Conscious research of the author resulted in the organic unity of theatrical and literary laws of deployment of conceived plot. This article is devoted to the first phase of the evolution of genre thinking of the playwright – the first three, unsuccessful attempts. In 1831 romantic drama in prose conceived in literary models of genre was unfinished, in 1832 – theatrical farce «Grooms», followed by a comedy «Vladimir 3rd degree», which was the first attempt to combine the literary and the theatrical model of the genre in author's strategy. Gogol's search of dramaturgical language, equally adequate to the needs of literature and theatre, is considered in the context of the impact on Russian literature of the ideas of French romantics to reform drama laws.

Keywords: Gogol, dramatic idea, evolution of genre, plot, stageworthy, literariness.

Paderina Ekaterina G. – DSn in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (25a Povarskaya, Moscow, 121069, Russian Federation, kbogan@yandex.ru)

УДК 821.161.1 + 82.0

А. А. Шибкова, А. Е. Козлов

Новосибирск, Россия

ВЕРТЕРОВСКИЙ СЮЖЕТ В АСПЕКТЕ ЭПИГОНСТВА, ПОДРАЖАНИЯ И АВТОРСКОГО САМОСОЗНАНИЯ

На материале повестей «Несчастный М-в» А. И. Клушина и «Российский Вертер» М. В. Сушкова рассматривается эволюция вертеровского сюжета в русской литературе. Балансируя между пародией и подражанием, русскоязычные тексты способствовали поиску новой идентичности, присвоению нового поведенческого кода.

В названиях подражательных текстов, как правило, представлено имя Вертера, подчеркивается «трагичность» судьбы главного героя. Если в оригинальном тексте акцентируется эмоционально-экзистенциальный аспект личности – Die Leiden (бытие = страдание), у Клушина наименование М-ва «несчастный» в большей мере соответствует канону русской сентиментальной беллетристики (например, «Бедная Лиза», «Бедная Маша», «Несчастный Никанор» и пр.). В названии «Российский Вертер» свойства личности формульно заключены в имени героя Вертер, в то же время подчеркивается принадлежность имени специфическому национальному контексту, осуществляется попытка присвоить данную номинацию и характерологические свойства Вертера герою русской литературы.

Рассмотрение данного сюжета в избранном аспекте позволяет сформулировать гипотезу о связанности автора и героя в заведомо вторичном, беллетристическом тексте.

Ключевые слова: вертеровский сюжет, фабула и сюжет, классика и беллетристика, вторичность и альтернативность, эпигонство, подражание, русская литература XIX века, Сушков.

Эпигонство и подражание составляют неотъемлемую часть литературного процесса, определяя его «механику» в синхронии и являясь важным свидетельством культурного развития в диахронии. По справедливому замечанию А. И. Николаева, «ни один писатель ни одной эпохи не начинает писать с “чистого листа”, он всегда сознательно или бессознательно учитывает опыт своих предшественников. Он пишет определенным жанром, в котором аккумулирован многовековой

Шибкова Алена Александровна – студентка 4-го курса отделения филологического образования ИФМИП Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Вилуйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, ifmip@nsru.net)

Козлов Алексей Евгеньевич – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики ее преподавания Института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Вилуйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, Alexey-kozlof@gambler.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 96–103.

© А. А. Шибкова, А. Е. Козлов, 2016

литературный опыт, он ищет себе наиболее близкий род литературы, и поневоле учитывает законы, принятые для этого рода. Наконец, он впитывает в себя множество авторских традиций, соотнося свое творчество с кем-то из предшественников» [1, с. 65]. Явления эпигонства и подражания неизбежны в литературе, поскольку начинающий автор традиционно опирается на опыт своих предшественников, находится во власти канонических форм и жанров. В академической теории литературы эпигонство служит номинацией для «пустого подражания», ничем не обогащающего культуру (само это слово имеет негативный оттенок, содержит оценочные коннотации). Подражание, напротив, становится способом «притяжения» / «присвоения» иного культурного кода. По справедливому замечанию Ю. И. Минералова, «...творчески подражающий художник, разумеется, отличается внутренней убежденностью в нормальности и целесообразности своих миметических действий – эпигон боится упреков в “подражании” и подражает спонтанно, как бы помимо собственной воли. Водораздел между разными типами подражаний проходит именно по линии “осознанное / неосознанное”, “творческое / механическое”» [2, с. 195].

Явления эпигонства и подражания в большей мере свойственны беллетристической литературе. Согласно современной историко-литературной концепции, беллетристика занимает срединное, промежуточное положение между элитарной и массовой литературой. Как правило, беллетристика не наделена ярко выраженной художественной оригинальностью, но находит живой читательский интерес современников благодаря тому, что откликается на важнейшие изменения действительности. По прошествии времени такая литература теряет свою актуальность и выпадает из читательского обихода [3–5]. Б. В. Дубин в работе «Литературный текст и социальный контекст» пишет о беллетристике: «Текст сознательно ориентирован на повтор популярных повествовательных приемов как основной “механизм” репродукции смыслового мира массовой культуры, в то время как текст литературной классики решает проблемы индивидуальности авторского письма» [6, с. 257]. Из всего сказанного, можно сделать вывод о том, что использование терминов «эпигонство» и «подражание» в отношении беллетристики позволяет установить направления взаимодействия между художественными текстами.

История *вертеровского сюжета* достаточно полно описана в современном литературоведении¹, тем не менее представляется по-прежнему перспективным изучение данного вопроса в аспекте анализа вышеназванных феноменов русской беллетристики. В данной статье мы рассмотрим с точки зрения подражания и эпигонства беллетристические произведения А. И. Клушина «Несчастный М-в» (1793) и М. В. Сушкова «Российский Вертер» (1801). Две эти повести, как известно, явились на фоне большой популярности «Die Leiden des jungen Werther» (1774) И. В. Гёте.

Критически оценивая содержание этих сочинений, В. М. Жирмунский делает общий принципиальный вывод: «...все то, что не укладывается в круг сентимен-

¹ См. об этом: Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. М.: Наука, 1982; Egge-ling W., Schneider M. Der russische Werther. Analysen und Materialien zueinem Kapitel deutsch-russischer Literaturbeziehungen. München, 1988; Жилыкова Э. М. Две страницы из русской «вертерианы» // Проблемы литературных жанров. Томск: Изд-во ТГУ, 1996; Стадников Г. В. Вертер // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб.: Наука, 2003; Лобачёва Д. В. Роман И. В. Гёте «Страдания юного Вертера»: рецепция в России: Дис. ... канд. филол. наук. Томск: Изд-во ТГУ, 2005; Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание / Отв. ред. Е. К. Ромодановская, сост. Е. В. Капинос, Е. Н. Проскурина. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2006. Вып. 2; Печерская Т. И., Пономарева А. А. Сюжетная ситуация учитель на кондиции в русской классической литературе // Сибирский филологический журнал. 2013. № 2; и др.

тальных переживаний, – черты гениального индивидуализма, присущего “бурному гению”, пантеистическое восприятие природы, рассуждения об искусстве в духе новой буржуазной эстетики, наконец – элементы социального протеста против сословных привилегий дворянства и связанное с ними общее “мятежное” недовольство действительностью – все эти идеологические мотивы, чуждые русской дворянской литературе XVIII века, не находят отклика у подражателей “Вертера”» [7, с. 25]. Знаменательно, что в этом контексте самоосновность сохраняет исключительно герой Гёте, все остальные персонажи подражаний оказываются заведомо вторичны и избирают устойчивую и повторяемую поведенческую модель «вести себя, как Вертер» [8].

Так, например, изучение повести А. И. Клушина «Несчастный М-в» позволяет констатировать ряд фабульных совпадений. Оба героя – Вертер и М-в – знакомятся со своими возлюбленными во время светского мероприятия, в обоих случаях тождественна идиоматика сюжета: «сердце трепещет, как древесный лист» (Вертер знакомится с Шарлоттой по пути на бал, М-в знакомится с Софией после спектакля). Вертер становится частым гостем в доме Лотты, тогда как М-в нанимает учителем к Софии ее отец. В отличие от Лотты у Софии еще нет жениха, но ее отец сразу говорит главному герою о своем намерении «выдать ее замуж за столь же знатного, богатого и чиновного человека, каков ее отец». Таким образом, «разлучником» у Гёте является жених, у Клушина – отец героини². В дальнейшем сюжет повести развивается аналогично прототипу. После расставания с возлюбленной, оба героя *страдают* и решают покончить жизнь самоубийством. В последних письмах и Вертер, и М-в прощаются со всем миром, с освещающим мир солнцем.

Следует заметить, что в сюжете повести А. И. Клушина имя Вертера предстает не только в контексте характеристики героя, но и в описании читаемых им книг: «“Вертер” и портрет Софии не выходили из рук его. Чтение первого увеличивало движение души его и делало несносными его несчастья; последний впечатлевал в сердце черты его любезной, и соединенными силами восставали противу твердости его, которая давно уже поколебалась» [9, с. 158]; «Вертер, – вскричал он, – ты понес с собою во гроб ленточку Шарлотты; портрет Софии драгоценнее для меня. Когда существо мое превратится в ничтожество, когда душа моя обратится к своему началу, он будет со мною – в моем сердце. Время все истребит! Миры разрушатся; величественные светила падут; неизмеримый океан иссохнет; – любовь моя к Софье продолжительнее самой вечности» [9, с. 159].

Значительное внимание, что свойственно канону русской сентиментальной повести, А. И. Клушин уделяет судьбе главной героини. После смерти М-в Софья обрекает себя на вечное одиночество: «Софья, непорочная Софья, вечно не согласилась никому отдать руки своей. Ее упражнения состояли только в том, чтобы всякий день посещать гробницу обожаемого любовника» [9, с. 161], – этот интерес к судьбе женщины и ее выбору станет впоследствии опознаваемым мотивом русской беллетристики XIX века. Безусловно, данный текст сыграл аккумулятивную роль в истории российской вертерианы, повлияв не только на сюжетосложение, но и на семиотику поведения. Наряду с этим следует отметить энигматичность инициальных М-в, нашедших необычное претворение в действительной судьбе молодого дворянина М. В. Сушкова.

Как известно, в 1801 году в Санкт-Петербурге появилась книга под названием «Российский Вертер, полусправедливая повесть, оригинальное сочинение М., молодого чувствительного человека, самопроизвольно прекратившего свою жизнь».

² Кажется существенным влияние сюжета о жестоком родителе, рельефно проявившемся в романе Г. Филдинга «История Тома Джонса-найденца».

Заглавие не только открыто цитирует ключевые слова гётевского титула, но и содержит информацию о судьбе писателя.

В предисловии к «Российскому Вертеру» повествователь замечает: «Вот сей Вертер, который, без сомнения, ниже подлинника; но ежели время трех дней, употребленное на их сочинение, может извинить недостатки оною, то читатель найдет его в том состоянии, в каком он вышел из моего пера, без малейших переправок – и кто может положиться на вторые мысли в том, что в первом жару воображения написано худо?» [10, с. 110], тем самым указывая читателю на «низкое» качество (или, по логике классицизма, низкий жанр) произведения. С самого начала повествователь дезавуирует свое намерение, намекая на подражательный характер произведения. Он пишет: «Я читал Российскую Памелу, и мне представилась мысль Российского Вертера»³ [10, с. 111]. Данное предисловие не только способствует изменению исходной модальности, но и представляет характерный и легко опознаваемый зачин массовой литературы, наиболее характерный для беллетристики М. Д. Чулкова и Ф. Эмина [11].

Как отмечает Д. В. Лобачёва, «...повесть Сушкова довольно точно следует за прототипом» [12, с. 122]. Действительно, в фабульной цепи произведений совпадают отдельные звенья: прощальное свидание, письмо к другу с оправданием самоубийства, оставленная на столе книга⁴. Лейтмотивом произведения, сшивающим нарративно разрозненные письма и записи главного героя, становится рефлексия, направленная на осмысление повседневности. Вертер Сушкова, в отличие от прототипа молодого интеллектуала, живет «внешней жизнью», в ней много повторяемых, неполнозначимых событий: эпизоды военного быта, карточная игра, дуэль.

Относясь к холодным типам, если следовать карамзинской дихотомии *чувствительный / холодный*, герой не находит ничего *умилительного* ни в тех «неосторожных» забавах, за которыми застаёт крестьянскую бабу в лаптях и босоногого мальчишку, ни в опасливой пейзажке, встреченной в лесу. «Мечта исчезла в одно мгновение, и я увидел в ней куклу, которая движется по заведенной пружине» [10, с. 113]. Толпа крестьян в праздничном платье, пришедших приветствовать барина, их *смешная важность* и *грубый вид* не вызывают у героя сентиментально-идиллических настроений: «...на другой день приказчик с старостою и со всеми крестьянами пришли нас поздравить. За ними следовала толпа молодых баб в праздничном платье, в золотых сороках и в щегольских сапогах. Позади их подвигались старухи, а отборные девки замыкали шествие. Ты не можешь вообразить их смешной важности, их грубого вида, который ваши нравоучители называют невинностию...» [10, с. 116]. По мнению М. И. Бент, «...идеализация простого народа и сельской жизни, привитая немецкому читателю Геснером, Виландом и Эвальдом фон Юггейстом, воспринятая и Гёте, неотделимая от русского сентиментализма и сентиментального романтизма, здесь отвергается с позиций рационализма и скептицизма французских и русских вольтерьянцев, не знавших еще интимного очарования чувствительности, не испытавших того взрыва индивидуальности, который составляет коренную черту гётевского “Вертера”» [13, с. 19].

³ Как известно, имеется в виду роман П. Ю. Львова «Российская Памела, или История Марии, добродетельной поселянки», написанный в подражание «Памеле» английского писателя Сэмюэля Ричардсона.

⁴ У Сушкова таким маркером становится трагедия Аддисона «Катон», что может быть связано с мотивами вольномыслия и несогласия, в большей мере характерными для «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева.

Более того, российский Вертер иронизирует над сентименталистами, воспевающими картины сельской жизни, пишет пародию на их стихи ⁵.

Подобным образом несопоставимы жизненные ценности и интересы героев. Если Вертер Гёте пишет в своих письмах о горном источнике, находящемся за городом, мраморных скалах, силах природы и искусства, то российский Вертер утверждает, что такая жизнь ему не подходит: «...поля, леса, ручьи не оставляют во мне толь сладких впечатлений, каковыя, по-видимому, испытал Геснер» [10, с. 114]. Интерес героя сосредоточен на бытовых отправлениях жизни *sub specie*, например: «Лишь мы вошли, тарелки загремели, и казначей в изодранном кафтане начал обносить водку из домашнего вина, подслащенного медом. Обед был огромный, но я встал очень голоден; а как не щадили дешевых наливок, то скоро полились реки слов. Разговор, как можешь догадаться, начался о хозяйстве, и, слушая их поступки с крестьянами, я думал быть в обществе пьяных судей, которые откровенно сообщают друг другу вновь выдуманные средства разорять просителей» [10, с. 116]. Этим, возможно, объясняется и разница в горизонтах понимания: мировоззрение героя Гёте определяют Гомер и Оссиан, российский Вертер, рассуждая о повседневности, вспоминает персонажей из комедий Княжнина и Фонвизина: «Какие разные лица! Нет, никакой актёр не может больше увеселить <...>. В будущем письме узнаешь последствие, а теперь скажу только, что я существе вижу комедию Недоросля. Муж дурак, жена злая, сын крестьянский повеса, в другой семье настоящий Скотинин, и хотя нет здесь Софьи, однако также по человеколюбию воспитывают простенькую сиротку, которой небольшой доход попечители еще уменьшают» [10, с. 206]. Обретая в качестве претекста комедии Фонвизина и Капниста, «Российский Вертер» становится на принципиально иную почву, взрываемую пародийными интонациями и пародическими перепевами. На место сентиментального героя приходит авантюрист, разочарование и самоубийство которого мотивировано скучной провинциальной повседневностью: «Я охотно обегал все окружные места, но, увидя завтра то же, и послезавтра то же, и те же виды, и те же лица, наконец, всем наскучил» [10, с. 207].

Следует отметить, что судьба возлюбленной российского Вертера – Марии – не находит дальнейшего описания. Для Сушкова, с его предельным эгоизмом и трагическим сознанием отверженности, основным предметом рассуждений стало сознание его одинокого героя и трагическая развязка, завершающая произведение: «В первый день после его смерти слуга его, удивляясь тому, что он долго не выходил, прождал до 10 часов утра, а тогда выломал замок, призвав хозяйских людей; не нашед его в постели, думали, что он пишет в другой горнице, которая также была, заперта; они стучались, но, не слыша ответа, опять вышибли дверь и нашли его висящего в углу. Веревка была продернута в кольцо, которое за несколько дней он сам ввернул» [10, с. 215]. Эта форма неблагородного самоубийства, равно как и монолог Катона, оправдывающий такой поступок, показывают существенное отличие «русского» Вертера от немецкого. Оправдание самоубийства российский Вертер ищет в дурном устройстве нравственной природы человека, в общественных порядках; герой готов бросить вызов Творцу. М. Г. Фраанье пишет по этому поводу: «Российский Вертер присваивает важность, театральное величие Катона. Такое театральное величие присваивает себе и сам Сушков. Как тот, включая в свой текст другие тексты, расширяет и увеличивает значение всего в нем происходящего, так и этот, приравнивая свою судьбу к судьбам литературных или исторических героев, хочет увеличить значение собственных поступков» [14, с. 163]. Говоря о феномене «русского катонизма», исследователь, тем не ме-

⁵ В том, что герой вторичного и во многом пародийного текста пишет пародии, проявляется своеобразная двойная референция сюжета.

нее, не дает ответа на вопрос о специфике самого способа самоубийства – смерти через повешение⁶.

Определенную проблему в этом контексте представляет жизненный путь автора – М. В. Сушкова, который, как известно, повторяет судьбу героя своей повести. Об этом нам говорит и издатель «Российского Вертера»: «Многие знают его несчастную историю, но я не желаю напоминать имя его, боясь раскрыть тем раны его семейства» [15]⁷. Балансируя между Катонем и Вертером, Сушков ищет знаковую альтернативу – приземленного и лишенного обостренного восприятия российского Вертера. То, что писатель обращается к заведомо сниженному типу, можно интерпретировать как борьбу автора с собственным героем и с энергией гётевского образа. В этом плане трагический финал не только произведения, но и жизни Сушкова, свидетельствует о поражении в этой борьбе.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод, что интерпретационный потенциал рассматриваемых произведений не исчерпывается соотносительностью с исходным, как бы «порождающим» текстом. По замечанию Т. И. Рожковой, «... в большинстве исследований беллетристическая книга рассматривается в ее отношении к произведениям русской классики как неумелая продукция подражателей либо как несовершенное творчество современников. Этот подход позволяет вписать беллетристику в литературное пространство времени, но ее культурно-историческая роль остается не проясненной» [16, с. 63]. Возможно, приведенное исследование от формального вопроса о подражании позволяет перейти к размышлениям о семантической специфике этого явления.

Так, если рассматривать эпигонство как «пустое подражание», ничем не обогащающее культуру, можно констатировать, что фабула рассмотренных произведений, равно как и сюжетные ситуации, – прямое тому доказательство. Однако многочисленные бытовые реалии, втягиваемые в русскоязычные тексты, свидетельствуют о попытке приблизить конфликт произведения, самое понимание повседневности к сознанию российского читателя. В обоих случаях можно констатировать факт включения западноевропейского сюжета в специфический национальный контекст русской литературы. В этом ракурсе произведение Клушина представляет адаптацию текста западноевропейской культуры к интерпретативным возможностям национальной, а повесть Сушкова – создание новой для русской литературы антропологии, нашедшей свое конечное воплощение в рефлексующем Печорине М. Ю. Лермонтова и исповедующемся Ставрогине Ф. М. Достоевского.

Таким образом, два рассмотренных текста демонстрируют особый тип сознательного подражания, в котором, не отменяя достоинств оригинального текста, осуществляется попытка его тематического продолжения. И Клушин, и Сушков, создавая вторичный текст, вступали в своего рода соревнование за идентичность, итогом которого становилось создание и присвоение российского Вертера. Наиболее странным в этом контексте выглядит жизненный путь М. В. Сушкова – автора, разделившего судьбу собственного героя. Возможно, рассмотрение этого вопроса в дальнейшем может расширить представление о функциях вторичного,

⁶ Заметим, что этот тип самоубийства нельзя назвать в русской литературе типичным. Спустя 60 лет он актуализируется в творчестве Достоевского (например, смерть Ставрогина в романе «Бесы» или самоубийство Смердякова в романе «Братья Карамазовы»).

⁷ В предисловии к посмертному изданию сообщалось: «Несчастный сочинитель большей части стихов давно уже не существует; слезы братской привязанности более десяти лет орошают его хладную могилу (М. В. Сушков ушел из жизни в 1792 году. – А. Ш., А. К.). Он умер на 17 году от рождения, и я издаю сочинения его в надежде, что всякий чувствительный человек вздохнет о том, что способности несчастного увяли в самом цвете лет» [15, с. 10].

подражательного текста: по всей видимости, здесь можно говорить не только об *огромной эволюционной энергии* вторичного (иногда заведомо вторичного, пародийного или пародичного) текста [17], но и напряжении, возникающем между биографическим автором и его героем, что сообщает данной проблеме герменевтическое измерение.

Список литературы

1. Николаев А. И. Основы литературоведения: Учеб. пособие для студентов филологических специальностей. Иваново: ЛИСТОС, 2011.
2. Минералов Ю. И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). М., 1999.
3. Кондаков Б. В. Классика в свете современной интерпретации // Классика и современность. М.: Изд-во МГУ, 1991.
4. Маркович В. М. К вопросу о различении понятий «классика» и «беллетристика» // Классика и современность. М.: Изд-во МГУ, 1991.
5. Николаева Т. М. «Срединная проза» и парадигма социализированных оппозиций // Вторая проза. Русская проза 20–30-х годов XX века. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1995.
6. Дубин Б. В. Литературный текст и социальный контекст // Слово – письмо – литература. Очерки социологии современной культуры. М., 2001.
7. Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. М.: Наука, 1982.
8. Стадников Г. В. Вертер // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб.: Наука, 2003.
9. Клушин А. И. Несчастный М-в // Русская сентиментальная повесть. М.: Изд-во МГУ, 1979.
10. Сушков М. В. Российский Вертер // Русская сентиментальная повесть. М.: Изд-во МГУ, 1979.
11. Козлов А. Е. Рефлексия эпигонов в русской прозе первой половины XIX века // Критика и семиотика. 2014. № 1.
12. Лобачёва Д. В. Роман И. В. Гёте «Страдания юного Вертера»: рецепция в России: Дис. ... канд. филол. наук. Томск: Изд-во ТГУ, 2005.
13. Бент М. И. Немецкая романтическая новелла: генезис, эволюция, типология. Иркутск: Изд-во ИрГУ, 1987.
14. Фраанье М. Г. Прощальные письма М. В. Сушкова (о проблеме самоубийства в русской культуре конца 18 века) // Восемнадцатый век: Сб. ст. СПб., 1995. Вып. 19.
15. Сушков М. В. Память брату, или Собрание сочинений и переводов Михайлы Сушкова. М., 1803.
16. Рожкова Т. И. Беллетристическая книга в литературном процессе последних десятилетий XVIII века. Магнитогорск, 2005.
17. Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

A. A. Shibkova, A. E. Kozlov

Novosibirsk, Russian Federation

**«VERTER STORY»
IN THE ASPECT OF SECONDARY AND AUTOREFLECTION IN FICTION**

The article is devoted an analysis the evolution of the «Werther story» on the material of the A. Klushin's «Miserable M-v» and M. Sushkov's «Russian Werther». The Russian novels between parody and imitation have contributed to the search for a new identity, appropriation of the names imitative texts usually represented by the name Werther, emphasizes «tragic» fate of the protagonist. If the original text emphasizes the emotional and existential aspect of personality – Leidendes (being = suffering), in the name of M. Klushina – Miserable. That's more consistent with the canon of Russian sentimental fiction (e.g. «Poor Liza», «Poor Mary», «The unfortunate Nikanor» and so forth.). In the name of «The Russian Werther» is definable personality traits concluded in the name of the hero Werther, at the same time emphasizes the affiliation name of the specific national context, an attempt is made to assign this nomination and characterology properties Werther hero of Russian literature.

Consideration of this story aspect allows us to formulate the hypothesis of relatedness of the author and the hero known in the secondary, fictional text.

Keywords: Werther story, plot and storyline, fiction, secondary and alternative, imitation. Epigones, Russian literature of the XIX century, Sushkov.

Shibkova Alena A. – Student of the Philology Education Profile, Institute of Philology, Mass Media and Psychology, Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyujskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, ifmip@nspsu.net)

Kozlov Aleksey E. – Senior Lecturer of Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Literature Teaching Methods, Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyujskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, alexey-kozlof@rambler.ru)

Д. Д. Николаев

Москва, Россия

КИРПИЧ НА ГОЛОВУ: К ИСТОРИИ ОДНОГО МОТИВА

Анализируется использование мотива падающего на голову кирпича в связи с проблемой случайности / предопределенности. Определяется мотивный контекст, в котором зарождалась и воспринималась ставшая крылатой фраза из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Анализируются произведения И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, М. Твена, Г. Ибсена и др. Показывается как использует этот мотив А. Т. Аверченко, у которого он встречается неоднократно, и произведения которого хорошо знал Булгаков.

Ключевые слова: Булгаков, Аверченко, Салтыков-Щедрин, Твен, мотив, комическое, русская литература, «кирпич на голову», проблема случайности / предопределенности.

Вынесенная в заглавие формула «кирпич на голову» взята из самой известной, наверное, в русской литературе фразы, связанной с данным мотивом. В романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в диалоге Берлиоза и неизвестного звучат ставшие крылатыми слова Воланда:

– Ну, здесь уж есть преувеличение. Сегодняшний вечер мне известен более или менее точно. Само собой разумеется, что, если на Бронной мне свалится на голову кирпич...

– Кирпич ни с того ни с сего, – внушительно перебил неизвестный, – никому и никогда на голову не свалится. В частности же, уверяю вас, вам он ни в коем случае не угрожает. Вы умрете другой смертью [1, с. 432].

Я уже писал о связи этого мотива у Булгакова с написанным в июне-июле 1921 года и изданным впервые в 1922 году в Берлине в издательстве «Геликон» романом И. Г. Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников <...>» [2]. Слова Воланда ¹ прямо соотносятся с рассуждением Хулио Хуренито:

¹ Можно вспомнить и сцену визита к Воланду буфетчика: «– Вы когда умрете? Тут уж буфетчик возмутился.
– Это никому не известно и никого не касается, – ответил он.

Николаев Дмитрий Дмитриевич – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (ул. Поварская, 25а, Москва, 121069, Россия, ddnikolaev@mail.ru)

«Живет, живет человек, кругом холера, крушения поездов, японцы, а он все живет, потом ест карася в сметане, маленькой косточкой давится – и конец. Кто знает, не свыше ли? Случай? А может быть, этот случай умненький, кончил богословский факультет и сдал экзамен на звание “провидения”?» [3, с. 33]. Но возможная связь с Эренбургом – лишь одно звено из цепочки соответствий, вырастающей в русской и мировой литературе в связи с мотивом «кирпича на голову». Ряд из них уже указывался в исследованиях (см., например: [4; 5]). Разумеется, всестороннее рассмотрение данного мотива в одной небольшой статье невозможно: мы остановимся на ряде произведений, в которых использована формула «кирпич на голову», причем на тех, что формировали мотивный контекст, в котором зарождалась и воспринималась булгаковская фраза.

Далеко не всегда «кирпич на голову» связан с проблемой, которую в наиболее общем виде можно определить как «случайность / предопределенность», разложив далее предопределенность на Провидение, Бога, судьбу, рок, закономерность и т. п. К примеру, в пьесе И. С. Тургенева «Завтрак у предводителя», написанной в 1849 году, в пятом явлении Мирволин рассуждает о матушке Беспандина и Кауровой, «покойнице Пелагее Арсеньевной»: «Говорят, в молодых летах будучи, кирпич им на голову упал: так, может от этого-с...» [6, с. 262]. У Тургенева эта реплика никак не связана с идеей вмешательства высших сил и звучит в значительной степени как парафраз знаменитой реплики Аммоса Федоровича Ляпкина-Тяпкина о заседателе в гоголевском «Ревизоре»: «Нет, этого уже невозможно выгнать: он говорит, что в детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдает не много водкою» [7, с. 209].

Здесь является значимым сам фактор удара, а не причина, его вызвавшая: формула «кирпича на голову» не отличается от формулы «кирпичом по голове», хотя часто они имеют различную окраску. Первая в качестве мотива имеет обыкновение реализовываться (в развернутом или гипотетическом виде) именно в связи с проблемой случайности и предопределенности и соответствующим конфликтом. Вторая реализуется, как правило, в рамках других конфликтов, связанных в сюжете с убийством или нападением, и не имеет самостоятельного значения. (См., к примеру, в рассказе А. Н. Толстого «Василий Сучков»: «Варвара было рванулась с песка, он схватил ее за ногу, опрокинул, живо вскочил на грудь, обхватил шею ледяными пальцами. Душил, работая плечами. Отпустил одну руку, вытащил из песка кирпич и ударил им несколько раз Варвару по голове, – бил Василий Сучков, куда кирпич не разломился. Потом слез с Варвары, оглянулся на лицо ее, залитое кровью, и пошел вдоль воды» [8]).

На образном уровне «кирпич на голову» связан с мотивом неприятной неожиданности, и в этом качестве выражение используется как устойчивое. См., например, в русском переводе написанного в 1925 году романа Клода Фаррера «Маленькая женщина с большим характером»:

– Пусть будет так, – покорно соглашалась Мими, которая рассуждала обо всем этом, занимаясь своей прической. – Но если они воображают, что все идет у меня как по маслу, и что мне никогда не сваливаются кирпичи на голову, ах, боже мой, как они ошибаются! [9, с. 17].

В этом значении формулу «мне свалится на голову кирпич» использует и Берлиоз.

– Ну да, неизвестно, – послышался все тот же дрянной голос из кабинета, – подумаешь бином Ньютона! Умрет он через девять месяцев, в феврале будущего года, от рака печени в клинике Первого МГУ, в четвертой палате» [1, с. 625].

«Кирпич на голову» становится своего рода осовремененным вариантом фразеологизма «обухом по голове», хотя включает при этом и дополнительные возможные коннотации, связанные с неопределенностью воздействующего. Лучше всего для обозначения такого происшествия подходит английское «accident». Именно это позволяет связать с падением кирпича на голову проблему случайности и предопределенности. Удар обухом по голове носит безусловно сознательный характер, как и удар кирпичом или метание кирпича, а вот падение кирпича – акт бессознательный, и поэтому влекущий за собой вопрос: чем обусловлено падение? Вариативность (случайность / предопределенность) может быть связана с рукотворностью и кирпичей, и крыш, с которых они имеют обыкновение падать. Непосредственного вмешательства высшей силы, обрушивающей на голову провинившегося камень с небес, небесный огонь или что-либо подобное, здесь нет. Кроме того, кирпичная кладка может рассматриваться как воплощение созданного человеком порядка, а падение кирпича – как нарушение этого установленного и закрепленного порядка. Закономерно или случайно нарушение порядка – вопрос, остающийся открытым, и от решения его зависит интерпретация мотива в тексте. Если с нарушением порядка и, соответственно, с падением кирпича связывается мотив вины, то даже в тех ситуациях, когда известно, кто конкретно роняет кирпич, все равно остается возможность соотнести падение не с виной роняющего, а с провинностью пораженного кирпичом. Отсутствие устойчивой связи со случайностью или предопределенностью оставляет возможность для движения. И ответ Воланда превращает фразеологизм в мотив, переносит акцент на закрепленный в литературе философский подтекст или на иронический подтекст, связанный с возможной философской интерпретацией.

Как метафора «кирпич на голову» используется у Достоевского – с падением его соотносятся действия героев. Правда, слова Раскольникова из первой (краткой) редакции «Преступления и наказания» в окончательный текст романа не вошли. В черновом автографе отрывка главы II второй части вписано: «Ведь я знал, что я кирпич, который упал на голову этой старухи» [10, с. 121]. В черновом автографе варианта отрывка главы II второй части: «Я – кирпич, который упал старухе на голову; я – леса, которые над ней обвалились» [10, с. 128].

А вот в «Идиоте» мотив падающего кирпича Достоевский использовал в сцене появления из здания Павловского вокзала «толпы, человек, по крайней мере, в десять», среди которых Настасья Филипповна: «Между нашими загородными собраниями, конечно, есть и отличающиеся необыкновенною чинностью и имеющие особенно хорошую репутацию; но самый осторожный человек не может всякую минуту защититься от кирпича, падающего с соседнего дома. Этот кирпич готовился теперь упасть и на чинную публику, собравшуюся у музыки» [11, с. 288].

Интересно, что соответствующая часть романа была опубликована в журнале «Русский Вестник» в августе 1868 года [12, с. 577], а в ноябре 1868 года в «Отечественных Записках» публикуется очерк М. Е. Салтыкова-Щедрина «Несколько слов о нашем *savoir vivre* и о мерах к постепенному распространению его». Щедрин, словно вступая в диалог с Достоевским, пишет о кирпичах на голову в связи со злонамеренным нарушением установленного порядка [13, с. 175–188].

Падающие внезапно на голову других людей кирпичи являются, по Щедрину, своего рода неотъемлемой частью современного *savoir vivre* и соответственно одним из «Признаков времени» – так назывался журнальный цикл и затем соответствующий сборник, где очерк был помещен под названием «Наш *savoir vivre*». Щедрин использует сравнение с кирпичами, чтобы показать беспомощность и толпы, и людей умных и проницательных при столкновении с *savoir vivre* в условиях утвердившегося в результате переворота 2 декабря 1851 года «полного

свободомыслия» («<...> Возьми, например, хоть то: выдумали теперь какой-то *savoir vivre*, а разбери ты его как следует, этот ихний *savoir vivre*, – ан выйдет то же мошенничество!» Эти слова принадлежат не мне, а бабушке Прасковье Павловне, которая во всем околотке известна своею мудростью и откровенностью» [13, с. 175]). Щедрин пишет:

Никто не станет отрицать, что Кавеньяк, Шангарнье, Шаррас, Тьер, Виктор Гюго и множество других жертв декабрьского переворота – люди умные и довольно проницательные. Многие утверждают, что они в этом отношении стоят даже выше, нежели какие-нибудь Морни, Сент-Арно и Мопя и другие герои того же закала, которые неведомо откуда взялись и расцвели в ночь с 1 на 2 декабря (в Тьере и Шангарнье нельзя даже отвергать и замечательного *savoir vivre*). И вот, однако ж, эти внезапные выходцы неизвестности, эти простые люди, не знакомые ни с миром, ни с его ухищрениями, вдруг, в течение каких-нибудь нескольких часов, становятся выше, опычнее и дальновиднее тех, которые в продолжение многих и многих лет уловляли вселенную! Надо же, чтоб была какая-нибудь причина, объясняющая столь загадочное явление. По моему мнению, такое извращение естественного порядка в деле уловления произошло единственно оттого, что ни Тьер, ни Шангарнье, ни Кавеньяк не умели возвыситься до того свободомыслия, до которого разом возвысились простые рыбаки, никогда не стеснявшиеся никакими соображениями. Кажется, что может быть легче, как войти целой ордой в дом к спящему человеку и пришибить его, а кто же, кроме совершенно свободномыслящего человека, решится на такой подвиг? Что может быть проще насилия, пошлее коварства, нахальнее необузданности, и между тем кто, кроме субъекта, вполне освободившегося от всяких нравственных обязательств, охотно согласится на такие поступки, которые повлекут за собой для него название человека коварного, нахального и необузданного? Все подобного рода действия не требуют ни ума, ни особенных способностей; единственное условие, которому они подчиняются, – это условие внезапности. Сюрпризы, изготовляемые при помощи *savoir vivre*, тем именно и благонадежны, что к ним нельзя приготовиться и что, следовательно, ни ум, ни проницательность, ни таланты – ничто не может устоять против них, ничто не может их отразить. Это своего рода кирпичи, внезапно сваливающиеся с крыши и сразу убивающие человека, – что против них поделаешь? [14, с. 110–111].

В ряду других аксиом, с открытием которых возникли «обширные перспективы», после того как они были выведены за рамки «той специальности, в которой они первоначально замыкались», и перенесены «во все возможные жизненные сферы, какие доступны нашему пониманию», есть и напрямую связанная с мотивом «кирпича на голову»: «По временам ушибайте, но делайте вид, что это произошло невзначай». Здесь он связывается с обманом, с объяснением сознательно-го удара кирпичом якобы случайностью:

...мы видим в них не только идеал практической мудрости, но и единственное условие каких бы то ни было успехов. Мы обманываем, обманываем, обманываем...

С одной стороны – *savoir vivre*, с другой – толпа, до которой имеет дело этот самый *savoir vivre*. Как ни прост сей последний, как ни ограниченны его цели, все-таки он знает, чего хочет, и, следовательно, обладает известной дозой решимости. Он тогда только и выходит, когда уже заранее определит и свои собственные позиции, и точку, в которую предстоит ему целиться. Совсем другой вид представляет толпа; как ни предполагайте ее проницательную, она уже по тому одному не в силах ничего предпринять, что не знает, откуда и какого рода камень будет в нее брошен. Она может выделять из себя великих и гениальных людей, она может совершать чудеса самопожертвования и доблести, но против неожиданностей и расставляемых ловушек ничего сделать не в состоянии [14, с. 111–112].

Фактически Щедрин также утверждает, что «кирпич ни с того ни с сего <...> на голову не свалится», но он не склонен объяснять падение кирпича вмешательством высших сил. За каждым падающим кирпичом стоит конкретный человек, обрушивающий или метающий кирпич, хотя он и стремится снять с себя ответственность. Падение кирпича на голову является неожиданностью лишь для тех, кому на голову он падает, но не является неожиданностью и случайностью (accident) в целом: с точки зрения развития действия это сознательный, продуманный и просчитанный акт, предполагающий кидателя или метателя.

Полностью исключает фактор «неожиданности» Щедрин в первой главе цикла «Господа Молчалины», напечатанной в «Отечественных Записках» в 1874 году под названием «Экскурсии в область умеренности и аккуратности». В «Господах Молчалиных» кирпичи никак не связаны с крышей, а Молчалин является одновременно и тем, кто приготавливает кирпичи для метания, и тем, на кого они сыплются градом. В очерке происходит разоблачение «тайны между ним и небом», так что высшие силы из процесса исключаются, а швыряющие кирпичи высшие инстанции, «субъекты», как оказывается, являются объектами «приручения» Молчалиных и действуют под их неусыпным контролем:

Молчалин обязывается устроить так, чтоб все кирпичи, швыряемые «субъектом», обрушивались лично на нем, не задевая никого из прохожих, так как в противном случае может произойти смертоубийство, которое строго воспрещается законом. Малейшая в этом случае оплошность приводит к уголовщине, которая, в свою очередь, влечет за собою не только гибель нужного Молчалину субъекта, но и гибель самого Молчалина, в качестве придаточного к нему лица. Понятное дело, что последний должен все способности своего ума направить к тому, чтоб изобрести такую комбинацию, которая, с одной стороны, обеспечивала бы свободу швыряния, а с другой – не попустила бы ему, Молчалину, погибнуть напрасной смертью. И вот он думает, соображает и наконец додумывается. Вы видите в некотором роде чудо: кирпичи сыплются на Молчалина градом, а он все-таки остается неуязвим. Каким образом он проделывает этот изумительный *tour de force* – это тайна между ним и небом; но позволяю себе догадываться, что дело не обходится здесь без некоторой с его стороны стратагемы.

По-видимому, вся штука в том, что камни и кирпичи, которыми «субъект» имеет обыкновение швыряться, приготавливаются не другим кем-нибудь, а все тем же Молчалиным. Он должен не только принять удар, но и все приготовить, что требуется для его выполнения.

– Я, братец, может быть, искалечить тебя захочу, – говорит ему «субъект», – так ты уж распорядись, приготовь!

Можно ли удивляться, что Молчалин воспользуется этим, чтоб устроить для себя некоторые льготы и облегчения, что он, например, сделает кирпичи по возможности легковесные, а относительно прочего вооружится броней, известной в просторечии под названием «брань на вороту не виснет»? [15, с. 22–23].

Та же схема с «метателями» возникает в XX веке, к примеру, в «Кирпичной песенке» Н. Я. Агнивцева, вошедшей в его сборник «От пудры до грузовика: Стихи 1916–1926 гг.». Здесь тоже присутствует вполне определенный кирпичеметатель и наличествует обобщение. Кирпичи в головы «господ из города в перчаточках» метают представители простого народа. Кирпич используется в роли «оружия пролетариата», если вспомнить название знаменитой скульптуры «Булжжик – оружие пролетариата», созданной И. Д. Шадром годом позже выхода сборника Агнивцева и представленной в 1927 году на выставке «10 лет Октябрьской революции». Падение кирпичей на головы угнетателей, впрочем, вполне укладывается в парадигму случайности / предопределенности как проявление исторической закономерности в марксистском ее понимании:

Но вот: сердит стал с виду
Простой народ! И, глядь:
Обидчикам – обиды
Вдруг стал припоминать!

Озлившись, в день осенний
Взъерошились штыки,
И на дворцы с гуденьем
Пошли грузовики!

И в головы обидчиков
Летали, как могли:
– Кирпичики, кирпичики,
Кирпичики мои! [16].

Как «случай» рассматривается падение кирпича на голову в пользовавшейся большой популярностью в России пьесе Г. Ибсена «Кукольный дом» (1879) [17]. Необходимо, правда, отметить, что в получившем наиболее широкое распространение переводе А. и П. Ганзен использовано не слово «кирпич», а слово «черепица»:

Х е л ь м е р. Нора! (*Подходит и шутовски берет ее за ушко.*) Опять наше легкомыслие тут как тут. Ты представь себе, сегодня я займу тысячу крон, ты потратишь их на праздниках, а накануне Нового года мне свалится на голову черепица с крыши – и готово.

Н о р а (*закрывая ему рот рукой*). Фу! Не говори таких гадких вещей.

Х е л ь м е р. Нет, ты представь себе подобный случай, – что тогда?

Н о р а. Если бы уж случился такой ужас, то для меня было бы все равно – есть у меня долги или нет [18, с. 376].

В то же время в немецком переводе здесь стоит слово *Ziegelstein* – кирпич: «Gesetzt den Fall, ich borgte mir heute tausend Kronen, und Du brächtest sie in der Weihnachtswoche durch, und am Sylvesterabend fiele mir ein Ziegelstein auf den Kopf, und ich läge da».

Та же конструкция «*Ziegelstein auf den Kopf*» – и именно в связи с постановкой проблемы случайности и закономерности – используется затем у А. Шницлера: «Und wenn dir ein Ziegelstein auf den Kopf fällt, bist du ganz sicher, dass es nicht doch deine Schuld war?» («А если тебе на голову упадет кирпич, будешь ли ты совершенно уверен в том, что это не твоя вина?») [19, S. 29–30]. Шницлер, как мы видим, готов переложить ответственность за падение кирпича на жертву этого падения, но не настаивает на этом.

Пространное рассуждение на тему падающего на голову кирпича есть у Льва Шестова в книге 1898 года «Шекспир и его критик Брандес» [20]. Однако интерпретация Шестова принципиально отличается от той, что преимущественно встречается в художественной литературе. У Шестова мы изначально имеем дело с «кирпичом, сорвавшимся вследствие дождя», т. е. само по себе падение кирпича получает объяснение и рассматривается как научная закономерность, а в разряд случайностей попадает происходящее с человеком:

И точно, чем более прочно устанавливается закон причинности для мира внешнего, тем больше отдается во власть случая внутренний мир человека. Более того, можно прямо сказать: все, что во внешнем мире представляется как связь причины и следствия, связь, самостоятельно, независимо существующая – все это для роста, развития, для судьбы человека является случаем. Поясим примером. Кирпич сорвался с домового карниза, падает на землю – и уродует человека. Что может быть

с научной точки зрения закономернее падения кирпича? Хотя мы точно и не знаем причины его падения – но мы так уверены в том, что причина была, как будто бы знали все, что произошло. Вероятно, от действия воды цемент ослабел, а затем от дуновения ветра слабо державшийся кирпич оторвался и полетел на землю. Может быть, ни вода, ни ветер не были причиной – но была такая же причина, как ветер и вода – мы в этом так прочно уверены, как только может быть уверен человек. Несомненно, падение кирпича лишь доказывает гармоничность явлений природы, торжествующий во всей вселенной закономерный порядок. Но, падая, кирпич изуродовал человека. И тут еще можно, если угодно, проследить некоторое время закономерность. Камень повредил череп, вышиб глаз, выбил несколько зубов, раздробил руку – все это по тем же неизменным законам природы. Но при этом получается еще нечто: человек изуродован. Т. е. молодое, полное жизни, надежд на будущее, веселое, прекрасное, радостное существо вдруг обращается навсегда в негодного калеку. У него нет глаза, зубов, парализована рука, поврежден мозг. Что все это такое? Почему так произошло, так случилось? Пока камень падал и расшибал по пути и другие камни – все было ясно. Пусть себе падает! Но сказать так: «Камень упал и при этом обстоятельстве уничтожен человек», сказать, что это явление состоит только из одной части, т. е. из столкновения камня с телом человека и что больше в этом явлении нет ничего – значит умышленно закрывать глаза. Ведь наоборот: погиб человек – это сущность, это главное, это требует объяснения, а то, что камень упал – есть добавочное обстоятельство. По объяснению же науки, все, что произошло с человеком – есть лишь прибавка к внешнему явлению, нечто случайное, необъяснимое, не нуждающееся в объяснении. Человек живет или не живет, радуется или страдает, падает или возвышается – все это лишь поверхность, видимость явлений: сущность же их – падение камня. Отсюда общий вывод: жизнь, внутренняя жизнь человека есть, по существу своему, нечто совершенно случайное. И это тем прочнее устанавливается, чем большие завоевания делает наука» [21].

Хотя Шестов и анализирует в дальнейшем художественные произведения, принятая им аналогия противоречит обычному использованию мотива «кирпича на голову» в текстах, где с точки зрения случайности / закономерности рассматривается не результат падения кирпича, а само падение. Нужно отметить, что в литературе часто данный мотив вообще используется как гипотетический, не получая непосредственной сюжетной реализации, либо реализация его сюжетного потенциала связана со схожими по парадигме происшествиями (accident): «Аннушка уже разлила масло» у Булгакова, и т. д.

Философский подтекст, которым наполняется мотив падающего на голову кирпича, приобретает и ироническую окраску. В том же 1898 году, что и книга Шестова, в Санкт-Петербурге выходит девятый том собрания сочинений Марка Твена, издаваемого бр. Пантелеевыми. В этом томе печатается первая часть книги «Простодушные у себя дома и за границею», составленной из сборников очерков Твена. Там, в восьмой главе в «Истории старого барана» Джим Блэн говорит:

Не говорите мне, что так случайно вышло, что его сварили. На свете нет такой штуки, как случайность. Когда мой дядя Лем однажды прислонился к «лесам» (он был, кажется, болен или пьян, или что-то в этом роде), какой-то ирландец с «козой», наполненной кирпичами, упал прямо на него с третьего этажа и переломил старику спину в двух местах. Людская молва говорила, что это случайность. Велика случайность, нечего сказать! Он и не знал, дядя-то мой, чего ради он туда попал, а между тем он туда с доброй целью: для того именно он там и случился, чтобы ирландец не мог бы разбиться насмерть. Никто и ни за что на свете не может заставить меня верить во что-либо другое. И собака дяди Лема была тут же; ну, почему бы этому ирландцу не свалиться на собаку? Да потому, что эта самая собака заметила бы вовремя, что он валится, и отошла бы прочь. Вот почему для этой цели не была намечена собака. Не может же пес быть избран орудием Провидения! Помя-

ните вы мои слова: так уж было предопределено, а случайностей не бывает на свете, право же, ребята! [22, с. 62–63].

Эта восьмая глава представляет собой перевод главы LIII книги М. Твена «Roughing It» («Налегке»), впервые изданной в 1872 году:

When my uncle Lem was leaning up agin a scaffolding once, sick, or drunk, or suthin, an Irishman with a hod full of bricks fell on him out of the third story and broke the old man's back in two places. People said it was an accident. Much accident there was about that. He didn't know what he was there for, but he was there for a good object. If he hadn't been there the Irishman would have been killed. Nobody can ever make me believe anything different from that. Uncle Lem's dog was there. Why didn't the Irishman fall on the dog? Becuz the dog would a seen him a coming and stood from under. That's the reason the dog warn't appinted. A dog can't be depended on to carry out a special providence. Mark my words it was a put-up thing. Accidents don't happen, boys. Uncle Lem's dog – I wish you could a seen that dog. He was a reglar shepherd – or ruther he was part bull and part shepherd – splendid animal; belonged to parson Hagar before Uncle Lem got him. Parson Hagar belonged to the Western Reserve Hagers; prime family; his mother was a Watson; one of his sisters married a Wheeler; they settled in Morgan county, and he got nipped by the machinery in a carpet factory and went through in less than a quarter of a minute; his widder bought the piece of carpet that had his remains wove in, and people come a hundred mile to 'tend the funeral'. There was fourteen yards in the piece [23, p. 388–389].

Рассуждение М. Твена носит явно пародийный характер, если иметь в виду его религиозные взгляды. С большой долей вероятности можно утверждать, что этот фрагмент был знаком А. Т. Аверченко, у которого мотив «кирпича на голову» встречается неоднократно и произведения которого, в свою очередь, хорошо знал Булгаков. Аверченко высоко ценил творчество Твена. Сразу после смерти американского писателя «Сатирикон» Аверченко сообщил, что «весь культурный мир постигло тяжкое, искреннее горе» и поместил фотографию Твена, хотя этот номер – за 18 апреля 1910 года (по старому стилю) – был праздничным, Пасхальным [24]. В следующем номере памяти Твена была посвящена вторая полоса [25], а еще спустя две недели журнал сообщил, что редакция приступает к изданию Полного собрания сочинений Марка Твена: «Настоящее издание является первым в ряду других изданий – произведений популярных юмористов, – предложенных к выпуску редакцией «Сатирикона», что, по мысли издателя, должно в конце концов составить оригинальную и исчерпывающую все достойное внимание «Веселую библиотеку “Сатирикона”» [26]. В первом томе этого собрания сочинений вслед за открывавшей его биографической статьей «Жизнь Марка Твена» был помещен очерк Аверченко «Певец здравого смысла (несколько слов о Марке Твене)» [27], прежде печатавшийся в журнале «Солнце России». Аверченко отмечал у Твена «соединение простого здравого смысла с веселым характером, наблюдательностью и любовью к жизни» [28].

Используя на рубеже 1910-х годов мотив «кирпича на голову», Аверченко проходит примерно тот же путь, что был очерчен в статье выше: от просто удара кирпичом по голове до рассуждения о безусловной закономерности падения кирпича на голову.

Удар кирпичом по голове находится в центре сюжета рассказа Аверченко «Люди четырех измерений», опубликованного в «Сатириконе» 20 сентября 1908 года (№ 24) [29]. Произведение построено по принципу рассказа в рассказе, причем одна и та же ситуация описывается с точки зрения трех ее участников и газетного репортера. Участники по очереди излагают события повествователю, а затем он читает старый номер местной газеты.

Удар кирпичом наносится в парке, где сидевший на скамейке молодой человек встает навстречу проходящей семейной паре, трогает мужа за рукав, просит закурить и в ответ моментально получает поднятым с земли куском кирпича по голове.

Жена убеждена, что муж приревновал ее к молодому человеку, который был настолько потрясен ее красотой («На мне тогда была большая черная шляпа, которая мне так к лицу, и от ходьбы я очень раздумялась»), что решил немедленно завязать знакомство, не обращая внимания на мужа.

Муж уверен, что ударил по голове грабителя:

Хорошо, что мне под руку кирпич подвернулся. А то, – подумайте, – у меня было тысячи полторы денег при себе, на жене бриллиантовые серьги...

Я отшатнулся от него.

– Но... причем здесь серьги?

– Ведь он их с мясом мог. Сквер пустой и глушь отчаянная.

– Вы думаете, что это грабитель?

– Нет, атташе французского посольства! Ха-ха! Подходит в глухом месте человек, просит закурить и хватает за руку – ясно, кажется [29].

Сам пострадавший, провалявшийся три недели в больнице «между жизнью и смертью», считает, что получил по голове от сбежавшего из больницы умалишенного:

Это самый нелепый случай моей жизни... Сижу я как-то теплым, тихим вечером в сквере. Лень, истома. Хочу закурить папиросу, – черт возьми! Нет спичек... Ну, думаю, будет проходить добрая душа, – попрошу. Как раз минут через десять проходит господин с дамой. Ее я не рассмотрел: – рожка, кажется. Но он курил. Подхожу, трогаю его самым вежливым образом за рукав: «Позвольте закурить». И – что же вы думаете! Этот бесноватый наклоняется к земле, поднимает что-то – и я, с разбитой головой, без памяти, лечу на землю. Подумать только, что эта несчастная беззащитная женщина шла с ним, даже не подозревая, вероятно, что это за птица.

Я посмотрел ему в глаза и строго спросил:

– Вы... действительно думаете, что имели дело с сумасшедшим?

– Я в этом уверен [29].

Ну а автор газетной заметки утверждает, что «неизвестный молодой человек <...>, будучи в сильном опьянении, упал на дорожке сквера так неудачно, что разбил себе о лежащий неподалеку кирпич голову» [29].

Как мы видим, в описании происшествия пострадавшим писатель использует слово «случай». Характеристика жизни как некоего хаотического движения, лишенного закономерности и подчиненного лишь воле случая, звучит и в заключительных строчках, содержащих вывод повествователя:

Я сейчас стою на соборной колокольне, смотрю на движущиеся по улице кучки серых людей, напоминающих муравьев, которые сходятся, расходятся, сталкиваются и опять без всякой цели и плана расплзаются во все стороны...

И смеюсь, смеюсь... [29].

С другой стороны, в финале рассказа появляется и косвенная связь с высшей силой: взгляд на «серых людей» с соборной колокольни выходит за рамки поиска чисто пространственной высшей точки – эту связь колокольни с кирпичом мы еще встретим у Аверченко.

Напрямую с высшей силой падающий на голову кирпич связывается в театральном фельетоне, опубликованном в № 33 журнала «Сатирикон» в августе 1909 года за подписью «Ave». Кирпич здесь выступает в роли кары Господней, обрушивающейся на бесталанного автора. Рассказывая о постановке в Новом летнем театре оперетты в 3-х действиях «Мальчик или девочка» (русский текст И. Л. Норина, муз. В. Гронштетена), Аверченко пишет: «Я уверен, что Господь уже покарал одного из них каким-нибудь кирпичом, свалившимся несчастному бесталанному виновнику этого удивительного произведения на разгоряченную славой голову» [30].

Отметим попутно, что падающий на голову кирпич связан с комическим и с темой театра и в рассказе В. М. Дорошевича «Двадцатый век»:

– Вами я решительно недоволен. Вы разбираете игру в то время, как надо разбирать сложение артисток. Вот что интересует публику! Можете выразить несколько предположений относительно темперамента каждой. А про Русский театр напишите, что там кирпичи с потолка падают. Они смеют печатать афиши в типографии наших конкурентов [31, с. 42].

Этот рассказ вошел в шестой том («Юмористические рассказы») собрания сочинений В. М. Дорошевича, изданный в Москве товариществом И. Д. Сытина в 1907 году [32].

19 сентября 1909 года в «Сатириконе» печатается рассказ Аверченко «Приключение номера 24345» [33]. В этом рассказе мотив падающего на голову кирпича в самом начале связывается с темой судьбы:

Видел кто-либо лицо Судьбы?

Она все время вертится, суетится около нас; забежит вперед, отстанет и некоторое время держится позади; взвьется кверху и, сдернувши с карниза строящегося дома кирпич, укажет ему линию полета, кончающуюся внизу вашим, плохо защищенным шляпой, теменем [33].

Формула здесь использована только во вступлении рассказчика: в сюжете судьба причудливым образом сталкивает несколько раз мирового судью Колесникову и скромного легкового извозчика № 24345, заставляя первого поехать именно на номере 24345, потерять при этом бумажник да еще и поговорить с любовницей о бургундском, а второго найти бумажник и на полученное затем от судьи вознаграждение заказать в трактире в добавление к привычным водке и пиву бутылку загадочного бургундского.

Отметим, что Аверченко, используя данный мотив в связи с идеей предопределения, в классификации вмешивающихся в жизнь человека высших сил идет вслед за схемой, использованной М. Ю. Лермонтовым в стихотворении «Смерть Поэта» («судьбы свершился приговор», «заброшен к нам по воле рока», «но есть и Божий суд»). Господь выступает в роли силы, условно говоря, положительной, несущей благо и карающей провинившихся, рок – силы отрицательной, разрушительной, а судьба – нейтральной, просто неожиданно вмешивающейся в жизнь человека. И упавший на голову кирпич стоит лишь первым номером в ряду ее возможных проделок:

Сейчас же она, не обращая больше на вас внимания, привяжется к другому прохожему, остановит его у окна модного магазина, высуня язык, помчится дальше и, найдя поблизости красивую дамочку, обязательно притащит ее к тому же самому окну... И прохожий посмотрит на дамочку и пойдет за ней, а суетливая, бестолковая Судьба ковыляет за ними, пока прохожий не разговорится с дамочкой и не пригласит

сит ее поужинать с ним в каком-либо укромном ресторане... Здесь Судьба на минуту бросает парочку и мчится, как вихрь, за женой вышеуказанного прохожего, чтобы напомнить ей, что она должна что-то сделать у портнихи, помещающейся в том самом переулке, куда выходит подъезд в кабинеты ресторана.

И, конечно, жена застаёт мужа с незнакомой дамой, и разражается скандал у подъезда, а Судьба уже забыла о проведенной ею комбинации и мчится дальше, толкнув мимоходом мальчишку под автомобиль и увязавшись за богатым стариком, которому она распахивает полы пальто, продувает холодным, смертоносным ветром и через неделю валит его в черную яму, устроив племяннику старика, беззаботному лодырю и лежебоку неожиданное, полумиллионное состояние.

Для чего нужно ей все это? [33].

27 марта 1910 года в «Сатириконе» печатается рассказ Аверченко «Животное», в котором в роли бросающего на голову кирпич выступает «любой дом». Это утверждает в диалоге со своим другом, студентом Ушкуйниковым, повествователь:

– Ты можешь ударом кулака раздробить мне голову, но ведь эту же операцию может произвести и любой дом, который уронит с карниза мне на голову кирпич. Какая же между вами тогда разница?

– Между мной и домом? – спросил притихший студент.

– Да-с. Между тобой и домом. Теперь уже пора бросить это!.. Раньше, конечно, когда любовь женщины добывали дубиной, и пищу добывали дубиной, и честь свою защищали дубиной – тогда физическая сила была хороша... А теперь, когда мы идем по гладкому тротуару, мимо целой тучи городских, навстречу вежливо извиняющимся при невольном толчке прохожим, – кому и на что нужны твои рекорды, бицепсы и твое примитивное «да брось...» [34].

Рассуждения повествователя воспринимаются как «философия», во всяком случае именно так их иронически характеризует Ушкуйников:

– Поехала! – засмеялся Ушкуйников. – Это уже, брат, философская отвлеченность. Шопенгауэр!;

– Да брось, – сказал Ушкуйников. – Философия. Гегель;

– Эммануил Кант, – прошептал Ушкуйников;

Он улыбнулся, погрозил мне пальцем, сказал: – Барух Спиноза! [34].

И вся эта «философия» (о кирпиче, кстати, позже вспоминает и М. А. Алданов в книге «Ульмская ночь (Философия случая)»), все отвлеченные рассуждения рассыпаются в прах при столкновении с жизнью, когда к повествователю в ресторане начинает приставать подвыпивший плотный господин. Оказывается, что Ушкуйников с помощью своей физической силы способен произвести операцию, недоступную «любому дому», – прийти на помощь другу и при этом не нанести никаких увечий пьяному, который в его представлении «веселый, все-таки, дядя» [34].

Менее чем через месяц, 18 апреля 1910 года падающие на голову кирпичи упоминаются в опубликованном в «Сатириконе» рассказе «Чудеса» [35]. В нем нет «философского» осмысления этого мотива, а есть конкретные метатели – повествователь и сопровождающий его извозчик. Тем не менее следует обратить внимание на то, что связь с высшими силами не исключается здесь полностью. Во-первых, кирпичи на головы «врагам» герои бросают с колокольни, а во-вторых, впервые рассказ был опубликован в тематическом, Пасхальном номере «Са-

тирикона» (№ 16), а значит, контекст номера и контекст происшествия побуждали соотносить происходящее с присутствием высшей силы:

Мы залегли на колокольне.

Я отламывал кирпичи, на случай защиты от неожиданного нападения, а мой верный извозчик схватился за язык большого колокола и, раскачав его, зазвонил тревожно и громко.

– Надо бы так устроить, – посоветовал я, – чтобы наши друзья услышали эти призывные звуки, а враги не догадались, где мы.

Извозчик обещал приложить к этому все усилия и зазвонил еще громче. Я выглянул в амбразуру окна.

– Идут! Борись, брат! Мужайся.

Мы поцеловались, схватили кирпичи и осыпали ими черную толпу врагов, глухо шумевшую внизу.

– Сдавайтесь! – крикнули они.

– Ни за что! – отвечал я, высовываясь. – Лучше смерть, чем позор.

Извозчик прищурился и бросил в них кирпичом; потом сел под колокол и сразу, как мертвый, уснул.

– Борись, Петя, – посоветовал я, прилег у окна и положил голову на какую-то скамеечку.

Что было дальше – не помню [35].

13 (26) июня 1910 года в газете «Одесские Новости» печатается рассказ Аверченко «Черные дни» [36]. Здесь падающие кирпичи встраиваются в ряд других неприятных происшествий или несчастных случаев (accidents):

Я с самого раннего детства слышал эту фразу:

– Надо откладывать на черный день! <...>

Один знакомый спросил меня:

– Сколько вы зарабатываете? Я сказал.

– Ого! Много откладываете на черный день?

– Да ничего не откладываю.

– Это безрассудно! – сказал строго знакомый – Сейчас вы молоды, здоровы, сильны и, работая много, зарабатываете еще больше. Но вдруг вы заболите? Вдруг потеряете трудоспособность? Да что там болезнь?.. В один прекрасный день вы попадете под автомобиль, калечитесь и – что с вами будет?

Я опечалился... Призадумавшись, тихо отвечал:

– Я... буду стараться... ходить по тротуарам.

– Да я насчет автомобиля к примеру сказал. А на тротуаре вам на голову сверху свалится кирпич и пробьет череп, как спелый орех.

Сердце мое похолодело... Положение было отчаянное, безвыходное: на мостовой меня подстерегали страшные, бешеные автомобили, а на тротуарах кирпичи валялись именно с таким расчётом, чтобы изувечить мою бедную, никому не делавшую вреда, голову» [36].

И. З. Белобровцева и С. К. Кульюс в связи с использованием мотива «кирпича на голову» в романе «Мастер и Маргарита» указывают на статью А. Блока «О современном состоянии русского символизма (по поводу доклада В. И. Иванова)» [4, с. 176]. Блок пишет: «Впиваясь взором в высоту, найдем ли мы в этом пустом небе след некогда померкшего золота? Или нам суждена та гибель, о которой иногда со страхом мечтали художники? Это – гибель от “играющего случая”: кажется, пройдены все пути и замолены все грехи, когда в неожиданный час, в глухом переулке, с неизвестного дома срыгается прямо на голову тяжелый кирпич» [37, с. 30].

Обратим внимание на то, что о «гибели от играющего случая» в связи с падающим на голову кирпичом А. Блок рассуждает в то же время, когда наблюдается такая концентрация падающих на голову кирпичей в произведениях Аверченко: статья была опубликована в восьмом номере журнала «Аполлон» (май-июнь) за 1910 год, а доклад, на основе которого она писалась, прозвучал в Обществе ревнителей художественного слова доклада 8 апреля 1910 года.

Нужно подчеркнуть, что Блок не обходился вниманием журналы Аверченко: в 1908 году он публиковался в «Сатириконе», а в 1918 году писал Ю. П. Анненкову о «неприятном налете “сатириконства”», а «Аполлон» находился в сфере пристального внимания сатириконцев. И речь идет не об «улюлюканье литературной улицы», по разряду которого в связи с рассказом «Аполлон» определил А. Т. Аверченко Р. Д. Тименчик в статье «Устрицы Ахматовой и Анненского»: «Одним из ее представителей стал Аркадий Аверченко, чей издевательский разбор статьи “О современном лиризме” был вынесен на широкую российскую публику вскоре после смерти поэта в аверченковской книжке “Веселые устрицы”» [38, с. 54].

Рассказ Аверченко «Аполлон», о котором идет речь, был впервые опубликован в газете «Одесские Новости» 26 ноября (9 декабря) 1909 года [39], т. е. еще до смерти Анненского, а полемика с «Аполлоном» носила дружеский, если так можно выразиться, характер. Фактически «Аполлон» и «Сатирикон» выступали со схожих позиций: это проявилось даже в явной перекличке названий журналов (см.: [40, с. 11]). Многие из сотрудников «Аполлона» печатались в «Сатириконе» (Кондратьев, Потемкин, Кузмин, Манделштам, Гумилев и др.), а в числе рекламных материалов, помещенных в первом номере «Аполлона», было и подписное объявление «Сатирикона», занимавшее целую полосу. В то же время Аверченко явно не разделял прозвучавшего, к примеру, в статье Александра Бенуа в первом номере призыва «перерасти иронию»: «должно быть больше “веры, простоты и упования”» (Аполлон. 1909. № 1. Октябрь. С. 8). Возможно, именно в ответ на это призыв в рассказе Аверченко «Аполлон» и создается иронический образ простака, внявшего звучащим в журнале призывам и попытавшегося сразу воплотить их в жизнь. Редакция «Аполлона» также отделяла Аверченко от «литературной улицы», свидетельством чего является отклик на издание сборника «Веселые устрицы» на страницах «Аполлона». М. Кузмин в «Заметках о русской беллетристике» именовал Аверченко «даровитым автором» и выражал надежду, что «однажды попытавшись сосредоточить и тщательно процедить свое дарование, г. Аверченко сможет дать нам вполне серьезные (не по тону, ради Бога, не по тону!) и не совсем слыханные в России произведения» (Аполлон. 1910. Сентябрь. № 10. С. 27) (см.: [41, с. 383]).

Регулярно используя мотив «кирпича на голову» в рассказах и фельетонах 1908–1910 годов в сборниках, Аверченко затем аккуратно распределяет их по разным книгам, что показывает значимость мотива, его фиксацию автором. Рассказ «Люди четырех измерений» был включен в сборник «Юмористические рассказы» [42, с. 47–51], переиздававшийся затем в качестве третьей книги «Рассказов (юмористических)», опубликованных «Шиповником» [43, с. 50–54]. Рассказ «Приключение номера 24345» вошел в первую книгу «Рассказов (юмористических)», изданных «Шиповником» в 1910 году [44, с. 66–73], рассказ «Животное» – в сборник 1912 г. ода «Круги по воде: Рассказы» [45, с. 176–183], а рассказ «Чудеса» – во вторую книгу «Рассказов (юмористических)», известную также как «Зайчики на стене» [46, с. 149–158]. И, наконец, рассказ «Черные дни» был включен автором в один из первых выпусков «Дешевой юмористической библиотеки “Сатирикона”» [47, с. 51–64].

К мотиву «кирпича на голову» Аверченко обращается не только в прозе, но и в драматургии. В 1912 году выходит сборник пьес Аверченко «Миниатюры и монологи для сцены» – второй том «Театральной библиотеки “Сатирикона”» [48]. Среди включенных в книгу произведений есть и миниатюра «Власть Рока», шедшая, в частности, на сцене Литейного театра в Санкт-Петербурге. Начинается пьеса прологом, в котором на сцену выходит Рок во фраке и цилиндре. И в самом начале своего монолога Рок объясняет зрителям, что падающий на голову кирпич – это он, Рок, «загримированный кирпичом»:

Я – Рок. Вы, вероятно, будете немного удивлены тем, что я появляюсь перед вами в таком необычном для Рока виде – во фраке, с цилиндром на голове и в перчатках... Я, собственно говоря, не понимаю вашего удивления. Вы, кажется, должны бы были понять, что я могу являться во всех видах, формах и положениях. Сегодня, например, одному из вас падает на улице на голову кирпич с карниза недостроенного дома... Это падаю я, Рок, загримированный кирпичом. Завтра на вас налетит лошадь, под копытами которой вы найдете преждевременную, а иногда и запоздалую смерть. Это все-таки будет не лошадь, а я, Рок, загримированный лошадью.

Вот почему я и прошу вас не придавать значения моей форме и внешности [49, с. 117].

В этом небольшом фрагменте можно найти и отзвуки рассуждений Джима Блэна у Марка Твена, и увидеть прообраз булгаковских героев – Рокка из «Рокковых яиц» и Воланда, утверждающего, что «кирпич ни с того ни с сего <...> никому и никогда на голову не свалится». Можно увидеть здесь и переключку с «Двенадцатью стульями» И. Ильфа и Е. Петрова, хотя столкновение с лошадью отчетливее связано с другим произведением Аверченко – началом повести «Подходцев и двое других», – но мотив «попал под лошадь», как и его модернизированные варианты «попал под автомобиль» и «попал под трамвай», – это уже тема другой статьи.

Список литературы

1. Булгаков М. А. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита: Романы. Л.: Худож. лит., 1978. 816 с.
2. Николаев Д. Д. Воланд против Хулио Хуренито // Вестн. МГУ. Сер. «Филология». 2006. № 5. С. 81–89.
3. Эренбург И. Г. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников: Monsieur Дэле, Алексея Тишина, Карла Шмидта, Эрколе Бамбучи, Мистера Куля, Ильи Эренбурга и негра Айши, в дни мира, войны и революции, в Париже, в Мексике, в Риме, в Сенегале, в Кинешме, в Москве и в других местах, а также различные суждения Учителя о трубках, о смерти, о любви, о свободе, об игре в шахматы, об иудейском племени, о конструкции и о многом ином. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923. 276 с.
4. Белобровцева И., Кульос С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М.: Книжный клуб «36,6», 2007. 496 с.
5. Петровский М. С. Мастер и Город: киевские контексты Михаила Булгакова. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 2008. 464 с.
6. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1979. Т. 2: Сцены и комедии 1843–1852. 704 с.
7. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 3: Повести; Т. 4: Комедии. 560 с.

8. Толстой А. Н. Василий Сучков (Картинки нравов Петербургской стороны) // Новый мир. 1927. № 1. Январь.
9. Фаррер К. Маленькая женщина с большим характером (Une jeune fille voyagea...): Роман / Пер. Г. Павлова. [М.]: Пучина, 1926. 208 с.
10. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Художественные произведения. Т. 7. Преступление и наказание. Рукописные редакции. Л.: Наука, 1973. 416 с.
11. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Художественные произведения. Л.: Наука, 1973. Т. 8: Идиот. 312 с.
12. Достоевский Ф. М. Идиот. Часть третья. Главы I–III // Русский Вестник. 1868. Август. Т. 76. С. 550–596.
13. Салтыков-Щедрин М. Е. Признаки времени. Периодические заметки. II. Несколько слов о нашем savoir vivre и о мерах к постепенному распространению его // Отечественные Записки. 1868. № 11. Отд. II. С. 175–188.
14. Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М.: Худож. лит., 1969. Т. 7. 695 с.
15. Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М.: Худож. лит., 1971. Т. 12. 752 с.
16. Агницев Н. Я. «От пудры до грузовика»: Стихи 1916–1926 гг. М.; Л.: Издание автора, [1926]. 108 с.
17. Ибсен Г. Кукольный дом. (Нора): Драма в 3 д. / Пер. с дат. А. и П. Ганзен. М.: С. Скирмунг, 1903. 101 с.
18. Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1957. Т. 3: Пьесы 1873–1890. 856 с.
19. Schnitzler A. Aphorismen und Notate: Gedanken über Leben und Kunst. 1985. 209 S.
20. Шестов Л. Шекспир и его критик Брандес. СПб.: Тип. А. М. Менделевича, 1898. 282 с.
21. Шестов Л. Собр. соч. СПб.: Шиповник, [1911]. Т. 6. 286 с. URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_shestov.txt
22. Твен М. Собр. соч. / Пер. А. А. Богаевской. Т. 9: Простодушные у себя дома и за границей: В трех частях СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1898.
23. Roughing It by Mark Twain (Samuel L. Clemens). Hartford, Conn.: American Publishers Company, 1872.
24. [Без подписи] Умер Марк Твен // Сатирикон. 1910. № 16. 18 апр. С. 7.
25. [Без подписи] Марк Твен // Сатирикон. 1910. № 17. 24 апр. С. 2.
26. Сатирикон. 1910. № 19. 8 мая. С. 8.
27. Твен М. Собр. соч. СПб.: Изд. М. Г. Корнфельда. 1910. Т. 1. 216 с. (Библиотека «Сатирикона»)
28. Аверченко А. Марк Твен // Солнце России. 1910. № 12. С. 4.
29. Аверченко А. Люди четырех измерений // Сатирикон. 1908. № 24. С. 4–5.
30. Аве [Аверченко А. Т.] Новый летний театр. «Мальчик или девочка». Оперетта в 3 д., русский текст И. Л. Норина, муз. В. Гронштетена // Сатирикон. 1909. № 33. С. 6.
31. Дорошевич В. М. На смех / Сост., подгот. текстов, примеч. и вступ. ст. Д. Д. Николаева. М.: Лаком, 2001. 384 с.
32. Дорошевич В. М. Собр. соч.: [В 12 т.]. М.: Товарищество И. Д. Сытина, 1907. Т. 6: Юмористические рассказы. 265 с.
33. Аверченко А. Приключение номера 24345 // Сатирикон. 1909. № 38. 19 сент. С. 7–8.
34. Аверченко А. Животное // Сатирикон. 1910. № 13. 27 марта. С. 6–8.
35. Аверченко А. Чудеса // Сатирикон. 1910. № 16. 18 апр. С. 9–12.
36. Аверченко А. Черные дни // Одесские Новости. 1910. № 8139. 13 (26) июня. С. 3.

37. Блок А. А. О современном состоянии русского символизма (по поводу доклада В. И. Иванова) // Аполлон. 1910. № 8. Май-июнь. С. 21–30.
38. Тименчик Р. Д. Устрицы Ахматовой и Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. науч. тр. СПб.: АРСИС, 1996. 156 с.
39. Аверченко А. «Аполлон» // Одесские Новости. 1909. № 7976. 26 нояб. (9 дек.). С. 2.
40. Николаев Д. Д. Русский юморист // Аверченко А. Т. Московское гостеприимство: Рассказы. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 5–28.
41. Творчество А. Т. Аверченко в отзывах современников / Вступ. ст., подгот. текстов и примеч. Д. Д. Николаева // Комическое в русской литературе XX века. М., 2014. С. 368–417.
42. Аверченко А. Юмористические рассказы. СПб.: Тип. журнала «Сатирикон» М. Г. Корнфельда, 1910. 192 с.
43. Аверченко А. Рассказы (юмористические). Книга третья. Второе издание. СПб.: Шиповник, 1911. 199 с.
44. Аверченко Аркадий. Рассказы (юмористические). Книга первая. СПб.: Шиповник, 1910. 206 с.
45. Аверченко А. Круги по воде: Рассказы. СПб.: Издание М. Г. Корнфельда, 1912. 207 с. (Юмористическая библиотека «Сатирикона»)
46. Аверченко А. Рассказы (юмористические). Книга вторая. СПб.: Шиповник, 1910. 202 с.
47. Аверченко А. Смерч [и др. рассказы]. СПб.: М. Г. Корнфельд, 1911. 64 с. (Дешево-юмористическая библиотека «Сатирикона». Вып. 3).
48. Аверченко А. Миниатюры и монологи для сцены. СПб.: М. Г. Корнфельд, 1912. (Театральная библиотека «Сатирикона». Т. 2).
49. Аверченко А. Т. Собр. соч.: В 13 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. С. Никоненко. М. Изд-во «Дмитрий Сечин», 2013. Т. 7: Чертова дюжина. 424 с.

D. D. Nikolaev

Moscow, Russian Federation

**BRICK ON THE HEAD:
FROM THE HISTORY OF THE MOTIVE**

The article is devoted to the motive of the brick on the head in connection with an accident / determinism. The most famous phrase in Russian literature connected with the motive is Woland's: 'No brick <...> will ever fall on anyone's head just out of the blue' (Bulgakov). In article the history of the motive (works of I. S. Turgenev, F. M. Dostoevsky, M. E. Saltykov-Shchedrin, M. Twain, H. Ibsen etc.) is analyzed. It is spoken in detail about this motif in works of A. T. Averchenko, whose works Bulgakov well knew.

Keywords: M. E. Saltykov-Shchedrin, M. Twain, Averchenko, Bulgakov, plot, Russian literature, 'Brick on the head', accident / determinism in literature.

Nikolaev Dmitry D. – Doctor of Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russian Federation, ddnikolaev@mail.ru)

О. Д. Буренина-Петрова

Цюрих, Швейцария

**АНАРХИЯ И ВЛАСТЬ В ИСКУССТВЕ
(ВАРВАРА СТЕПАНОВА И АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО)**

Образ мышления Казимира Малевича, Владимира Татлина, Василия Кандинского, Александра Родченко, Ольги Розановой, Варвары Степановой, Надежды Удальцовой и других представителей русского авангарда формировался под воздействием разных типов анархизма. В свою очередь, Малевич, Родченко, Розанова, Татлин, Удальцова оказали большое влияние на теорию и практику (пост)революционного анархизма. С сентября 1917 по июль 1918 года на страницах газеты «Анархия» выходили их манифесты и заявления. Первым художником, попытавшимся средствами визуальных искусств разработать модель анархизма, был Малевич. Его «Черный квадрат» знаменовал собой переход к беспредметному искусству, репрезентировал форму уничтожения «вещей» и форму уничтожения государственности. В 1920–1930 годах вслед за Малевичем Александр Родченко и Варвара Степанова разрабатывали в сюжетах и мизансценах постановочных фотографий визуальную модель анархистского общества, разрушающую государственный миф.

Ключевые слова: анархизм, газета, русский авангард.

Газета «Анархия» и русский художественный авангард

Николай Бердяев, много размышлявший об анархизме и посвятивший этой проблеме главы своих книг («Русское народничество и анархизм» в книге «Истоки и смысл русского коммунизма», «Тема о власти. Анархизм» в книге «Русская идея»), окрестил анархизм, наряду с нигилизмом и народничеством, «характерным порождением русского духа» [1, с. 298]. Высказывание Бердяева слишком категорично, поскольку истоки анархистского мышления встречаются довольно рано: в учении даосизма в Древнем Китае, у киников и части софистов в Древней Греции, в раннем христианстве Древнего Рима. Отрицание государства – главный постулат анархизма – проповедовалось в средневековых ересях, например в хилиазме или в русском сектантстве, в крестьянских движениях и некоторых леворадикальных течениях периода ранних буржуазных революций в странах Европы. Основоположниками научной теории анархизма были, как известно, Уильям Годвин («Enquiry concerning political justice», 1793), Пьер Жозеф Прудон («Qu'est-ce

Буренина-Петрова Ольга Дмитриевна – доктор филологических наук, приват-доцент, научный сотрудник Института славистики Университета г. Цюрих, Швейцария (Plattenstrasse, 43, CH 8032, Zürich, Switzerland, olga.burenina@access.uzh.ch)

que la Propriété», 1840), Макс Штирнер («Der Einzige und sein Eigentum», 1845) и Михаил Бакунин, посвятивший анархизму целый ряд своих произведений.

Бакунину принадлежит завершающая роль в формировании раннего, «классического» анархизма. От него ведет отсчет, с одной стороны, поздняя классическая анархистская мысль в России – религиозный анархизм Льва Толстого, отрицающий не только государство, но и церковь («В чем моя вера?», 1884; «Царство Божие внутри нас», 1893) и анархо-коммунизм Петра Кропоткина («Хлеб и воля», 1892; «Взаимная помощь как фактор эволюции», 1902; «Современная наука и анархия», 1913). С другой стороны, теоретические взгляды Бакунина мотивировали идеи постклассического анархизма в лице анархо-индивидуалистов (А. А. Андреев, О. Виконт), толстовцев-«непротивленцев» (В. Г. Чертков), анархо-универсалистов (сначала А. М. Атабекян и А. А. Карелин, а позже панархизм братьев А. Л. и В. Л. Гординых), анархо-синдикалистов (Новомирский [Я. И. Кирилловский], Г. П. Максимов, В. Волин [В. М. Эйхенбаум]), анархо-гуманистов (А. А. Боровой), «мистических анархистов» (Г. И. Чулков, Вяч. Иванов) и, кроме них, символистов или близких этому направлению писателей (Лидия Зиновьева-Аннибал, Валерий Брюсов, Федор Сологуб, Александр Блок, Андрей Белый, Сергей Городецкий, Алексей Ремизов, Иван Бунин, Леонид Андреев, Лев Шестов и др.), и наконец, представителей биокосмизма (А. Святогор [А. Ф. Агиенко], А. Б. Ярославский, П. И. Иваницкий)¹.

И все же не один Бердяев столь радикально отзывался об анархизме. В дневнике художницы Варвары Степановой есть запись, датированная 1919 годом, содержание которой опережает хронологически более позднее замечание философа:

Русская живопись так же анархична по своим принципам, как и Россия по своему духовному движению. У нас нет школ, и каждый художник – творец, каждый самобытен и резко индивидуален, будь он новатор, будь он синтетик, будь он реалист [7, с. 73].

В том, что художница позитивизирует анархизм, полагая, что это явление лежит в основе всей русской живописи, нет ничего удивительного. Многие представители раннего художественного авангарда, испытывали глубокую симпатию к анархистскому мировоззрению.

Анархистские диалектика отрицания и признание авторитета отдельной личности были полностью созвучны революционно-нигилистическому пафосу авангарда избавиться от всех духовных ценностей, «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности». И, тем не менее, соотношение анархизма и искусства не ограничивается в раннем авангарде исключительно пафосом воинствующего нигилизма². Все оказывается намного интереснее. Образ мышления целого ряда художников – Казимира Малевича, Владимира Татлина, Василия Кандинского, Александра Родченко, Ольги Розановой, Варвары Степановой, Надежды Удальцовой и др. – формировался под воздействием разных типов анархизма.

¹ Текст этой статьи был прочитан на конференции «Sémiologie et Technologie du Pouvoir en Russie et en URSS», проходившей 15–18 октября 2003 года в Париже. Об истории анархизма в России см.: [2–6].

² Ср. мнение И. П. Смирнова о том, что «...начиная с авангарда, анархизм утратил свою контурность, свою особую революционность, став частью всеавангардистского отрицания (отказа от духовного наследования)» [8, с. 86].

В свою очередь, некоторые из уже перечисленных деятелей культуры – Малевич, Родченко, Розанова, Татлин, Удальцова – оказали мощную поддержку теории и практике (пост)революционного анархизма своими манифестами и заявлениями, которые с сентября 1917 по июль 1918 года публиковались на страницах издаваемой Московской федерацией анархистских групп газетой «Анархия».

Не только «Резолюция левой федерации на общем собрании профсоюза художников-живописцев» за подписью председателя федерации Татлина и секретаря Родченко, носившая политический характер³, но и теоретические положения художников-авангардистов по проблемам искусства и художественной жизни, выходявшие главным образом в разделе «Творчество», наглядно высвечивают принадлежность авторов к западной и, в большей степени, к русской традиции анархизма.

Собственно, даже название раздела – «Творчество» – было явной аллюзией на знаменитый тезис Михаила Бакунина, выдвинутый им в статье 1842 года «Реакция в Германии»: «Радость разрушения есть творческая радость!». Отсылка к этому бакунинскому тезису, ставшему на долгое время своего рода определением сущности анархизма, просматривается еще более четко в названии сборника «Анархия – Творчество», идея которого принадлежала Баяну Пламени, Комарову, Малевичу, Родченко и Святогору. Этому сборнику так и не суждено было увидеть свет. Но в объявлении о его издании и предполагаемом содержании «динамит разрушения» приравнивается к формам «творческой изобразительности», что, в свою очередь, еще более проясняет источник цитирования.

Аллюзиями на бакунинскую версию анархизма пропитана статья «Супрематизм и критика» художницы Ольги Розановой [9]. Но еще более показательно в этом отношении заявление под заголовком «Мы хотим» другой художницы, Надежды Удальцовой. Отказываясь от власти старого искусства, она обращается не просто к искусству, а к действию, «труду», тем самым перефразируя Бакунина, провозгласившего в 1840 году «Настоящая жизнь – это действие, и только действие – настоящая жизнь» (цит. по: [10, с. 138]):

Искусство свободно. Творчество свободно.

Человек, рожденный для творчества и искусства, свободен.

Творец, принесший миру новые формы, должен приветствоваться радостно.

Так должно было быть, но так не было <...>

Мы не хотим меценатов.

Мы не хотим благосклонной критики.

Мы не хотим быть привилегированными.

Мы не хотим давить ни тех, кто пришел перед нами, ни тех, кто идет за нами

следом.

Мы хотим права на творчество – труд.

Мы хотим равенства и свободы в искусстве [11]⁴.

Лейтмотив отрицания также идет от Бакунина, проповедовавшего ритм исторического движения как непрерывный антитезис. Бакунин, отталкиваясь от Герклита, выделял три признака истории развития человека: человеческую живот-

³ «Резолюция» была опубликована в «Анархии» 27 июня 1918 года в связи с уничтожением деления на федерации внутри профсоюзов.

⁴ Отрицание художницей благосклонной критики перекликается с высказыванием Петра Ткачева в работе «Анархия мысли», где автор отводит критике роль условия правильного развития мысли. См: [12, с. 176]. Ср. пассаж Василия Кандинского из «Кёльнской лекции»: «Я не желаю изменять, оспаривать либо ниспровергать и йоты в гармонии шедевров прошлого. / Я не желаю указывать правильного пути будущему» [13, с. 326].

ность, мысль и бунт. Последнему он отводил главную историческую роль. Именно отрицание, согласно бакунинской мысли, выделило человека из животной среды. Способность человека думать неизменно связана с его способностью бунтовать. Соглашатель отвратителен, потому что он не понимает смысла борьбы [14, с. 211].

Удальцова, отказываясь в своем заявлении от власти меценатов и тем самым от финансовой поддержки власть имущих, кроме того, вторит еще одному из основоположников философии анархизма, Прудону, который на вопрос «что такое собственность» ответил знаменитым тезисом: «Собственность есть кража». Искусство, утверждает Удальцова, потому и свободно, что никому не принадлежит. Государственный аппарат насильным образом превратил искусство в собственность⁵. Однако в требовании художницы отказаться от меценатов вновь сказывается основоположник русского анархизма, который, обращаясь в «Государственности и анархии» к роману «Братья Карамазовы», вслед за Достоевским считает первым анархистом Иисуса Христа. Именно он в споре с Великим Инквизитором предоставляет человеку право выбора, не желая его искушать материальными благами (превращением камней в хлеба).

Заявление Удальцовой тесно перекликается с «Письмом товарищам футуристам» Баяна Пламеня, в котором автор обвинял футуристов, «проникших в залы и кафе буржуазии», в «воспевании королей», иными словами, в продажности властям. Он призывал футуристов отмежеваться от лжефутуризма и обратиться к истинному анархо-футуризму, сущность которого такова: «Бунт в искусстве, революция в области художественного творчества. Анархия в поэзии, в живописи, в скульптуре, в трагедии. Анархия в искусстве» [16, с. 4].

Заявление Удальцовой во многом созвучно содержанию опубликованных на страницах «Анархии» откликов на «Письмо» Баяна Пламеня других главных деятелей русского художественного авангарда – Малевича («Ответ» [17]), Татлина («Отвечаю на письмо футуристам» [18]) и Родченко («Искателям-творцам» [19]). Сущность всех перечисленных статей сводится к мысли о том, что интересы художественные не могут быть интересами государственными и в целом – к отрицанию государственной власти как таковой. Малевич в «Ответ» Баяну Пламени прямо заявил: «И как бы мы ни строили государство, но раз оно – государство, уж этим самым образует тюрьму» (цит. по: [20, с. 65]).

В искусстве отрицание государственной власти понималось как освобождение и от академического ретроградства и от порожденной им иерархии и, соответственно, как упразднение диктующей иерархию канонической власти нормы, способной репрезентироваться литературным сюжетом, возможностью создания образа целого, цветом, предметной изобразительностью и т. д.

Следует оговориться, что в основе авангардистско-анархистского понимания власти не *Macht*, о которой писал их современник Макс Вебер («*Wirtschaft und Gesellschaft*», 1925), а то, что Ханна Арендт значительно позже определила как *Gewalt* («*Macht und Gewalt*, 1971), т. е. насилие, которое по своей сущности всегда инструментально и, как всякое средство, нуждается в цели. Власть же, согласно этому философу, есть «*das menschliche Zusammen selbst*» и соответствует способности человека не только что-либо делать, но и солидаризоваться с другими. Та-

⁵ Здесь можно обнаружить явное противоречие. Как известно, авторы газеты «Анархия» информировали читателей о занятых анархистами особняках и опекали находящиеся там реквизируемые ценности, на основе которых даже предполагалось учредить «Дом современного искусства». См., например: [15].

ким образом, трактовка власти Арендт в некотором роде напоминает выдвинутый Петром Кропоткиным закон о взаимопомощи и солидарности ⁶.

Итак, объявив «все вещи несостоятельными» [20, с. 65], Малевич обосновывает переход к беспредметному искусству тем, что предметный мир, в его представлении, есть воплощение государственности: «...мы требуем уничтожения всего и всех основ старого, чтобы из пепла не возникли вещи и государство» [20, с. 65].

Само существование предмета, согласно Малевичу, автоматически делает его чьей-либо собственностью и, следовательно, провоцирует порождение иерархии, лежащей в основе любого государства. Приветствуя в «Ответе» уничтожение Венеры Милосской, Малевич повторяет жест Бакунина, предлагавшего во время восстания в Дрездене 1849 года пожертвовать «Мадонной» Рафаэля.

В статьях с симптоматичными названиями «Государственникам от искусства» и «В государстве искусств», призывая «Идите к новому сознанию и перестаньте быть рабами вещей» [21] и именуя государство кораблем, который никогда «не выплывет из Ладожского океана к простору» [22], Малевич со всей определенностью высказывается против огосударствления искусства – «в искусстве не должно быть государства» [22]. Заметим, что статьи Малевича были опубликованы месяц спустя после того, как большевики арестовали в Москве значительное число анархистов, и потому «диктатура» Александра Бенуа и других представителей академического искусства, против которой выступал художник, в еще большей степени соотносилась в его представлении с государственной властью большевиков.

Свобода и анархия, как видим, обретают в искусстве авангарда статус явлений одного порядка ⁷. Добавим, что и в «Манифесте летучей федерации футуристов», подписанном в том же 1918 году Владимиром Маяковским, Василием Каменским и Давидом Бурлюком, «отделение искусства от государства» было главным требованием времени:

Требуем признать:

I. Отделение искусства от государства.

Уничтожение покровительства привилегий и контроля в области искусства. Долой дипломы, звания, официальные посты и чины (цит. по: [23, с. 63]).

Николай Бердяев, написав позже, что «русский пафос свободы был скорее связан с принципиальным анархизмом» [24, с. 171], лишь повторил то, о чем так много говорилось на страницах «Анархии» и других печатных изданий эпохи авангарда – эпохи анархистских утопий ⁸.

⁶ В работе «Взаимная помощь как фактор эволюции» Кропоткин утверждал, что «нравственное начало в человеке есть не что иное, как дальнейшее развитие инстинкта общительности, свойственного почти всем живым существам и наблюдаемого почти во всей живой природе».

⁷ В 1917 году в Москве и Петрограде состоялись митинги деятелей искусств, протестующих против государственности в искусстве. Участники московского митинга, проходившего в помещении цирка Саламонского, высказались против создания правительственного ведомства, контролирующего искусство. На митинге в Петрограде, который состоялся в Михайловском театре, по докладу И. Зданевича была принята резолюция против учреждения министерства искусств.

⁸ Впрочем, и художники, не входившие в число авторов этой газеты, например Николай Кульбин или Василий Кандинский, посвятили проблеме анархистской свободы в искусстве ряд своих книг, статей и докладов. Николай Кульбин (назовем лишь некоторые из его работ: «Свободное искусство как основа жизни», «Свободная музыка», «Упразднение времени и пространства», «Новое мировоззрение. Новый монизм») оказал влияние на анар-

«Черный квадрат» Малевича как эмблема анархизма

Пожалуй, первым художником, попытавшимся средствами визуальных искусств разработать модель анархизма, был Малевич. В 1915 году на «Последней футуристической выставке “0, 10”» среди прочих супрематических работ он представил и легендарный «Черный квадрат», который знаменовал собой переход к беспредметному искусству и соответственно, если следовать Малевичу, наряду с уничтожением «вещей» идеально репрезентировал форму уничтожения государственности, повинной, согласно художнику, в их порождении. Он трактует анархию в духе Руссо, т. е. в качестве первозданного состояния человека, к которому, с его точки зрения, следует вернуться, расторгнув «общественный договор», вследствие которого люди, согласно Руссо, искусственным образом договорившись между собой, расстались с данной им изначально неограниченной свободой («Об общественном договоре», 1762).

Разумеется, «Квадрат» был для Малевича и воплощением образа черного знамени – главной эмблемы анархистов⁹. «Знамя анархии – знамя нашего “я”, и дух наш, как ветер свободный, закольшет наше творческое в просторах души» [20, с. 66], – утверждал художник в 1918 году в заметке «К новой грани».

«Черный квадрат» в определенной степени и задал изобразительную парадигму для анархизма в искусстве, поскольку, утрачивая прежнюю изобразительную логику, он завораживает возможностью бесконечных поисков свободы в искусстве¹⁰. Для Малевича анархизм – особый мир, в центре которого свободная стихия, т. е. предельно подвижный, многомерный, пластичный потенциальный мир, законы которого позволяют играть переменными формами и смыслами¹¹. Квадрат,

хистские взгляды Василия Кандинского. Взяв на себя в 1911 году на Втором всероссийском съезде художников роль чтеца сокращенного русского варианта книги Кандинского «О духовном в искусстве», Кульбин тем самым подчеркнул общность своих позиций и позиций Кандинского не только в интерпретации чисто эстетических проблем, но в толковании анархистской свободы в искусстве, трактуемой в духе Макса Штирнера. Духовная жизнь индивида является и для Кульбина, и для Кандинского единственной реальностью. Об анархизме Кульбина см.: [25].

⁹ Не случайно эту эмблему выберет в качестве названия журнал «Черное знамя», основанный в 1905 году в Женеве И. С. Гроссманом (Роциным). Кроме того, еще и по этой – анархистской – причине многие члены Уновиса носили значок с черным квадратом, а Николай Суэтин водрузил квадрат на гроб Малевича, тем самым превратив прощание с мэтром в анархистское шествие.

¹⁰ Эль Лисицкий в московском докладе 1924 г. «Проуны» (Проекты утверждения нового – серия архитектурных композиций Лисицкого), представив черный квадрат как люк сужающегося канала живописного творчества, эволюционировавшего к нулю формы, к концентрированному выражению плоскости и цвета, пожалуй, одним из первых увидел в этом произведении Малевича плиту нового фундамента архитектурных и дизайнерских форм, идеальных для концепции построения анархистского общества.

¹¹ Нет сомнений в том, что Малевич в своих теоретических и художественных построениях опирался на анархизм бакунинского типа. Вместе с тем он находился и под большим влиянием теории «мистического анархизма», разработанной Георгием Чулковым и Вяч. Ивановым. Малевича привлекало «последовательное и углубленное утверждение» индивидуализма, который должен был привести «к исконной общественности, освобожденной от власти» [26, с. 70], т. е. к коллективной свободе (ср. также: [27]). Для Малевича искусство эквивалентно религии в понимании Чулкова. Религия, согласно Чулкову, абсолютна, как абсолютна и личность; она не приспособляется ни к какому авторитету, а потому не может сочетаться с какой бы то ни было государственной властью. Для Малевича неприятие государства и разрушение его во имя искусства-религии, не вступающего в союз ни с одной из форм государственной власти, представлялось единственно возможным отношением настоящего художника к государственности.

расставаясь с понятиями «верх» – «низ», «правое» – «левое», с традиционной изобразительностью, становится идеальным визуальным воплощением анархистской свободной стихии. Будучи изоморфным некоему гипотетическому фрагменту вселенной (идея его создания была навеяна, помимо всего, картами, разработанными на основе аэрофотосъемки), он, тем не менее, не отсылает к образу целого, с которым Малевич ассоциирует государственность, а существует сам по себе, в своем замкнутом пространстве, репрезентирует «вещь в себе».

Таким образом, это легендарное произведение Малевича можно рассматривать не только как символ русского художественного авангарда и знак супрематизма, но и в качестве графической модели анархистского *равностороннего* общества, не подвластного какой бы то ни было целостности vs государственности. «Черный квадрат» демонстрирует, как вырванная из времени и пространства часть способна занять всю изобразительную плоскость и обрести самостоятельное смысловое значение.

Варвара Степанова и Александр Родченко

В 1920–1930 годах многие художники вслед за Малевичем разрабатывали визуальную модель анархистского общества, разрушая государственный миф. В центре нашего внимания – конструктивисты Варвара Степанова и Александр Родченко. Принадлежность Родченко к анархизму подтверждается в первую очередь тем фактом, что он был одним из авторов уже упомянутой газеты «Анархия», опубликовав в ней целый ряд статей («Будьте творцами», 1918. № 61; «Динамизм плоскости», 1918. № 49 и мн. др.). Степанова на страницах «Анархии» не печаталась, однако, познакомившись с Родченко в конце 1914 года во время обучения в Казанской художественной школе, позже (с 1916 года) стала не только спутницей его жизни, но и верной соратницей. Дневниковая запись художницы о том, что «Русская живопись так же анархична по своим принципам, как и Россия по своему духовному движению», – не что иное, как резонанс на ту атмосферу, в которую были оба погружены¹².

В раннем стихотворном альбоме «Королю моих грез и мечтаний», посвященном Родченко, Степанова не случайно именует своего возлюбленного «черным королем». Один из приемов утверждения анархизма у Родченко – пристрастие к черному цвету¹³. Представленный в 1919 году на выставке «Беспредметное творчество и супрематизм» вместе с прочими черными цветовыми абстракциями этюд художника «Черное на черном» – не только полемический ответ на белый квадрат Малевича, но и визуальное утверждение все той же эмблемы анархизма – черного знамени¹⁴.

Степанова на страницах своих дневников посвятила монохроматическим черным картинам мужа несколько пассажей:

¹² Примечательно, что в 1920 году Владимир Маяковский на своей книге «Люблю» написал Степановой: «Неистойой Степановой с нежными чувствами». Родченко имел домашнее прозвище «Анти».

¹³ О связи символики черного цвета с анархизмом в творчестве Родченко см.: [28] (прочитано в рукописи. – *О. Б.-П.*).

¹⁴ Для сравнения заметим, что Кульбин с черным цветом ассоциировал инициал своей фамилии «К», тем самым одновременно шифруя и симпатию к анархизму: «Словесность – совокупность словесных организмов, словесных неделимых. Каждая согласная имеет свой цвет: р – красная (кровь, драка, вражда, рок); ж – желтая (желание, вождение, жажда); с – синяя; з – зеленая; х – серая; г – черно-желтая; к – черная». См. манифест Николая Кульбина «Что есть слово (II-я декларация слова как такового)» [23, с. 45–46].

Действительно, его «черные» – гвоздь сезона <...> Когда говоришь о его фактурах, то интересно отметить следующую деталь – на других вещах, не на «черных», фактура не менее интересна, но она так не влияет на зрителя, так как краски, которыми они в полном смысле слова блещут, как бы отвлекают зрителя от нее. В «черных» же ничего кроме живописи нет, а потому их фактура выигрывает необычайно, она производит впечатление, что вещь написана совершенно разнообразными материалами. Эти блестящие, матовые, жухлые, шероховатые, гладкие части поверхности дают необыкновенную по силе композицию, написаны они так сильно, что не уступают краскам. <...> Он дал в «черных» то, о чем мечтал Запад, – настоящую станковую картину, доведенную до последней точки [7, с. 88–89].

В восхищении «черными» полотнами заложена симпатия художницы к анархистской цветовой символике. Все эти беспредметные композиции передают атмосферу первозданного состояния человека, к которому, можно вернуться с помощью анархии.

Однако символикой черного цвета связь Степановой и Родченко с анархизмом далеко не исчерпывается. Обратимся к фотографии под названием «Бродячие музыканты» – первому двойному портрету художников, датированному 1921 годом (рис. 1). На заднем плане фотопортрета просматриваются степановские работы из цветной серии условно-фигуративных рисунков гуашью, написанных с 1920 по 1921 год («Фигура с трубой», «Две фигуры с мячом» и др.). Однако художники не похожи на демиургов. Скорее, они оставляют себе скромную роль «соавторов» материала. Позы Степановой и Родченко выглядят почти столь же условно-фигуративно, сколь позы геометрических человечков на стене мастерской. Художники вслед за «Фигурами» демонстрируют конструктивные основы человеческого тела, словно раскладываясь на плоскости.

Налицо сразу несколько важных приемов, к которым прибегает утверждающий в своем творчестве анархизм автор этого фотодуэта – Родченко. Прежде всего, анархистский образ мыслей эксплицирует само обращение к фотоискусству, которое, как писал Юрий Тынянов, «в миллионы раз преувеличивает индивидуальные черты вида и как раз этим вызывает эффект “несходства”» [29, с. 335]. Фотокадр, таким образом, подчеркивает, что индивидуальность является единственной реальностью, над которой никто и ничто не властно. Для Родченко также важно, что фотокадр снимает иерархию, свойственную, к примеру, академической живописи. Все, попавшее в его рамку, оказывается существенным. Как заметил Малевич в статье «От кубизма и футуризма к супрематизму», «Король и судья уже определяют на холсте места лицам второстепенным» [20, с. 39]. И так, на фотографии, в отличие от живописного произведения, снимается деление на главных и второстепенных.

Год спустя на основе этого фотодуэта Родченко создал монтажный автопортрет, демонстрирующий конструктивистский принцип перерастания труда в искусство, вырезав свое изображение и затем соединив его с колесом и шестерней (рис. 2). Само обращение Родченко к производственному искусству, пространственным и оптическим проектам предметов быта, тканей, обложек и т. п. было, в том числе, и кивком анархизму. Программа «производственного искусства» складывалась как программа «искусства всех», т. е. искусство должно было развиваться силами всех рабочих, а не специально подготовленных лиц. Тем самым теория «производственного искусства» как универсальной формы творчества, вытесняющей в перспективе все сложившиеся жанры искусства, звучала в унисон анархистским представлениям о возможности социального общества вне разделения на специально подготовленных и тех, кто им подчиняется. Имеющий отношение к элитарному искусству, доступному небольшому привилегированному



Рис. 1 (фото). Александр Родченко. Бродячие музыканты. 1921

меньшинству общества, обладает властью. «Смерть искусству» – такого рода лозунг провозгласил один из единомышленников Родченко Алексей Ган в книге «Конструктивизм», время появления которой совпадает с временем создания монтажного автопортрета [30, с. 18]. Для сравнения вспомним ненависть Бакунина к сакральности научного знания, подразделяющего человечество на жрецов и жертв. Отказ от сакральности искусства Степанова сформулировала так: «Нашу живопись, – писала она, – надо выносить на улицы, на заборы и крыши» [7, с. 85]. Это соответствовало реальности. Плакаты Степановой и Родченко украшали и улицы, и заборы, и крыши.

Обращение Родченко к фотомонтажной технике также было тесно связано с анархистским мировоззрением. Уже первая серия фотомонтажных иллюстраций для книги И. А. Аксенова «Подвиги Геракла» дала ему возможность оторваться от точной фиксации фактической реальности, в которой властвует институционализованный порядок, иерархия, и сконструировать фантазийную утопическую реальность, где разнородные и разнопространственные элементы, изъятые из первоначальной среды, солидаризовались бы в единой динамической композиции. Книга Аксенова так и не вышла в свет, зато иллюстрации Родченко украсили первый номер журнала «Кино-фот» за 1922 год.

Как видим, и на приведенном монтажном автопортрете благодаря контрасту фона и изображения подчеркивается автономность и самоценность каждой детали. Однако тот факт, что Родченко в центре композиции разместил себя самого,



Рис. 2 (фото). Александр Родченко. Автопортрет. 1922

отнодь не фиксирует харизматического лидера. Родченко далек от симпатии к релятивизму и солипсизму Штирнера¹⁵, которые в том или ином виде не раз обыгрывались в авангардном движении, к примеру, эгофутуристами¹⁶. Каждая деталь самоценна и равноценна одновременно. Здесь сыграла роль упомянутая выше парадигма, заданная Малевичем в «Черном квадрате».

Позиция Родченко, как, впрочем, и Степановой, была, скорее, ближе представителям постклассических форм анархизма. Безусловное влияние на обоих оказал анархо-гуманизм Алексея Борового, выступавшего за культ человека, но против превращения его в центр Вселенной. Многие высказывания Родченко пересекаются с основным принципом анархистского мировоззрения Борового – принципом «безграничного развития человека и безграничного расширения его идеала» [32, с. 18]¹⁷. Степанова, рассуждая в одном из эссе о возможностях познания искусства, определяла нечто подобное как «чудо» [7, с. 56–57]. Не исключено, что оба могли присутствовать и на лекционных курсах Борового, которые философ вел вплоть до 1922 года, пока они не были запрещены.

И все же связь монтажного автопортрета композиции с анархистским мировоззрением в большей степени просматривается в том, что это произведение Родченко интерпретируется в качестве критической реакции на «Башню» (памятник Третьего Интернационала) Татлина, которая была задумана как ответ на ленинский план «монументальной пропаганды» 1918 года. Родченко горячо полемицировал с гегельянской идеей спирали, ставшей для Татлина наряду с другими открытыми геометрическими конструкциями – гиперболой и параболой – не только решающим фактором конструирования визуальной и материальной среды, но и метафорой диалектики исторического движения к абсолюту¹⁸. Татлинскую спиралеобразную конструкцию Родченко трактует как образ государственной власти и государственности в искусстве¹⁹ и противопоставляет ей свое монтаж-

¹⁵ Классик анархизма в своем основном труде «Единственный и его собственность» пытался доказать, что только индивид является единственной реальностью и что *ничто* обретает ценность лишь постольку, поскольку оно служит «Я». «Ich entscheide, ob es in Mir das Rechte ist; außer Mir gibt es kein recht», – утверждал немецкий философ. См.: [31, S. 208].

¹⁶ Достаточно напомнить о том, что один из главных учредителей петербургского эгофутуризма и кружка «Эго» Константин Олимпов делает «Его» не только центральной фигурой «Аэропланной поэзы», но и графически маркирует ее в треугольнике, ассоциирующемся с одной из египетских пирамид. О соотношении анархизма и эгофутуризма см. статью Ивана Игнатъева «Эгофутуризм» (1913) [23, с. 136–138].

¹⁷ См. также другие работы Алексея Борового: [33–36].

¹⁸ Об идее спирали в творчестве Татлина см. статью Александра Флакера [37, S. 469–474].

¹⁹ Polemica с Татлиным, олицетворявшим с точки зрения увлеченного анархизмом Родченко власть имущих, отражена на страницах «Анархии». Художник выступил яростным противником распространения на Москву деятельности петроградского Отдела изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения и соответственно против Татлина, назначенного в Москве комиссаром Отдела. О Татлине Родченко писал следующее: «Один из нас действительно стал избранным властью. Ужас для нас такая победа. <...> Смотрите: вот аквариум, в нем плавают солидно нами же избранные художники, но толстое стекло между нами. Смотрите, как они танцуют наш дерзостный танец. Хлопая им, лязгаем зубами от холода» [38]. Ср. также заметку Родченко в № 50 «Анархии» от 30 апреля 1918 года, в которой он критикует Моргунова и Татлина за то, что те «пробираются» «в выгодные комиссариаты».

ное сооружение из геометрических линий и кругов²⁰. Силуэт восседающего на колесе художника также стремится к геометризму прямой линии.

Для Степановой и для Родченко геометрическая линия, как и прочие закрытые геометрические формы, – первичный фактор и в живописи, и во всякой конструкции вообще. В манифесте Родченко 1921 года «О линии» находим следующее:

Линия есть первое и последнее как в живописи, так и во всякой конструкции вообще. Линия есть путь прохождения, движение, столкновение, грань, скреп, соединение, разрез. Таким образом, линия победила все и уничтожила последние цитадели живописи – цвет, тон, фактуру и плоскость [39, с. 134–135].

Кроме того, линия для художников (подобно другим замкнутым конструкциям) – это геометрический знак, обозначающий негативное в гегелевской диалектике исторического развития. Вспомним простейший пример, что графическим изображением отрицания, является прямая линия. Линия в понимании и Родченко и Степановой есть отпечаток первозданного общественного устройства человека, в смысле Руссо: оба художника, вне всяких сомнений, были знакомы и с утверждением Леонардо да Винчи о том, что первая живопись состояла только из одной линии [40, S. 67]. Кроме того, линия – это потенциальный след будущего свободного безгосударственного самоорганизуемого строя. Изоморфизм такого строя прямой линии был иронически подмечен Евгением Замятиным в романе-антиутопии «Мы»:

Да: проинтегрировать грандиозное вселенское уравнение. Да: разогнуть дикую кривую, выпрямить ее по касательной – асимптоте – по прямой. Потому что линия Единого Государства – это прямая. Великая, божественная, точная, мудрая прямая – мудрейшая из линий [41, с. 10]²¹.

Замятинская земля под колпаком «Единого Государства» тождественна доведенному до логического предела самоконтролируемому обществу, описание которого напоминает пананархистские построения еще одних представителей постклассического анархизма – братьев А. Л. и В. Л. Гординых. Гордины, считавшие, что анархизм выравнивает не только сословия, как при капитализме, не только классы, как при социализме, но и типы организаторов и организуемых, тем самым и уподобляли это мировоззрение прямой²². Разумеется, Замятин, скорее, имел в виду ленинскую модель коммунистического общества, выравнивающего государственность со всей ее иерархией, нежели пананархистские построения Гординых. Но при ближайшем рассмотрении концепция государственности, предложенная вождем пролетариата в труде «Государство и революция» (1917), оказывается достаточно анархистской. Стараясь доказать, что марксистский тезис об «отмирании» государства прямо противоположен «отмене» государственности в анархизме, Ленин практически уравнивает оба понятия (см.: [45]). Более того, ленинские формулировки, характеризующие коммунистический строй как упрощение государственного аппарата («все научатся управлять» государством [45, с. 222]) и вытеснение его коллективным телом, как нельзя лучше проецируются на положения анархистов. Таким образом, стилистика коммунистического обще-

²⁰ Полемика с «Башней» повторялась неоднократно. Достаточно вспомнить созданный в том же 1919 году, что и татлинская конструкция, проект газетного киоска, изображенного в виде башни.

²¹ Ср. другую точку зрения в статье Хубертуса Гаснера «В поисках соответствия материалу. О непонимании и о кривых» [37, S. 296].

²² См.: [42; 43]. О философии братьев Гординых см.: [44, р. 219–220].

ства – прямая линия, а не спираль – полностью эквивалентна анархистской. Линия есть отличительный знак анархистского общества, символ окончательной свободы человечества.

Именно закрытые конструкции становятся в работах Степановой и Родченко «оптимальной проекцией» (термин Александра Флакера) анархизма, графической моделью анархистского общества, не подвластного какой бы то ни было государственности. Недаром визуальная поэзия Степановой из сборников «Зигра ар» и «Ртны хомле», названия которых, между прочим, анаграммируют как вторую часть псевдонима художницы *В. Агарых*, так и слово «анархизм», пестрит изображениями закрытых форм. Из закрытых конструкций создан степановский Чарли – анархист-одиночка, не признающий законов власти.

Родченко-башню венчает шестерня, готовая соединиться в движении с другой, оставшейся за пределами кадра. Художник восседает на летящем колесе. Полет на этом монтаже тематизируется не случайно: идея анархистской свободы расширяется до идеи спасения (ср. колесо, изоморфное спасательному кругу²³), характерной еще для одного направления постклассического анархизма – биокосмизма. Его постулаты – расширение границ свободы личности и ее творчества до свободы передвижения в космосе, распространение деяний человека на всю Вселенную, достижение физического бессмертия, способность создавать и пересоздавать Вселенную, управлять временем, воскрешать умерших людей – постоянно тематизируют в своих произведениях оба художника. Так, на плакате «К живому Ильичу» Родченко мультиплицирует усопшего вождя в год его смерти. Отталкиваясь от биокосмической идеи спасения, художники визуальными средствами разрабатывают оригинальную модель анархистского общества. Они сближают законы Земли и законы государства на том основании, что планета Земля есть не что иное, как поглотившая ее совокупность разного рода государственных образований. Победить эквивалентность Земного Шара государству человек уже не в состоянии, поэтому Землю необходимо либо заменить конкурирующими конструкциями, либо вовсе покинуть. В первом случае Родченко создает шары-сферы. Во втором случае эскизы проектов «летающего города», аэропорта или воздушной железной дороги, бегущих и летящих спортсменов и циркачей, «Летящую форму». Все они, в понимании художника, репрезентируют свободу человека от власти земной гравитации и от власти земного целого (см.: [46]). У Степановой такую свободу репрезентируют условно-фигуративные человечки и, главным образом, изоморфные аэропланам модели спортивных и рабочих костюмов. 1-я ситценабивная фабрика, на которой с 1924 по 1925 год работала художница, стала для нее своеобразной площадкой реализации анархо-биокосмических взглядов.

На одной из фотографий, сделанных Родченко в 1924 году, Евгения Жемчужная, жена кинорежиссера Виталия Жемчужного, демонстрирует модель спортивного костюма, выполненного по проекту Степановой, таким образом, что не только костюм, но и сама фотомодель становится похожей на модель летательную (рис. 3). Костюм и поза Жемчужной словно дополняют серию плакатов «Добролета», выполненную Родченко, на фоне которых она сфотографирована. Костюм для Степановой – это новая оболочка человека, его оптимальный покров, в котором он может оторваться от власти земного целого. И даже воскресить во плоти с помощью искусства усопшие поколения. Для Родченко тоже. При этом Родченко своими фотокомпозициями полемизирует с Бергсоном, ассоциировавшим

²³ Ср. изображение круга-колеса на авторской агитрекламе ГУМа 1923 года: «Хватайтесь за этот спасательный круг! Все для всех. Доброкачественно. Дешево. Из первых рук!».



Рис. 3 (фото). Александр Родченко. Евгения Соколова (Жемчужная) демонстрирует модель спортивного костюма, выполненного по проекту Варвары Степановой. 1924

в работе «Творческая эволюция» фотографию со смертью. Для Родченко, в отличие от Бергсона, фотоснимок является местом оживления покойных.

Идея отрыва от власти земного целого достигает апогея в эскизах Степановой для конструктивистской сценографии к постановке Всеволодом Мейерхольдом пьесы Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина». Театр Мейерхольда превращается, благодаря фантазии художницы и влиянию пространственных конструкций Родченко 1920–1922 годов, в демонстрацию двигающейся мебели, т. е. мебели,



Рис. 4 (фото). Варвара Степанова демонстрирует трюковую мебель для декораций к спектаклю «Смерть Тарелкина» (фото А. Топорова. Музей личных коллекций ГМИИ им. А. С. Пушкина. 1922)

в определенном смысле не подчиняющейся законам физики, и показ моды на аэроморфные костюмы, т. е. оболочку оторвавшегося от Земли с ее государственными образованиями человека. На одной из фотографий Степанова демонстрирует декорации, лежа на сцене так, что становится похожей и на знак отрицания, и на летательную модель, готовую оторваться от земли с ее тотальной государственностью (рис. 4).

Итак, в анархизме, на основании которого оба художника творили свои декорации внутри государственной системы, они увидели сверхстадию развития человечества, общественный строй, достижимый вне земной цивилизации.

В 1930-е годы Степанова и Родченко, казалось бы, резко изменили образ деятельности. Степанова стала работать художественным редактором в Партиздате и оформлять книги, среди которых «Заветы Ленина женщинам всего мира» и «Итоги первой пятилетки». Родченко сделал ряд альбомов, один из них – «Сталин и Ленин». Благодаря их соавторству выходили и другие альбомы со столь же симптоматичными названиями: «10 лет Узбекистана», «Красная Армия», «Первая конная». И все же вряд ли анархистская утопия покинула воображение художников. В конце концов, согласимся с Бердяевым, утверждавшим, что «мысль о свя-

ценном помазании власти» сосуществовала для русских с мыслью, «что всякая власть есть зло и грех» [1, с. 298]²⁴. И наконец, вспомним Максимилиана Волошина, который полагал, что именно антиномизм русского сознания – сочетание анархической свободы совести и железного обруча имперской государственности – довел Россию до стадии «великого исторического абсурда»²⁵.

Список литературы

1. Бердяев Н. А. *Философия свободы. Истоки и смысл русского коммунизма*. М.: ЗАО «Сварог и К», 1997.
2. Avrich P. *The Russian Anarchists*. Princeton: Princeton Uni. Press, 1967.
3. Avrich P. *The Anarchists in the Russian Revolution*. London: Thames Hudson, 1977.
4. Avrich P. *Anarchist Portraits*. Princeton: Princeton Uni. Press, 1988.
5. Jaroslavsky E. *History of Anarchism in Russia*. London: Lawrence and Wishart, 1935.
6. Gurianova N. *The Aesthetics of Anarchy Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley, Los Angeles; London: Uni. of California Press, 2012.
7. Степанова В. Ф. *Человек не может жить без чуда: Письма. Поэтические опыты. Записки художницы / Под ред. О. В. Мельникова; вступ. ст. А. Н. Лаврентьева*. М.: Сфера, 1994.
8. Смирнов И. П. *Мирская ересь (психологические замечания о философии анархизма) // Wiener Slawistischer Almanach*. 1996. Sonderband 41. С. 75–91.
9. Розанова О. *Супрематизм и критика // Анархия (М.)*. 1918. № 86, 16 июня.
10. Kouyre A. *Mistiques spirituels et alchimistes du XVIIe siecle allemand*. Paris: Gallimard, «Idees», 1950.
11. Удальцова Н. *Мы хотим // Анархия (М.)*. 1918. № 38, 7 апр.
12. Ткачев П. Н. *Анархия мысли // Ткачев П. Н. Кладези мудрости российских философов / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Б. М. Шахматова*. М.: Правда, 1990. С. 175–195.
13. Кандинский В. В. *Кёльнская лекция // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. / Сост. Н. Б. Автономова, Д. В. Сарабьянов, В. С. Турчин*. М.: Гилея, 2001. Т. 1: 1901–1914. С. 316–327.
14. Бакунин М. А. *Реакция в Германии (Очерк француза) // Бакунин М. А. Избранные философские сочинения и письма / Подгот. изд. В. Ф. Пустарнакова*. М.: Мысль, 1987. С. 207–225.
15. Ган А. *Особняк Морозова // Анархия (М.)*. 1918. № 21, 19 марта.
16. Баян Пламень. *Письмо товарищам футуристам // Анархия (М.)*. 1918. № 27, 26 марта. С. 4.
17. Анархия (М.). 1918. № 29, 28 марта.

²⁴ О соотношении имперской власти и свободы см. также: [47].

²⁵ Максимилиан Волошин, попавший в конце 1917 года в занятую большевиками Феодосию, вспоминал: «Между тем борьба с анархизмом шла довольно успешно, и однажды феодосийцы могли прочесть на стенах трогательное воззвание: “Товарищи! анархия в опасности: спасайте анархию”. Но на следующий же день на тех же местах висело уже мирное объявление: “Революционные танц-классы для пролетариата. Со спиртными напитками”. Анархия была раздавлена. Но помню еще одну запоздалую партию анархистов, прибывшую из Одессы, уже занятой немцами. Они выстроились на площади с огромным черным знаменем, на котором было написано: “Анархисты-Террористы”. Вид они имели грозный, вооружены до зубов, каждый с двумя винтовками, с ручными гранатами у пояса. Одна знакомая, по какой-то совершенно непонятной интуиции, подошла к правофланговому и спросила: “Sind Sie Deutsche?” – “О, ja, ja! Wir sind die Freunde!”» [48, с. 370].

18. Анархия (М.). 1918. № 30, 29 марта.
19. Анархия (М.). 1918. № 32, 31 марта.
20. Малевич К. С. Собр. соч.: В 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы: 1913–1929 / Общ. ред., сост., вступ. ст., подгот. текстов, коммент. и примеч. А. С. Шатских.
21. Анархия (М.). 1918. № 53, 4 мая.
22. Анархия (М.). 1918. № 54, 9 мая.
23. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терешина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 1999.
24. Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века // О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья / Отв. ред. Е. М. Чехарин; сост. М. А. Маслин. М.: Наука, 1990. С. 43–271.
25. Спандиков Э. К. Анархист в искусстве // Искусство коммуны (Петербург <Так>). 1919. 6 апр.
26. Чулков Г. И. О мистическом анархизме / Вступ. ст. «О неприятии мира» Вяч. Иванова. СПб.: Факелы, 1906.
27. Иванов Вяч. И. Идея неприятия мира и мистический анархизм // Иванов Вяч. И. По звездам: Статьи и афоризмы. СПб.: Оры, 1909. С. 103–122.
28. Геллер Л. Зрение утопии, взгляд Анархии <Рукопись>.
29. Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 326–345.
30. Ган А. Конструктивизм. Тверь: Тверское изд-во, 1922.
31. Stirner M. Der Einzige und sein Eigentum // Mit einem Nachwort herausgeben von Ahlrich Meyer. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1981.
32. Боровой А. Анархизм. М.: Революция и культура, 1918.
33. Боровой А. Общественные идеалы современного человечества: Либерализм. Социализм. Анархизм. М.: Логос, 1906.
34. Боровой А. Революционное мирозерцание. М.: Логос, 1917.
35. Боровой А. Личность и общество в анархистском мировоззрении. Пг.; М.: Голос труда, 1920.
36. Михаилу Бакунину, 1876–1926: Очерки по истории анархистского движения в России: Сб. статей / Под ред. А. Борового. М.: Голос труда, 1926.
37. Vladimir Tatlin: Leben. Werk. Wirkung. Ein internationales Symposium / Jürgen Harten (Hrsg). Köln: DuMont Buchverlag, 1993.
38. Родченко А. Новый комиссариат [Художественная коллегия] // Анархия (М.). 1918. № 43, 21 апр.
39. Родченко А. М., Степанова В. Ф. Будущее – единственная наша цель...: Альбом-каталог / Под общ. ред. П. Невера; вступ. ст. А. Лаврентьева, А. Фелькер. Вена: Австрийский музей прикладного искусства; Мюнхен: Престель, 1991.
40. Leonardo da Vinci. Traktat von der Malerei / Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig, Neuherausgegeben und Eingeleitet von Marie Herzfeld. Jena: Verlegt bei Eugen Diederichs, 1909.
41. Замятин Е. И. Соч. / Сост. Т. В. Громова, М. О. Чудакова. М.: Книга, 1988. (Сер. «Из литературного наследия»)
42. Братья Гордины [Гордин А. Л., Гордин В. Л.] Манифест пананархистов. М.: Изд. Малого Секретариата Северного Областного Союза Анархистов, 1918.
43. Гордин А. Л. Анархизм-универсализм (к обоснованию программы). М.: Изд. Всероссийской секции Анархистов-универсалистов № 1, 1920.
44. Heller L., Niqueux M. Histoire de l'utopie en Russie. Paris: PUF, 1995.
45. Ленин В. И. Государство и революция // В. И. Ленин: О социалистической революции. М.: Изд-во полит. лит., 1977. С. 175–223.

46. *Буренина О. Д.* «Реющее» тело: абсурд и визуальная репрезентация полета в русской культуре 1900–1930-х гг. // *Абсурд и вокруг: Сб. ст. / Под ред. О. Д. Бурениной.* М: Языки славянской культуры, 2004. С. 188–240.

47. *Тульчинский Г. Л.* Имперская культура как потенциал свободы // *Империя и либералы / Под ред. Я. А. Гордина, А. Д. Марголиса.* СПб.: Журнал «Звезда», 2001. С. 46–51.

48. *Волошин М. А.* Россия распятая [Автокомментарий к стихам, написанным во время революции] // *Волошин М. А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Paris: YMCA-Press, 1982. Т. 1. С. 355–379.*

O. D. Burenina-Petrova

Zürich, Switzerland

**ANARCHY AND POWER IN THE ART
(VARVARA STEPANOVA AND ALEXANDER RODCHENKO)**

The mentality of Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, Kandinsky, Aleksander Rodchenko, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, Nadezhda Udaltsova and other representatives of the Russian avant-garde was formed under the influence of different types of anarchism. In turn, Malevich, Rodchenko, Rozanova, Tatlin, Udaltsov had a great influence on the theory and practice of the (post-)revolutionary anarchism. From September 1917 to July 1918 in the pages of the newspaper «Anarchy» came out of their manifestos and declarations. The first artist, tried by means of visual arts to develop a model of anarchism was Malevich. His «Black Square» is marked, with the transition to non-objective art, to represent the shape of the destruction of «things» and the form of the destruction of statehood. In 1920–1930, after Malevich, Alexander Rodchenko and Varvara Stepanova developed a visual model of anarchist society, the gap state myth.

Keywords: Russian Avant-Gardes, Anarchy, newspaper.

Burenina-Petrova Olga D. – Dr. Habil, Privat-Dozent, Researcher of Institute of Slavonic Philology University of Zurich (43 Plattenstrasse, CH 8032, Zürich, Switzerland; olga.burenina@access.uzh.ch)

УДК 821.161.1

Е. В. Капинос

Новосибирск, Россия

**«ЛИТЕРАТУРА» И «ФАКТ»
В НОВОСИБИРСКОМ ЖУРНАЛЕ «НАСТОЯЩЕЕ»
(1928–1930)***

Статья посвящена новосибирскому журналу «Настоящее» (1928–1930). Цель работы – рассмотрение «Настоящего» в контексте культуры русского авангарда, демонстрация журнала как единого текста, скрепленного повторяющимися темами, мотивами, методами подачи информации. Редакция журнала во главе с А. Л. Курсом вслед за ЛЕФом в теории и на практике представляет «литературу факта», причем «факт» конструируется по специальной технологии путем отбора, монтажа, художественного параллелизма, усиления акцента на отдельных мотивах и темах: мотив новизны, рождения и смерти, тема Америки, развивающаяся параллельно с темой строящейся Сибири. Кроме того, среди общих принципов построения журнала важно отметить авангардную словоцентричность, перенасыщенность теорией факта и самопрезентативность.

Ключевые слова: журнал «Настоящее» (1928–1930, Новосибирск), литература факта, мотив, сибирский авангард, А. Курс, С. Третьяков, «литературный факт», Тынянов, Новый Леф, словоцентризм, самопрезентация.

Журнал «Настоящее», наряду с «Сибирскими огнями» и газетой «Советская Сибирь», нередко упоминается как значительное явление не только сибирской, но и в целом советской журналистики 1920–1930-х годов; вписываясь в контекст русского авангарда, он может считаться также характерным памятником авангардистской периодики. Исследователями уже сделана значительная работа по изучению истории как самого журнала, так и одноименной литературной группы¹, в жесткой полемике со своими литературными оппонентами утверждавшей новые

* Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 16-04-00268 «Сибирский авангард 1920–1930-х годов: газета, журнал, альманах, сборник».

Сердечно благодарю за помощь в подборе материалов и работе над статьей Э. И. Худошину, И. Е. Лоцилова, С. П. Голикову.

¹ Об истории «Настоящего» см.: [1–7].

Капинос Елена Владимировна – доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, dzerv@mail.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 138–165.

© Е. В. Капинос, 2016

принципы журнального письма, новые политические и жизненные ценности, новый стиль, соответствующий духу новой эпохи.

Цель этой статьи – не воссоздание истории журнала и не анализ тех или иных произведений или авторских судеб, а демонстрация журнала в качестве единого текста, скрепленного от номера к номеру, от материала к материалу сквозными темами, мотивами, так же как и методом подачи информации. За подход к журналу как к отдельному самостоятельному произведению ратовал Ю. Н. Тынянов: «Газеты и журналы существуют много лет, но они существуют как факт быта. В наши дни обострен интерес к газете, к журналу, альманаху как к своеобразному литературному произведению, как к конструкции» [8, с. 677], и с тех пор взгляд на журнал как на самостоятельное произведение, выстроенное из разных текстов, как из отдельных слов, прочно укоренился в литературоведческой традиции².

Журнал «Настоящее» издавался в течение двух лет (1928–1930 годы), и за время своего существования состав авторов, в нем печатавшихся, значительно менялся. Но его неизменным редактором был А. Л. Курс, один из активнейших организаторов советской печати. В 1926 году он был прислан из Москвы в Новосибирск, чтобы возглавить отдел печати Сибкрайкома ВКП(б). Кардинальные перемены в авторском коллективе будто бы вторили резким переменам в списке политических авторитетов этого времени. Тональность большинства журналистов, писавших для «Настоящего», тоже соответствовала общему агрессивнокритическому настрою советской прессы, уже успешно освоившей механизмы создания образа врага. В «Настоящем» это был образ врага литературного и одновременно политического, его формирование обеспечивала острая, неожиданная и в своем роде оригинальная критика, направленная против и сибирских, и столичных писателей: В. Итина, В. Зазубрина, Г. Вяткина, К. Урманова и многих других порицали заодно с М. Горьким, М. Шолоховым, Ю. Олешей, Вс. Ивановым, И. Сельвинским. При этом в первых номерах «Настоящего» именно критикуемые впоследствии писатели не просто публиковались, но именно они определили облик журнала, задав ему достаточно высокую планку. Здесь печатались А. Топоров, А. Сорокин, Л. Мартынов, Н. Анов, А. Коптелов.

Очень важно отметить, что с журналом активно сотрудничали высококлассные графики: С. Липин, А. Заковряшин, В. Уфимцев, С. Бигос и др. Благодаря новосибирским графикам обложка каждого номера была уникальной, а не серийной; почти на каждой странице размещались оригинальные графические иллюстрации.

«Факт» и технология факта

Декларативно и практически журнал представлял *литературу факта*, именно вокруг факта разгоралась жесткая полемика: настоящевцы зло и непримиримо выступали против писателей, чья приверженность факту была слабее приверженности литературной традиции.

По мере укрепления советского менталитета пропагандистские установки все решительнее требовали знака равенства между *фактом* и «жизнью» (или «реальностью»). В культуре 1920-х годов это правило действовало еще не столь безотказно, по крайней мере теория формалистов от него свободна. Факт ни в коем случае не приравнивался к реальности, а конструировался: отбирался и монтировался.

На факте в искусстве сконцентрировано во второй половине 1920-х годов внимание многих левовцев, факт становится темой для формалистов, мода

² Из недавних работ в эту традицию вписывается, например, монография «Поэты и газеты» О. Лекманова. См.: [9].

на факт захватывает все области советского искусства и не проходит мимо провинциальных изданий. Заглавие известной статьи Ю. Н. Тынянова – «Литературный факт» (1929) – соединяет понятия «факт» и «литература», тогда как у журналистов «Настоящего» они резко разведены. Для Тынянова «литературный факт» – это «случайность», «выпад из системы», то, что кажется читателю особенным, живым, попавшим в литературу из «жизни». Но это впечатление может возникнуть сугубо вследствие нарушения привычного автоматизма художественного восприятия: «случайная», острая, живая, «эксцентричная» вещь попадает в текст в процессе постоянно действующих изменений в самой жанровой структуре. «В эпоху разложения какого-нибудь жанра – он из центра перемещается на периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин вливается в центр новое явление» [8, с. 666]. Источник порождающей силы находится в самом тексте, в нем и по его законам возникают те или иные «факты», «вещи» и «положения», притом, что литературная эволюция обуславливается чисто словесной витальностью, динамикой, энергетикой. Внутри литературной формы, а не вовне, зреет порыв втянуть в границы литературы доселе неопишанное, и литературное произведение черпает «неведомое» из «литературного быта», который, конечно, не равен «жизни» или «реальности». Не случайно тыняновские термины – это «литературный быт» и «литературный факт»: то и другое принадлежит области интеллектуально-речевой:

Чем тоньше, чем необычнее явление, тем яснее вырисовывается новый конструктивный принцип. Такие явления искусство находит в области быта. Быт кишит рудиментами разных интеллектуальных деятельностей. По составу быт – это рудиментарная наука, рудиментарное искусство и техника, он отличается от развитых науки, искусства и техники методом обращения с ними. «Художественный быт» поэтому, по функциональной роли в нем искусства, нечто отличное от искусства, но по форме явлений они соприкасаются [8, с. 673].

«Рудименты интеллектуальной деятельности» названы «бытом», потому что лежат в стороне от актуального жанрового мейнстрима. Любые документальные жанры – журналистика, эпистолярный, дневники, фольклор, – не несущие на себе печати привычной литературной тенденции, могут выступать в качестве «литературного быта», служить почвой для создания «литературного факта».

Журнал «Настоящее» уверенно следует именно в этом направлении, отдавая свои страницы документальным и устным словесным формам. Расхождение с теорией Тынянова у «Настоящего» состоит только в одном: то, что у Тынянова называется «литературный факт», в «Настоящем» есть просто «факт», «правда» жизни, свободная от любых формотворческих усилий. При этом «факты», конечно же, не могут не отбираться, более того, они цензурируются и авторитарно интерпретируются идеологически подкованной редакцией.

Не только практика, но и своя теория факта в «Настоящем» тоже есть, она изложена в манифестах. Их много, они встречаются почти в каждом номере, не только в первом или в некоторых особо значимых выпусках. Программа, открывающая новый журнал, была написана от лица редакционного «мы» и напечатана в первом номере «Настоящего»:

Мы хотим писать сегодняшний советский день в действии.
Мы хотим показать, в противоречиях и сложностях, твое время и тебя, читатель,
ТЕБЯ –
рабочий, совслужащий, партиец, учитель, машинистка, комсомолец, домашняя хозяйка, кооператор, комсомолка, милиционер, крестьянин, пожарник, женотделовка, шахтер, бухгалтер,

ВСЕХ ВАС –
советские люди нашего времени.
КОГО МЫ НЕ НАЗВАЛИ, НАПОМНИТЕ САМИ О СЕБЕ.
Мы не хотим выдумывать ничего, кроме способов находить вас и факты вашей жизни.
Вам надо сделаться хозяевами фактов, чтобы уметь их переделывать.
Мы хотим вскрывать факты.
Мы хотим сшибать факты лбами, чтобы они начали кричать: тогда мы узнаем, куда они ведут.
Отражать мы хотим те факты, которые надо отражать, как нападение врага.
Мы хотим воздействовать, а не воспевать. Делать и переделывать жизнь, а не украшать ее трогательными стихами и нежными видовыми открытками.
Скука, тоскование, убегание от жизни – порочная привычка людей, не знающих радости деланья вещей, радости творческого переделывания жизни.
Мы хотим стать горнистами армии советских строителей: будить от сна, звать к действию, предупреждать о врагах – косности, лени, обыденщине.
Мы хотим корчевать тайгу мозгов.
От патриархальной Горной Шорни – к Тельбесу!
Над обыденщиной – издеваться!
Плесень бездейственности и скуки – вытравлять!
Убегающих от жизни в страну лживой мечты – за шиворот и – на леса советской стройки.
Отважных зачинщиков новых дел – возвеличивать!
Мы за стойких действенных людей глухих городишек и деревень, кооперативных магазинов и угольных шахт, школ фабзавуча и столовых нарпита, пожарных команд и кабинетов ответработников, агентств Госторга и промышленных заводов.
НАСТОЯЩЕЕ – СЕГОДНЯШНЕЕ.
НАСТОЯЩЕЕ – НЕПОДДЕЛЬНОЕ.
НАСТОЯЩЕЕ – ПРЕДВИДЕНЬЕ
БУДУЩЕГО.
Будущее – КОММУНИЗМ.
ТУДА – НАШЕ НАПРАВЛЕНЬЕ (1928. № 1, с. 3)³.

Лаконичные фразы, смена шрифтов, многочисленные ряды перечислений, анафоры, обилие тире, а также то, что почти каждое предложение начинает новую строку, – все это превращает текст то ли в стихи, то ли в графическую картину или плакат, что, разумеется, само по себе является концептом. Тот же манифест, слегка сокращенный, был еще раз напечатан в № 4–5 за 1928 год. Здесь, под лозунгами, в алфавитном порядке перечислены имена *настоящевцев*: И. Вальцен, А. Гендон, М. Гиндин, М. Гусев, Е. Иванов (Филиппин), В. Каврайский, Н. Кудрявцев, А. Курс, И. Нусинов, А. Панкрушин, М. Поликанов, Б. Резников, И. Шацкий, между тем в редакционную коллегия входят, кроме А. Курса и И. Шацкого, М. Басов и В. Зазубрин. К концу 1928 года вместо редколлегии будет указываться лишь состав литературной группы.

Слова «факт» и «настоящее» («настоящее» и в значении времени, и в значении качества) щедро рассыпаны едва ли не на каждой странице и часто выступают как взаимозаменяемые контекстуальные синонимы, противопоставленные паре других контекстуально-синонимических слов (им в «Настоящем» неизменно придается негативная окраска) – «несуществующее» и «литература». Образуются антонимические ряды: «настоящее» / «факт» vs «несуществующее», «настоящее» /

³ Здесь и далее ссылки на журнал «Настоящее» (Новосибирск) даны в круглых скобках, с указанием года, номера и страницы.

«факт» vs «литература» / «выдуманное», ключевые слова должны «доводить» до читателя основной эстетический принцип журнала.

Первый год его издания завершается своего рода декларацией – статьей, помещенной на последней странице последнего номера за 1928 год. «Нужна ли художественная литература?» – спрашивает ее заголовок. «Конечно, нужна», – первой же фразой отвечает статья на этот вопрос,

но литература такая, которая смотрит на жизнь глазами строителя социализма, глазами производственника, организатора, волевика.

Для этого литература должна пойти в жизнь и стать литературой факта.

Литература факта – исторически обусловленная форма литературы, отвечающая потребностям пролетариата города и деревни.

Она познает жизнь не созерцательно, а действенно, она познает жизнь для того, чтобы ее переделывать.

Она отказывается от выдумки, потому что эпоха строительства социализма богата

такими фактами, которых никакой поэт не способен выдумать.

Она отказывается «создавать» несуществующий мир поэзии, потому что строителям социализма незачем убегать от действительности: они находят свое вдохновение не в грезах, не в вымыслах, а в борьбе с природой, в борьбе за сознательное овладение общественным процессом производства» (1928. № 11–12, с. 27).

Не успели выйти в свет первые выпуски «Настоящего», как журнал был замечен самыми авторитетными деятелями авангарда: уже в майском номере «Нового ЛЕФа» (1928) появилась рецензия С. Третьякова «Настоящее “Настоящее”», по стилю очень напоминающая манифесты сибирских авангардистов: здесь тоже каждое предложение начинается новый абзац, изложение ведется тезисно и лаконично. Третьяков хвалит журнал, критикуя лишь раздел стихов и иллюстрации:

Провинция создает вещи, до которых центр не дотянулся. Вещи нужные, изобретательные, настоящие.

Одной из таких вещей является журнал «Настоящее», издаваемый в Новосибирске под редакцией А. Курса.

Первая ценность этого журнала – установка на факт. За короткий срок журнал объединил около себя группу интереснейших репортеров-фиксаторов, выворачивающих из глуши лесов и квартир груды интереснейших фактов, зачастую идущих наперерез нашим сложившимся представлениям о том, как живет обыватель, какие процессы дифференциации происходят в его гуще, а главное – что делается в деревне.

Журнал приучает своих корреспондентов писать бесстрашные статьи и заметки с упоминанием всех имен и адресов, статьи, которые бьют по движущимся мишеням нашей действительности.

Кроме установки на факт, в журнале ценна установка на дискуссию по поводу живых бытовых проблем и на живого человека, но не выдуманного, не беллетристически обобщенного, а ухваченного в самой гуще действительности, характерного, выпуклого, «именованного» человека.

К сожалению, у журнала лицо еще двойное. Рядом с очерком встречается рассказ, герои которого выдуманы или обобщены.

Думается, все же, что беллетристика в журнале будет вырождаться за счет усиления писем, фактов и документов, поступающих с мест.

Слабее со стихами. Это – «стихи вообще», не имеющие публицистической точки приложения. Несколько определеннее те стихи, где фиксируется местный фольклор.

Самое слабое в журнале – его иллюстрация.

Большая беда, что в Новосибирске нет ни фото-репортеров, ни цинкографии, могущей работать фотографические клише. Благо бы художники в своих рисунках давали возможно более точное воспроизведение деталей фиксируемой сцены, так нет, они тянутся к обобщению, к стилизации, к эстетике и мало того, что тянутся, но еще и пытаются свое старье, по нужде попавшее на страницы журнала, обосновать идеологически» [10, с. 43–44].

Сергея Третьякова, одного из постоянных авторов «Нового ЛЕФа», можно, наверное, назвать главным пропагандистом факта среди приверженцев формального метода. Все его статьи, написанные для «Нового ЛЕФа», отмечены общей идеей нового искусства как искусства действия. Факт для Третьякова означает не свершившееся, а акциональное, не результат, а процесс действия, задача же нового советского искусства видится Третьякову не как отражение, описание событий, а как вовлеченность в действие, совместное действие как слияние производственно-индустриального и агитационно-эстетического. Д. Фор, предвзято недавнюю публикацию большой подборки лэфовских статей С. Третьякова, пишет об «уничтожении разрыва между реальностью (историческим событием, к примеру) и ее репрезентацией», «между объектом и его изображением» [11, с. 185], об «одновременном единстве внутреннего и внешнего, сознания и действия» [11, с. 186] в теории С. Третьякова. Особое внимание исследователя привлекает слово «оперативность»⁴, частотное в лэфовском лексиконе Третьякова – слово-концепция, характеризующее и ощущение времени в культуре авангарда, и ощущение тесной взаимосоотнесенности, почти слияния, всех механизмов авангардной структуры.

Оперативное время, т. е. «настоящее “настоящее”», имеет прямое отношение к теории факта, слово «факт» родственно в языке формалистов с «фактурой», а через «фактуру» соединено с «вещью» и «материей», которая служит объектом постоянного конструирования. В одном из ключевых словосочетаний советской идеологии – «исторический материализм» – уже заложен парадокс: столкновение устойчивой и косной «материи» с движением времени, с «историей». Оперативное время, т. е. акцентирование «настоящего» на временной шкале, придает факту, вещи, материи динамические черты, потому что даже просто дополнение факта / вещи / материи вектором времени и пространства наделяет ее неопределенностью и пластичностью. В «Первой программе рабочей группы конструктивизма» другой теоретик авангарда, А. Ган, наметил такие тезисы, касающиеся «материала»: «Материал как тело, материя. Его изучение и индустриальное превращение, свойство и значение. Кроме того, время, пространство, объем, плоскость, цвет, линия и свет также для конструктивистов является материалом, без которого они не конструируют материальных сооружений» [12, с. 865].

Замысел и заглавие «Настоящего» направлены на внушение читателям подобного понимания факта и материи, факта как чистого, незавершенного динамизма. Факт теоретически мыслится как конструктивный материал истории, но выдается за готовый продукт истории и ее устойчивое звено, и в этой позиции «Настоящего» коренятся драматические противоречия.

⁴ Д. Фор пишет: «Подобно тому, как радио разрушает границы между слушателем и диктором, газета уничтожает разрыв между историческим событием и его репрезентацией, реализуя – наконец-то – желание романтиков создать текст, соразмерный самой реальности. <...> Принципиальное различие между западным репортажем и советской фактографией сводится к тому, что Третьяков называл оперативностью, – концепция, с которой он связывал всю свою теорию практики» [11, с. 187–188].

Словоцентричность и параллелизм нетождественного

Креативный пафос, динамическое конструирование «факта» сдвигало внимание с общего сюжетного плана текстов, помещенных в журнал, на микродетали: отдельные предложения, слова, буквы, иллюстрации, заглавия – все это и есть тот самый строительный материал. Текст «Настоящего» фактурен, лаконичен, каждая микродеталь⁵, будь то слово, предложение или гравюра, может восприниматься автономно, журнальная страница собирает в себе множество разных форм, которые связаны друг с другом, но связь чаще всего не очевидна. Чтобы найти переключки, аналогии, уловить суть тех или иных приемов, читатель должен явить собственную активность и изобретательность. Страницы журнала не однотипны и буквально испещрены разного рода врезками: это лозунги, идущие от лица редакции, вопросы, взывающие к читателю и требующие ответа, цитаты из речей и статей политиков (чаще других – Н. Бухарина) или из читательской почты, лиды («шапки»-аннотации) к заголовкам статей, иллюстрации и тексты, их сопровождающие, реклама как самого «Настоящего», так и других сибирских изданий. Тексты самих очерков тоже неоднородны, они включают в себя и цитаты, и прямую речь, и отсылки к другим авторам. Оформительская концепция журнала предполагает автономность иллюстраций. Они не являются ни вспомогательным материалом, ни «картинкой» к тексту, они имеют собственные заглавия, ассоциативно соотношенные с основным текстом, но ему не подчиненные, вычерчивая собственную, не зависящую от текста линию. Иногда ставятся в один ряд несколько гравюр одного автора, иногда гравюры разных авторов сопутствуют одному тексту, а бывает, что иллюстрации к разным текстам складываются в свой особый сюжет, сцепляются между собой благодаря сходству мотивов или графических приемов.

Встречается интересный прием: карикатурные картинки, сопровождающие вовсе не иронические, а вполне серьезные материалы на насущные провинциальные темы. Так, трагической исповеди Н. Н. Жигульского «Я хочу себя переделать» (1928. № 8, с. 21–22) несколько диссонансно вторит иронический рисунок Г. Ликмана: пьянство, мешающее социалистическому строительству и чуть было не толкнувшее героя-комсомольца на самоубийство, на картинке Ликмана изображается в виде качающегося в перекошенном пространстве трехногого человеко-чудовища, в котором нельзя распознать героя очерка, страдавшего и преодо-

⁵ Приверженность редактора «Настоящего» – А. Л. Курса к малым жанрам и формату газеты и журнала постоянно подчеркивалась в ходе полемики с Горьким – наследником эпической литературной традиции, что явственно просматривается в статье Курса «Кирпичом по скворечне», опубликованной в июне 1928 году в «Советской Сибири»: «Да, чорт возьми, куда идет литература? Литература, извините, идет, как выражаются англичане, к собакам. Никогда еще не было такого стихийного подражательства, как теперь. Никогда еще не выдавались за литературные произведения переложения с классического на русский язык. Но что случилось? Отчего вдруг зачахла у нас литература? Может быть, злой советский режим загубил этот нежный цветок, требующий особого тепла и заботы? Нет, есть литература. Но кое-что загубил советский режим – это верно. Загубил ту литературу, которой исторически предназначено пойти к собакам: литературу выдумки, кишкзаворотного психологизма, километровых полотен, литературу гармонического и всякого иного невиданного человека. <...> Факты революционных дней, дней вчерашних и сегодняшних, богаче тощей выдумки литературного скворца, напаянной на украденный у классика художественный приемчик. Эти факты, перед силой и неожиданностью которых бледнеют от испуга чернила беллетристов, вместе с революцией родили новую литературу. <...> И настоящая литература революции родилась не в высоких литературных скворечниках, а на страницах газет, этих ежедневных стремительных протоколов грохочущей, заново переделываемой социализмом жизни» [13, с. 2].

лвшего-таки свою пагубную страсть. Рисунок Ликмана воплощает алкогольную тему, но абстрактно, и назван он «Праздник».

Что касается заглавий, то на их самостоятельности делается специальный акцент. Второй номер журнала оставлен без подписей к иллюстрациям, и читателям предлагается самостоятельно подобрать заглавия к картинкам или найти ответы в следующем номере, где придуманные редакцией заглавия обещают напечатать. Тот же принцип действует и в заголовках статей, они поражают неожиданностью, символичностью, метафоричностью и отнюдь не прямой связью с текстом.

Оригинальное оформление заглавий в «Настоящем» не ниже по уровню изобретательности лучших образцов журнального авангарда 1920-х годов, где слова превращаются в фейерверки, вулканы, виражи, «закручивая» и «рассыпая» фразы и буквы, заставляя их двигаться то вперед, на читателя, то назад, с ускорением или замедлением (рис. 1, 2). Из слов и векторных линий будто бы воздвигается новая Сибирь, новый город Новосибирск, новый советский быт.



Рис. 1. Настоящее. 1929. № 1, с. 1 («Обложка коллективная»)



Рис. 2. Настоящее. 1928. № 4–5, с. 1. Обложка (художник А. Никулин)

Поскольку ведущая роль в литературе факта отдана очерку, зарисовке, то собственные имена (фамилии героев, топонимика, различные названия) тоже выделяются в тексте, неся на себе особую нагрузку – они служат гарантом достоверности. Гравюры с узнаваемыми видами города (дом Ленина, Крайисполком – Облесполком впоследствии, Ельцовка) (рис. 3, 4) поддерживают иллюзию достоверности. Во всем остальном очерки и зарисовки «Настоящего», журнала, отри-

цающего литературу во имя факта, ничем от художественной литературы не отличаются. Сюжет, пространные описания (в том числе пейзажи), тропы, каламбуры – все это имеется. Более того, легко опознаваемые реалии, изображенные на рисунках, вплотную, без зазоров, соединяются с предельно обобщенными урбанистическими набросками, имеющими вид незаконченного проекта, стройки либо макета в духе Татлина с обязательной доминантой вертикали, множественными пересекающимися плоскостями, подчеркнутой идеей конструкции / структурности, проектирования.



НОВОСИБИРСК

Рисунок П. Ивакина.

Рис. 3. Настоящее. 1928. № 1, с. 30 (рисунок П. Ивакина)

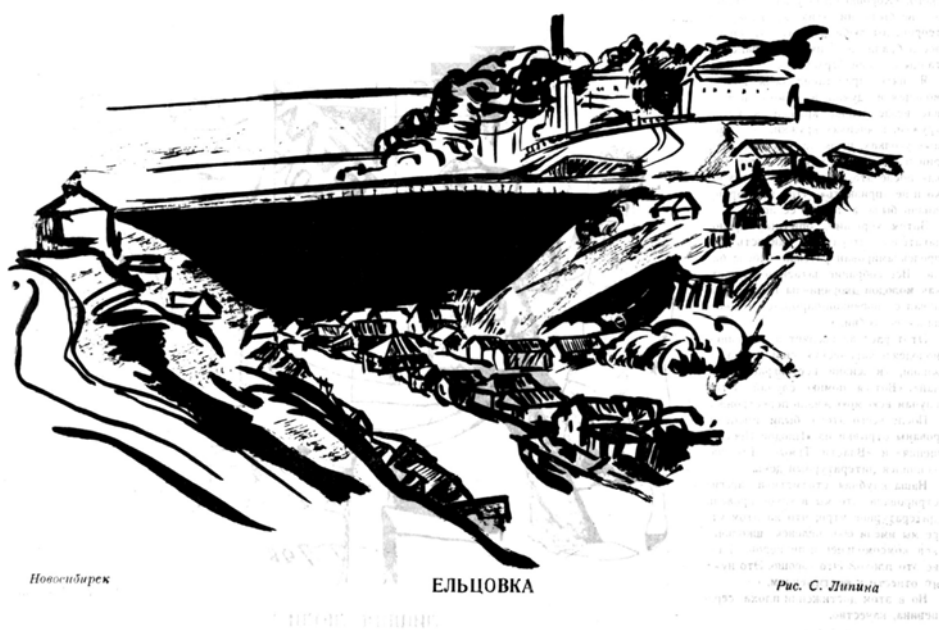


Рис. 4. Настоящее. 1928. № 10, с. 24 (рисунок С. Липина)

Сочетание актуального, узнаваемо-событийного здесь-и-сейчас с абстрактными обобщениями, столкновение местного с незнакомым и невиданным (очень характерный для журналистики 1920-х годов параллелизм с неравновеликими составляющими – «непараллельные параллели») уводит далеко в сторону от простой документальной констатации, позволяет искусно держать баланс между конкретикой и иллюзией, склоняя читателя то в одну, то в другую сторону.

Итак, общая тенденция «Настоящего» такова: журнальный текст, строящийся с опорой на отдельные слова и проводящий смелые параллели, декларативно размежевывается с уже усвоенной культурной традицией, но при этом активно ее использует.

Сибирь vs Америка

Параллели между Сибирью и США – один из самых устойчивых мотивов «Настоящего», с завидным постоянством они кочуют из номера в номер, многогранно оттеняя образ сибирской провинции, одержимой креативным пафосом. В первом номере «Настоящего» американская тема задана редактором журнала: сразу после программной декларации, стихов Д. Бурлюка (о картузе В. И. Ленина) следует очерк А. Л. Курса «Американский костюм», специально экспонированный в самом начале как образцовый пример фактологического жанра. Событийная его сторона изложена в трех стартовых предложениях:

Обстоятельства смерти Валентины Ловыгиной и Анфисы Созиновой, как говорят окружающие, фантастичны и театральны.

Отметим, что автору «Американского костюма» голливудские идеалы были хорошо знакомы. До революции он шесть лет провел в Лондоне, овладел английским языком, работал репортером и, несомненно, имел достаточно ясное представление о западной культуре. После революции кинематограф вообще вошел в сферу профессиональных интересов Курса, до приезда в Новосибирск редактировавшего (с 1924 года) столичную газету «Кино» и журнал «Экран».

Именно в эти годы Курс вошел в жизнь литературной и кинематографической Москвы, близко познакомился со многими известными писателями, критиками, работниками кино. Он считал себя левовцем и поэтому подружился со своим кумиром Владимиром Маяковским, чьи взгляды, даже весьма спорные, всегда разделял. <...> Именно в Москве Курс раскрылся как кинокритик, сценарист, организатор печати. С ним сотрудничали Асеев, Шкловский, Кольцов, Третьяков, Родченко, Катанян, Брик, Паустовский, Кулешов, Хохлова, Краснов, Инбер и многие другие литераторы и кинематографисты, –

пишет о Курсе его биограф А. Бернштейн [6, с. 264]. К восьмилетию октябрьской революции (ноябрь 1925 года) Курс опубликовал в «Жизни искусства» статью, где констатировал отсутствие «стиля» в советском искусстве. При этом он не мог не признать, что в американском кинематографе давно сложился пусть «мелкобуржуазный» и «доминирующий», но очень-то подходящий для советского человека, но все-таки стиль, мощь которого очевидна:

...мы еще не создали своего, советского и революционного, если хотите, стиля кинематографии. Стиль – это не отражение эпохи в чувствах, переживаниях, стремлениях доминирующего класса. Ярче всего доминирующий стиль выражен в Америке. Там этому способствовало экономическое полнокровие и богатая техника. Можно сказать, что стиль американской кинематографии поднялся и вырос на саках, впитанных Америкой с европейских полей сражения во время мировой войны.

Нечего объяснять, почему мы еще не создали своего стиля в кинематографии за те несколько лет, что наше кино начало вылезать из развалин своих ничтожных, полученных от «старого мира» фабрик [15, с. 14] ⁶.

Курс оставил после себя несколько киносценариев, которые не были поставлены, один из них назывался «Быстрее, Америка». Он создавался для советского кино ⁷, но речь в нем шла об одноименном голливудском фильме. Перенасыщенный персонажами и описаниями различных пластов американской жизни, сюжет фильма строится вокруг Голливуда и киносъебок. Его цель – показать и различить «правду» жизни простых рабочих (паровозных машинистов и кочегаров по преимуществу) и «наигрыша» в жизни шикарной голливудской богемы. Сцены из ее жизни перемежаются сценами трудовых будней рабочих, подсыпавших

⁶ Похожая интонация любования кинематографической «сделанностью» современного западного мира и одновременный скепсис по этому поводу сквозит в письмах А. М. Родченко В. Ф. Степановой из Парижа (3 мая 1925 года): «Сижу и любуюсь всем. Дураки и идиоты – у них так много всего, и дешево, а они ни черта не делают – “все любовь делают”. Это у них так нежно называется. Они и кино делают с этим. Женщины, сделанные капиталистическим Западом, их же и погубят. Женщина – вещь, это их погибель. И женщины здесь действительно хуже вещи, они форменным образом сделаны, все: руки, походка, тело. Сегодня мода, чтобы не было груди, – и ни у одной их нет... Сегодня мода, чтобы был живот, – и у всех живот. Сегодня мода, чтобы были все тонкие, – и все тонкие. Они, действительно все, как в журнале» [16, с. 35].

⁷ Сценарий создавался в конце 1920-х – начале 1930-х годов, как раз параллельно с редактированием «Настоящего», и тогда, когда журнал уже перестал существовать, а его редактор попал в опалу.

уголь в топку паровоза, который, символизируя время и страну (США 1920-х годов), мчится, конечно же, в никуда.

Почти всю зрелую жизнь А. Л. Курса волновали мысли о соотношении мифов и реальности, правды и вымысла. В своей книге о кино он сказал, что кинематограф очень часто выполняет «утешительную» роль, и даже Чаплин – «утешитель малых сил» <Не «малых сих» в оригинале? Даже если «сил», я бы исправил, т. к. наверняка опечатка.>, так как дает зрителю «ту жизнь, которую ему хочется», симпатизируя слабейшему, вознаграждая зрителя в вымыслах «за ущерб, претерпеваемый в реальной жизни» [6, с. 279].

Полагаясь на эти слова Бернштейна о Курсе, можно подумать, что трагедия покончивших с собой комсомолок не была столь уж чужда автору.

Если подробнее сравнивать киносценарий «Быстрее, Америка» с «американским» очерком Курса из «Настоящего», то окажется, что перед нами тексты, зеркально отражающие друг друга: в «Американском костюме» советские комсомолки погубили себя пустой голливудской мечтой, в сценарии жалкий американский домишко украшает портрет «далекого Ленина», символизирующий спасительную для простого американского рабочего русскую мечту.

Низко висел потолок убого обставленной комнаты.
В темноте на стене висел какой-то портрет – его плохо было видно – вырезанный из газеты портрет далекого Ленина...
Чайник кипел на углях, звякала подбрасываемая паром крышка.
Сильными руками обвила Конча Майкла. Тянула к себе его мрачную голову.
Отчаянье и страсть горели на лице Майкла.
Сильными руками стащила Конча Майкла со стула.
Они упали возле камина.
Стул отлетел и упал на спинку.
Чайник кипел на углях, звякала крышка, подбрасываемая паром [17, с. 320].

Финал сибирского очерка не столь «упаднический»: киносценарий заканчивается каким-то то ли внешним, то ли внутренним взрывом, крушением, катастрофой, а смерть комсомолок Курс подытоживает жизнеутверждающими моралистическими выводами:

Папиросы, пенсне и американский костюм – были только знаками других, непонятых девушками желаний. <...>
Но готовое счастье мечты обмануло. Оно стоило слишком дорого: на него ушел весь гнев, который можно было превратить в дела. Американский костюм, ни разу не надетый, повис на вешалке (1928. № 1, с. 8).

Как и предполагала программа фактовиков, ставка сделана на несовершенный вид: недостатком светлой мечты является ее готовая, завершенная форма. Для настоящих важно оперативное настоящее и бесконечно отодвигаемое будущее, такое понимание времени является действительно новаторским, прежде всего потому, что меняет привычную, традиционную модель времени, где будущее, Апокалипсис (или финал, если речь идет о фильме или рассказе) должны, в конце концов, наступить обязательно. В темпоральной модели «Настоящего» финал отодвинут в необозримую бесконечность, – в сущности, отменен. Комсомолки повесились, не имея на то веской причины, зато общая советская жизнь уверенно идет вперед.

Очерк «Американский костюм», объявленный документальным, фактографическим, написан, однако, так, что возникают большие сомнения в фактографиче-

ской основе повествования. Скорее, очерк Курса лишь имитирует «случай из провинциальной жизни», а форма повествования учит, как придать убедительную, «правдоподобную» форму любому актуальному интеллектуальному идеологическому концепту, выращенному в среде интеллигенции, а потом искусственно вложенному в уста «народа», «провинциала», «несведущего читателя». В подтексте «Американского костюма» проглядывает вовсе не происшествие из жизни сибирского захолустья, а противостояние Курса и последователей областничества, для которых американская модель будущего Сибири была ключевым идеологическим пунктом. С этого пункта едва ли не начиналось областничество, и за эту идею родоначальники областничества (Н. М. Ядринцев, Г. Н. Потанин, Е. Я. Колосов, А. П. Шапов), рассматривавшие историю Сибири как историю русской колонизации, успешный исход которой мог бы определить американский исторический сценарий, понесли наказание по «Делу Общества Независимой Сибири». Вот как вспоминал об этом за год до смерти Ядринцев в одном из писем к А. Н. Пыпину (письмо от 12 мая 1893 года):

Я занят сборами. Некоторые лица предложили мне поездку в Америку. Результатом должно быть сравнение нашей сибирской пустыни-колонии с развивающейся и расцветающей американской колонией, пригласившей мир отпраздновать свое совершеннолетие.

Какие чувства должны явиться у нас при этом сравнении, что выносит американец, видя Сибирь, и что должны увидеть мы в Америке?

Юношами мы уподобили Сибирь с С.-Американскими штатами, старцами мы поняли огромную разницу. Но, может быть, когда-нибудь в отдаленном будущем и в Сибири создастся хотя бы слабое подобие богатой американской цивилизации [18, с. 260].

Чаемое областниками признание самостоятельности отдельных областей («штатов») было одинаково неприемлемым как для царской, так и для советской России, в равной мере одержимых централизующими устремлениями. Тем не менее идеи региональной автономии всегда сохранялись в сознании провинциальной интеллигенции, а коллизия проникновения и властного искоренения этих идей в региональной печати была, очевидно, еще вполне актуальна во времена «Настоящего».

Дополнительным аргументом в пользу предположения о том, что «Американский костюм», не имея под собой никакого фактического источника, наведен на «американскую» идею постобластников, служит поворот сюжета в сторону «женского вопроса». Женский вопрос, столь животрепещущий в эпоху первых десятилетий социалистического строительства, по свидетельству С. П. Швецова, очень занимал и Н. М. Ядринцева, особенно в последние месяцы его жизни⁸, неожиданно оборвавшейся самоубийством, совершенным из-за «женщины-врача» Боголюбской:

⁸ С. П. Швецов вспоминает: «Было уже за полночь, когда Николай Михайлович вдруг перевел разговор на женщин и любовь. <...> Он говорил о русской женщине и о том огромном, совершенно исключительном, нигде на западе не имеющем примера, положении, которое принадлежит ей в истории развития страны в последнее время и какое не может не принадлежать ей в будущем. <...> Вы нигде на Западе не встретите таких, поистине товарищеских отношений между мужчиной и женщиной, даже внутри самой семьи – между мужем и женою, какие так обычны у нас в России в интеллигентной среде. В то время как западная женщина <...> по самой сущности своей, по самому положению своему и в семье, и в обществе, является самкой, <...> наша женщина прежде всего и больше всего человек» [18, с. 377–378].

С внешней стороны <...> самоубийство произошло при таких условиях. <...> У Николая Михайловича долго в гостях была женщина-врач Боголюбская, бывавшая у него и раньше. Между ними произошло крупное объяснение, во время которого Николай Михайлович страшно волновался, а когда она ушла, он остался один в своей комнате и заперся. Но через некоторое время вышел в столовую и сообщил Я. А. Сулину, что только что отравился, выпив такую дозу опия, при которой никакая медицинская помощь не поможет [18, с. 380].

Отпечаток областнических идей и биографии Ядринцева, прослеживающийся в очерке Курса, показывает всю сложность темы «западнической» автономности, которая требовала от советских журналистов и писателей большого мастерства в лавировании между декларируемым властью и очень увлекательным «творчеством масс», силой (в том числе и экономической), самостоятельностью и «самоопределением» «субъектов», но, с другой стороны, конечно, преследовала идеи жесткой централизации и подчинения. И это ставило авторов, даже таких, как А. Л. Курс, в сложное положение. Сейчас, по прошествии многих лет после этой жаркой литературной полемики авангардистов «Настоящего» с наследниками традиционного направления сибирской публицистики, ясно видится, как много общего было у противостоящих сторон, их отличали оттенки, которые в советском публицистическом контексте легко абсолютизировались в зависимости от удобных советской власти пропагандистских целей.

Заданная редактором «Настоящего» американская тема была продолжена другими авторами «Настоящего». В том же первом номере за 1928 год можно прочесть очерк «Мертвая долина» с таким лидом:

Этот очерк мы печатаем специально для любителей заграничных романов приключений. В нем есть все, что полагается в таких романах, кроме вранья. Кстати, в нем фигурируют белые эмигранты. Очерк взят из газеты «Русский Голос», выходящей в Нью-Йорке. Автор – старый рабочий, давно живущий в Америке (1928. № 1, с. 29).

Со стороны сюжета «Мертвая долина» с его живописью неосвоенной Америки чем-то напоминает приключения героев Эптона Синклера. Отметим, что Синклер, самый благосклонный к идеологии коммунизма американский писатель, пользуется, как и во многих других советских журналах 1920-х годов, большой популярностью в «Настоящем», его портретом открывается № 11–12 за 1928 год, где помещена объемная анонимная статья «Пятьдесят лет Эптона Синклера» с пространными цитатами из американского писателя. И здесь не обходится без красочного пассажа на тему «американской мечты», вернее, реальности:

Первый ассортимент это – вера в шелковые чулки, меховые шубы, перво-классные автомобили, дорогие рестораны, красивое белье, профессиональный спорт и в общественную систему, при которой этими вещами пользуются те, кто достаточно удачлив, чтобы иметь возможность их получить. Эти убеждения тождественны с американским патриотизмом и их можно было бы назвать универсальной религией Америки. Это – убеждения всех тех, кто находится на пути к пользованию этими вещами, равно как и тех, кто только читает о них в газетах или видит их в кино-картинах. Эптон Синклер не разделяет этих великих патриотических и религиозных убеждений американской мелкой буржуазии (1928. № 11–12, с. 23).

Не только словесные картины, но и иллюстрации «Настоящего» рисуют американскую жизнь. Третья страница обложки № 4–5 «Настоящего» за 1928 год экспонирует гравюру американского художника Матюльки (Jan Matulka), на которой изображены матросы, разгружающие парусник в американском порту (рис. 5).

Посмотрите,
как
весело
они
крепят
снасти!

Они
наверное
читают
„Настоящее“
— журнал
для
бодрых
людей,
строителей
новой
жизни!




Рисунок американского художника Матулька.

Владивостокская газета „Красное Знамя“
пишет:

— „Настоящее“ — ценный журнал. Он мог бы
найти много читателей на Дальнем Востоке, но
журнала во Владивостоке нет.

**Требуйте „Настоящее“ во всех киосках и книж-
ных магазинах! Тогда растяпы—книготоргующие
организации научатся доставлять его читателю.**

Рис. 5. Настоящее. 1928. № 4–5, с. 27. Третья сторона обложки с рисунком американского художника Яна Матульки (Jan Matulka, 1890–1972)

Этот рисунок не имеет никакого отношения к содержанию журнала, издающегося в Новосибирске, т. е. вдали от морей и крупных морских портов. Но текст, окружающий гравюру, обыгрывает ее сюжет, «разговаривая» с картинкой и о картинке:

Посмотрите, как весело они крепят снасти! Они наверное читают «Настоящее» – журнал для бодрых людей, строителей новой жизни! (1928. № 4–5, с. 27).

Это иронично-абсурдное предположение вопреки географии приближает далеких американских матросов к читателям сибирского журнала. К тому же прямо под картинкой Матульки есть еще один текст, «указывающий» в сторону океана:

Владивостокская газета «Красное Знамя» пишет:
– «Настоящее» – ценный журнал. Он мог бы найти много читателей ни Дальнем Востоке... (1928. № 4–5, с. 27).

Таким образом, любому «факту», чтобы он был правильно воспринят, в качестве фона требуется отвлеченная и обобщенная, но узнаваемая картинка из массовой культуры или из сферы общих знаний (Америка и Голливуд подходят для этого идеально). Фон может быть представлен как в позитивном, так и в негативном варианте – это не имеет значения, его задача – увеличить масштаб повседневных событий, дорисовать их, связать между собой и символизировать.

Американская тема продуктивно контрастирует с темой Сибири, иллюзорно уравнивая благополучную страну грандиозных строек с Сибирью, Новосибирском, с его конструктивизмом, причем приоритет остается за Сибирью, потому что Сибирь – это и есть настоящее для читателей «Настоящего». Других, более весомых, с точки зрения пресловутой *реальности*, преимуществ для формального метода не требуется. Миф создается из ничего, из чистого оперативного времени, постепенно превращаясь в дурную бесконечность вечного движения по дороге, ведущей в иллюзию. Такие проницательные авторы, как А. Л. Курс, кажется, чувствовали, что идея вечного движения может быть легко спародирована, и в № 10 за 1928 год Курс публикует статью под заголовком «Куда прет?» с опасениями по поводу того, что кулацкое хозяйство перегонит колхозы. Критики коллективизации смеются над вступающими в колхозы: «Куда-то прет, но сам не знает, куда». На шутки молвы Курс отвечает газетным штампом с довеском панибратства в духе Маяковского: «Прет, товарищи, социализм! Прет, товарищи, к коммунизму!» (1928. № 4–5, с. 10).

Смерть и похороны «Настоящего»

Естественно, что одна из ключевых тем журнала «Настоящее» – это тема рождения, поскольку посредством журнала власть формирует новую эстетику, преобразуя дореволюционный язык и культуру. Это сопровождается возникновением новых слов, обновлением жанров и художественных приемов. И, конечно, детству, школе, воспитанию придается особое значение (материалы о школе, учителях, а также о воспитании колхозников, деревенской бедноты, членов различных коммун есть в каждом номере «Настоящего»). Детство намеренно укрупняется в искусстве авангарда: для обзора нового мира очень подходит взгляд ребенка и детское сознание. Подверженность еще не сформировавшегося ювенильного сознания конструированию позволяет превратить время активного постреволюционного строительства в эпоху «остранения», позволяющую легко менять старые традиции, устойчивую ценностную шкалу. Журнал повествует о школе, и сам, как учитель, поучает читателя. При этом читатель провокативно вовлекается в работу над журналом: письма и устные отклики на журнал, прямая речь невыдуманных персонажей – всего этого избыточно много в «Настоящем». Читатели и вообще *народ* уподобляются ребенку, вовлеченному в креативный творческий процесс.

Теме рождения – обновления – воспитания в журнале антагонистически вторит тема смерти, что вполне закономерно в эстетике авангарда. Эта тема, в самом жестком ее варианте – самоубийства, самоуничтожения, задана в «Американском костюме»⁹ и «витаает» в каждом номере «Настоящего», причем смерть нужна авторам «Настоящего» прежде всего в качестве повода для описания ритуалов, как символ, как часть идиомы. Смерти героев индустриализации и коллективизации, заметим, описываются не часто. Зато рецензия на книги стихов может называться «О вобле и похоронном бюро» (М. Гиндин; 1928. № 11–12, с. 16–17), она не имеет в виду ничьей смерти и похорон в прямом смысле. Заглавие статьи – это всего лишь метафора «похороненного» поэтического стиля, не актуального больше. То же самое, но с примерами «под Северянина» пропущено по периферийной линии рассказа А. Панкрушина «Путь жизни Арнольда Гана»:

Дело было так. На одном провинциальном литсобрании выступал молодой поэт Виельгорский. Он читал какие-то дрянные стишки под Северянина про собственную кончину:

– Не повезут поэта лошади,
Авто дадут для катафалка,
На гроб венки вы мне положите,
Мимозу, лилию, фиалку...

В прениях я выругал стишки и, как это полагается, посоветовал автору учиться. По окончании собрания Виельгорский бросился ко мне оправдываться... Он уверял, что уже учится и приводил фамилии авторов, которых он уже прошел: Брюсов – «Наука о стихе», Бальмонт – «Поэзия, как волшебство», Шальгина – «Теория словесности» (1928. № 1, с. 17).

Похоронная тема стихов молодого поэта с нежной, графской литературной фамилией Виельгорский оборачивается похоронами всей классической поэзии во имя рождения новой, той, что печатается в «Настоящем», где рифмованная идеологическая патетика чередуется с ироническими, пародийными стихами или стилизациями под русскую частушку или фольклор Сибири. Неполитической и нестилизованной лирики, лирики в привычном смысле этого слова, в «Настоящем» нет.

Если уж кто-то всерьез умирает, то похороны описываются подробно и порой даже помпезно, что очень необычно для того, кто привык к журнальной печати позднего советского времени, где тема смерти неизменно вытеснялась, где не осталось уже «гробов» и «похоронных бюро», зато появилось много эвфемистических штампов для этой темы. А вот «настоящевские» похороны из очерка М. Полканова «Город Черемухово»:

На Ленских приисках, в Бодайбо, железнодорожников хоронят на специальном поезде. Поезд состоит из платформы и паровоза. На платформе гроб, украшенный кумачом и красным знаменем. Узкоколейка проходит возле кладбища. Покойника везут от станции, вокруг которой расположен железнодорожный поселок, до ворот кладбища. Паровоз тянет платформу медленно. За платформой, по шпалам, идут провожающие. Последний рейс человека равен полутора километрам. Паровоз гу-

⁹ Сюжет самоубийства, самоуничтожения популярен как вообще в советской литературе, так и в «Настоящем»: смерть идет рука об руку со строительными мотивами, переделка и разрушение становятся привычными производными от строительства или, напротив, предпосылками для него. О несостоявшемся самоубийстве рассказывает очерк Н. Н. Жигульского «Я хочу себя переделать» (1928. № 8, с. 21–23).

дит по две минуты беспрерывно. Гуд продолжается до тех пор, пока на могилу не кинут последнюю лопату земли (1928. № 9, с. 24).

Или еще один отрывок из того же очерка:

На шахтах Черембасстреста давно отвыкли от похорон с попом. Настолько, что церковные похороны привлекают много любопытных. Попов в районе зовут водолазами. Обычная черемховская процессия гражданских похорон возглавляется знаменосцем. Знамя из черной материи, размером в квадратный метр. На знамени белый рисунок, этикетка ядовитых медикаментов: череп над сложенными накрест плечевыми костями. За знаменосцем несут гробовую крышку. Она, как и гроб, обшита кумачом. Позади крышки гробonosцы. За гробом идут родственники и самые близкие знакомые. За ними духовой оркестр. Оркестром рабочие недовольны: «Всего шесть музыкантов, а дерут так, что мертвец потеет» (1928. № 9, с. 24).

Похожие описания похорон «по-советски» варьируются в другом жанре – в жанре «письма читателя» с редакторским заголовком «Похороны деревенского комсомольца» и лидом, набранным курсивом:

Старая обрядность, новая обрядность... Пока мы говорим о новой обрядности, краеведы занимаются записыванием древних обычаев, а писатели изучают деревню из окна своей городской квартиры. В это время деревенский комсомолец М. А. Медведев присылает в редакцию “Молодой Деревни” наивное описание похорон своего товарища. В этом описании есть и сегодняшняя новая обрядность, и сегодня возникающий фольклор, и – психология деревенского комсомольца, автора описания.

Деревня Степной Дворец, Каванского района, Иркутского округа. 12 сентября 1926 года утонул секретарь ячейки ВЛКСМ Выборов, Михаил Андреевич. Причина проста: поплыл за убитой уткой, потный, а вода в озере холодная. Отплыл от берега 14–15 метров, судороги стянули. Он повернул назад и пошел ко дну. 15 числа его хоронили. Гроб внутри оклеили красным кумачом, маленькая подушка с цветами. Грудь накрыта тоже красным. На голову положили 2 венка из цветов. Крышка гроба была накрыта тоже кумачом... Впереди комсомольцы несли два флага: черный и красный. За ними на носилках несли открытый гроб М. А. Выборова, в сопровождении толпы народа и с пением похоронного марша. Перед опусканием в могилу я произнес речь, затем спели похоронный марш. Во время опускания гроба – 3 раза ружейный залп <...> Писал Медведев М. А. (1928. № 3, с. 26).

Два любопытных материала на тему смерти, но уже в ее универсальном виде – как страха и угрозы – есть во втором номере «Настоящего» за 1928 год. Первый – рисунок И. Ивакина «Ночной страх» (1928. № 2, с. 7), где за человеком, идущим сквозь заросший пустырь, гонится страх, наступая гигантскими шагами на уклоняющегося от него человека. Погоня призрачна, страх обманчив, а рисунок, видимо, ироничен: переживать страх темноты явно недостойно истинного героя настоящего. Несколькими страницами далее, в том же журнале (очерк А. Курса «В чужом доме») один из героев «документального» повествования (к счастью, имена героев в очерке условные) сравнивается с героем расстрельного процесса – Лосевичем:

Мои впечатления оказались более сильными, чем я ожидал. Особенно после того, как я увидел в этом доме моего товарища-коммуниста в странной, запутанной и, что всего хуже, неосознаваемой им роли. Мне казалось, что этот дом переваривает его. Мне вспомнился процесс Лосевича в Иркутске, на котором я присутствовал в качестве газетного корреспондента, процесс, закончившийся расстрелом нескольких переварившихся в чужой среде коммунистов... (1928. № 2, с. 14).

Это сравнение сделано по свежим следам громкого и показательного иркутского дела, завершившегося жестокой расправой над двадцатью пятью «членами группы Лосевича», шестерым из которых (и Лосевичу в первую очередь) был вынесен смертный приговор¹⁰. Старый партиец, участник революционных боев, красный комиссар, а позже крупный партийный хозяйственник (сначала заведующий Томским губернским финансовым отделом, потом заведующий отделом местного коммунального хозяйства Иркутска), Лосевич был обвинен в экономических преступлениях, расследование которых уложилось в рекордно короткие сроки, зато открытый судебный процесс над этой группой тянулся много месяцев и стал главным событием сибирской журналистики 1927 года. Смелое сравнение персонажа с Лосевичем в очерке Курса звучит как смертный приговор и должно вызывать не обманчивый, а совершенно неподдельный страх у читателя, вряд ли смягчаемый примирительной риторикой автора. Отметим, что среди авторов журнала встречается имя Л. М. Заковского, полномочного представителя ОГПУ по Сибири и начальника Особого отдела Сибирского военного округа, руководителя мероприятий по раскулачиванию и высылке раскулаченных Сибири, одного из инициаторов создания ГУЛАГа, позже начальника Ленинградского управления НКВД и руководителя расследования дела об убийстве Кирова, а также автора известного доклада «О некоторых методах и приемах иностранных разведывательных органов и их троцкистско-бухаринской агентуры», прочитанного перед руководителями Ленинградского обкома. А в третьем номере «Настоящего» за 1928 год (с. 9) под заглавием «Музыка мещанства» можно прочесть принадлежащие перу Заковского зарисовки из жизни каинских и татарских милиционеров и прокуроров...

Высокая концентрация темы смерти на страницах «Настоящего» очень эффективно драматизирует фактографическое повествование, вносит в него ноты тревоги, опасности, что вкупе с авторитарным нажимом дает сильный эмоциональный эффект.

Самопрезентация журнала

Вновь вернемся к теории факта и, не погружаясь в тонкости литературной полемики настоящевцев с Горьким и «Сибирскими огнями», в общих чертах опишем то, каким представлял себя журнал читателям. Приверженность «Настоящего» к самопрезентации поражает своим масштабом и разнообразием форм. Начиная со второго номера едва ли не четверть журнала была отдана, как и было тогда принято, дискуссии по избранным редакцией политическим и литературным проблемам, а также обсуждению ранее напечатанных в журнале статей. Специальный раздел «Письма читателей» собирает не беглые отзывы о прочитанном, а объемные материалы, которые вполне успешно конкурируют с основным корпусом профессиональных статей.

Поскольку наиболее значимые материалы обсуждаются с привлечением читателей многократно («Американский костюм», «В чужом доме» А. Курса, «Путь жизни Арнольда Гана» А. Панкрушина и пр.), то «всем известные» имена отдельных героев в рамках журнального контекста становятся нарицательными. Так происходит с прозвищем «канарейка», которое от героя очерка Курса «В чужом доме» – скромного чертежника, не участвующего в общественной жизни, переходит в нарицательное журнальное обозначение интеллигента, сторонящегося агрессивной политики советского государства. Через номер после статьи «В чужом доме» выходит еще одна статья Курса «О чем поет канарейка» (1928. № 4–5, с. 5–7),

¹⁰ См.: [19; 20].

где речь уже идет о «типичных характерах» интеллигентов («канареек») в «типичных» советских «обстоятельствах». Любой журнальный портрет делается с таким расчетом, чтобы он мог легко превратиться в социальную маску, которая, в свою очередь, должна стать поводом для новых текстов и реплик. Таким образом, в журнале постоянно совершается «круговорот»: любой читатель теоретически тоже может стать автором нового текста и персонажа, маску которого можно будет примерить на другого реального человека. Правда, этот круговорот нельзя назвать свободным, потому что редакция отбирает и монтирует читательские письма (а, возможно, и сочиняет их) и, кроме того, намеренно обнажает или скрывает отдельные звенья полемики, выдавая тексты за «жизнь», «факт» и «реальность»

Открыто рефлексировалось только бытовое и конкретное начало текстов, что позволяет сильным абстрактным планам, которые обязательно, как показано выше, присутствуют во всех текстах и иллюстрациях, действовать подспудно и поэтому еще более эффективно. Журнал изображает сам себя таким, каким он хочет себя видеть, делает, выражаясь современным языком, «селфи». А, передавая слово о себе *реальному* читателю, выбирает читателя наивного, т. е. того, чье мнение легко корректировать и монтажировать, выдавая, тем не менее, за непредвзятый, «объективный» взгляд¹¹. Причем тотально скорректировать и смонтировать все не удастся, моменты спланированного «остранения» микшируются с неподдельным полуфольклорным наивом, что опять же сбивает читателя с толку. При этом в самом жанре очерка повторяется конструктивный принцип журнала, рассчитанного на диалог с читателем: очерки «Настоящего» насыщены репликами читателей-персонажей. Примером может служить статья известного просветителя, организатора коммуны «Майское утро» и будущего автора книги «Крестьяне о писателях»¹² А. М. Топорова «Просвещенец, просветись». Перед нами не просто очерк, а готовый замысел книги, но здесь отзывы о писателях дают учителя, а не крестьяне, как в книге:

О Толстом учителя говорят измызганные банальности:

– Ох, и голова был!

– Говорят, крыл всех.

– Но, ведь, и пожил старик! 80 годов!

– Наверное, больше «Войны и мира» книги на свете нет.

– Во – толщина! Три или четыре тома. Наворочал¹³.

Развитые крестьяне у нас знают Толстого довольно пристойно. А учителя – нет (1828. № 10, с. 16).

¹¹ М. Горький, в котором настоящевцы видели врага и оппонента, чувствовал стремление журнала понизить уровень своего читателя. В письме М. А. Савельеву от 13 сентября 1929 года есть следующее размышление: «Вместе с “лефовцами” “настоящевцы” действительно стараются изъять из рук рабочего класса такое сильное оружие, каким является словесное искусство, мне кажется, что под этим намерением скрыто эмоциональное недоверие к силам раб<очего> класса и таится взгляд на рабочих как на “низшую расу”» [21, с. 143].

¹² Впервые книга А. М. Топорова «Крестьяне о писателях» вышла в 1930 году, но отрывки печатались в «Звезде Алтая» начиная с 1927 года.

¹³ В книге А. М. Топорова после реплик крестьян об отдельных произведениях того или иного классика следует раздел, где записаны общие представления крестьян о писателе, так, о Пушкине топоровские крестьяне высказываются совсем как топоровские учителя о Толстом: «Пушкин мне привидится как огромная гора, на которую ни взглянуть, ни вздохнуть, ни взойти... И глазом ее, такую махину, не окинуть» [22, с. 39].

Идея сближения писателя и читателя, разрушения классической оппозиции «читатель – писатель», превращение литературы в устный жанр, анекдот, сквозит в этом диалоге с отсылкой к Толстому, мастеру литературы и чтения для крестьян¹⁴. Характерно, что в очерке упомянут и тот самый журнал, в котором автор публикует свой очерк:

Не читают (учителя. – *Е. К.*) и центральных журналов: «На путях к новой школе» и «Народный учитель» (прежде читали и обсуждали их). Кое-кто сейчас выписывает «Учительскую Газету». Совершенно не знают о существовании журнала «Настоящее». Немногие краем уха слышали о «Сибирских Огнях», но не читают их. О других литературно-художественных и научно-публицистических журналах – не спрашивай (1928. № 10, с. 15).

Изображение самого себя, другого журнала, книги или чтения – это постоянный сюжет в «Настоящем», неустанно пропагандирующем «факт» и «жизнь» вместо литературы. Правда, чем дольше существует журнал, тем больше негатива в отношении книги и чтения проступает как в текстах, так и в картинках, причем «литературность» журнала при этом все более возрастает: все больше книг, писателей и литературных персонажей упоминается в очерках, и кажется, что вне литературы в «Настоящем» не создается уже ни один портрет, ни одна картина.

Взглянув на обложку № 2 «Настоящего» за 1929 год, читатель, возможно, тоже захочет почитать книгу, столь притягательно выглядит читающая лежа девушка на обложке (рис. 6). График (С. Липин) выбрал особый ракурс и, работая на резких контрастах, изобразил чтение так, чтобы вызвать непреодолимое желание заглянуть в нарисованную книгу, а заодно и раскрыть журнал, на обложке которого изображена эта читательница. Но героиня, так не по-советски позволившая себе чтение под фикусом на оттоманке, – это, конечно, антигероиня, и читает она роман Сергея Малашкина «Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь»¹⁵.

Этот роман входит в разряд нарицательных образов журнала «Настоящее» и является символом не только изжитой литературы, но и низких нравов, никак не соответствующих моральному кодексу коммуниста. Вместо характеристики героя или его настроения / поведения авторы «Настоящего» могут просто написать «луна с правой стороны», и читатель сразу должен понять, что это за персонаж перед ним. Так, в рассказе Н. Н. Жигульского «Я хочу себя переделать» автор без кавычек вводит название этого романа, чтобы обозначить меру своего «нравственного падения»:

Сразу из партшколы я очутился (уже не комсомольцем) на работе в деревне. Быстро завоевываю авторитет «теоретически подкованного» парня и по рекомендации райкома партии – политпросвет. Почти принят в комсомол. Лекции, доклады, беседы, активность. Это – с одной стороны. А с другой – «неописуемый авторитет» у девиц, луна с обеих сторон, самогонные попойки с комсомольским активом в... здании райпарткома (окна закрывали знаменами), заносчивость комчванного всезнайки и даже экскурсии на места... самогонварения, для разгрома самогонщиков в свою пользу (тоже с комсомольским активом) (1928. № 8, с. 21).

¹⁴ Дополнительный эффект «остранения» обеспечен тем, что именно эпическая традиция русской классики и Толстой как ее родоначальник (а Горький как подражатель Толстого) неустанно критикуются в «Настоящем».

¹⁵ Свою реплику на ту же тему – читающая девушка – сделал в том же номере журнала другой художник, А. Заковряшин (см. рис. 7), редакция сопроводила рисунок Заковряшина шуточной подписью: «Она тоже против факта»: рисунок и гравюра дублируют друг друга, дублируют одну тему, а при этом еще и «переговариваются» («она тоже») между собой.

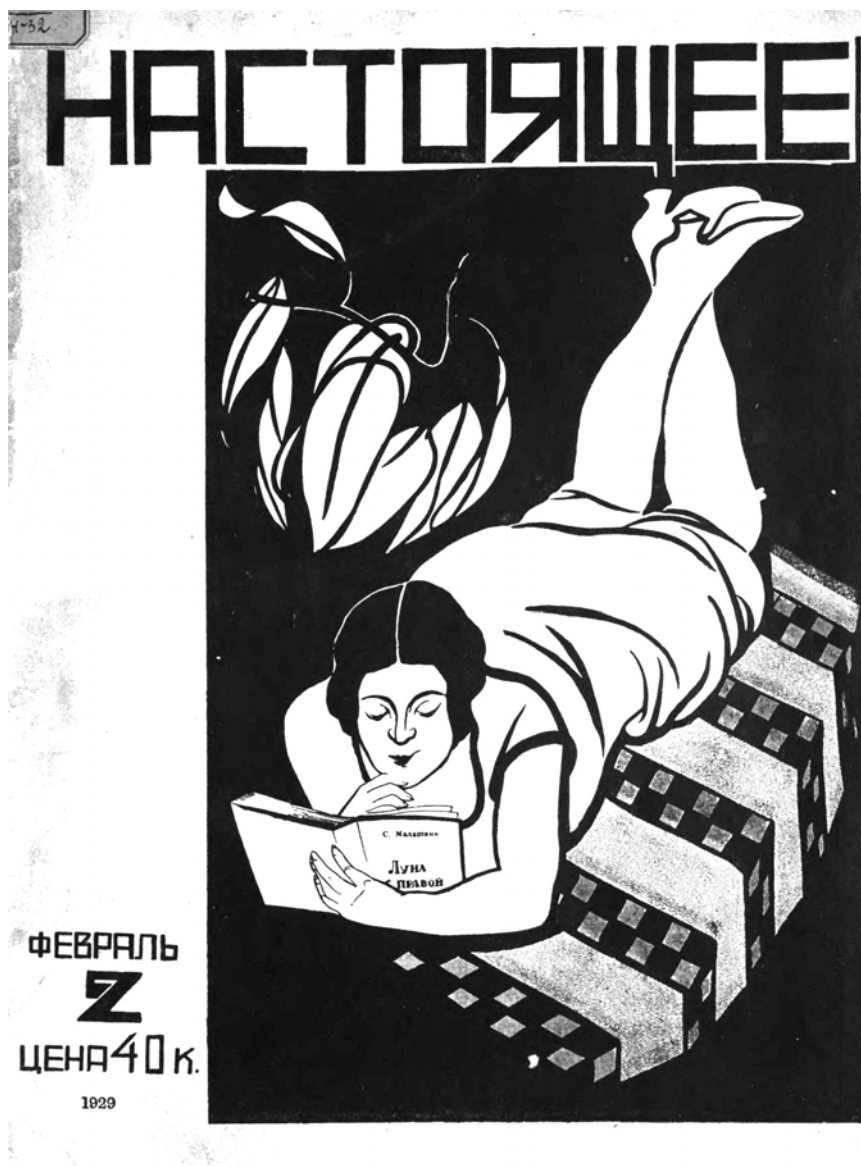


Рис. 6. Настоящее. 1929. № 2, с. 1. Обложка С. Липина

В той же функции выступает заглавие романа Малашкина и у Гиндина («Он пьет за рабочих и “хрестьян”»):

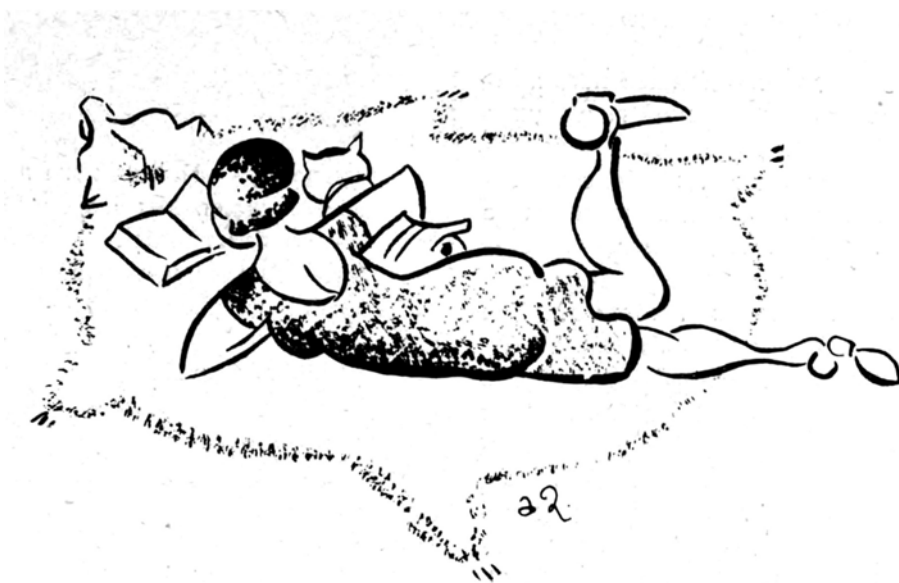
– За дубравую заря
Гасла – догорала.
– Што стоим мы этга зря –
Лиза улыбалась.

С какой стороны в этот момент находилась луна с правой или с левой – поэт не указывает (1928. № 8, с. 24).

Не только роман Малашкина, но и вообще *луна* как символ традиционной поэтической культуры, как неотъемлемая принадлежность классического литературного пейзажа не устраивает настоящевцев, стремящихся представить в своем издании новый стиль, ничем не напоминающий классику и бульварные романы, причем самую авторитетную классику и сугубо бульварное чтиво они уравнивают в ценности, что должно особенно подействовать на наивного, малообразованного читателя, не знающего цены ни тому, ни другому.

Второй номер «Настоящего» за 1929 год демонстрирует со скандальной очевидностью конфликт между настоящевцами и признанными советскими и русскими классиками. Теория литературы факта доведена здесь до своей высшей точки на грани с абсурдом. В этом номере изображены десятки книг, писателей и читателей прошлого и настоящего, причем книги представлены в качестве одуряющего напитка, это водко-книги: романы и стихи прямо-таки растворены в алкоголе или превращены в него, то ли отражаясь, то ли плавая в нем. Литературной водкой, литературным алкоголем представлены Есенин, Кервуд, опять-таки «Луна с правой стороны», сборник «Собачий переулок» (Л. Гумилевский, С. Семенов, А. Тарасов-Родионов) и пр., а на рисунке И. Горбунова (рис. 8) человек бросается с балкона (обратим еще раз внимание на тему смерти) от недостаточной фактографичности предлагаемых ему жизнью книг.

Отрицая классическую традицию и литературу в целом, журнал «Настоящее», тем не менее, интересен именно своей литературностью. Почти абсурдный и в то же время один из самых интересных номеров журнала (№ 2 за 1929 год) ценен как своего рода эксперимент: он отрицает именно то, без чего невозможно было бы восприятие его собственных текстов.



А. Заковряшин

**ОНА ТОЖЕ ПРОТИВ
ЛИТЕРАТУРЫ ФАКТА**

Рис. 7. Настоящее. 1929. № 2, с. 11 (рисунок А. Заковряшина)



ДОЛОЙ ЛИТЕРАТУРНУЮ ВОДКУ!

Рис. Горбунова

Рис. 8. Настоящее. 1929. № 2, с. 9 (рисунок И. Горбунова)

А. Курс в статье «Даем ответы на всякие мучительные лит-вопросы» (это даже не статья, а живая жанровая форма – записанный «доклад Курса на диспуте») говорит:

Довольно известный сотрудник «Сибогней», лефовец Шкловский, как-то говорил, что он может всякого писателя научить писать беллетристику. Писать беллетристику сейчас самое легкое дело. Недавно вышел роман под названием «Зеленые

яблоки». Этот роман сделал человек, пожелавший посмеяться над современной художественной литературой. Он взял 14 старых романов, вытащил из каждого по куску и сшил их, – получился новый роман. Искусство писать беллетристику стало очень легким, для него не требуется ничего, кроме незнания жизни и умения списывать у старых писателей, оно доступно каждому школьнику, причем, кстати сказать – у нас новосибирские школьники начинают с выпуска порнографических журналов (1929. № 2, с. 10).

Любопытный опыт создания незрелого беллетристического романа будто отзывается на теоретические идеи, высказанные Шкловским в «Третьей фабрике»: «Нам, теоретикам, нужно знать законы случайного в искусстве. Случайное – это и есть внеэстетический ряд. Оно связано не каузально с искусством. Но искусство живет изменением сырья. Случайностью. Судьбой писателя» [23, с. 314]. Эти идеи очень похожи на оппозицию автоматизма и случайности, подробно описанную в «Литературном факте» Тынянова (кстати, Шкловскому Тынянов и посвятил «Литературный факт»). А журнал «Настоящее» всю свою недолгую жизнь посвятил погоне за «фактом», будто бы забывая, но на самом деле отлично помня о том, что факт, т. е. редкость, случайность, становится фактом только на фоне узнаваемого, доведенного до автоматизма в восприятии эстетического ряда.

Общэстетический ряд, куда входят и общепринятая символика, и какие-то расхожие литературные, кинематографические, художественные представления, необходим авангардному тексту, но такая необходимость либо скрывается, либо классический образец, использованный с максимальной продуктивностью, подается в негативе. Крайнее отрицание традиции приводит к минимализму и уничтожению, именно такой сценарий – уничтожения и смерти – и приготовила судьба журналу. Правда, когда журнал прекратил свое существование, он, кажется, не дошел до полного отрицания, не отказался полностью от «литературы» и «эстетики» и мог бы выдать еще много любопытных примеров отрицания и абсурда.

Список литературы

1. Очерки русской литературы Сибири: В 2 т. Новосибирск: Наука, 1982. Т. 2: Советский период.
2. *Парамонов С. С.* Из истории сибирской ассоциации пролетарских писателей (СибАПП) // Развитие литературно-критической мысли в Сибири. Новосибирск: Наука, 1986. С. 193–214.
3. *Посадсков А. Л.* Книжное дело Сибири: уроки двадцатых // Сибирские огни. 1989. № 10. С. 154–162.
4. *Горшенин А. В.* Сибирская ассоциация пролетарских писателей (СибАПП) // Горшенин А. В. Беседы о сибирской литературе. Новосибирск: Изд. Дом «Горница», 1997. С. 104–108.
5. *Безрядин Н.* Почти детективная история А. Курса // Сов. Сибирь. 1999. № 113, 24 июня. С. 3.
6. *Бернштейн А.* Время и дела Александра Курса // Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал. 2001. № 53. С. 260–289.
7. *Яранцев В.* «Настоящее» – журнал несбывшихся надежд // Сибирские огни. 2008. № 3; 4. URL: <http://magazines.russ.ru/sib/2008/3/ia10.html>; <http://magazines.russ.ru/sib/2008/4/ia13.html> (дата обращения 28.12.2016).
8. *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Формальный метод: Антология русского модернизма. Екатеринбург, М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1: Системы. С. 663–680.
9. *Лекманов О. А.* Поэты и газеты: Очерки. М.: Изд-во РГГУ, 2013.
10. *Третьяков С.* Настоящее «Настоящее» // Новый ЛЕФ. 1928. № 5. С. 43–44.

11. Фор Д. Сергей Третьяков: факт // Формальный метод: Антология русского модернизма. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 2: Материалы. С. 183–198.
12. Ган А. Первая программа рабочей группы конструктивизма // Формальный метод: Антология русского модернизма. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1: Системы. С. 865–866.
13. Курс А. Кирпичом по скворечне // Сов. Сибирь. 1928. № 139, 17 июня. С. 2. URL: <http://elib.ngonb.ru/jspui/handle/NGONB/19889> (дата обращения 28.12.2016).
14. Маяковский В. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1978. Т. 4.
15. Курс А. Перспективы кино (к восьмилетию Октября) // Жизнь искусства. 1925. № 45 (1072), 7–10 нояб. С. 14.
16. Родченко А. В Париже. Из писем домой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
17. Курс А. Быстрее, Америка. Сценарий // Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал. 2001. № 54. С. 304–335.
18. Литературное наследство Сибири / Сост. Н. Н. Яновский. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1980. Т. 5: Николай Михайлович Ядринцев. О литературе; Стихотворения; Письма; Воспоминания о Н. М. Ядринцеве.
19. Куделя М. Иркутский НЭП: начало конца. Дело иркутского ОМХа (1926–1927). URL: https://tidero.ru/books/irkutskii_nep_nachalo_konca/read/ (дата обращения 28.12.2016).
20. Павлова И. В. «Иркутское дело» 1926 года // Гуманитарные науки в Сибири. 1995. № 1. С. 43–48.
21. Десять писем М. Горького к разным лицам // Русская литература. 1987. № 4. С. 143–144.
22. Топоров А. М. Крестьяне о писателях. М.: Common place, 2016.
23. Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Предисл. А. П. Чудакова; коммент. и подгот. текста А. Ю. Галушкина. М.: Сов. писатель, 1990.

E. V. Kapinos

Novosibirsk, Russian Federation

**LITERATURE AND FACT
IN THE NOVOSIBIRSK LITERARY MAGAZINE «THE PRESENT»
(1928–1930)**

The article discusses the Novosibirsk literary magazine «The Present» (1928–1930). The magazine is considered in the context of the Russian avant-garde culture and is analyzed as a single text held together by recurrent subjects, motifs and presentational devices. The editorial board presided over by A. L. Kurs was following in the footsteps of the LEF, both in theory and in practice, in its emphasis on the publication of «fact literature». Notably, the «fact» component was specially designed through selection, editing, the use of literary parallelism and a particular emphasis on certain subjects and motifs such as novelty, birth and death, and the developing United States which paralleled a Siberia under construction. Other prominent features of the magazine included an avant-garde logocentrism, oversaturation with the fact theory and a focus on self-presentation.

Keywords: literary magazine «The Present» (1928–1930, Novosibirsk), the fact literature, motif, Siberian avant-garde, A. Kurs, S. Tretyakov, New LEF, logocentrism, self-presentation.

Kapinos Elena V. – Doctor of Philology, Senior Researcher, Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, dzerv@mail.ru)

К. В. Абрамова

Новосибирск, Россия

**«СИБИРСКИЙ ДЕТСКИЙ ЖУРНАЛ»:
ТЕМЫ, МОТИВЫ, РЕДАКЦИОННАЯ ТАКТИКА ***

Рассматривается «Сибирский детский журнал» (с июля 1928 года – журнал «Товарищ»), выходявший в Новосибирске с 1928 по 1930 год, в контексте времени его создания и в его взаимосвязи с детскими журналами Москвы и Ленинграда и с новосибирским журналом «Настоящее» (1928–1930). Подробно анализируются первые шесть выпусков журнала за 1928 год (до изменения названия), поскольку это позволяет изучить «Сибирский детский журнал» до изменений, которым он подвергся после переименования. Целью статьи является описание структуры журнала, особенностей его оформления и содержания, для того чтобы выявить в нем черты конструирования, подводящего к стиранию границ между «литературой» и «жизнью», характерного для «литературы факта».

Ключевые слова: «Сибирский детский журнал», литературная группа «Настоящее», журнал «Настоящее», литература факта, А. Ансон, сибирская журналистика, журналы для детей, пионерские журналы.

В 1920-е годы происходит становление детского журнала нового типа, коренным образом отличающегося от предреволюционных изданий, призванного воспитывать «нового человека», будущего создателя и жителя коммунистического общества. Всплеск интереса к детским журналам объясняется не только стремлением оказать идеологическое влияние на подрастающее поколение. Как отмечает Д. Фор, во время промышленного подъема 1920-х годов новые средства массовой информации «впервые стали неотъемлемой частью повседневной жизни» [1, с. 184].

Еще в 1924 году в статье «Литературный факт» Ю. Н. Тынянов говорил о том, что периодические печатные издания, которые приобретают все большее значе-

* Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 16-04-00268 «Сибирский авангард 1920–1930-х годов: газета, журнал, альманах, сборник».

Благодарю за помощь в подборе материалов для статьи Е. В. Капинос и И. Е. Лоцилова.

Абрамова Ксения Вадимовна – кандидат филологических наук, доцент Института Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллойская, 28, Новосибирск, 630124, Россия, a-ks@yandex.ru)

ние в советской действительности, именно в это время «становятся своеобразными “литературными произведениями”, “литературными фактами”» [2, с. 257].

Стремление охватить через газеты и журналы все стороны жизни не могло не затронуть также детей и подростков. Ребенок приучался к постоянному и незримо присутствию авторитетного «голоса», руководящего им и направляющего его, который воздействует не только через формирующиеся общественные организации (пионерское движение, комсомол и т. д.), но и через печать¹.

Журналы для детей особенно активно создавались в 1920-е годы: «Барабан», «Юные строители», «Огоньки», «Воробей» (с 1925 г. – «Новый Робинзон»), «Красный галстук», «Пионер», «Мурзилка» и др.² Редактор журнала «Пионер» Н. В. Ильина в статье «Из истории детских журналов <19>20-х–<19>30-х годов» приводит неполный перечень журналов, которые выходили в это время не в Москве и Петрограде, а в крупных городах Советского Союза: Тбилиси, Ереване, Чите, Симбирске, Баку, Саратове, Ташкенте, Киеве, Свердловске, Нижнем Новгороде, Пензе, Хабаровске, Ростове-на-Дону, Новосибирске [6, с. 25].

В Новосибирске заметную роль среди изданий, предназначенных для детей и юношества, сыграл «Сибирский детский журнал», просуществовавший с 1928 по 1931 год. С седьмого выпуска 1928 года издание стало выходить под названием «Товарищ». Изменение названия, по замечанию Е. В. Евдокимовой, было вызвано тем, что задачи, стоявшие перед молодежными организациями, не были связаны с детьми, и слова «дети», «ребенок» исчезали из общественного употребления, их заменяли словами «пионеры», «юные помощники комсомола и партии» и т. п. [7, с. 79]. Журнал претерпевал и другие изменения. С конца 1929 года редактором стал Г. Солдатов, в 1930–1931 годах – Г. Марков, сменились формат печати и подход к конструированию журнала, постепенно изменялась даже предполагаемая аудитория: в первых номерах было обозначено, что журнал предназначался «для детей школьного возраста», т. е. для детей от 6 до 16 лет. С сентября 1929 года – «журнал школьников и пионеров Сибири», с января 1931 года – «журнал пионеров и школьников Сибири» (в журнале встречается оговорка, что он предназначен для детей от 9 до 15 лет, т. е. для старших октябрят и пионеров)³.

Мы остановимся на подробном анализе первых шести выпусков 1928 года, вышедших под заголовком «Сибирский детский журнал» для того, чтобы описать, как выглядел и как был организован журнал в первые месяцы своего существования. Если, следуя за Ю. Н. Тыняновым, рассматривать журнал как единое произведение, то нужно учитывать, что такое произведение имеет сложную природу и за время существования претерпевает множество изменений. Таким образом, мы рассмотрим именно первые выпуски «Сибирского детского журнала», когда он был максимально близок к первоначальной задумке его авторов, что в дальнейшем позволит детально проанализировать журнал «Товарищ» (до июля

¹ М. А. Литовская называет данный процесс «подменой активного гражданина активистом», которая в детской периодике «проявляется наиболее отчетливо»: «Каналы незаметного обучения послушанию через журналистику были, судя по всему, различными. Во-первых, читателей приучали регулярно знакомиться с голосом власти, каковым являлось в советское время любое официальное печатное издание. Во-вторых, в читателей воспитывали доверие к этому голосу, что бы он ни произносил. В-третьих, советских людей приучали к определенному “тембру” – типу оформления усваиваемой ими информации...» (см.: [3, с. 111]).

² Подробнее об этом см.: [4–6].

³ Зарипова Д. М. Журнал «Товарищ» как источник изучения образа советского ребенка. URL: <http://mkonf.iriran.ru/papers.php?id=123> (дата обращения 30.11.2016).

1928 года – «Сибирский детский журнал») как единый текст – собственно, «литературный факт».

«Сибирский детский журнал» выходил в издательстве «Сибкайиздат» под руководством Сибкрайоно и крайкома ВКЛСМ, первый его номер был выпущен 6 февраля 1928 года [8, с. 23; 9, с. 4]. Главным редактором стал А. А. Ансон⁴ – к тому времени уже один из ведущих деятелей народного просвещения и печати в Сибири. Е. В. Евдокимова, а также авторы и составители «Календаря знаменательных и памятных дат по Новосибирской области, 2008 год» указывают, что в создании «Сибирского детского журнала» принимал участие писатель Г. А. Вяткин [8, с. 23; 7, с. 78–79].

В том же издательстве в это время начинает выходить журнал «Настоящее» одноименной литературной группы. Редактор «Сибирского детского журнала» не упоминался в числе членов настоященцев, его имя не фигурирует среди авторов, принимавших участие в «Настоящем», но оба журнала существовали в одно и то же время и в одной и той же среде, поэтому П. Д. Муратов называет их «антиподами и родственниками» [10, с. 189]. О различиях и противоречиях между «Настоящим» и «Сибирским детским журналом» мы еще скажем, родственность же заключается в их ориентированности на *литературу факта*, во внимании к документалистике, в стремлении к уничтожению разрыва между реальностью и ее презентацией в печатном издании⁵.

В статье «Наш журнал», открывающей первый выпуск, издание было заявлено как первый журнал для детей в Сибири. Однако на территории Сибири выходили «Сибирский студент» (Томск, 1914–1916), «Юность» (Омск, 1918), «Молодая жизнь: Журнал для детей школьного возраста» (Иркутск, 1920), «Юношеская правда» (Омск, 1920), «Юный алтаец» (Барнаул, 1920) и «Голос революционного студенчества» (Омск, 1923). Но все эти журналы либо прекратили свое существование после 1917 года («Сибирский студент»), либо выпускались непродолжительное время, иногда издание прекращалось после первого же выпуска. Поэтому «Сибирский детский журнал» действительно стал первым и самым крупным советским журналом для детей в Сибири⁶.

⁴ В 1923 году А. А. Ансон был заведующим Сибполитпросвета и заместителем заведующего Сибкрайоно в Новониколаевске, он постоянно выступал по вопросам школьной и внешкольной работы на страницах краевых газет и журналов, входил в состав почти всех их редколлегии. В 1923–1934 годах в журнале «Просвещение Сибири» публиковались его статьи на педагогические темы, он был одним из организаторов и заместителем председателя Сибирского отделения общества «Долой неграмотность». См.: *Посадсков А. Л.* Ансон Александр Антонович // Библиотека сибирского краеведения. URL: <http://bsk.nios.ru/enciklopediya/anson-aleksandr-antonovich> (дата обращения 30.11.2016).

⁵ «Жизнь практическая должна быть окрашена искусством во всех своих проявлениях ежеминутно. Каждый должен стать художником-строителем этой жизни. <...> Центр же тяжести искусства будет в самой жизни – в линиях и формах ее вещей, в языке. На котором говорят повседневно, в звучаниях фабрик, заводов, портов, улиц, тракторов и рабочих собраний...» [11, с. 216].

⁶ «Сибирский детский журнал» имел идеологическую окраску, характерную для пионерских журналов 1920-х годов, и противопоставлялся тем школьным (часто рукописным) журналам, которые были широко распространены в гимназиях и реальных училищах России начала XX века (подробнее об этом см.: [12; 13]). Ю. Б. Балашова, останавливаясь в основном на изданиях, выходивших в Москве и Петрограде, отмечает, что «благодаря периферии <...> школьная периодика приобрела повсеместный характер и утвердилась в своем типовом массовом варианте» [13, с. 41]. В Сибири это явление также было распространено (см., например: [14]). Кроме того, «Сибирский детский журнал» должен был вытеснить «идеологически чуждые» явления из детской журналистики Сибири, такие как, например, журналы «Забайкальский скаут» и «Забайкальский бой-скаут» (подробнее

Накануне выпуска журнала в учебные заведения города Новосибирска были разосланы анкеты с вопросами о будущем журнале⁷, в статьях первого номера есть упоминания об этом анкетировании: «Нужен ли сибирский детский журнал? С этим вопросом мы обратились к самим ребятам и получили несколько тысяч ответов» («Наш журнал»); «Судя по полученным от вас анкетам, разосланным по школам, вы все приветствуете создание нашего сибирского детского журнала» («Что и как читать?» Антонина Шнейдер)⁸.

Редакция призывала детей стать не просто читателями, но участниками, создателями журнала, при этом просили писать «меньше об английских лордах» и о том, что «пионеры всех капиталистов истребляют»; авторы статьи провозглашали: «Нам нужна ваша жизнь, жизнь вашей школы, вашей пионерорганизации, вашей семьи, деревни и города». Также акцентировалось внимание на том, чтобы корреспонденты обращали внимание на недостатки и недочеты в жизни и работе школ, школьных и пионерских организаций, что также было одним из проявлений провозглашенного курса «следования заветам Ильича».

Нужно отметить, что редакция «Сибирского детского журнала», ориентировалась на «центральные» журналы для пионеров, уже ставшие к 1928 году популярными, такие как «Барабан» (и позже – «Пионер»), первый выпуск которого открывался обращением: «Журнал “Барабан” будет являться громким призывом к работе и объединению. “Барабан” является журналом самых юных пионеров. Судьба “Барабана” зависит от самих пионеров. Вы должны сами его создавать. Тогда только он будет интересный и живой»⁹. Этой тактики придерживались и другие региональные детские журналы (например, журнал «Красный галстук», выходивший в 1925 году в Свердловске¹⁰).

Такой подход к созданию детского журнала обусловлен еще и тем фактом, что к тому времени был закрыт журнал «Новый Робинзон», одним из поводов к критике которого было то, что журнал полностью выпускался взрослыми, а значит, был далек от реальной жизни советских пионеров¹¹, хотя в этом журнале читателей приглашали выступить в качестве детских корреспондентов – деткоргов. Эта практика развивалась также в журналах «Барабан» и «Пионер» (иногда их называли «пикоры» – пионерские корреспонденты), и в журнале «Мурзилка», в котором появились персонажи-зверкоры¹².

«Сибирский детский журнал» с первого выпуска был хорошо структурирован: в нем сразу были выделены рубрики, принципы оформления и подачи материала сохранялись вплоть до переименования и последовавшего за ним переосмысления журнала, хотя структура не была жесткой, в ней постоянно происходили сдвиги и изменения.

об этом см.: [15]) и подпольный журнал «Черные крылья», который выпускали учащиеся Маратовской школы № 20 г. Иркутска и в котором отразилось неприятие школьниками насаждаемой советской идеологии и противостояние ей [16; 17].

⁷ Е. В. Евдокимова в статье «Становление сибирской детской журналистики (печатные издания для детей г. Новосибирска в 1920–1930 гг.)» пишет, что анкетирование проводилось под руководством Г. Вяткина. Нужно отметить, что в некоторых источниках Г. Вяткин назван редактором «Сибирского детского журнала», хотя в самом журнале всегда был указан только ответственный редактор – А. Ансон. См.: [7, с. 78–79].

⁸ В середине 1920-х годов в сибирской прессе проводилось анкетирование аудитории газет и журналов. Первым изданием, применившим этот метод в Сибири, стала газета «Советская Сибирь». Подробнее об этом см.: [18, с. 77].

⁹ Подробнее об истории журнала «Барабан» см.: [19].

¹⁰ См.: [3].

¹¹ Подробнее об этом см.: [4; 20, с. 287].

¹² Подробнее деткорговское движение рассмотрено, например, в [4; 5; 19; 20].

Единого подхода к начальным материалам журнала не существовало, но он всегда был связан с актуальными общественно-политическими темами или событиями. Первый номер журнала открывало обращение редакции к читателям, во втором номере было приведено стихотворение «Красная армия», сопровождающееся иллюстрациями-фотографиями¹³; в третьем номере – статья Г. Вяткина о Максиме Горьком¹⁴; в четвертом и пятом номерах – стихи «Марш пионеров», «Первомайский клуб» (в № 4) и «Марш экскурсантов» (в № 5)¹⁵; шестой номер журнала открывали фотографии «лучшего в Сибири детского очага» и лозунг: «Для строительства и борьбы нужна здоровая крепкая смена. Боритесь за здоровье пионеров и всех детей!».

Уже в первом номере журнала были обозначены рубрики:

- «Как мы живем и работаем» – в ней печатались заметки деткоргов о различных сторонах жизни, которые иногда сопровождались комментарием от редакции;
- «Что и как читать» – здесь давались советы о том, какие книги следует прочесть, а также описания этих книг и рецензии на них (постоянным автором этой рубрики была Антонина Шнейдер);
- «Труд и игры» – приводились описания различных игр («Общий котел», «Серсо») и инструкции, как смастерить какой-либо предмет: ложки (в № 1), скворечник и парник (в № 3), флюгер (в № 4) и др.;
- «Веселая страничка», в которой публиковались сатирические или шуточные стихи, частушки, часто сопровождаемые карикатурами;
- «Почтовый ящик» – рубрика, в которой приводились ответы на письма читателей.

На последней странице журнала размещались «Ребусы, шарады, загадки», ответы на которые публиковались в следующем номере. В первом номере читателям разъяснялось, что такое ребус и как он разгадывается, после чего предлагался для решения рисованный ребус, шарады, шуточные вопросы и загадки.

Занимательные задания были довольно разнообразны. Так, во втором номере читателям предлагались необычные задачи «Мудреные дощечки» и «Удивительная находка», в третьем номере – загадки с перестановками букв, в четвертом и шестом – «Сложные шарады» в стихотворной форме, в номере 5 – «Загадочная картинка». По содержанию загадки бывали и довольно нейтральными по тематике (например, «Сколько раз нужно произнести букву А, чтобы получилась птица?» или «Какая буква, помещенная в букве, даст дерево?»). Но большинство отгадок так или иначе связаны с реалиями, с которыми, скорее всего, должны быть знакомы дети, проживающие в Сибири. Например, в номере № 2 напечатана «Шутка»:

¹³ Такое начало было приурочено к праздновавшемуся в феврале 1928 года десятилетнему юбилею создания Красной армии.

¹⁴ Иллюстрацией стал фотографический портрет Горького, сама статья была приурочена к 35-летию литературной деятельности писателя.

¹⁵ В № 4 текст стихотворений сопровождался рисунком-литографией, изображающим пионера с горном в лучах восходящего солнца, и окружен врезками-лозунгами «Громче бей барабан;

Выше красное знамя;

Пролетарские дети всех стран, дружно вперед за нами!»

и

«Мы – юные, бодрые, смелые

твердо идем по стопам Ильича!»

В № 5 иллюстраций к стихотворению нет, но текст сопровождается нотами мелодии, подходящей для исполнения «Марша».

«Добавил к слогу слог / Смотри – заблудишься / Отбрось его, прибавь другой, / И не об'ешься», – ответом на которую были слова «тайга» и «таймень».

Еще одной особенностью загадок и шарад в «Сибирском детском журнале» было то, что в каждом номере размещались задачи, ответы на которые имели идеологическое содержание. Это были лозунги, «призванные» подчеркнуть ориентированность журнала на литературу факта. В первом же номере журнала детям предлагалось решить ребус с зашифрованной фразой «Пионер, будь здоров и будь готов!». В этом редакция как будто воплощала идеи, подобные тем, что высказывали теоретики литературы факта, например, С. Третьяков, писавший об «изобразительном (а не звуковом) характере» лозунга, а также о «мгновенности его действия», которая заключается в том, что лозунг «должен застрять в сознании... вьестся в сознание на возможно долгий срок... должен быть подобен репейнику, вцепляющемуся даже в случайно по нему хлестнувший хвост» [21, с. 221–222]. Изобразительность в «Сибирском детском журнале» доведена до предела – лозунг превращается в набор картинок, которые нужно «превратить» во фразу. И этот момент «превращения» дополнительно акцентирует внимание читающего на смысле лозунга, как бы закрепляет его в сознании разгадывающего ребус¹⁶.

Со второго выпуска в журнале появилась рубрика «Детское творчество», в которой публиковали небольшие произведения, стихотворения и рассказы.

Некоторые рубрики появлялись не во всех номерах журнала или видоизменялись. Так, например, рубрика «Что и как читать» в номерах 3 и 5 отсутствует, но ее место занимают разделы «Книжки о весне и природе» в третьем выпуске журнала и «Как отдыхать летом» в пятом. В выпусках № 2 и 5 заголовки рубрики «Труд и игры» отсутствовали, но были размещены статьи «Как сделать самую простую сцену и самые простые декорации» М. Померанцева (в № 2), «Как построить лодку “Канот”» и «Энтомологическая будка» (в № 5, последняя статья с подписью «А. С.»). Отметим также, что графическое оформление заголовков тоже постоянно менялось, не было устойчивым.

В выпусках 5 и 6 раздел «Веселая страничка» был заменен на стихи Андрея Кручины (Александра Николаевича Огурцова, 1889–1938) «Летние приключения Евстафия и Арсения», которые так же, как повесть «сибирского Джека Лондона» М. Кравкова «Дети тайги», публикуемая в нескольких выпусках, создавали преемственность между номерами журнала. Этот эффект достигался и тем, что некоторые темы как бы продолжались в следующем номере журнала: например, в № 2 была опубликована статья «Как сделать самую простую сцену», а в № 3 – письмо от учеников Новосибирской школы о постановке пьесы «Царь Максимилиан» (письмо сопровождалось фотографией детей в самодельных костюмах, что напоминало читателям о вышедшей ранее статье).

Основным отличием подхода к материалу «Сибирского детского журнала» от настоящих ценителей было отсутствие явного отрицания художественной литературы: в журнале, как мы отмечали ранее, публиковали аннотации книг для детей и подростков, для которых была выделена специальная рубрика. Кроме того, с «Сибирским детским журналом» сотрудничали авторы, чье творчество критиковали в «Настоящем» (например, Г. Вяткин).

В первых шести выпусках журнала были опубликованы рассказы «В горных хребтах» Глеба Пушкарева, «Рассказ о двух волках» Г. Вяткина, «Егоршина ма-

¹⁶ Приведем примеры лозунгов, которые были ответами на различные загадки и шарады в «Сибирском детском журнале»: «Надо изучать свой край», «Тельбесстрой – начало капитального строительства нашей страны», «Да здравствует индустриализация Сибири», «Пионер, к борьбе за рабочее дело будь готов», «Шире дорогу коллективным крестьянским хозяйствам», «Долой неграмотность».

шина» К. Гайлит, «Миша» Е. Кочетковой, «Снежная ветка» Агнии Сенч, «Волчий брод» П. Стрижкова, «Необычайным путем» А. Коптелова, «Костер на реке Мегитун» Вл. Ошанина, «Миколкино золото» К. Буревого, а также повесть М. Кравкова «Дети тайги», которая выходила частями в четвертом, пятом и шестом выпусках.

Героями рассказов и повести становились дети, попадающие в приключения в тайге, в золотодобывающей экспедиции, при полете на самолете, сталкивающиеся с бандитами и дикими зверями. Особенностью данных рассказов можно также назвать то, что в литературной форме давалась познавательная информация. Так, например, в рассказе Агнии Сенч «Снежная ветка» (№ 2) рассказано о том, как добывается соль в Павлодаре, в рассказе «Волчий брод» П. Стрижкова (№ 3) описано приспособления для промывания золотого песка. В повести «Дети тайги» главные герои, оказавшись в тайге практически без еды, натываются на умирающего лося, и подробно описывается, как они пытаются сохранить мясо (часть – вялят на солнце, часть – солят в выдолбленном из ствола дерева корыте, которое затем помещают в ледяной ручей).

В журнале публиковались стихи Ив. Ерошина, Ал. Оленич-Гнененко, Н. Титова, Агнии Сенч и др. В № 5 была опубликована песня «Марш экскурсантов» (автор – Георгий Лавров) с пометкой «можно петь на мотив “Мы кузнецы и дух наш молод”», а после текста приводились ноты (подобным образом, с нотами, в журнале «Еж» была опубликована «Майская песенка» Маяковского (в № 4 за апрель 1928 года). Кстати, это была обычная журнальная практика тех лет: новый стихотворный текст нередко повторял ритм популярной советской песни, как бы присоединяясь к тому, что уже стало «народным», «общим». Авторы и редакция «Сибирского детского журнала» ориентировались не только на журналы «Барaban», «Пионер», о которых мы говорили в начале нашей статьи, но и на журналы для детей, издаваемые в детском отделении «Ленгиза».

Как минимум дважды в журнале перепечатывались стихотворения из других изданий: из журнала «Пионер» и из газеты «Юный ленинец». В выпуске № 4 «Сибирского детского журнала» была опубликована редакторская заметка «Литературное воровство»: «Некто Поздняков Н. прислал нам за своей подписью стихотворение “Юный ленинец”. Стихотворение – хорошее. Мы его напечатали в № 3 “С. Д. Ж.”. А затем выяснилось, что Поздняков это стихотворение украл и выдал за свое. Он списал его из журнала “Пионер” (1925 г., № 20), автором стихотворения является Мих. Сечко. Опубликовывая этот факт литературного воровства, редакция надеется, что он будет первым и последним. Кроме того, нам прислали: Анна Симонова басню Крылова “Скворец” и Алексей Свиридов стихотворение Толстого А. “Спесь”. Оба автора не оговорили, что ими списаны чужие произведения».

Второе разоблачение плагиата на страницах «Сибирского детского журнала» было оформлено уже по-другому, более экспрессивно: в рубрике «Почтовый ящик» было размещено письмо, подписанное «А. Фадеев», со следующим текстом: «В № 4 “Сиб. Дет. Журнала” помещено стихотворение “Дашь самолет”, подписанное Алексеев Алексей, из Черепанова. Стихотворение это Алексеев спер из “Юного Ленинца” № 6 от 23 ноября 1927 г. Стихотворение написано В. Виноградовым». К этому письму также помещен комментарий от редакции: «Алексеев, тебе не стыдно?».

Любопытны, с нашей точки зрения, публикации стихотворений Егора Ехидина (постоянный псевдоним известного сибирского журналиста и сатирика Афиногена Григорьевича Гиршликовича, 1889–1943): в первом выпуске журнала появилось его стихотворение «Перегруз», а вступительная статья к разделу «Ребусы, шарады, загадки» (о том, что такое ребус и как его разгадывать) также была под-

писана «Егор Ехидин». В выпуске № 3 была опубликована сочиненная им шарада, а в № 4 – стихотворение «Вор на ходулях». Оба стихотворения публиковались в разделе «Веселая страничка».

В журнале также публиковались научно-популярные и краеведческие статьи и очерки: «Знаем ли мы наш край» И. Воробьева, «Что такое Тельбес» М. Кравкова, «Черное золото» Г. Андреевича, «В гостях у карагасов» М. Гольда, «Культуру тунгусам» Г. В. (Г. Вяткина?), «Как прорастает семя» и «Как защищаются растения» И. Москалева и др.

Каждый номер журнала был оформлен красочной обложкой, ее оформление обычно соотнесено со временем выхода номера: как правило, это была сценка из жизни детей в определенный месяц года (такое оформление сохраняется также и в выпусках № 7, 8 и 9 за 1928 год, вышедших под заголовком «Товарищ», в 1929 и 1930 годах подход к оформлению обложки изменился). Исключением был первый номер, на котором изображен хоровод из детей, представителей различных народов Сибири¹⁷.

Также исключением можно назвать обложку второго номера, на которой изображена фотография «Читаем свой журнал», частично закрывающая сибирский пейзаж, т. е. в этом случае были совмещены два различных подхода к журнальной иллюстрации¹⁸. Интересно, что на фотографии изображены дети, читающие первый выпуск «Сибирского детского журнала» (обложка журнала помещена практически в центре композиции и легко узнаваема). Это не единственное проявление своеобразной «саморекламы» в журнале: среди ребусов и шарад публиковались и такие, разгадав которые, читатель получал фразу «Каждый школьник в Сибири должен быть подписчиком первого “Сибирского детского журнала”» (задание «Мудреные дощечки» в № 2) или «Читай свой журнал» (задание «Удивительная находка», в том же номере).

Оборот лицевой стороны обложки имел стандартное оформление: на нем помещалось содержание номера и информация о подписке на журнал. В № 1 и 4 к ним также было добавлено объявление о детском конкурсе на лучшее литературное произведение, о котором будет сказано ниже. Тыльная сторона обложки и ее оборот также не претерпевали изменений за рассматриваемый период: на них помещались рубрики «Почтовый ящик» (на обороте тыльной стороны обложки) и «Ребусы, шарады, загадки» (на тыльной стороне обложки).

«Сибирский детский журнал» также содержал большое количество иллюстраций: это были рисунки, фотографии, приводились копии писем (в первом номере

¹⁷ «Яркую цветную обложку, изображающую хоровод детей разных сибирских народностей, для первого номера журнала выполнила Надольская. Крупный рисунок, хорошо читающийся шрифт сделали журнал нарядным, привлекательным. К сожалению, нарядность тут и кончилась. Внутри журнальная тетрадь бесцветна. Она заполнена текстом, штриховыми рисунками и серенькими фотографиями. Детский журнал заметно уступает качеством оформления журналу “Настоящее”» [10, с. 190].

¹⁸ В этом совмещении можно увидеть намек на тему монтажа, также одну из важнейших тем авангардного искусства 1920-х годов. Исток такого подхода к оформлению можно увидеть в обложках, созданных А. Родченко для «ЛЕФа» и «Нового ЛЕФа»: А. Родченко «...поначалу тоже ощущает себя причастным к <...> движению искусства в сторону факта, объективности, документальности. Однако под фактом он понимает не только “жизненную практику”, но и ту новую визуальную реальность, которую он творит на фотоснимке» [22, с. 695]. Стремление создателей «Сибирского детского журнала» отобразить «визуальную реальность» (дети на фотографии читают первый номер журнала) было как будто отголоском экспериментов с совмещением фотографии и рисунка в столичных журналах. Отметим, что в журнале «Настоящее» до конца 1929 года не использовались фотографии в качестве иллюстраций, что тоже показывает на различия между этими двумя журналами.

была помещена копия письма о создании в селе Ново-Тырышкино Колыванского района Общества друзей первого Сибирского детского журнала, а в номере 4 – письмо Н. К. Крупской к барнаульским школьникам), а также карикатуры, рисованные шарады¹⁹.

Иллюстрации всегда были связаны с тем текстом, рядом с которым они помещались, дополняли и продолжали его. При этом авторство рисунков и фотографий, как правило, не указывалось. А. Ансон «художников нигде и никак не отметил, не упомянул и тем поставил их на одну ступень с техническими работниками типографии» [10, с. 190]²⁰. Исключением стали иллюстрации в первых двух номерах журнала к разделу «Веселая страничка», в котором есть указание: «Рисунки пионера Хватова». Исполнены они в гипертрофировано карикатурной манере, что, как и подпись, создают эффект вычурного усиления «фактологичности» материала.

В первом номере журнала был объявлен Первый Сибирский детский конкурс на лучшее литературное произведение, написанное детьми в возрасте от 10 до 15 лет. Во втором выпуске журнала были напечатаны правила конкурса: в нем могли участвовать дети указанного возраста, живущие в Сибири, Казахстане, в Бурят-Монгольской республике и Дальневосточном крае. Предполагалось выдать 9 премий: за три лучших рассказа, три статьи и три стихотворения. Устанавливались требования к тематике и объему каждого вида произведения. Среди призов были названы серебряные часы, футбольный мяч (или коньки, или лыжи – на выбор), полное собрание сочинений Пушкина (или Лермонтова, или Гоголя – на выбор). Произведения победителей также должны были быть опубликованы в «Сибирском детском журнале».

Итоги конкурса предполагалось подвести в майском выпуске журнала, но ни в нем, ни в выпуске № 6 за июнь 1928 года они так и не были опубликованы.

Как уже отмечалось, с июля 1928 года (с № 7) «Сибирский детский журнал» стал выходить под названием «Товарищ», начиная с № 10 – в новом, уменьшенном, формате. Видоизменялись его структура и содержание. Мы рассмотрели, как выглядел журнал в его «первоначальном», наиболее близком к задуманному, виде, что позволит в дальнейшем изучить и описать историю развития журнала «Товарищ».

Список литературы

1. Фор Д. Сергей Третьяков: Факт // Формальный метод: Антология русского модернизма / Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 2: Материалы. С. 183–198.

2. Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–270.

3. Литовская М. А. Региональный журнал для детей в контексте советской периодики 1920–1930-х гг.: динамика идеологических приоритетов // «Убить

¹⁹ П. Д. Муратов отмечает низкое качество печати иллюстраций внутри журнала, что особенно контрастирует с оформлением обложки. Подробнее см.: [10, с. 190].

²⁰ Среди художников, сотрудничавших с «Сибирским детским журналом», исследователь называет Н. Н. Нагорскую, А. Г. Заковряшина, А. В. Воцакина, П. П. Подосенова, П. И. Ивакина, С. Н. Липина, которые также оформляли и журнал «Настоящее» [10, с. 190].

- Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е – 1930-е гг.): Сб. ст. / Сост. и ред. М. Р. Балина, В. Ю. Вьюгин. СПб.: Алетейя, 2013. С. 110–134.
4. Колесова Л. Н. Детские журналы. XX век. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2009. 372 с.
 5. Холмов М. И. Становление советской журналистики для детей. Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. 209 с.
 6. Ильина Н. В. Из истории детских журналов <19>20-х – <19>30-х годов // Вопросы детской литературы, 1957 г. М.: Детгиз, 1958. С. 24–61.
 7. Евдокимова Е. В. Становление сибирской детской журналистики (печатные издания для детей г. Новосибирска в 1920–1930 гг.) // Журналистский ежегодник. 2015. № 4. С. 77–80.
 8. Календарь знаменательных и памятных дат по Новосибирской области, 2008 год. Новосибирск, 2007. 212 с.
 9. Советская Сибирь. 1928. № 32, 7 февр. С. 4.
 10. Муратов П. Д. Художественная жизнь Новосибирска. Смутное время // Научный журнал. 2009. № 2. С. 181–193.
 11. Третьяков С. М. Искусство в революции и революция в искусстве (эстетическое потребление и производство) // Формальный метод: Антология русского модернизма / Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 2: Материалы. С. 209–216.
 12. Балашова Ю. Б. Школьная журналистика начала XX века как форма социально-культурной деятельности: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. СПб., 2006. 26 с.
 13. Балашова Ю. Б. Школьная журналистика Серебряного века. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2007. 114 с.
 14. Ищенко О. В. Кружковая деятельность учащейся молодежи Сибири в начале XX века // Изв. Алт. гос. ун-та. 2008. № 3–4. С. 103–110.
 15. Константинов А. В. Скауты и юнисы И. Н. Жукова // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. 2009. № 1. С. 21–25.
 16. Скряцук В. В. Детский самиздат // Вост.-Сиб. правда: обществ.-полит. газ. Иркут. обл. 2015. № 1. С. 7. URL: <http://www.vsp.ru/social/2015/01/13/550299> (дата обращения 09.10.2016).
 17. Скряцук В. В. История иркутского самиздата. Иркутск, 2016.
 18. Евдокимова Е. В. История сибирской журналистики (конец XVIII – начало XXI в.). Новосибирск, 2013. 136 с.
 19. Д'Арканджело Р. М. «Барабан»: шагаем с пионерами! (Из истории детских журналов 1920-х гг.) // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е – 1930-е гг.): Сб. ст. / Сост. и ред. М. Р. Балина, В. Ю. Вьюгина. СПб.: Алетейя, 2013. С. 96–109.
 20. Хеллман Б. Сказка и быль. История русской детской литературы / Авториз. пер. с англ. О. Бухиной. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
 21. Третьяков С. М. Обработка лозунга (к заданию ЦК Пролеткульта для Октябрьских торжеств) // Формальный метод: Антология русского модернизма / Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 2: Материалы. С. 220–228.
 22. Лаврентьев А. Н. Ракурсы Родченко // Формальный метод: Антология русского модернизма / Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 2: Материалы. С. 681–716.

K. V. Abramova

Novosibirsk, Russian Federation

**«SIBERIAN CHILDREN'S MAGAZINE»:
THEMES, MOTIFS, EDITORIAL TACTICS**

The article observes the «Siberian children's magazine» (from July 1928 – the «Comrade») which had been published in Novosibirsk from 1928 to 1930. The magazine is considered in the context of the time of its creation and its relationship with children's magazines of Leningrad and Moscow and with the Novosibirsk literary magazine «The Present» («Nastoyashee», 1928–1930). Particular analysis of first six issues of the journal (before the name had been changed) allows us to explore the «Siberian children's magazine» in the primary form. The main goal of this article is the description of the magazine's structure, features of its design and content with the view of revealing «construction» signs and erasing boundaries between «literature» and «life», which is typical of the «literature of fact».

Keywords: «Siberian children's magazine», literary group «The Present», the magazine «The Present», literature of fact, A. Anson, Siberian journalism, magazines for children, pioneer magazines.

Abramova Kseniya V. – Candidate of Philology, Associate Professor, Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyujskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, a-ks@yandex.ru)

Л. П. Якимова

Новосибирск, Россия

**РАССКАЗЫ ВСЕВОЛОДА ИВАНОВА «ПЛОДОРОДИЕ»
И КОНСТАНТИНА ФЕДИНА «ТИШИНА»:
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДИАЛОГ**

Целью статьи является сравнительно-сопоставительное рассмотрение поэтико-смыслового содержания рассказов Вс. Иванова «Плодородие» и К. Федина «Тишина» в аспекте установления сюжетно-композиционных, образно-стилевых, а главное – мотивных пересечений, сходства и различия творческих ходов, средств и приемов в освещении жизни российской деревни 1920-х годов. Сравнительно-сопоставительный план исследования рассказов получает оправдание уже на номинативном уровне: «плодородие» и «тишина» обращены к художественному лексикону, полемически противостоящему жесткой стилистике литературы 1920-х годов, равно как и канонизированному Пролеткультом «индустриальному мотиву горна и вагранки, молота и наковальни» (К. Федин). Выявление интертекстуальных корней мотива «тишины» («спокойствия», «плодородия»), идейно-эстетической роли бунинских реминисценций в рассказах Вс. Иванова и К. Федина, в том числе и рассказа Л. Леонова «Приключения с Иваном», позволяет сделать вывод о глубине их подтекстового содержания, что оказывается важным не столько в плане преодоления цензурных препятствий, сколько в смысле обогащения эстетики и поэтики русского реализма.

Ключевые слова: Всеволод Иванов, мотив, мотивный анализ, поэтика, революция, Константин Федин.

Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна!
Вокруг тебя цветы пестреют
И класы на полях желтеют...

М. В. Ломоносов

Мотив тишины в русской литературе восходит к ее архетипам и непосредственно соотносится с проблемами онтологического характера, касающимися смысла жизни и мироустройства. Об этом свидетельствуют строки эпиграфа.

Якимова Людмила Павловна – доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, motive@philology.nsc.ru)

В общем литературном контексте 1920-х годов *тишина* отчетливо выявляет свою антонимическую сущность по отношению к революции, утрачивая лексическую нейтральность и приобретая осязаемо выраженный идеологический акцент, о чем можно судить, например, по переписке Вс. Иванова с Горьким: «Вот Вы, Алексей Максимович, пишете, что спокойствие вредно для людей. Вредно ли оно для нас, русских, сейчас. Очень не вредно... Спокойствие нации воспитывает волю и жадность к жизни отдельных людишек, чего у нас сейчас нет; люди искорверканы, все внутри их изломано, свершить преступление сейчас ничего не стоит – да вот кстати, и в тюрьмах у нас перенаселение» (цит. по: [1, с. 331]).

В письме как тексте, не рассчитанном на цензуру, советский писатель отваживается на высказывание очень сокровенных, даже потаенных мыслей, позволяющих видеть не только глубоко антиномическую природу желаемого «спокойствия» и произведенной в стране «великой встряски, востормошения», но и подлинность его отношения к сложившейся в России ситуации.

От начала Революции шел год, приближающий ее к юбилейному десятилетию, но конца новым «востормошениям» не предвиделось. Победившая революция вызвала к жизни и предоставила всевозможные творческие преференции пролетарской литературе, безоговорочно славившей строительство новой жизни, не соотнося цели со средствами ее достижения. Как позднее вспоминал К. Федин, в литературе «господствовал канонический индустриальный мотив горна и вагранки, молота и наковальни» [2, с. 149], а власть в литературной политике захватил Пролеткульт, с неистовой ревностью отслеживающий чистоту пролетарского искусства и прославившийся неистощимой силой своих гонений на малейшее отступление от его канонов. В результате в лице целого сонма пролетарских писателей и поэтов советская литература тех лет внешне обрела неповторимый колорит праздничности, устойчивые черты революционной неотступности, фанфарного пафоса неотвратимого торжества социализма, к тому же тогда еще не исчерпана была до конца и вера в его мировую победу. С особой силой активизировалась поэтика прорыва и наступления, остро востребованным оказался поэтический лексикон разлома и разгрома, перелома и перепутья, сокрушительной бури, освежающей грозы, очистительного половодья, новым смыслом наполнялись образы бунтарей Емельяна Пугачева, Степана Разина.

Засилье пролеткультовских взглядов привело в конечном счете к тому, что в России, где большую часть населения составляло крестьянство, деревня рассматривалась как последний оплот буржуазии в стране победившего социализма, средоточие угрожающего затишья и сохранности тех сторон национальной психологии, которые по законам революционного времени подлежали искоренению. Под натиском пролетарской проблематики деревенская тема, традиционно привлекавшая внимание русского писателя, оказалась оттесненной на задний план: литературные журналы и книжные издательства с неохотой предоставляли печатные страницы писателям-деревенщикам, в особенности же тем, кто не акцентировал внимания на пресловутом «идиотизме деревенской жизни», а стремился к воспроизведению цельной картины пореволюционной действительности русской деревни.

В реальности своих глубинных связей и отношений расклад писательских сил России 1920-х годов выглядел много сложнее, чем это могло представиться первому взгляду. Типология пореволюционной литературы не сводилась к простому противостоянию тех, кто принял революцию а priori, на веру, не задумываясь, сказал ей: «моя!», и тех, кто так же решительно сказал ей «нет!» и предпочел уйти в эмиграцию, зарубежную или внутреннюю. Весьма значительным оказался и тот ряд писателей, кто и страны не покинул, но и слепому оптимизму не поддавался, а, оказавшись лицом к лицу с «огнедышащей новью» и «великой встряской»,

предпочел, как Л. Леонов, Вс. Иванов, К. Федин, вдумчивое вглядывание в реальные глубины «непонятного времени».

Сближала этих писателей мысль об антиномических противоречиях города и деревни. Как хлеб необходим городу, так город необходим деревне в обогащении плодами технического прогресса, обеспечении товарами фабрично-заводского производства, орудиями сельскохозяйственного труда: ситец, сахар, керосин, ружье и порох для охоты, сенокосилка, трактор – все отсюда. Город несет селу знание, просвещение, но город и опасен проникновением идей, порождающих безбожие, своеволие, падение нравов. Город пугает деревню своей неприязнью к ее вековым обычаям, неуемной страстью к преобразованиям. «Там безумствуют, – тревожно кивает герой пьесы Л. Леонова «Унтиловск» в сторону центра, – нового человека выдумывают... мир пугают новыми словами, и какими словами» [3, с. 16].

В атмосфере канонической власти пролетарского искусства эти писатели не поступились не только творческим интересом, но и личным доверием к деревенским ценностям. Тем более важно отметить, что и Л. Леонов, и К. Федин, и Вс. Иванов – это, фигурально выражаясь, «птенцы гнезда Петрова», т. е. писатели, пользовавшиеся всемерной поддержкой А. М. Горького и относящиеся к нему как своему Учителю. Но, склоняясь перед непревзойденной силой его художественного мастерства, ни один из них не стал последователем горьковского нетерпения в отношении к деревне, его неверия в ее духовное здоровье и убежденности, что ничего ценного в культуру человечества она внести не может, что «живую, новую истину приносят в деревню извне» [4, с. 111]. В произведениях, созданных в 1920-е годы, – в романе Л. Леонова «Барсуки» (1924) и в его «Необыкновенных рассказах о мужиках» (1927–1928), в цикле рассказов К. Федина «Трансвааль» (1926), в книге Вс. Иванова «Тайное тайных» (1926) ошутимо проступает целевая установка авторов представить реальную картину деревенской жизни в свойственных ей противоречиях, когда «власть тьмы» в многообразии ее проявлений уживается с нетленными духовными ценностями – сохранностью благоговейного отношения к природе, преданностью земле, верой в Бога, способностью к милосердию.

В собрании разнородных произведений – роман, книга, цикл, сборник рассказов, выявляющих взгляд Л. Леонова, К. Федина, Вс. Иванова на русскую деревню пореволюционной поры, зримо проступает отдельность, можно сказать, идейно-эстетическая особость двух рассказов, появившихся почти одновременно и дающих основания для их сравнительно-сопоставительного рассмотрения: речь идет о рассказах К. Федина «Тишина» (1924) и Вс. Иванова «Плодородие» (1926).

Поводов для сопоставления творческого пути К. Федина и Вс. Иванова, тем более установления идейно-эстетической связи отдельных произведений, более чем достаточно. Целые десятилетия их творческой жизни прошли в общем историко-культурном пространстве рождения нового типа искусства – советской литературы, более того, они оказались в ряду тех начинающих писателей, кто стоял у самых ее истоков, явился первопроходцем ее исторических путей. Наряду с Л. Леоновым, К. Федин и Вс. Иванов оказались в поле пристального внимания М. Горького, и именно с их именами он связывал надежды на будущее молодой советской литературы. К. Федина и Вс. Иванова прочно связала память о членстве в одном из первых литературных объединений советских писателей «Серапионовы братья», и это был случай, когда творческий союз перерос в личную дружбу, сохранившуюся до последних дней. Примечательно, что книгу воспоминаний о Вс. Иванове открывает именно К. Федин текстом с проникновенным названием «Всеволод»: «Ушла часть твоей жизни. Оторвали часть твоего сердца. Что-то на-

поминающее момент, когда сказали – умер Горький. Тогда горе было сыновним. Сейчас не назову его иначе как братним. Умер брат» [2, с. 5].

Важно отметить, что и исследователи неоднократно отмечали особую сближенность творческих путей К. Федина и Вс. Иванова в определенный период, родственность их духовных и эстетических исканий. «Меня интересовала не социальная сторона явлений, а биологическая, скрытая, интимная, – сокровенность чувств хуторянина, цепкость его надежд, его ожидание сказки» [4, с. 293], – признавался К. Федин в период своего обостренного внимания к мироощущению российского крестьянства в эпоху революции. «И было видно, – размышляет по этому поводу В. В. Бузник, – что в принципе он шел тем же путем биопсихологизма, что и Вс. Иванов в “Тайном тайных”, хотя не столь прямолинейно, а потому благополучно минуя наиболее опасные в идейном и художественном отношении “ловушки”, подстерегающие на этом пути» [5, с. 247].

Согласиться в этом утверждении можно лишь с мыслью о близости творческих исканий Вс. Иванова и К. Федина, что же касается высказываний писателя относительно интереса к «биологической стороне поведения человека», то нельзя не обратить внимание на то, что исследователи упускают из виду приблизительность этого понятия в интерпретации писателя, простиупающей в попытках определить его путем подбора синонимов – «скрытая», «интимная», «сокровенная», которые с «биологической» стороной слабо соприкасаются. Из общего контекста суждений К. Федина и сопоставления их с текстовой реальностью художественных произведений этой поры следует, что писатель имел в виду не столько проявление биологической сущности человека, сколько общечеловеческий, антропологический профиль крестьянина.

Не только Вс. Иванов и К. Федин, но и другие писатели, не поддавшиеся иллюзиям мгновенного пересоздания мира, шли трудным путем поисков органической связи социального с общечеловеческим, сиюминутного с вечным. В этом контексте нельзя оставить без внимания, какие творческие усилия к воплощению мысли о необходимости различать злободневный интерес от непреходящих ценностей жизни приложил Л. Леонов, отделяя естественную для человечества мечту о земном благоустройстве, «ощущение сказки» от прихотливых фантазий о переустройстве мира.

Что Россия нуждалась в преобразованиях, способствующих преодолению вековой отсталости, это не было предметом сомнения ни для кого из них, вопрос стоял о путях ее обновления: протест вызывала бездумность отказа от ценностей прошлого, волюнтаристская природа создания нового строя жизни, огульное противопоставление консервативной деревни революционизированному городу. Писателей, взявших деревенскую проблематику под защиту от пролеткультовского остракизма и видевших в деревне не только охранную зону национального благоденствия и земного плодородия, но и неизбывный источник обогащения человеческой природы чувством прекрасного, постоянно упрекали в предательстве революции, уклоне от социально значимого в натурализм и биологизм, отвлеченный психологизм.

В стремлении скомпрометировать деревенскую проблематику критика 1920-х годов буквально заиклилась на мнении о приверженности Вс. Иванова и К. Федина принципам биопсихологизма, бессознательной власти темного, стихийного в поведении человека. И то, что твердили из статьи в статью, приобрело с течением времени силу неопровержимых истин, автоматически перешедших в советское литературоведение и следующих десятилетий. В годы, когда создавалась работа В. В. Бузник, это мнение обрело уже характер литературоведческого штампа, мешавшего восприятию живой подлинности текста, в 1920-е же годы за терминологической наступательностью пролеткультовцев скрывалось нечто большее –

идеологическое противостояние, непримиримость революционного авангардизма к традициям реалистического искусства.

В творческой жизни Вс. Иванова и К. Федина создание рассказов «Плодородие» и «Тишина» выходило за рамки ее повседневного течения. И для того, и для другого это был особого рода творческий поступок, момент глубоко осознанного творческого поведения, в определенном смысле акт программного характера. Именно об этом пишет Вс. Иванов М. Горькому в Сорренто: «Мне бы хотелось, чтоб вы прочли, Алексей Максимович, в январской книжке “Красной нови” – 926 г. – рассказ мой новый “Плодородие”. Там все мои последние думы» (цит. по: [1, с. 331]).

Фактом творческого диалога между К. Фединым и М. Горьким стал и рассказ «Тишина» [6].

Выход рассказов К. Федина и Вс. Иванова в свет был полемическим вызовом литературной моде тех лет, противостоял той стихии тотального ожесточения, которой преисполнена была масса литературной продукции, неизменным пафосом которой служили идеи классовой непримиримости, социального возмездия, людского озлобления. «Нынешние любят описывать трупы и смрад или половые штучки – у всех о трупах или перерезанных горлах, – делился своими впечатлениями о текущей литературе близкий друг К. Федина И. С. Соколов-Микитов. – Это болезнь... И самое, может быть, подхалимство – описывать нынешний быт и Россию так, чтобы “начальство” не придралось» [7, с. 512].

Полемический запал рассказов К. Федина и Вс. Иванова был ощутим уже на номинативном уровне: «*тишина*» и «*плодородие*» оттеняли агрессивно-воинствующую тональность господствующего в литературе лексикона, где лексема «*злоба*» бросалась в глаза в прямом смысле – на визуальном уровне.

Сам факт создания этих произведений и появление их в печати был актом профессионального мужества, проявлением писательского долга, сопряженного с риском подвергнуться репрессиям. Революционистской апологетике «начальства» писатели противопоставили художественное исследование складывающихся в пореволюционной деревне отношений, трезвый анализ столкновения нового со старым.

Идейно-эстетическая перекличка рассказов Вс. Иванова и К. Федина носит видимый, полностью открытый читательскому взгляду характер: она обнаруживается на разных уровнях их нарративной структуры – темы, сюжета, композиции, в значительной части состава их действующих лиц, хотя по выбору жизненного материала они глубоко различны, и именно это различие в материале изображения делает их перекличку особенно выразительной, позволяя выявить в ней особые смысловые грани.

В рассказе «Плодородие» [1, с. 35–59], явившемся центральным в книге «Тайное тайных», писатель воспроизводит картину жизни богатого алтайского села Ильинское в ту послереволюционную пору, когда радикальные инициативы города еще не затронули его вековых устоев: «Сельчане были староверы – кержаки по-алтайскому, любили с благочестием помогать друг другу, любили, чтоб упоминали часто о такой помощи» [1, с. 36]. Ни о каких переменах здесь не помышляют: законы трудолюбия, взаимовыручки, благоверия чтут неукоснительно: «Мы стогам верим да скирдам, да богу» [1, с. 51], – говорят сельчане. О царствующем здесь жизненном ладе красноречиво говорят дома: «Подле изб, как и везде у сибиряков, лежали напоказ богатства все: плуги, косилки и жнейки... Ворота высокие, как у крепостей, с железом крытыми крышами. На бревенчатых заплатах сидели кошки, сытые, толстые» [1, с. 42], да и сами «сельчане сытые, здоровые» [1, с. 39]. Окружающая природа предрасполагает к мирному, спокойному течению жизни: все вокруг Ильинского – озеро, горы, земля – дышит плодородием, пол-

нится благодатью. Озеро полно рыбой; горы манят разнообразием трав, грибов, птиц; «долины пахнут цветущими хлебами» [1, с. 38].

Щедрость поэтических красок, используемых Вс. Ивановым для описания окружающих Ильинское плодородия и благодати, вызывает в памяти жанровые картины пасторали, одописания, идиллии. Герою рассказа «казалось, что сквозь синеватую пленку тумана, закрывавшую озеро и долину, он видит поля, плотно затканые колосьями. Звенят усики, подмигивает игривый овес, просо лохмато, будто староверческие бороды... Много телег едут осматривать поля, голоса звенят ясно» [1, с. 38].

Безусловно, веет от этого идиллического текста ассоциациями с ломоносовским восхищением временем, когда «вокруг цветы пестреют, и класы на полях желтеют», но главное – прорывается живой авторский голос, озвучивающий мысль о бесценности социального и природного «спокойствия», о необходимости которого для нации говорил Вс. Иванов в письме М. Горькому: «Жить бы да поживать в такое утро да в таких местах» (цит. по: [1, с. 39]). Однако городская новь врывается в Ильинское нежданно-незванно: тревожные симптомы грядущих перемен обнаруживаются в непонятном поведении некоторых односельчан, например Мартына, и появлении в их лексиконе пугающего слова «партия», с созданием которой они грозятся «зажать гасники» богатым мужикам [1, с. 47].

В богатом кержацком селе к таким, как Мартын, сложилось пренебрежительное отношение, но не потому, что беден, а потому что беден по причине лености, нерадивости к хозяйству: «Ко сну он был падох» [1, с. 37], «...любил уходить в горы. Там легче думалось о кладах, редко встречались сельчане, при первом же слове упрекавшие его в лености» [1, с. 36]. Однако ленивый и нерадивый, а потому и бедный Мартын далеко не глуп и не лишен сообразительности, не потребовалось много усилий, чтобы понять: время работает на него. Как и его приятель Турукай, тоже «мужик пустой и никчемный» [1, с. 41], он чутко улавливает дух и направление наступивших в стране перемен, склоняющихся в сторону защиты интереса бедных – чаще всего путем практической реализации нехитрой формулы «отнять и поделить».

В страхе перед неведомым кержацкие старики, смиряя гордость и достоинство уважаемых на селе людей, отправляются к Мартыну на переговоры: «Мартын Андреич, ты бы эту штуку, что Турукай болтает, оставил...» [1, с. 47–48]. И на словах убеждали, и заверением новой помощи – и хлебом, и скотиной пытались прельстить, но, ощутив защищенность временем, Мартын уже успел войти в роль хозяина положения, ненадолго вкусить соблазн власти над людьми, уже не в силах справиться с желанием покуражиться над ними и в упоении этой случайной властью, почти теряя чувство реальности, кричит: «Прошу встать!..» [1, с. 48].

Автор тщательно, с огромной силой достоверности воссоздает тот внутренний механизм возникновения, разрастания и обострения конфликта, когда провокационное поведение Мартына и стихийный страх староверов перед будущим, сомкнувшись, приводят к трагическому финалу – гибели Мартына от самосуда, с одной стороны, и неизбежности сурового суда официальной власти над подавившимися праведному гневу мужиками, с другой: «Когда Мартын стих и перестал даже подергиваться, лысый старик вытер пот, оправил рубаху, перекрестился. – Миром согрешили, миром и отвечать» [1, с. 58].

Обернувшись нарушением благодатно-плодородного «спокойствия» сельской жизни, частное происшествие с кровавым исходом в селе Ильинское как бы предупреждает об опасности его переключения во всеобщий масштаб войны бедных и богатых, по пролетарской идеологии тех лет Гражданской войны – красных и белых.

Как «Плодородие» является составной частью книги «Тайное тайных», так и «Тишина» входит в цикл рассказов, созданных К. Фединым в результате длительного пребывания в Дорогобужском уезде Смоленской губернии в 1923 и в 1924–1925 годах: кроме «Тишины» – это «Трансвааль», «Пастух» и «Утро в Вяжском». В отличие от богатого сибирского села Ильинское изображенная в рассказе «Тишина» среднерусская деревня Архамоны относится к числу бедных, подтверждая справедливость наименования России лапотной. Здесь пастух Агап не только скот пасет, но и кочедык из рук не выпускает – лапти плетет: в них и сам обут, и других обувает. Но не в пример Ильинскому здесь крестьяне уже успели провести революционную операцию по имени «отнять и разделить»: объектом такого социального действия в Архамонах стал главный герой – Александр Антоныч, милостиво оставленный новыми хозяевами на положении «дикого барина». С описания разоренного дворянского гнезда, где в тоскливом одиночестве проходит его жизнь, начинается рассказ. Подробно же операция по установлению социального равенства революционным путем описана на примере соседнего села Рагозное: «Шесть лет тому назад собравшиеся с округи крестьяне порешили разделить именье Таисы Родионовны между двумя деревнями. Дележ начался с усадебного дома, и часа через три по его старым комнатам гулял и посвистывал ветер. В доме остались только обои с невыгоревшими темными кругами и полосками на тех местах, где прежде висели картины. В стекле на деревнях была большая нужда, и окна усадебного дома больше не светились на солнце. Что до самой Таисы Родионовны, то мужики, пока занимались дележом, держали ее на замке в риге, а как прибрали в усадьбе все к рукам, выпустили...» [6, с. 354].

То, что в рассказе «Плодородие» нависает над селом Ильинское как угроза «зажать гасники» зажиточным мужикам, в деревне Аргамаки оборачивается жестокой реальностью: революционный метод установления социального равенства – «отнять и разделить» – в рассказе «Тишина» предстает в такой степени историко-конкретной наглядности, что воспринимается как классическая формула этого социального мероприятия. Однако, осуществив дележ барской собственности, крестьяне сохранили жизнь бывшим господам – и Александру Антонычу, и Таисе Родионовне.

На первый взгляд читателя не может не удивить неорганичность связи между революционным нетерпением и поистине христианским милосердием в поведении мужиков, но у нее находится объяснение при более глубоком размышлении о характере взаимоотношений мужика и барина, рассмотренных в долгой исторической ретроспективе. Когда побеждало начало социальной розни, торжествовал и безжалостно-безоглядный «дележ», когда же дошло дело до выбора между жизнью и смертью «господ», заговорила в крестьянах вековая сила родственности мужика и барина, скрепленной национальным почвенничеством, единым чувством привязанности к родному месту, природе, земле, общим пониманием красоты, исходящей от тишины и плодородия окружающего мира. И как даже ленивый, склонный к праздному препровождению времени Мартын не обделен способностью ощутить полноту разлитой вокруг природной благодати, так сливаются в общей любви к полю, лесу, реке Александр Антоныч и крестьянский мир деревни Архамоны, так нераздельно их восприятие природных и земледельческих циклов: «По утрам, просыпаясь и прислушиваясь к тишине, Александр Антоныч знал, что нынче зацветает ярица или наливаются рожь, или колосится усатый ячмень... По пути в поле встречал он то, что ожидал встретить, вставая с постели: цвела и шелестела белесая ярица, иль наливалась и бухла рожь, или голубели низкие, тонкие льны» [6, с. 162]. Человеческой нераздельностью отдают отношения бывшего барина и пастуха Агапа, с одинаковой, доходящей до самозабвения,

страстью предающихся рыбалке и способных разделить последний кусок хлеба. Особого эмоционально-смыслового значения исполнена сцена ухода Александра Антоныча из деревни, раскрывающая глубину человеческой связи мужика и барина: «Наутро он разыскал Агапа, созывающего теплых, дымящихся паром коров в пестрое стадо. На просьбу Александра Антоныча Агап насыпал ему в карман соли, отломил кусок пирога, дал напиток пахтанья. Когда Александр Антоныч кивнул ему головой и зашагал прочь, он дернулся следом за ним, взмахнул нелепо руками и дрогнувшим голосом крикнул:

– Антоныч!.. ты этого... вертайся, Антоныч... случае чего! [6, с. 359].

Хотя в рассказе «Тишина», казалось бы, отсутствуют прямые текстуальные отсылки к деревенской прозе И. Бунина, но трудно не услышать в нем ее эмоционально-смысловые интонации, не уловить того особого духа «Антоновских яблок» и «Суходола», которым пропитана мысль о нерасторжимости корневой основы барина и мужика, помещика и крестьянина: «Склад средней дворянской жизни еще и на моей памяти, – очень недавно, – предается воспоминаниям лирический герой, – имел много общего со складом богатой мужицкой жизни по своей домовитости и сельскому старосветскому благополучию» [8, с. 188]. Не удивительно, что отдавшемуся потоку юношеских воспоминаний герою «казалось на редкость заманчивым быть мужиком» [6, с. 188]. И если в «Антоновских яблоках» акцентирована хозяйственно-экономическая общность помещиков и крестьян, то в повести «Суходол» актуализирован мотив кровного родства некоторых членов этого мелкопоместного сообщества: драматизм судьбы главной героини повести – Натальи – во многом предопределен тем, что она молочная сестра хозяйина усадьбы, одновременно и «барышня», и «простая дворовая». Да и любовная интрига «Тишины» тоже включает момент связи барина Александра Антоныча с простой крестьянкой – босоногой плясуньей Аксюшей, усиливая мысль о сложных путях деревенского родословия.

Сам выбор названия рассказа мог быть навеян К. Федину поэтической атмосферой деревенской прозы И. Бунина, на автобиографические истоки которой неоднократно указывал сам писатель: «Тут, – писал он, – в глубочайшей полевой тишине, среди богатейшей по чернозему и беднейшей по виду природы, летом среди хлебов, подступающих к самым нашим порогам, а зимой среди сугробов, и прошло все мое детство, полное поэзии печальной и своеобразной» [8, с. 4] (курсив мой. – Л. Я.).

По тому, как часто употреблена И. Буниным лексема «тишина» и как разнообразно глубоки ее эмоционально-смысловые акценты, можно говорить о том, что данное словоупотребление выходит за пределы узко бытового назначения, а обретает бытийно-онтологический смысл. Есть у него и одноименный рассказ, написанный на материале иносациональной действительности, что лишь подтверждает бунинское понимание «тишины» как бытийного состояния, соответствующего высшему назначению человека, и что многое объясняет в жизненном и творческом поведении писателя, навсегда покинувшего Россию после «великой встряски» 1917 года.

Близость же художественных почерков Вс. Иванова и И. Бунина в критике 1920-х годов не осталась незамеченной, обратил внимание на это обстоятельство и М. Горький, подчеркнув даже в некотором отношении превосходящую силу поэтического мастерства советского писателя: «...Сейчас вы *изображаете* так, как это делал И. Бунин в годы лучших достижений своих – <1>905–<19>12 – когда им были написаны такие вещи, как “Захар Воробьев”, “Господин из Сан-Франциско” и прочие. Но мне уже кажется, что в *пластике* письма Вы шагнули дальше Бунина...» (цит. по: [1, с. 334–335]).

Весьма осязаемое в некоторых произведениях книги «Тайное тайных» бунинское начало проявляется в них в разной степени яркости: если в рассказе «Жизнь Смокотинина» отчетливо проступает интертекст «Темных аллей», то в рассказе «Плодородие» осязаемо скорее лишь общее отношение к деревне как хранительнице нетленных нравственных ценностей, т. е. всего того, что в памяти И. Бунина неотделимо от «запаха антоновских яблок – здоровья, простоты, домовитости» [8, с. 418] и что в тексте рассказа Вс. Иванова выдает созвучность как бы нечаянно прорвавшегося через объективированное повествование авторского голоса – «жить бы да поживать в такое утро да в таких местах» [1, с. 39] – широко распахнутому бунинскому лиризму: «Как холодно, росисто, как хорошо жить на свете!» [8, с. 186].

В сюжетно-композиционном плане обоих рассказов существенное место занимает любовная интрига, что соответствовало горьковскому пониманию высшего назначения литературы как человековедения. В мемуарной книге «Горький среди нас» К. Федин вспоминает: «Когда я прощался, он взял меня за плечи и проговорил на ухо сокровенным шепотом: – Женщину непременно введите. Без женщины нельзя» [4, с. 171].

И в «Плодородии» Вс. Иванова, и в «Тихине» К. Федина история любви главных героев неотрывна от общей картины социальной жизни, органично отзывается на происходящие в обществе перемены, отдает глубинным духом его «великой встряски»: и как нравственная качественность растревоженного времени поверяется любовью, так и любовь подвергается суровой проверке временем. Так случилось, что бедный по причине собственной лени Мартын полюбил жену богатого сельчанина – начетчика Скороходова. Встретив Елену, Мартын почувствовал, что «вдруг у него громко – будто в реве – заныло сердце. Сначала он как будто сдержал себя, но мотанулось, словно щука на крючке, сорвалось – и понесло» [1, с. 36]. Но сознание Мартына уже деформировано ложными социальными посылами: даже в любовном чувстве, внезапно охватившем его, он пытается усмотреть скрытую социальную подоплеку, обнаружить изначальность вины богатых перед бедными, непреодолимую их враждебность в отношении друг к другу: «Крала толстопузая, – уныло сказал Мартын, – тоже лезет...» [1, с. 36]. И вместо того, чтобы отдаться стихии естественных чувств и прибегнуть к обычаям ухаживания, герой ожесточается против «виновницы» своей душевной смуты и переходит к угрозам физической расправы: «Я те мурло-то раскрашу! Краса, подумаешь! Алена, тридцать три года...» [1, с. 37]. Переключив сферу природных чувств в социальный регистр, герой логически завершает свои любовные переживания мыслью о возможности, даже необходимости, распространить принцип «отнять и разделить» и на женскую «красу», отношения между мужчинами и женщинами: «Буде с бабами валяться, буде... дай другим, а?» [1, с. 49], что приводит его к насилию над Еленой и самосуду сельчан над ним.

Как велика была тоска Вс. Иванова о «спокойствии» национальной жизни России, как органично входила она в арсенал «последних дум» автора и каким укоряющим противопоставлением и «великой встряске», и только что разыгравшейся кровавой сцене самосуда предстала русская природа, свидетельствовал финал рассказа: «Долина опять наполнилась *плодородной тишиной*, опять на жнивье гоготали сытые гуси, и опять месяц в озере был тепел и походил на каравай, только что вынутый из печи» [1, с. 59] (курсив мой. – Л. Я.). Словом, «жить бы, поживать да посмеиваться в такое утро да в таких местах» [1, с. 39].

Если в рассказе Вс. Иванова любовь оказывается жертвой социального «неспокойствия», то и в рассказе К. Федина вернуть ее в русло гармонии удается только путем возвращения тишины в разоренное жилище Таисы Родионовны. Когда-то Александр Антоныч предал свою любовь к ней случайной связью.

Однажды, возвращаясь из Рагозина, куда что ни день катал любоваться на свою невесту, засмотрелся он на деревенское игрище, и той же ночью ловкая плясунья Аксютя встретила зарю в усадьбе молодого барина. Сохранив сердечную верность своему первому чувству, измены ему Таиса не простила. Прошло тридцать четыре года и те самые последние шесть лет, когда, разделив ее имение, крестьяне сказали: «Вы, Таиса Родионовна, редкая дворянка, и к тому же старая девка. По этому случаю мы постановили оставить тебя на семена. Ступай с богом куда твоя душа желает» [6, с. 354]. Прослышав о ее возвращении, Александр Антоныч без промедления отправился в Рагозное, чтобы увидеть, наконец, преданную им когда-то невесту и вымолить у нее прощение. Постаревшая женщина не жаловалась на участь, лишь посетовала: «Вот только грачи покоя не дают, гаркают с самой зари.

– Паршивая птица, грязная птица, воронья порода» [6, с. 356], – согласился Александр Антоныч. Действительно, к разорению дома прибавилось одичание парка, превратившегося за долгие годы в гигантское скопище грачей: «...надсадное гарканье грачевника вырвалось словно из земли и заклокотало под ногами. Над парком, катившемся по склону, взлетали то в одиночку, то стайками, то целыми тучами черные птицы. Широкие сучковатые верхушки лип, насколько хватало глазу, кишели и переливались исчерна-лиловыми перьями» [6, с. 364].

Не с первой попытки, доходя до изнеможения, одолевал Александр Антонович грачиное нашествие на парк, немало усилий приложил, освобождая его деревья от обременяющего многоэтажья грачиных гнезд, скопления помета, перьев, пуха, прежде чем наступила вокруг заветная, долгожданная, «возлюбленная» тишина и, как награда, пришла благодарность Таисы. «Парк высился безмолвной глухой стеной: грачи покинули свое гнездовье. Тишина невидным покрывалом колебалась над округой» [6, с. 363].

Сцены сражения героя с наглой, «паршивой» птицей исполнены в рассказе К. Федина скрытого смысла, по-своему иносказательны, predisполагают читателя к разнообразию размышлений. С момента наступления тишины очнулся от сумрачно-дикого существования Александр Антонович: вернулось к нему желание активной жизни, общего с крестьянским миром труда на земле. Завершающим средоточием идейно-эстетической цельности рассказа воспринимается его финальная сцена, отчетливо отдающая бунинскими интонациями, глубинной атмосферой «Антоновских яблок» и «Суходола», неискоренимостью их мысли о почвенной родственности интересов мужика и барина: «Перемены, что ль, ждешь, грача-то прогнал? – услышал он раскатистый оклик.

По дороге в поле, следом за плугом, вставленным в салазки, шел крестьянин...

– На яровые, что ли, – крикнул Александр Антоныч.

– На картошку!

– погоди, я тоже пойду!

Он забежал в комнату, натянул сапоги, захватил поддевку, спрыгнул с крыльца и, догнав мужика, пошел с ним рядом» [6, с. 363].

Презентация сельской жизни, т. е. бытия в гармонии с ее почвенным началом, как эстетической самоочевидности, характерная для таких произведений деревенской прозы Бунина, как «Антоновские яблоки» и «Суходол», и во многом не чуждая поэтической атмосфере «Плодородия» и «Тишины», в революционную эпоху с ее пафосом социальной непримиримости и исторического возмездия иначе, как идеологическим вызовом, воспринята быть не могла и обвинений в биологизме с их авторов не снимали. Более того, осязательность бунинских реминисценций, т. е. имеющих отношение к творчеству писателя, демонстративно покинувшего революционную Россию, создавая в деревенских произведениях Вс. Иванова и К. Федина эффект поэтико-смыслового подтекста, существенно усиливала философ-

ское звучание их «последних дум» о времени, внося сильнейший элемент сомнения в безоговорочное оправдание революции и тем самым увеличивая их полемический резонанс.

Поэтико-смысловая продуктивность мотива тишины в осмыслении «огнедышащей нови» привлекла и Л. Леонова, в те же годы создававшего цикл «Необыкновенных рассказов о мужиках». В рассказе «Приключения с Иваном» (1927) он ведет хитрую и одновременно тонкую игру с непопулярным в официальной литературе мотивом: его герой страдает глухотой, он «свыкся с ней и даже полюбил свою нерушимую тишину»: «она избавила его от войны», он был плотником, и «она не мешала ему нести мужицкое ярмо» [9, с. 28]. Но та же глухота, обернувшаяся «нерушимой тишиной» внутреннего мира Ивана, становится непреодолимым препятствием к «предчувствиям зловещих испытаний», ожидающих страну после завершения войны, когда «обезумевшие от жажды видеть родимый дом, семью и строить новую жизнь солдаты покидали фронт и разбрелись по стране» [9, с. 29]. Прошедшие через кровавые бои, они утратили представление о ценности человеческой жизни, и невинной жертвой их слепого ожесточения становится Иван, которого в согласии с сельским миром они расстреляли «по военному времени».

Пойманный мужиками конокрад на беду оказался кузнецом Федором и как незаменимого на селе человека сход принял практическое решение в жертву общественного правосудия принести вместо него менее полезного Ивана: плотников на селе и без него хватало, и обвешанные оружием солдаты без промедления привели мирской приговор в исполнение. Непроницаемая сила личной тишины не спасла Ивана, вошла она «в горькое несоответствие свое стремительным бурям мира» [9, с. 35].

Вступая в поэтико-смысловое взаимодействие с разным жизненным материалом, развернутым в острую сюжетную интригу и представленным неповторимо яркими характерами в каждом из рассказов Вс. Иванова, К. Федина, Л. Леонова, мотив тишины служил этим авторам действенным средством осуществления важной творческой цели – поискам ответа на главный вопрос времени: что «полезно» и что «вредно» народу, что несет человеку «блаженство» – «спокойствие» или «стремительные бури века»... предоставляя тем самым возможность вступить в диалог с самим Горьким. Явленная в «Плодородии» и «Тишине» глубинная связь с древним и современным интертекстом, с одной стороны, с ломоносовскими, а с другой – с бунинскими интонациями в условиях полной аподиктичности отношения к революции безмерно усиливала подтекстовое звучание рассказов, что важно даже не столько в плане преодоления цензурных препятствий, сколько в смысле обогащения эстетики и поэтики русского реализма новыми чертами и свойствами художественного отражения мира (см.: [10]).

Список литературы

1. *Иванов Вс.* Тайное тайных / Подгот. Е. А. Папковой. М.: Наука, 2012. (Сер. «Литературные памятники»)
2. *Федин К. А.* Всеволод // Всеволод Иванов – писатель и человек: Воспоминания современников / 2-е изд., доп.; сост. Т. В. Иванова. М.: Сов. писатель, 1970. С. 5–7.
3. *Леонов Л. М.* Унтиловск // Леонов Л. М. Собр. соч.: В 10 т. / Примеч. О. Н. Михайлова. М.: Худож. лит., 1983. Т. 7: Пьесы. С. 8–92.
4. *Федин К. А.* Собр. соч.: В 9 т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 9.
5. *Бузник В. В.* Русская советская проза двадцатых годов. Л.: Наука, 1975.

6. Федин К. А. Тишина // Советский русский рассказ 20-х годов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. С. 351–363.

7. Соколов-Микитов И. С. Письмо в Берлин // Под созвездием топора: Петроград 1917 года – знакомый и незнакомый: Сб. / Сост. В. А. Чалмаев. М.: Сов. Россия, 1991. С. 512–515.

8. Бунин И. А. Собр. соч.: В 5 т. М.: Правда, 1957. Т. 1. (Библиотека «Огонек»).

9. Леонов Л. М. Приключение с Иваном // Леонов Л. М. Собр. соч.: В 6 т. М.: Книжный Клуб Книговек; Терра, 2013. Т. 2. С. 28–36. (Сер. «Библиотека отечественной классики»)

10. Якимова Л. П. «Жизнь Смокотинина» как заглавный рассказ книги В. Иванова «Тайное тайных» // Вестн. НГУ. Серия: История, филология. 2015. Т. 14, вып. 9. С. 261–266.

L. P. Yakimova

Novosibirsk, Russian Federation

**Vs. IVANOV'S NOVEL «FERTILITY» AND K. FEDIN'S «SILENCE»:
A LITERATURE DIALOGUE**

The purpose of the article is to make comparative benchmarking perscrutation of poetical and semantic content of V. Ivanov's novel «Fertility» and K. Fedin's «Silence» in the aspect of determination of narrative-compositional, figurative-stylistic and, most importantly, motif overlaps, similarities and differences of stylistic means and literary devices in enlightening life of a Russian village of 20s.

The novel's comparative-benchmarking research plan finds justification on a nominative level, as both «Fertility» and «Silence» converged on poetic diction that is polemically opposed to the harsh style of literature of 20s as well as «an industrial motif of cupola well and cupola furnace, of hummer and anvil» (K. Fedin) canonized by Proletkult.

Determination of intertextual roots of motifs of «silence» («quietness», «fertility»), the ideological and aesthetic role of Bunin's reminiscences in V. Ivanov's and K. Fedin's novels, also including L. Leonov's novel «Adventure with Ivan», allows us to draw conclusion about the depth of their subtextual content. That appears to be important not as much for overcoming obstacles of the censorship but for enrichment of aesthetics and poetics of Russian realism.

Keywords: Vsevolod Ivanov, motive, motivic analysis, poetics, revolution, Konstantin Fedin.

Yakimova Lyudmila P. – Doctor of Philology, Chief Researcher of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (8 Nikolayev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, motive@philology.nsc.ru)

Е. Н. Проскурина

Новосибирск, Россия

**ДИСКУРСНАЯ СТРУКТУРА
РАССКАЗА А. ПЛАТОНОВА «В ЗВЕЗДНОЙ ПУСТЫНЕ»**

Анализируется ранний рассказ А. Платонова «В звездной пустыне» (1921) с позиции его дискурсивной структуры. Обосновывается синкретический принцип, лежащий в основе организации текста. Свойственное раннему Платонову горячее желание «доработаться» до Истины на разных путях: знания, творчества, практической деятельности – становится для него важным стимулом к философствованию, рождая под его пером уникальные по форме смыслопорождения тексты, объединяющие нарративный тип высказывания с анарративным и отличающиеся повышенной экспрессией.

Ключевые слова: творчество А. Платонова, дискурс, нарративность, анарративность, перформатив, лиризм.

Характерная черта корпуса ранних рассказов А. Платонова, названных автором поэмами («Невозможное», «В звездной пустыне», «Поэма мысли» «Жажда нищего (Видения истории)»), – их жанровая и дискурсивная многоплановость. Подобный синкретизм в организации текста свойственен поворотным моментам истории, когда «рушатся скрепы традиционных представлений и мысль не может оставаться в положенных границах дисциплин, жанров и других жестко определенных форм выражения, она смело их переступает и заряжается общим человеческим волнением» [1, с. 19]. В этом умозаключении исследователя предельно точно отражено эмоциональное состояние, свойственное раннему Платонову с его горячим желанием «доработаться» до Истины на разных путях – знания, творчества, практической деятельности. Сама практика жизни, «неимоверная жажда труда» [2, с. 177]¹ становятся для него важным стимулом к философствованию, рождая под его пером уникальные по форме смыслопорождения тексты, объединяющие нарративный тип высказывания с анарративным. Часто границы перехода от одного к другому оказываются стертыми.

Приведем начало рассказа «В звездной пустыне»:

¹ Далее примеры из текста рассказа приводятся по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках после цитаты.

Проскурина Елена Николаевна – доктор филологических наук, главный научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Российская Федерация, motive@philology.nsc.ru)

День и ночь и всю вечность плывут и плывут над землей облака. Дома, под крышей мастерской, везде, где неба не видно, мы знаем, что есть облака.

Если небо просторно, пустынно, и солнце от зноя стоит, в нашем сердце идут облака. Их шорох, как тихая вечная музыка, которая гонит надежду. И не знаешь, что лучше, этот тоскующий шелест или пустынная радость, когда нечего больше желать. Путь облаков тих, как дыхание, как неспетая, несложная песня, слова которой втайне знаешь.

Облака, звезды и солнце идут в одну сторону. В этой безумной и короткой неутомимости, в этом беге в бесконечность есть тоска, есть невозможность, и от нее рвется душа.

Есть мысль: земля – небесная звезда. В ней больше восторга и свободы, чем в целой жизни.

Сама мысль есть уже не жизнь, а больше жизни. От ее пришествия вспыхивают самые далекие миры.

Мысль не знает страдания и радости, она знает одно, что есть неизвестное. Она может восстать и на истину, если эта истина не нужна человеку (с. 176).

Эпизод начинается как нарративное высказывание. Однако по ходу развертывания текста становится очевидно, что он представляет собой не рассказ, а рассуждение, организованное как лирический поток мысли, где главенствует не изображение картины идущих облаков, а вызванное этим природным явлением переживание субъекта высказывания. Таким образом, герой рассказа предстает во фрагменте лирическим героем, для которого наблюдение за идущими день и ночь облаками оказывается *личным* откровением вечного движения жизни, не смотря на речеведение от собирательного лица «мы». Подобная организация рефлексии получила в науке название ментатива, в котором доминирует «референция к мышлению как таковому и его речевой форме» [3, с. 56]. Вместе с тем, как окажется в дальнейшем, введение местоименной формы «мы» не служит приемом, универсализирующим мысль платоновского героя в плане самоочевидности явленной картины («... мы знаем, что есть облака»), оно вводит в его высказывание фигуру виртуального коллективного адресата. Это выдвигает лирический монолог Чагова за границы автокоммуникации.

В жанровом отношении форма цитированного эпизода соотносится со стихотворением в прозе, о чем свидетельствуют лапидарность текста, его разделенность на абзацы, краткость фраз, наличие ритмизованных фрагментов, чередующих трехстопные размеры анапеста, дактиля, амфибрахия, особенно частые в начале текста. Приведем наиболее характерные последовательно выбранные примеры. Анапест: *День и ночь и всю вечность плывут и плывут над землей облака* (~~~~~); дактиль: *Дома под крышей, где неба не видно* (~~~~~), амфибрахий: *мы знаем, что есть облака* (~~~~~); анапест: *Если небо просторно, пустынно и солнце от зноя стоит, в нашем сердце идут облака* (~~~~~); амфибрахий: *Их шорох, как тихая вечная музыка* (~~~~~); амфибрахий: *И не знаешь, что лучше... когда нечего больше желать* (~~~~~ ... ~~~~~); дактиль: *Звезды и солнце идут в одну сторону* (~~~~~). Эти фрагменты, прошивающие первую часть лирического монолога героя, своей мелодикой придают ему медитативный характер. Кроме того, в отдельных случаях («День и ночь и всю вечность...», «Если небо просторно...») стиховое звучание достигается ослаблением первого слога, что меняет ритмическую организацию фразы, обеспечивая ее несовпадение с прозаической формой, где ударение подчинено грамматике и синтаксическому членению (см., например: [4]), т. е. должно падать на слова «день», «если». Интонационная ситуация меняется в середине высказывания переходом от трехстопных размеров к двустопному ямбу с пиррихией: «Есть мысль: Земля – небесная звезда» (~~~~~). Происхо-

дит резкий речевой поворот от медитативности к декларативу. Однако возникшая интонация лишь на короткий период изменяет эмоциональный окрас эпизода. Далее чередование двустопного и трехстопного размеров возвращает высказыванию гибкость лирического рассуждения: «В ней больше восторга и свободы, чем в целой жизни» (~~~~~); «Мысль не знает страдания и радости, она знает одно, что есть неизвестное. Она может восстать и на истину, если эта истина не нужна человеку» (~~~~~ // ~~~~~ // ~~~~~ // ~~~~~ // ~~~~~). Способом метризации отдельных частей фраз Платонов достигает «опоэзирования» не только лирического монолога героя, но и самого предмета его рефлексии: идеи всемогущества человеческой мысли.

В плане речеведения первая часть рассказа представляет собой наиболее цельный фрагмент. Весь дальнейший текст – пример дискурсивной гетерогенности, мозаичности. Этим приемом достигается эффект «вольного» течения мысли героя «из глубин тела», не управляемой сознанием, как «стихия и буря» (с. 179). В такие моменты, отмечает автор, Чагов «бессознательно и без желания был ясновидящим» (с. 179). Интуитивное постижение основ миропорядка главенствует в герое над логическим мышлением, что является скорее физиологической, «утробной» потребностью познания, чем потребностью ума. Здесь – истоки «физиологического» психологизма – свойства личности платоновского персонажа, которое наиболее отчетливо проявится в герое «Котлована» Вошеве: у него «без истины тело слабнет» и «изнемогает», как только «душа вспоминала, что истину она перестала знать»² [7, с. 24] (курсив наш. – Е. П.). Однако в отличие от героев, подобных Вошеву, чьи прозрения рождают скептический взгляд на мир и на собственные усилия к его преобразению, мгновения «бессознательного ясновидения» Чагова сродни творческому вдохновению, вызывающему в нем убежденность в достижении «невозможного», которое «можно сделать, как делают машины, одолевающие и превосходящие законы природы» (с. 177). Здесь видно влияние на Платонова «Всеобщей организационной науки» теоретика пролетарской культуры А. Богданова с ее основной идеей безграничных возможностей «организации» материи по одной лишь человеческой воле. Отсылка к имени Богданова возникает в платоновском рассказе через образ красной звезды: «Красная звезда пробичевала небо и бесшумно исчезла в пустоте, озарив смутные дороги и какого-то человека на них» (с. 180). Богдановский роман-утопия с одноименным названием, вышедший в 1908 году, был одним из популярных произведений эпохи: полеты на марс обсуждались в это время со всей серьезностью (см.: [8, с. 130–135]). Однако платоновская мысль всегда шла дальше какой-то одной концепции. Так, увлеченный идеями Пролеткульта, идеологом которого был А. Гастев, Платонов тем не менее своим лиризованным способом философствования вступает в противоречие с основным положением гастевской статьи «О тенденциях пролетарской культуры» (1919): «Мы идем к невиданно объективной демонстрации вещей, механизированных толп и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического» [9, с. 45].

Идея спонтанности философской речи, ее «беспредпосылочного движения к выражению» [10, с. 7] как нельзя точнее характеризует дискурсивную особенность анализируемого платоновского текста в целом. Схожие жизненные компетенции повествователя и героя стирают границы перехода между субъектами высказывания, «своей» и «чужой» речью. Так, вторая часть рассказа открывается повествованием от лица внешнего наблюдателя: «Был глубокий вечер и звезды. От звезд земля казалась голубой. Звезды стояли. Игнат Чагов шел один в поле»

² Подробнее о телесности душевных мук платоновского героя сказано в наших работах [5, с. 123–127; 6, с. 137–138].

(с. 176). Симптоматична дихотомия статики и динамики в этом микроэпизоде, подчеркивающая разницу между извечностью, неизменностью вселенной и временностью, подвижностью существования человека. На уровне голосоведения последнее выражено подвижностью голосов. Уже в следующей фразе точка зрения смещается извне во внутрь сознания героя: «Далеко дышал город, который Чагов так любил за его мощные машины, за красивых, безумных товарищей, за музыку, которую вечером слышно в полях, за всю боль и за восстание на вселенную, которое в близкие годы вспыхнет по всей земле» (с. 176).

Как видно из сказанного выше, в образе своего героя Платонов объединяет человека труда, поэта и мыслителя, что превращает его в альтер эго автора. В тексте это единство точек зрения автора и героя, кроме слияния голосов и отсутствия в отдельных фрагментах указания на субъект высказывания, выражено проведением мысли от лица «мы» («Вселенная... – невзорванная гора на нашей дороге»; «Мы никого не забудем (с. 177)). Последний прием расширяет границы субъекта речи до единого символического «Мы» Пролеткульта, не раз возникающего в поэзии самого Платонова (стихотворения «Динамо-машина», «К звездным товарищам», «Вечер мира» и др. – ср., например: «Мы любим электрические провода, железную дорогу, аэропланы – ведь это наши мышцы, наши руки, наши нервы; – мы любим заводы – это узлы нашей мысли, наших чувств...» [11, с. 13]). Риторическим источником названного приема является язык литературных манифестов футуризма, прежде всего манифеста Маринетти: «Мы воспоем огромные толпы, движимые работой, удовольствием или бунтом; многоцветные и полифонические прибои революции в современных столицах; ночную вибрацию арсеналов и верфей под их сильными электрическими лучами; прожорливые вокзалы, проглатывающие дымящихся змей; заводы, подвешенные к облакам на канатах собственного дыма; мосты, гимнастическим прыжком бросающиеся на дьявольскую ножевую фабрику солнечных рек; авантюристические пакетботы, нохающие горизонт; локомотивы с широкой грудью, которые топчутся на рельсах, как огромные стальные лошади, взнузданные дымными трубами; скользящий лёт аэропланов, винт которых вьется, как хлопанье флагов и аплодисменты толпы энтузиастов» [12, с. 9].

Влияние поэтики Пролеткульта, с ее лозунговым пафосом, особенно явственно в следующей части рассказа, где голос общепролетарского «Мы» в высказываниях Чагова звучит во всю силу. Это превращает речь героя в развернутый категорический императив, общезначимость которого им не подвергается сомнению. Категория «неизвестного», с чего началось лирическое философствование Чагова в первой части, здесь устраняется в силу действия самой дискурсивной практики императива с его повелительной экспрессией, активизирующей коммуникативную функцию платоновского текста, его ориентацию на пролетарскую читательскую аудиторию: «Глубоко в материю, в железо мы запускаем свои души, и материя томит нас работой, как сатана. Чтобы мы ожили, материя, мир, вся вселенная должны быть уничтожены. Больше нет спасения. Ни одной двери для нас не оставлено, их надо проломать руками» (с. 177–178). Универсализирующая функция «мы» реализуется включением в него «я» героя и всей массы людей труда:

Мы – масса, единое существо, родившееся из человека, но мы и не человек, и человеческого в нас нет ничего. И на солнце бы я чувствовал бы всех в себе и не был бы одиноким.

Масса, новое вселенское существо, родилась. Она копит в труде свою ненависть, чтобы разбрызгать ею звезды и соединиться. В ее бездне-душе всегда музыка <...> И это чувствовал в себе Чагов (с. 178. Курсив наш. – Е. П.).

В таком «скольжении» местоимений от «мы» к «они» и к «я» отзвучивает архаическая модель перформативного высказывания, в котором говорящий и адресат постоянно меняются местами, что актуализирует действенное начало речи, уравнивающее слово с делом (см.: [13]). Особенно отчетливо проявлена эта смена позиций в молитвенных псалмах. Приведем для наглядности лишь один пример: «Живый в помощи Вышняго в крове Бога Небесного водворится. Речет Господеви: Заступник мой еси и Прибежище мое, Бог мой, и уповаю на Него. Яко Той избавит тя от сети ловчи, и от словесе мятежна, плещма своима осенит тя, и под криле Его надеешися... Яко Ты, Господи, упование мое, Вышняго положил еси прибежище твое. Не приидет к тебе зло... Воззовет ко Мне, и услышу его: с ним есмь в скорби, изму его, и прослаблю его, долготою дней исполню его, и явлю ему спасение Мое» (Пс. 90). Начало фразы «Заступник мой еси [Ты]» предполагает в конце то же местоимение второго лица; однако там появляется третье: «уповаю на Него». Во второй части псалма вновь происходит смещение с третьего лица на второе: «Яко Ты, Господи...» – и далее на первое: «Воззовет ко Мне». Подобный тип молитвенного высказывания – явленный в слове синкретизм божественного и человеческого планов, вербальное засвидетельствование пребывания земного «в крове Бога Небесного». Для Платонова обращение к перформативной форме речеведения – способ выражения отношения к миру и человеку с позиций «всеобщей контактности» (Э. Белютин), попытка выйти за пределы физической реальности в иную реальность, передать сокровенную мысль не от ума к уму, а от сердца к сердцу. Следует отметить, что установка на архаизацию, на древние жанры, подогревавшаяся апокалиптическими ожиданиями, – характерная черта в поэтике футуризма, откуда была воспринята «левым» искусством, о чем пишет в своем исследовании М. Вайскопф: «Большевистская и околосбольшевистская массовая культура, будучи продолжением низового символизма, с необычайной настойчивостью тиражировала столь близкие Маяковскому старинные манихейские мифологемы» [14].

В платоновском тексте об установке на адресата свидетельствует, кроме сказанного выше, повышенная эмоциональность манифестаций Чагова. Он словно готовит речь перед той самой Массой, от лица которой строит свой монолог. Такой тип агональной коммуникации придает слову героя агитационное звучание, что было характерно как для публицистики, так и для поэтических жанров искусства авангарда. Апелляция к личному опыту, представленному в риторическом воззвании героя как единичное проявление общего опыта трудящегося класса, нацелена на повышение действенности его высказывания. Структурно в нем выделяется две части: мотивирующая и утверждающая. Между ними могут быть разрывы, в которые встраивается повествовательная речь от лица автора:

Сейчас в эту минуту, по всем слободам, окружающим город, на полу, на нарах, по сенцам спят грязные, замученные, голодные люди <...> Днем они шевелятся у станков и моторов. Ночью спят без снов и почти без дыхания, со смертной усталостью.

Чагов чувствовал, что он – это они, спящие сейчас, как трупы. Они недовольны миром, для них мир не загадка, а куча железного лома, из которого надо сделать двигатель. Этот двигатель увезет нас всех отсюда, из этой тоскливой пустыни, где смерть и труд и так мало музыки и мысли.

Рабочие и днем живут наполовину. Глубоко в материю, в железо мы запускаем свои души <...> Мы изнурены черным зноем работы, мы не чуем себя, а спасения еще не видно <...> Мы – сознающие, мы видящие, и мы приняли за самую тяжелую работу <...> Труд и есть ненависть. Эта ненависть есть динамит вселенной. Мы растем и множимся без конца – и спасем себя только мы сами <...> Мы умны и могучи, когда вместе; в одиночку мы погибаем (с. 177–178).

Из приведенного фрагмента видно, как эмоционально «раскручивается» мысль героя, как растет ее коммуникативное напряжение. Изначально представляющая собой констатив, она постепенно превращается в декларатив с характерными для него короткими побудительными изречениями.

Показательно в плане внешней, телесной позиции героя, что свой горячий монолог он произносит, сидя на дне оврага. Такое местоположение Чагова принципиально важно для философской поэтики Платонова: им манифестируется «почвеннический» путь постижения истины – не как готовой категории абстрактной философии, а как лично добытой правды, прорастающей в герое соками «почвы» и словно рождающейся из самой земли. Именно таким путем, по убеждению писателя, можно додуматься до истины, что «нужна человеку». В эпистолярной форме та же мысль более полемически заостренно выражена Платоновым в письме в редакцию воронежской газеты «Трудовая армия» от 20 августа 1920 года, с тем же характерным для него смешением речевых позиций «я» и «мы»: «Я человек. Я родился на прекрасной живой земле. <...> Мы растем из земли, из всех ее нечистот, и все, что есть на земле, есть и в нас... Из нашего уродства вырастет душа мира. <...> Человек вышел из червя. Гений рождается из дурачка. Все было грязно и темно – и становится ясным» [15, с. 79–80]. В рассказе преобразование «дурачка» в «гения» отражено в образе «Массы» как «нового вселенского существа», в котором «человеческого нет ничего». Здесь отчетливо слышится влияние ницшеанской философии с ее ключевым образом сверхчеловека. Авторская характеристика самого Чагова в красках сверхчеловека – в данном случае библейского Самсона – появляется в одном из повествовательных фрагментов: «...он прислушался, перестал дышать и замер, как зверь. Потом пощупал руки, способные разорвать пасть льва, и засмеялся» (с. 179). В образной системе Платонова сверхчеловечность героев часто выражена через их телесную характеристику как больших ростом людей («Тютень, Витютень, Протегален», «Немые тайны морских глубин», «Рассказ о многих интересных вещах», «Джан» и др.). Однако только в рассказе «В звездной пустыне» сверхчеловеческое в человеке интерпретируется без примеси авторского сомнения и иронии.

Неуказанность на субъекта речи не раз создает в тексте провокационные ситуации для читателя, заставляя его вернуться к началу развертывания того или иного фрагмента. Вот лишь один из примеров:

Днем сегодня прошел дождь, и после земля была как под стеклом. Теперь, ночью, леса глубоко запустили в нее корни и неподвижно молчат верхушками. Реки текут тише, чем днем, и далеко, на краю поля, светит и не светит костер заночевавшего в курене человека.

И по всей вселенной текла сладкая влага жизни и наслаждений, истомляющая невыносимая боль.

Все застыло в покое и благе.

Со всех довольно того, что есть.

Обрывы оврага остро глядели в небо, как в каменную, непреодолимую пустоту. Черные четкие глиняные глыбы лежали мертвые и безнадежные. Они должны воскреснуть или взорваться.

Вселенная – это радость, позабывшая смеяться. Она – невзорванная гора на нашей дороге. И зарницы мысли рвут покой и радость и угрожают довольному миру пламенем и разрушением до конца, до последнего червя.

Мы никого не забудем (с. 177).

Пейзажная картина, открывающая эпизод, интонационно перекликается с началом второй части рассказа («Был глубокий вечер и звезды...»), что предполагает повествование от авторского лица. Однако вторая часть фрагмента диссонирует

с благостным изображением ночи неожиданно возникающей экспрессией, выраженной укороченностью фраз, приобретающих афористичное звучание («Вселенная – это радость, позабывшая смеяться. Она – невзорванная гора на нашей дороге»). Также обращает на себя внимание появление ритмизованных отрезков, отсылающих к первой части рассказа («Все застыло в покое и благе» (анапест: ~~~~~)); «И зарницы мысли рвут покой и радость» (хорей с пиррихием: ~~~~~), «...до конца, до последнего червя» (анапест: ~~~~~)); «Мы никого не забудем» (дактиль: ~~~~~)), соскальзывание речеведения в мы-повествование. Таким образом, предполагаемый авторский текст оказывается текстом героя, служа преамбулой к его декларативам.

В смысловом плане побудительной причиной к воззваниям Чагова явилась его неудовлетворенность благостной самоуспокоенностью мира и смертельным равнодушием уставших от жизни «масс» («Все застыло в покое и благе. // Со всех довольно того, что есть»). С другой стороны, герой не может вместить в себя «нестерпимую... красоту мира», рождающую в его душе рыдание и боль. Психологически удобнее для него «взорвать» этот не поддающийся познанию и слиянию с ним мир и создать на его месте новую вселенную, «человеческую обитель» – место, более адаптированное к людскому образу жизни, из которого устранено «невозможное». Сюжет взрыва вселенной с целью ее пересоздания – сквозной в искусстве авангарда. Как пишет Н. М. Малыгина, источником мотива взрыва гор, возникающего у Платонова, кроме рассказа «В звездной пустыне», также в «Сатане мысли» и «Потомках солнца» послужили тексты В. Хлебникова («Если имеем две соседние долины с стеной между ними, путник может взорвать эту гряду гор...») и А. Гастева («В Азии транспортным постройкам мешали Гималаи... краном приподняли весь горный кряж и низвергли его в индийские болота»). Прасюжетной же основой является для всех них образ из Апокалипсиса: «...и всякая гора и остров сдвинулись с мест своих» (Откр. 6: 14) [16, с. 36]. Взрыв вселенной для Чагова – апофеоз схватки человека с миром, рождающий в его душе сложное чувство, смешивающее восторг освобождения и страх от самого дерзновения. Чувство страха он пытается заговорить словом, приобретающим форму заклинания: «На вершинах труда исчезает мир, и ты свободен, и тебе не страшно. Не пустыня кругом тебя, а убегающие от тебя звезды. Ты свободен, ты больше не ненавидишь, не любишь и не мыслишь. Ты только знаешь. И другая, неведомая сила взорвется в тебе, какой тут нет имени» (с. 179).

Высказывания героя не лишены противоречий, связанных с его формирующимися представлениями о новом мироустройстве, в чем проявляет себя не неустойчивость позиции, а живой процесс рождения мысли, которая может меняться с переменной состоянием сознания Чагова – между любовью к миру и ненавистью к нему, ясностью и сомнением, врывающимся «вдруг», как «удар страшной мысли», во внутренний мир героя: «А что если и мысль, и жажда истины есть только та же простая сила, как голод или ритмическое колебание крови в теле... И поэтому мысль и истина – ничтожество в бездонной пучине вселенной, вселенная имеет более высокие ценности, неизвестные человеку» (с. 180). Однако поток душевных сомнений Чагова преодолевается таким же неожиданно возникшим подъемом «живого неистребимого духа»: «А тогда мы-то на что? Мы восстанем и на это... восстанем и на мысль, и на истину, и на себя, но добьемся конца» (с. 181).

К финалу рассказа экстатическое состояние героя сменяется спокойным пониманием «своей правды», после чего его голос исчезает из текста. Завершается произведение повествовательной речью автора: «Светало. Чагов пришел в общежитие и сел за стол за чертежи любимой машины, за свой великий проект, который он творил, как поэму. В нем опять запела музыка, и его геройская челове-

ская душа заиграла в железной неоконченной поэме...» (с. 181). Мотив музыки в авторской характеристике героя усиливает лирический модус его философствования, где мысль передается «интонированным языком переживаний, впечатлений, чувств» [1, с. 21]. В жанровом отношении лиризация речи героя, отражающая одновременно и трепетность, и геройство его души, оправдывает авторское дефинирование рассказа как поэмы.

В одном из писем 1921 года, времени создания рассказа «В звездной пустыне», Платонов признается своей будущей жене Марии Кашинцевой: «Поэмы – мое проклятие, мой бой со смертью. К ним я прибегаю только в крайней тоске, когда никаких выходов для меня нет. А для меня сейчас нет никаких выходов. Кругом спертый воздух и смрад. Когда я кончаю поэмы – во мне покой, ясность, тишина и ласковая усмешка над бывшим, над тем, что я хотел непременно...» [15, с. 103]. Приведенные строки с большой точностью передают эмоциональное состояние героя рассказа Чагова: экстаз творческого «восстания на вселенную» и умиротворенность после изреченного слова. Таким образом, фигура персонажа послужила самому писателю способом объективирования собственных мировоззренческих рефлексий, отмеченных юношеским бунтарством. С другой же стороны, через гетерогенность речевой структуры дала ему возможность выразить единство многоголосия той социальной среды, к которой принадлежал он сам и за чью судьбу тоской и болью исходила его чувствительная душа.

Список литературы

1. *Бальбуров Э. А.* Философская проза Николая Бердяева (проблемы поэтики) // Нарративные традиции славянских литератур. Повествовательные формы средневековья и нового времени: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Е. К. Ромодановская, И. В. Силантьев. Новосибирск, 2009. С. 15–29.
2. *Платонов А.* В звездной пустыне // Платонов А. Сочинения: Науч. изд. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1, кн. 1. С. 176–181.
3. *Кузнецов И. В., Максимова Н. В.* Текст в становлении: оппозиция «нарратив» – «ментатив» // Критика и семиотика. 2007. Вып. 11. С. 54–67.
4. *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002.
5. *Проскурина Е. Н.* Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х – 30-х годов (на материале повести «Котлован»). Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001.
6. *Проскурина Е. Н.* Фаустиана Андрея Платонова (на материале прозы 1920-х – 1930-х годов). М.: Новый хронограф, 2015.
7. *Платонов А.* Котлован: Текст. Материалы творческой истории. СПб.: Наука, 2000.
8. *Васильев И. Е., Ковтун Н. В., Проскурина Е. Н.* Проект переустройства мира и русская проза начала XX века (Богданов и Платонов) // Сибирский филологический журнал. 2013. № 2. С. 129–140.
9. *Гастев А.* О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9–10. С. 35–45.
10. *Бальбуров Э. А.* Философская речь в системе языка // Критика и семиотика. 2009. Вып. 13. С. 7–27.
11. *Беззалько П.* О поэзии крестьянской и пролетарской // Грядущее. 1918. № 7. С. 12–14.
12. *Маринетти Ф. Т.* Манифест футуризма // Манифесты итальянского футуризма / Пер. В. Шершеневича. М.: Типография Русского товарищества, 1914. С. 5–10.

13. *Остин Дж. Л.* Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1986. Вып. 17: Теория речевых актов. С. 22–129.
14. *Вайскопф М. Я.* Во весь Логос. Религия Маяковского. М.; Иерусалим, 1997.
15. *Платонов А.* «...я прожил жизнь». Письма [1920–1950 гг.]. М.: Астрель, 2013.
16. *Малыгина Н. М.* Андрей Платонов: Поэтика «возвращения». М.: Теис, 2005.

E. N. Proskurina

Novosibirsk, Russian Federation

**DISCOURSE STRUCTURE
OF A SHORT STORY BY A. PLATONOV «THE STAR DESERT»**

Analyzing an early story by A. Platonov «The Star Desert» (1921) in terms of its discourse structure, the article grounds the syncretic principle underlying the text organization. The author's eager desire to arrive at the Truth by various ways: knowledge, creative work, practical activities, – characteristic for his early period, becomes an important drive for philosophizing, giving rise to texts unique in the form of sense generation, uniting a narrative type of utterance with a non-narrative one and notable for their heightened expression.

Keywords: works by A. Platonov, discourse, narrativity, non-narrativity, performative, lyricism.

Proskurina Elena N. – Doctor of Philology, Chief Researcher of the Literary Studies Section of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (8 Nikolayev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, motive@philology.nsc.ru)

Ф. В. Кувшинов

Липецк, Россия

**«ДОКТОР АЙБОЛИТ» К. И. ЧУКОВСКОГО:
В ПОИСКАХ ПОТЕРЯННОГО РАЯ**

Рассматривается репродукция советского мифа об СССР как новом Эдеме в сказке К. И. Чуковского «Доктор Айболит» (1936). Следуя традициям квазиафриканского травелога, писатель прибегает к устойчивым шаблонам (дикость, отсталость, агрессия, наивность, экзотика), изображает Африку, опираясь на чужой литературный опыт (Х. Лофтинг). Однако в задачи Чуковского входила не столько дискредитация африканского Рая, сколько утверждение в сознании юного читателя мысли, согласно которой истинный Рай находится в СССР. Позиция Чуковского является не просто примером комплиментарности автора в сторону советской власти: мотив бегства из Рая мнимого (Африка) в Рай настоящий (Россия) писатель открыл еще в «Крокодиле» (1915). Поэтому Чуковский с легкостью создал произведение, соответствующее идеологическим задачам СССР в рамках проблемы воспитания нового, советского человека.

Ключевые слова: Африка, травелог, литература путешествий, К. И. Чуковский, детская литература, миф, СССР, идеология.

Иницированное руководством СССР пропагандистское извращение / изменение представлений среднестатистического советского обывателя 1920–1930-х годов о Западном мире дало мощный толчок к развитию в советской литературе рассматриваемого периода жанра литературного путешествия. Основной задачей травелога стала дискредитация чужого мира, развенчивание мифа о благополучной зарубежной жизни, что соответствовало одной из важнейших государственных идеологических задач раннего (и не только) СССР – воспитание нового человека в рамках советской мифологии.

Повседневная жизнь в Советской России была наполнена многочисленными мифами, в том числе и о зарубежном мире. На обывательском уровне «чужой» мир представлялся сказочной страной чудес. На идеологическом уровне «чужой» мир рисовался как сосредоточие зла, насилия, иногда технической отсталости. Воспитание «нового человека» начиналось с детской литературы, в том числе с литературы путешествий, которая лишала зарубежный мир какой-либо привлекательности. Взамен читателю предлагался новый Рай – Советский. Если взрослый читатель мог скептически относиться к инвективам в адрес западного мира, с одной стороны, и к хвалебным одам в честь «нового мира», с другой, то малень-

Кувшинов Феликс Владимирович – кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарно-социальных дисциплин Липецкого института кооперации (филиал) БУКЭП (ул. Зегеля, д. 25а Липецк, 398002, Россия, fkuvshinov@yandex.ru)

кий читатель, будучи *tabula rasa* в бытовом и интеллектуальном смысле, послушно впитывал в себя максимы о советском Эдеме. Примером того, как детская литература выступала в роли разрушителя «чужого» Рая и одновременно рекламы Рая советского, может служить квазиафриканский травелог К. И. Чуковского «Доктор Айболит» (1936), поскольку именно Африканский континент в сознании обывателя ассоциировался с Эдемом, чему во многом способствовала литературная традиция, заданная в свое время еще А. С. Пушкиным в виде дихотомической парадигмы «полуденная Африка» / «сумрачная Россия».

В советское время Африка представляла собой локус, в границах которого можно было реализовывать свои художественные открытия, не опасаясь быть обвиненным в политической неблагонадежности; кроме того африканское пространство было удобным для воплощения «эстетики завоевания», ставшей одной из доминирующих в сталинской России 1930-х годов [1, p. 221].

В результате чтения детского квазиафриканского травелога юный читатель должен был сделать вывод: подлинный Рай находится в Советской России, в то время как африканский Рай является выдумкой и в реальности предстает как примитивный и отсталый мир.

С помощью упрощения, умалчивания, устойчивых штампов-мифов, квазиафриканский травелог, в том числе и Чуковского, рассказывая об Африке, почти ничего не сообщал нового, что не было бы уже известно. Примером может служить сопоставительный анализ советской детской переводной литературы, которая (безусловно, не из-за бесталанности переводчиков, а в силу цензурного давления) огрубляет, упрощает изображаемый иностранными писателями мир.

Достаточно посмотреть в сравнении на сказку К. И. Чуковского и ее оригинал «Историю доктора Дулиттла» (1920) Хью Лофтинга. Пересказ Чуковского сократил первоначальный текст почти в четыре раза, а ее адаптированный стихотворный вариант («Айболит» (1922)) сохранил сюжет лишь в общих чертах.

Было бы несправедливым обвинять автора «Чукоккаль» в неумелом плагиате. В условиях жесточайшей (а самое главное – неумной) цензуры писатель вынужден был опрощать изображаемый мир, опасаясь различного рода обвинений. Показательна в этом отношении история со сказкой «Муха-Цокотуха» (1923), запрет которой основывался на обвинениях в эротизме (фигуры комарика и мухи показались цензорам фривольными) и симпатиях к «буржуазному» быту (именины, свадьба, нэповщина). Но «Доктора Айболита» не запретили по той причине, что в нем изображался *чужой мир*, в котором были возможны различного рода девиации, а советская действительность цензурой не угадывалась. Не случайно, оставшись без денег после запрета своих сказок, Чуковский, находясь в поисках выхода из сложной жизненной ситуации, по собственному признанию, «взял “Доктора Айболита” и в четыре дня переделал и перевел оттуда два рассказа: “Приключение белой мыши” и “Маяк”» [2, с. 239]. Но, чтобы сохранить «Доктора Айболита», надо было максимально упростить изображаемый чужой мир, лишить его хоть какой-то соблазнительности для маленького читателя. Писать о зарубежном мире было вполне безопасно, надо было только уметь.

Однако стремление обезопасить себя в атмосфере не прекращающейся многие годы жесткой критики [3] привело к тому, что Африка Чуковского предельно шаблонизировалась.

В первую очередь, Африка, согласно русской литературной традиции, предстает как сосредоточие банальных экзотизмов и различных зол, которые были описаны еще в стихотворениях Чуковского «Крокодил» (1915), «Айболит» (1922) и «Бармалей» (1924). И если в «Айболите» еще есть хоть какое-то обоснование опасности Африки (многочисленные болезни), то в «Бармалее» уже в самом нача-

ле создается немотивированный¹ образ агрессивной Африки, и рефреном звучит предупреждение «мамы» и «папы»:

Африка ужасна,
Да-да-да!
Африка опасна,
Да-да-да!
Не ходите в Африку,
Дети, никогда! [5, с. 51].

«Доктор Айболит» в этом смысле воспринимается как итоговое «путешествие»: Африке Чуковского традиционно присущи неразвитость, дикость, опасность, насилие, скучная экзотика, приоритет животного мира над человеческим и «мотив бегства в Африку», который «немедленно выкликал и притягивал ассоциацию с поэтом Николаем Гумилевым – главным в русской литературе специалистом по бегству в Африку» [6, с. 146]. Но в Африке Чуковского образца 1936 года появляется новый мотив: бегство *из* Африки.

В «Докторе Айболите» мы почти не встречаемся с персонажами-людьми, репрезентирующими континент. Люди представлены Бармалеем, хохочущим стариком и безликими пиратами. Животный мир гораздо разнообразнее, «африканстее» и «человечнее». Перед нами ситуация замены: жители Африки дики, наподобие животных, животные, напротив, человечны (с другой стороны, можно говорить о следовании традиции аллегорического изображения людей в виде животных). В то же время стоит отметить тот факт, что в первом опыте перевода / пересказа Лофтинга в 1925 году Чуковский сохраняет коренное население Африки на страницах книги в качестве действующих лиц (чернокожие солдаты, негры и людоед Чумаз).

Если в ранних африканских произведениях Чуковского «через призму “детского” дискурса обыденная советская действительность представляла <...> как сказочный гротеск, как невероятная фантазмагория, – на первый взгляд, смешная (“лепые нелепицы”), а на второй – страшная и чудовищная» [7, с. 176], то в «Докторе Айболите» полностью отсутствует хоть какой-либо намек на ироническое / критическое обыгрывание советской действительности за счет африканских псевдореалий (например, тигры, которые в Африке не водятся и, однако, являются персонажами сказки Чуковского), что объясняется почти конформистским [8] отношением писателя к новой власти, с одной стороны, и желанием больше не попадать под шквал критики, с другой.

Желая избежать хоть какого-либо намека на советскую реальность, Чуковский, мастер перевода, тонко чувствующий нюансы, смысловые оттенки, звуковую оболочку слова, в плане речевой характеристики своих персонажей обнаруживает нарочитую «немоту».

В «Докторе Айболите» совершенно не пригодный, нерусский язык, которым разговаривают звери, в том смысле, что звериный язык построен не на привычных русскому слуху звукоподражаниях типа «гав-гав», «му-му», «мяу-мяу», «кар-кар»

¹ Кевин Платт считает, что каждая сказка об «ужасной» Африке является продуктом сублимации психической травмы, связанной со смертью дочери К. И. Чуковского, и «может быть прочитана как попытка примириться с травматическим насилием. <...> в ранних сказках мы находим удачные и эффективные механизмы исцеления травмы. Ключевые приемы, используемые для этого, таковы: перемещение насилия и боли в далекую Африку; сюжеты, демонстрирующие не только победу хороших героев над плохими и общественной гармонии над беспорядком, но и преобразование плохих героев в друзей и соседей и, что самое важное, волшебное исчезновение самого насилия» [4, с. 115–116].

и т. д. Кроме собаки Аввы, которая все же произносит знакомые русскому слуху и понятные детям звуки («Рррр...», «Рры!»), другие животные, разговаривая на «зверином языке», произносят «слова», построенные на звукоподражаниях, имитирующих если не Африканскую речь, то, в любом случае, по-восточному экзотическую («ламо», «воной», «фифи», «куку», «капуки», «назасэ», «карафу», «марафу», «шивандар», «кинеделе», «ноп», «чари-бари», «чава-чам», «заксере» и пр.).

Для русского языка характерен набор устойчивых звукоподражаний, которые «имеют постоянный состав: мяу (о кошке), *кря-кря* (об утках), *гав-гав* (о собаке), *кукареку* (о петухе), *хрю-хрю* (о свинье). Благодаря этому они одинаково понимаются всеми говорящими на русском языке. Значит, за звукоподражаниями закреплено общественно осознанное смысловое содержание» [9, с. 74–75].

Таким образом, проблема заключается в том, что ономотопея «широко реализует принцип иконичности» [10], который Чуковский нарушает, вкладывая в «уста» своих персонажей звуки, не привычные детскому русскому слуху. При этом имена некоторых животных построены по принципу имитации звуков, которые ассоциируются с ними (собака Авва, свинка Хрю-Хрю), или по принципу игрового перевертывания: имя попугая Карудо может прочитаться наоборот – «дурак», что отсылает нас к известной идиоме «попка-дурак», прилагаемой к попугаям. В «Докторе Айболите» 1925 года животные в сказке еще носят понятные русскоязычным детям имена: утка Крякалка, попугай Попка, сова Буба (имя, основанное на звукоподражании «ух-ух» – «бу-бу»; в английском оригинале сова зовется «Тоо-too»). Но в 1936 году Чуковский создает новую сказку – с новым сюжетом, с новыми именами и с новым подтекстом.

Подобный уход от традиционных звукоподражательных схем может объясняться лишь стремлением автора максимально дистанцироваться от родной культурной матрицы с целью избежать возможных (ожидаемых) обвинений в критических параллелях между его Африкой и Советской Россией.

Чуковский, который во «взрослом» мире, в первую очередь, воспринимается как литературный критик, прекрасно чувствовал слово. Объясняя возможное происхождение названия Бармалеевой улице, давшей имя его известному персонажу, в разговоре с М. В. Добужинским, Чуковский заметил: «Улицу могли назвать Бромлеевой, а потом, когда фамилия забылась, переделать и в Бармалееву: так лучше по-русски звучит...» [11, с. 282] (выделено нами. – Ф. К.). Совершенно очевидно, что «по-русски» лошадь не может говорить «ламо, воной, фифи, куку», но именно так будет русский имитировать не европейские речевые экзотизмы. В «Войне и мире» (1869) Л. Н. Толстого хорошо показана имитация французского языка солдатом Сидоровым:

Сидоров подмигнул и, обращаясь к французам, начал часто, часто лопотать непонятные слова:

– Кари, мала, тафа, сафи, мутер, каска, – лопотал он, стараясь придать выразительные интонации своему говору [12, с. 215].

У Чуковского, как у Толстого («стараясь придать выразительные интонации своему говору»), комментария, согласно которому звери говорят по-африкански, нет (всегда подчеркивается, что это звериный язык), но фонетическое оформление звериного артанга построено на принципах, отличных от русскоязычной практики звукоподражания.

Чуковский использует набор избитых приемов, чтобы создать «автохтонную» Африку. В содержательном плане Африка предстает как совокупность привычных и хорошо знакомых читателю штампов (пальмы, акулы, крокодилы и пр.).

Речевая манера персонажей также «африканизирована» на фонетическом уровне. Топографика «Доктора Айболита» тоже построена целиком вокруг Африки – читателю неизвестно, в какой стране проживают доктор и его звери, но Африка называется и указывается прямо.

И все же, несмотря на эти и другие ухищрения (сокращение текста, уход от фактографичности Лофтинга в сторону акцента на приключенческой стороне сюжета), связь между образом Африки в сказке и реальной Советской Россией Чуковский прервать не смог. Эта связь, обнаруживаемая на генетическом для поэтики Чуковского уровне, уже подмечалась исследователями его творчества, указавших на «противопоставленность и сопоставленность двух основных пространств, в которых разворачивается действие, – пространства Петербурга и Африки» [13, с. 4], которую можно понимать как «пространство-метафору» [13, с. 11].

Несмотря на все усилия Чуковского избежать возможного сопоставления реалий своего произведения с СССР, внимательное прочтение «Доктора Айболита» позволяет обнаружить устойчивые отсылки к Советской России на нескольких уровнях.

1. На уровне топоса перед читателем возникает ребус, который решается путем обращения к опыту русской литературной мистификации, связанной с борьбой с цензурой. Из повествования становится известным, что город, в котором проживает Айболит, называется Пиндемонте. Само слово имеет итальянское «звучание». И действительно, литературе известны итальянские братья-поэты Пиндемонте Джованни и Ипполит, который «идеализировал жизнь на лоне природы, противопоставляя ее жизни города с его буржуазной цивилизацией» [14, с. 643]. К имени Ипполита обратился А. С. Пушкин, когда сменил название своего стихотворения «Из Alfred Musset» на «Из Пиндемонти» (1836), избегая таким образом цензуры [15, с. 147]. Если следовать предложенной логике, то можно предположить, что Чуковский выстраивает ассоциативный ряд: Пиндемонте – Пушкин – Россия.

2. На уровне антропонимики читателю, безусловно, становится ясно, что речь идет о России. Помимо вполне очевидных Вани, Тани и Варвары, имен русских и знакомых детям, есть еще имена, отсылающие к России.

В первую очередь, это Бармалей, персонаж нарицательный, который к моменту публикации «Доктора Айболита» уже был хорошо известен читателю по стихотворению «Бармалей» (1924), окончившемуся, как известно, переселением Бармалея из Африки в Ленинград, т. е. *Советскую* Россию.

А во-вторых, это мальчик Пента, имя которого образовано от греч. pente – «пять» – и входит в состав слова «пентаграмма», означающего, в том числе, пятиконечную звезду, ставшую одной из главных советских эмблем.

3. На уровне символа должен восприниматься «большой красный носовой платок», которым, как флагом, размахивает Пента, встречая Айболита.

Примечателен тот факт, что мальчик Пента с красным платком-флагом появляется во второй части «Доктора Айболита» 1936 года, в то время как в пересказе 1925 года этой сюжетной линии нет.

Символична и поразившая Хрю-хрю иллюминация, которую можно воспринимать как успешное завершение масштабного плана по электрификации страны.

4. На уровне иносказания прочитывается сюжетный ход, связанный с Варварой. Олицетворяющая зло, сестра доктора входит в конфликт с животными с самого начала повествования и подвергается наказанию – ее сбрасывают в море (этим и заканчивается первая часть сказки):

Мимо плыл на своем корабле старый моряк Робинзон. Он кинул Варваре веревку и вытащил ее из воды. Как раз в это время по берегу проходил со своими зверями доктор Айболит. Он закричал моряку Робинзону:

– Вези ее куда-нибудь подальше! Не хочу я, чтобы она жила в моем доме и мучила, и била моих милых зверей!

И моряк Робинзон увез ее далеко-далеко, на необитаемый остров, где она не могла никого обижать [5, с. 231].

Ссылка Варвары наводит на ассоциации с практикой арестов и высылки, ставших страшной нормой жизни в СССР. В контексте не только не прекращающихся, но, напротив, к 1936 году ужесточившихся политических репрессий, «необитаемый остров» может восприниматься как аллюзия на СЛОН – Соловецкий лагерь особого назначения. И в этом случае игривая аббревиатура – название концентрационного лагеря приобретает дикий смысл в контексте африканской сказки Чуковского, где главными персонажами становятся звери, а сюжет представляет собой в какой-то степени перевертень «Острова доктора Моро» (1896) Г. Уэллса: если у Уэллса Моро погибает, то у Чуковского, напротив, доктор с животными находит общий язык.

С Уэллсом Чуковский был лично знаком с 1916 года и даже переводил его произведения: «Замечательный случай с глазами Дэвидсона», «Новейший ускоритель», «Волшебная лавка». И с ним же у русского писателя связана знаменитая скандальная (для Чуковского) история, когда метр английской литературы, посетив в 1920 году Россию, подумал, а потом письменно изложил свое предположение, что Чуковский устроил «потемкинскую деревню», подготовив учеников петроградской школы к встрече с английским писателем:

Я решил, что мне показали специально подготовленную для моего посещения школу и что это все, чем может похвалиться Петроград. Человек (т. е. К. И. Чуковский. – Ф. К.), сопровождавший нас во время этого визита, начал спрашивать детей об английской литературе и их любимых писателях. Одно имя господствовало над всеми остальными. Мое собственное. Такие незначительные персоны, как Мильтон, Диккенс, Шекспир, копошились у ног этого литературного колосса. Опрос продолжался, и дети перечислили названия доброй дюжины моих книг. Тут я заявил, что абсолютно удовлетворен всем, что видел и слышал, и не желаю больше ничего осматривать – ибо, в самом деле, чего еще я мог желать? – и покинул школу с натянутой улыбкой, возмущенный организаторами этого посещения [16, с. 353].

5. Экзотическое сопоставление Ленинграда и Африки наблюдается и на металитературном уровне: «Сталинский Советский Союз <...> обладал немалой привлекательностью для западных интеллектуалов и деятелей мировой культуры. Советская экзотика многим казалась перспективной и многообещающей» [7, с. 171].

Таким образом, реалий Советской России в африканской сказке Чуковского больше, нежели собственно африканских. Так что утверждение, согласно которому «между Африкой и Петроградом / Ленинградом у Чуковского связь <...> не прерывалась» [7, с. 172], будет верным.

Если «Доктор Айболит» 1925 года действительно является адаптированным пересказом Х. Лофтинга, то в 1936 году выходит совсем другой «Доктор Айболит», который мало что общего имел с оригиналом [17]. В рамках противопоставления СССР остальному миру развлекательная сказка становится завуалированным гимном Советской России: показывая «дикую» Африку, Чуковский в большей степени показал новый Эдем – Советскую Россию. Здесь Чуковский вступает в конфликт с устоявшейся в русской литературе мифологемой Африка-

Литературная жизнь сюжета

Рай, о чем свидетельствует семиотическая структура топографии «Доктора Айболита» в ее сюжетном движении, которую схематически можно представить следующим образом:

Элементы сюжета	Топосы
Начало	Дом доктора Айболита, который одновременно и рай (животные живут в мире и согласии, царит атмосфера игры, радости и пр.), и ад (фигура Варвары)
Путешествие	Водное пространство, которое окружает населенную пиратами Африку, в центре которой скрыт
	рай зверей, куда не проникает Бармалей, ожидающей на его границе появления доктора, который после успешного выполнения своей миссии возвращается в свой
Финал	дом-рай, очищенный от скверны (Варвары) и залитый огнями

После «высылки» Варвары на необитаемый остров в доме доктора наступает настоящий Рай: всемогущий Бог – Айболит, счастливые невинные дети (Ваня / Адам и Таня / Ева) и мирные животные. Здесь пересекаются советская идеология и религиозная мифология. С точки зрения идеологии, СССР – это такое место, откуда не уезжают, но куда, напротив, все стремятся попасть, спасаясь от несправедливости, преследований по политическим и / или расовым мотивам. Поэтому крокодил и обезьяна, оставленные доктором в своей родной Африке, убегают обратно к доктору, таким образом не только подтверждая миф о превосходстве СССР над другими странами и континентами, но и устанавливая связь между раем – домом Айболита, и раем – африканским заповедником. Символы Африки (крокодил и обезьяна) перемещаются локально к Айболиту, точнее, в СССР.

То, что Африка не просто может существовать в СССР, а именно существует, и потому не стоит предпринимать какие-то полные опасностей путешествия, свидетельствует небольшая заметка-иллюстрация на развороте седьмого номера «Чижа» за 1931 год «Питомник обезьян в Сухуме»:

Все эти обезьяны живут в Сухуме, на берегу Черного моря, в обезьяньем питомнике. В Сухуме почти так же тепло, как и в жарких странах, поэтому обезьяны там чувствуют себя прекрасно [18, с. 10].

Пытаясь избежать легко прочитываемых сопоставлений Африки и СССР в негативном смысле, Чуковский совершает своеобразный семантический кульбит – переносит Рай в СССР и лишает традиционного статуса Эдема Африку.

Художественное открытие Чуковского, в котором африканский потерянный рай обретается в родной «сумрачной России», исторически точно совпало с требованиями советской мифологии. Именно поэтому «Доктор Айболит» 1925 года успешно прошел цензурную чистку, в отличие от других сказок Чуковского, и именно поэтому писатель, чувствуя социальный заказ, в 1936 году представляет расширенную версию «Доктора».

Мотив бегства из Рая мнимого (Африка) в Рай истинный (Россия) Чуковский открыл еще в «Крокодиле» (1915), где Петроград становится символом безопасности, а Африка, наоборот, предстает как источник опасности, и после победы Вани Васильчикова над зверями, животные остаются проживать именно в Петрограде. Поэтому обвинять писателя в низкопоклонстве перед властью и видеть в нем исполнителя социального заказа в литературе не приходится.

Список литературы

1. *Widdis E.* To Explore or Conquer?: Mobile Perspectives on the Soviet Cultural Revolution // *The Landscape of Stalinism: the art and ideology of Soviet space.* Seattle; London, 2003. P. 219–240.
2. *Чуковский К. И.* Собр. соч.: В 15 т. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2013. Т. 12: *Дневник (1922–1935).* 656 с.
3. *Маслинская С. Г.* Корней Чуковский (1882–1969) // *Детские чтения.* 2012. № 2. С. 58–75.
4. *Платт К. М. Ф.* Доктор Дулиттл и доктор Айболит на приеме в отделении травмы // *Веселые человечки: культурные герои советского детства: Сб. ст. / Сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис.* М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 101–124.
5. *Чуковский К. И.* Собр. соч.: В 15 т. М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2013. Т. 1: *Произведения для детей.* 598 с.
6. *Петровский М. С.* В Африку бегом // *Новый мир.* 2011. № 1. С. 145–170.
7. *Кондаков И. В.* «Лепые нелепицы» Корнея Чуковского: текст, контекст, ин-тертекст // *Общественные науки и современность.* 2003. № 1. С. 158–176.
8. *Савкина И. Л.* «Для таких людей, как он, убеждения не нужны» (левое / правое, идеология и культура в дневниках Корнея Чуковского 1920-х годов) // *Вестн. Перм. ун-та. Серия: История.* 2013. № 2 (22). С. 77–88.
9. *Тихонов А. Н.* Междометия и звукоподражания – слова? // *Русская речь.* 1981. № 5. С. 72–76.
10. *Воробьева В. В., Кобенко Ю. В., Рябова Е. С.* Явление ономотопии в англо- и русскоязычном песенном дискурсе // *Современные проблемы науки и образования.* 2013. № 2. URL: <http://www.science-education.ru/108-8951> (дата обращения 24.10.2015).
11. *Успенский Л. В.* Ты и твоё имя. Имя дома твоего. Л.: Детская литература, 1972. 574 с.
12. *Толстой Л. Н.* Война и мир // *Тостой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 91 т. М.: Терра, 1992. Т. 9. 516 с. (Репринтное воспроизведение издания 1928–1958 гг.)
13. *Квак Хэ Ми.* Время, пространство и герой в сказках К. Чуковского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 17 с.
14. *Литературная энциклопедия:* В 11 т. М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. энцикл.», 1934. Т. 8. Стб. 736.
15. *Кибальник С. А.* О стихотворении «Из Пиндемонти»: Пушкин и Гораций // *Временник Пушкинской комиссии, 1979 / АН СССР.* ОЛЯ. Л.: Наука, 1982. С. 147–156.
16. *Уэллс Г.* Россия во мгле // *Уэллс Г.* Собр. соч.: В 15 т. М.: Правда, 1964. Т. 15. 464 с.
17. *Вдовенко И. В.* Стратегии культурного перевода. СПб., 2007. 213 с.
18. *Питомник обезьян в Сухуме* // *Чиж.* 1931. № 7. С. 10.

F. V. Kuvshinov

Lipetsk, Russian Federation

«DR. POWDERPILL» BY K. I. CHUKOVSKY: THE SEARCH FOR THE LOST GARDEN

The reproduction of the Soviet myth of the USSR as a new Eden in a fairy tale K. Chukovsky «Dr. Powderpill» (1936) is discussed in this article. The writer resorts to stable patterns (savagery,

Литературная жизнь сюжета

backwardness, aggression, naive, exotic) following the tradition of quazi-African travelogue. He shows Africa, relying on someone else's literary experience (i.e. H. Lofting). However, Chukovsky did not try to discredit African Paradise but to assert the thought in the young readers' minds that the true paradise was located in the Soviet Union. Chukovsky opinion is not merely an example of complimentarity in the direction of the author Soviet power: the writer opened the flight motif of an imaginary Paradise (Africa) in a real paradise (Russia) in the «Crocodile» (1915). Therefore, Chukovsky easily created the work corresponding to the ideological goals of the USSR as part of the problem of educating the new Soviet man.

Keywords: Africa, travelogue, travel literature, K. I. Chukovsky, children's literature, myth, the Soviet Union (the USSR), ideology.

Kuvshinov Felix V. – Lipetsk Institute of Cooperation (regional subsidiary) BUKEP, Assistant Professor of the Department of Humanities and Social Sciences, Candidate of Philology (25a Zegel Str., Lipetsk, 398002, Russian Federation, fkuvshinov@yandex.ru)

Н. А. Непомнящих

Новосибирск, Россия

ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ЛИРИКИ БОРИСА РЫЖЕГО

Тема будущей смерти и связанные с ней рефлексии являются сюжетопрождающей основой многих поэтических текстов Б. Рыжего, генерирует их образность и мотивику. Мотивы ожидания смерти и стремления к ней, мотивы холода, пустоты, боли, печали и постоянного одиночества в мире, даже в кругу друзей или рядом с другими людьми, восприятие мира как тесной, темной одинокой могилы или тюрьмы, мысли о воображаемых собственных похоронах, интенции и тональность завещания звучат уже в самых ранних текстах, постепенно усиливаясь. В лирике Рыжего отчетливо выявляется мотив сознательного движения по избранному пути навстречу преждевременной смерти, стремление к смерти может быть реализовано буквально как *перемещение* лирического героя в пространстве, попутно всегда встречающего какие-то атрибуты смерти, напоминание о ней, а может иметь метафорические обличья.

Ключевые слова: Борис Рыжий, танатологические мотивы, мотив пустоты, мотив стремления к смерти, мотив пути.

Еще не смерть, а упражненье в смерти
Б. Рыжий

Сразу после трагической смерти Бориса Рыжего драматург Н. В. Коляда, лично знавший поэта по совместной работе в журнале «Урал», написал: «Я набрал в Интернете в поисковой системе “Борис Рыжий”, появилась куча ссылок на публикации стихов Бориса. Решил прочесть, что пишут о Боре сейчас, в эти дни, и набрал слово “Смерть”, и нажал “Искать в найденном”. И снова вышли все те же ссылки. У него, у Бориса, в каждом стихотворении – о смерти. У него все стихи о смерти» [1]. Удивительно, но этот факт пока не стал предметом исследовательского осмысления и не заставил изучить творчество Рыжего, нацелив фокус на центральную в его поэзии тему, хотя многие отмечали, что тема смерти для Рыжего в последние два года жизни была основной. Более того, по словам Ю. Казарина, «Борис в последние полтора-два года своей жизни занимался (и подсознательно, и прямо вербализуя в своих стихах конец жизни, край бездны)

Непомнящих Наталья Алексеевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, rainbow_miracle@mail.ru)

смертестроительством» [2, с. 205]. Отмечая в стихах последних двух лет частое упоминание смерти, нарастающую интенсивность танатологических мотивов, нельзя в то же время не обратить внимания на тот факт, что тема смерти появляется у Рыжего довольно рано, в самых первых напечатанных стихах, и развивается, разрастается на протяжении всего творчества. В поэзии самого раннего периода, формально наиболее подражательной (повтор чужих размеров, образов, иные влияния), уже заявлены все основные ее содержательные темы и мотивы, причем многие сразу как устойчивые поэтические формулы, в которых реализуются повторяющиеся вариации темы смерти.

Мотивы ожидания смерти и стремления к ней, мотивы холода, пустоты, боли, печали и постоянного одиночества в мире, даже в кругу друзей или рядом с другими людьми, восприятие мира как тесной, темной одинокой могилы или тюрьмы, мысли о воображаемых собственных похоронах, интенции и тональность завещания звучат уже в самых ранних текстах, постепенно усиливаясь¹. Именно тема будущей смерти и связанные с нею рефлексии являются сюжетопрождающей основой многих текстов, генерирует их образность и мотивику. Мотивы смерти в творчестве Рыжего условно могут быть разделены на две группы: первая – это универсальные символы, образы, мотивы, которые имеют весьма богатую родословную в истории культуры, те, что давно и прочно связываются с темой смерти. К таковым, например, следует отнести осень в значении заката жизни, а зимы как царства окаменелости и умирания; аналогичными значениями жизненного упадка, ощущения конца обладают такие эмблематичные, аллегорические образы смерти, как закат солнца, руины, кресты, могилы, кладбища и пр. Вторую группу составляют символы, образы, мотивы, которые сами по себе могут и не иметь привычных коннотаций с темой смерти. В поэзии Рыжего такими становятся мотив пустоты и мотив пути. Творчество тоже воспринимается как путь к смерти: «Меня, наверно, не поймут потомки, но что поделывать, я уже в пути» [3, с. 31]².

Основным авторским, индивидуальным мотивом, пронизывающим все творчество, а быть может, и саму жизнь Рыжего, является *мотив стремления к смерти*, который воплощается в универсальном, мифологическом по своему генезису мотиве пути: как правило, куда бы он ни вел, это путь навстречу смерти. Второй сквозной мотив поэзии, связанный с первым, – это *мотив пересечения границы, перехода и перемещения* из одного мира в другой, из мира нашего, реальной жизни в мир иной, воображаемый мир за пределами жизни, мир «после смерти». Как уже было замечено при изучении языковых средств поэзии Рыжего, «семантика перехода в иное находит свое выражение в самых разнообразных текстовых средствах – композиционных (текстовая рамка и ее пересечение; фоновые образы с семантикой границы – “заката полоса”, “небо” и т. д.; актуализация финала как имитация недоговоренности, а также как изобразительный прием, передающий идею оборванности движения, когда слово остается недописанным), языковых (сочетаемость языковых единиц: “въедем в восьмидесятые годы” и т. д., слова и словообразовательные форманты соответствующей семантики: “отзвучало”, “отстучало”, “строчки двигались к концу”), а также на содержательном уровне (лейтмотивные ситуации смерти, похорон). Этот смысл пронизывает тексты Бо-

¹ См., например, такие ранние стихотворения как «Воплощение в лес», «Суждения», «Разве только ангел...», «Черные скалы», «Было в Петербурге», «Вот зима наступила...», «Трамвайный романс», «Мой друг, так умирают мотыльки...», «Бледный всадник», «Словно уши качались полы...», «Трубач», «Грустная песня» и др.

² Далее стихи Б. Рыжего цитируются по этому изданию, в круглых скобках указаны страницы.

риса Рыжего, поэтому перечислить все многообразие средств, его выражающих, не представляется возможным» [4, с. 35].

Мотив сознательного движения по избранному пути навстречу преждевременной смерти является сквозным для всего творчества поэта: «Я в мир пришел, чтобы навек проститься»³ (с. 175). Стремление к смерти может быть реализовано буквально как *перемещение* лирического героя в пространстве, попутно всегда встречающего какие-то атрибуты смерти, напоминание о ней, а может иметь метафорические обличья: «Шагнули по аллее жизни» (с. 414). Путь – мотив архетипический, сюжетогенный: мотивы пути и движения по нему обуславливают сюжетность и нарративность многих стихотворений Рыжего, построенных как рассказ идущего по городу человека или как воспоминание о пути из «пункта А в пункт В», где и «А» и «В» могут являться не только конкретными пространственными объектами, но и объектами рефлексии, ментальными представлениями, литературными аллюзиями, отсылающими к стихотворениям Г. Иванова и И. Бродского, и тогда путь приобретает метафорическое значение.

В стихотворении «Оркестр играет на трубе» герой движется в мире реальном, фантасмом (идет в пальто нараспашку вдоль стен тюрьмы, откуда доносится музыка, морщится от боли, закуривает, проигрывает в своем воображении историю о беглом преступнике, примеривая ее на себя), и в то же время это полностью вообразимое движение, а описываемый реальный мир предстает в нем метафорой бытия: мир – тюрьма, окруженная стеною, вдоль которой «ты по холоду идешь» «из пункта А до пункта В», а из-за стены доносится музыка, вероятно, похоронная («под мрачную и духовую», «и снова ухает труба»), а ты морщишься сначала от боли, а затем от счастья, избавляясь от боли путем побега из этой реальности в смерть («всё рассыпается на части / от пункта В до пункта А»). Происходит инверсия: герой, в начале текста причисляющий себя к «гражданам свободной воли», идущим мимо тюрьмы и случайно подслушавшим мрачную тюремную музыку, в финале текста видит себя беглым преступником, лежащим с простреленным виском на косогоре, где «пролетают облака над непокрытой головою» (с. 316). С одной стороны, ироническим является финал с кинематографично выстроенной сценой, где герой, согласно сюжетным штампам определенного жанра, застрелен, словно преступник при попытке к бегству, и теперь красиво лежит на склоне холма под облаками. С другой – аллегория «жизнь – тюрьма, из которой можно бежать только в смерть», не лишённая подлинно трагического подтекста, характерна для поэзии Рыжего в целом и абсолютно серьезна. Если исходить из совокупности всего творчества, всех им написанных текстов, то не столь важно, что в этом конкретном стихотворении первично: игра поэтического воображения или описание уже свершившегося факта, подсмотренного где-то подобного сюжета. Здесь совмещаются, накладываясь друг на друга, ирония и полная серьезность, – прием, который у Рыжего работает чаще всего. Важен и вектор, постоянно направляющий образность и мысль к predeterminedенному трагическому финалу. О Рыжем можно сказать словами другого, очень важного для него, поэта – Георгия Иванова: «Отчаянье я превратил в игру»⁴, – Рыжему-поэту свойственно

³ Здесь и далее курсив наш. – Н. Н.

⁴ Отчаянье я превратил в игру –
О чем вздыхать и плакать, в самом деле?
Ну не забавно ли, что я умру
Не позже чем на будущей неделе?
Умру, – хотя ещё прожить я мог
Лет десять иль, пожалуй, двадцать.
Никто не пожалел. И не помог.
И вот приходится смываться.

использовать «абсолютно пародийную интонацию для выражения реальных, искренних чувств»⁵, как правило, чувств глубоко трагических.

Литературная подоплека появления мотива «стремление к смерти» скорее всего связана со стихами того же Георгия Иванова и его «Посмертным дневником». Ю. Казарин в книге «Поэт Борис Рыжий» подробно рассказывает о стихотворениях, которые Борис Рыжий ценил: «Борис очень любил стихи Георгия Иванова, знал наизусть несколько его стихотворений, в частности из цикла “Посмертный дневник” (1958). Олег Дозморов вспоминает, что Борис часто читал стихотворение 1950 г.» [2, с. 195–196]. Это стихотворение заканчивается строками: «Допустим, как поэт я не умру, зато как человек я умираю»: «Сказано точно о внутренней и внешней судьбе Бориса Рыжего» [2, с. 196]. Действительно, весь «Дневник» Г. Иванова пронизан мыслями о будущей смерти, он примеряет на себя роль самоубийцы или преждевременно умершего: «Если бы забыть, что я иду / К смерти семимильными шагами». Это одновременно и один из важнейших лейтмотивов в творчестве Рыжего, к сожалению, перешагнувшего в своем стремлении черту литературных размышлений о смерти.

Перемещение – еще один сквозной мотив лирики Рыжего: «Я заурядный усталый путник, всех потерял, иных покинул. Я с вами пробыл лишь пару суток, но буду помнить до могилы» (с. 64). Лирический герой находится в постоянном движении: в поездах, трамваях, автомобиле, бредет пешком по улицам, гуляет в парке, сквере или во дворах, но, главным образом, перемещается в собственных воображении и памяти: «Меж правдою и вымыслом слоняться по облетевшим листьям сентября» (с. 516). Пространство, по которому движется герой, как правило, враждебно, неудобно, даже если это привычный маршрут. Чаще всего это осенний запущенный сквер или парк, городское неблагоустроенное пространство. Любимое время года – осень, которая также ассоциируется с увяданием, уходом, предсмертным состоянием. В стихах Рыжего постоянно встречаются разнообразные детали разрушения: «Я влюблен в руины» (с. 113). Перемещение может предстать и как воображаемые похороны поэта, может быть обозначено и не столь прямолинейно, принимая вид ментальных путешествий в прошлое или будущее либо воплощаясь во снах, воспоминаниях или мечтаниях. Иногда путешествие прямо называется перемещением, уходом в небытие:

- Мой милый, а куда ты едешь?
- А туда, где блага топкие и воды Ахерона.
«Отрывок большого стихотворения» (с. 335)

Иначе говоря, символически *перемещение* всегда мыслится как переход из этого мира в мир иной и вообще как переход любых границ – сознания, собственной личности, временных, пространственных, бытийных, т. е. попытка оказаться «за гранью». Одна из уже хорошо изученных пространственно-временных локализаций пограничья в стихах Рыжего – это ситуация «поэт у окна»: «Здесь состояние сознания лирического героя (как выразился однажды сам Рыжий,

В этом стихотворении Г. Иванова звучат те мотивы, что будут основными в поэзии Рыжего: игра, ирония с подлинно трагическим подтекстом, мысли о преждевременной смерти, одиночество, отчужденность и желание уйти из жизни. Прием снижения посредством употребления слова иного стилистического регистра – жаргонного или просторечного – на фоне безупречной литературной речи также является характерным приемом Рыжего. А название цикла «Посмертный дневник» может служить эпиграфом всему творчеству свердловского поэта.

⁵ Изварина Е. Там залегла твоя жизнь. История третья. Борис Рыжий: на краю пустоты // Вести. URL: <http://seredina-mira.narod.ru/izvarina5.html> (дата обращения 23.03.2015).

“на границе между сном и явью”) – смешанное с полудремой созерцание заката (а заря также содержит идею границы) – позволяет уловить музыку, которая не прорывается в повседневную жизнь, музыку, которая вызывает и сопровождает постижение истины и позволяет заглянуть за определенную черту бытия, земной жизни» [5, с. 3]. Т. А. Арсёнова связывает эту ситуацию с «медитативным состоянием лирического субъекта», которое «вызвано созерцанием заочных пейзажей» и «подчас сопровождается отстранением героя от самого себя». По ее мнению, «медитация, таким образом, в постижении некоего *наджизненного смысла* достигает своей цели» [5, с. 5]. Однако ситуация «поэт у окна» – лишь одна из *вариаций ситуации* «пограничья» в лирике Рыжего. В иных вариантах ситуация пограничья, в которой находится лирический субъект, реализуется в том числе как «быть на грани», «скользить по краю», а также как переход воображаемой границы между мирами – внешним и внутренним, этим и тем (потусторонним).

Наиболее ярким примером здесь является частый в стихах Рыжего мотив похорон. Поэт описывает похороны друзей и еще чаще воображаемые собственные похороны. В прошлом поэт выхватывает некоторые значимые детали, каждый раз встраивая их в сюжет своей гипотетической смерти, он всегда вспоминает о себе прежнем в свете своего будущего:

Вспомню жизнь свою глухую –
Хороша, лишь счастья нету,
Камень хладный поцелую
И навеки в смерть уеду.
«Было в Петербурге» (с. 80)

Во времени граница чаще всего реализуется как «сегодняшнее настоящее» / «воображаемое прошлое» или «сегодняшнее настоящее» / «воображаемое будущее», а фактическое время фиксируется как переход ночи в утро, заката в ночь, частотны «осенние» стихотворения – на границе осени и зимы:

Дай руку мне – мне скоро двадцать три –
и верь словам, я дольше продержался
меж двух огней – заката и зари.
Хотел уйти, но выпил и остался
удерживать сей *призрачный рубеж*:
то ангельские отражать атаки,
то дьявольские, охраняя брешь,
сияющую в беспредметном мраке.
Со всех сторон идут, летят, ползут.
Но стороны-то две, а не четыре.
И если я сейчас останусь тут,
Я навсегда останусь в этом мире...
«Кусок элегии» (с. 310)

Пересечение пространственных границ реализуется как выход из дома на улицу, в пространство города, и внутри самого пространства города приходится постоянно сталкиваться с границами, ведь даже отдельные, «сегрегированные» создания участка, отделены от общего пространства города некоей чертой: чаще всего это разделение связано со «своим», знакомым, привычным, «освоенным» и дружелюбным пространством (например, двор / сквер / парк) и пространством чуждым, опасным, где могут подстергать различные неприятности большого города:

Литературная жизнь сюжета

...Минуя свалки, ангелов, помойки,
больницы, тюрьмы, кладбища, заводы,
купив вина, пришёл я в парк осенний.

Здесь мотив смерти-умирания появляется в сравнении себя с другим, преждевременно ушедшим из жизни поэтом:

Сегодня день рожденья моего.
Ты жив ещё? Я жив, живу в Дербенте.
Мне двадцать два отныне.
Это возраст, в котором умер мой великий брат.
«Киндзмараули»

Сравнение себя с другим – молодым, трагически погибшим – поэтом не случайно: мотив поэзии, идея о ее чистой и высокой сути, которая может скрываться в самом что ни на есть низком и нарочито приземленном, сниженном, – одна из любимых Рыжим-поэтом идей. В его стихах связка «движение (перемещение) в инобытие – идея смерти – идея поэзии (как преодоление смерти, как единственное, что может одолеть смерть)» приобретает вид повторяющейся поэтической формулы.

Мотив перемещения в пространстве у Рыжего иногда реализовывается в сюжетной ситуации «происшествие на мосту». Мост как локус, связующий два мира, их границы, но сам не принадлежащий ни к одному из миров, хотя и лишь несколько раз встречается в стихах, связан с важным и значимым событием, повторяющимся в стихах неоднократно, – столкновении с «милицианерами». Речь идет о сюжетной ситуации, в которой герой чудом остается в живых. Традиционно мост и его аналоги во многих культурах символизируют переход из этого мира в мир иной, и в стихотворении Рыжего также можно увидеть эту символику. Мир поэта всегда резко отделен от мира других людей, и он не стремится преодолеть этот разрыв, даже понимая, что его бескомпромиссность может стоить ему жизни:

Но с кем бы я ни повстречался,
какая бы со мной беда,
я не кричал и не стучался
в чужие двери никогда.
Зачем, сказали б, смерть принес ты,
накапал кровью на ковры
И надо мной мерцали звезды,
летели годы и миры.
«Так просидишь у вас полночи...»

Перемещение связано с постоянным движением: это выход из внутреннего мира собственных ощущений и чувств во внешний мир и затем возвращение обратно, внутрь и вглубь себя, герою нужно все время куда-то идти, двигаться, стремиться, потому что стоит остановиться, как сразу приходит то самое «чувство смерти», ощущение, что смерть рядом: «А смерть – с тобою» (с. 363). Таким образом, стремление к смерти выражено в поэзии Рыжего не только и не столько ментальными пожеланиями и устремлениями, ожиданиями, но как мотив пути и – шире – как мотив движения / перемещения в пространстве и времени.

В «Черных скалах» лирический субъект называет себя одиноким путником: «Я заурядный усталый путник, всех потерял, иных покинул. Я с вами пробыл лишь пару суток, но буду помнить до могилы» (с. 64). В своем перемещении на пути к смерти герой всегда трагически одинок. Мотив одиночества, являясь общим и типическим мотивом для лирики в целом, у Рыжего всегда связывается

с мотивами пустоты, исчезновения, боли и некоторыми другими, и вот эти «формульные связки» представляют собой индивидуальные вариации универсального мотива одиночества, который является в его поэтическом мире вариацией мотива ожидания смерти. Если герой находится дома, то чаще всего в этот момент он тоже один. Но ситуация одиночества может быть и не столь явно эксплицирована, иногда она выявляется через мотив пустоты и связанные с ним мотивы.

Концепту «пустота» в поэзии конца XX века посвящено отдельное лингвистическое исследование: была рассмотрена семантика этого концепта на материале поэтических текстов московского концептуализма (Д. А. Пригов, Л. С. Рубинштейн, Т. Кириков), вывод лингвиста указывает на то, что «культурный концепт «пустота» в поэтических текстах московских концептуалистов ассоциативно связан со следующими концептами: «энтропия», «страх», «смерть», «болезнь»⁶. Тем же семантическим наполнением обладает мотив пустоты у Рыжего, совпадают и механизмы функционирования концепта «пустота» в текстах концептуалистов и стихах Рыжего: «(1) метафоризация лексем пустота, тишина, темнота и др.; (2) эксплицитное описание пустоты; (3) описание процессов опустошения или состояния пустоты в структурах времени, сознания, мышления, психики»⁷. Несомненно отличие поэтики Рыжего от художественной манеры концептуалистов, а выявленная семантика, общая для разных поэтов, скорее универсальна, нежели специфична. И тем более интересен ответ на вопрос, каким же образом реализуется этот мотив в стихах Рыжего? В его стихах слово «пустота» и его производные встречаются регулярно, это одно из самых частотных слов: «Да, с пустотой я знаком» (с. 42). В знаковом стихотворении «Дом поэта» вся прошедшая жизнь названа «сгустком пустоты» – цитатой из И. Бродского. Этот оксюморон нужен как идея высшего проявления «отсутствия», «исчезновения», – сквозных мотивов поэтического мира Рыжего:

От тех, кто умер, остается
Совсем немного, ничего.
«Дом поэта» (с. 203)

Бродский оказал на Рыжего заметное влияние, а в поэтическом мире Бродского «пустота» – один из ключевых концептов, который неоднократно исследовался⁸. Однако семантика мотива «пустоты» у Бродского и Рыжего разная, хотя Рыжий вполне осознанно использует «образ пустоты» Бродского в стихотворении, ему посвященном («Памяти И. Б.»). Оно начинается строками о возможности «стирания» личной памяти, исчезновения собственных переживаний и приводит к строкам о желанной смерти:

Когда бы смерть совсем стирала,
Что жизнь напела, нашептала, –

⁶ Суродина Н. Р. Лингвокультурологическое поле концепта «пустота»: Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999. URL: <http://cheloveknauka.com/lingvokulturologicheskoe-pole-kontseptna-pustota#ixzz3y3AJZDmS> (дата обращения 19.01.2015).

⁷ Там же.

⁸ Липовецкий М. Критерий пустоты // Урал. 2001. № 7. Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2001/7/lipov.html> (дата обращения 20.01.2016); Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: интертексты Иосифа Бродского. М.: НЛЮ, 2001; Плеханова И. Преображение трагического. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2001. Ч. 1: Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. 158 с.

Литературная жизнь сюжета

Пусть не всё, а только треть, –
Я б не раздумывал нимало
И согласился умереть.
«Памяти И. Б.» (с. 160)

Мотив исчезновения как «стирания» – буквального, словно ластиком – также из поэтического арсенала Бродского:

Навсегда расстаемся с тобой, дружок.
Нарисуй на бумаге простой кружок.
Это буду я: ничего внутри.
Посмотри на него – и потом сотри.
И. Бродский. «То не Муза воды набирает в рот...»

Но Рыжий, хотя и использует слова и образы из поэтического арсенала Бродского, говорит вовсе не о Бродском, а лишь о самом себе. В «Стихах для пустого альбома» обыгрывается образ чистой неисписанной тетради, белых листов, где невидимые чернила – алые, «впрочем, цвет у них – лиловый», и снова возникает образ смерти, но уже как мотив пустоты, явленной через исчезновение:

На этих чистых нарисуй меня,
как только выйду от тебя, дружок,
красивым и плечистым.
Но исчезнувшим из виду
«Стихи для пустого альбома» (с. 59)

В «Колыбельной зимнего сада» пустота равна исчезновению, конечности «всего, что было мило»:

...и сад наш пуст, и он стоит уныло
Всё то, что летом сердцу было мило,
Как будто бы резиночкой творец
Неверный стих убрал с лица бумаги –
Бог стер с земли. И простыни, как флаги,
вдали белеют – кончен бой, конец.
«Колыбельной зимнего сада» (с. 84)

Исчезновение в разных проявлениях – одна из разновидностей «пустоты» в поэтическом словаре Рыжего и зачастую является синонимом смерти. В стихотворении «Трубач и осень» исчезает все вокруг: «*Это таял наш город и тек по рукам – навсегда, навсегда – по щекам*» (с. 79). В стихотворении «Костер» он размышляет о смене эпох в жизни страны, разграничивших его детство и юность, и возникает образ пустой карты, с которой «*ветер сдул огромную страну*» (с. 51).

По мысли М. Липовецкого, в поэзии Бродского «постоянное присутствие пустоты формирует образ лирического героя, определяющей чертой которого стало состояние *отчуждения* – от социума, от людей, от истории, от природы»⁹. На первый взгляд и в стихах Рыжего ощущаемая лирическим героем экзистенциальная пустота предопределяет его отчуждение от мира и людей. Однако различие в том, что в поэтической «пустоте» Рыжего нет идеи вечности, которая присуща поэтической «пустоте» Бродского: «Пустое пространство потенциально содержит в себе структуры всех подлежащих созданию тел. В этом смысле оно

⁹ Липовецкий М. Критерий пустоты.

подобно божественному творческому слову, включающему в себя все будущие творения судьбы, поэтому пустота богоподобна... Пустота оказывается у Бродского наиболее полным выражением идеи Вечности»¹⁰. Пустота Рыжего, напротив, – это всегда «здесь и сейчас» и обязательно о нем лично, это каждый раз напоминание о зыбкости, временности человеческого бытия, об одиночестве человека, т. е. его самого, среди пустоты мира.

Мир в стихах Рыжего почти всегда пустынен: постоянно «пусты» в его стихах комнаты, квартира, дома, улицы, площади, кварталы, сады, парки, лес...¹¹ Внутреннее состояние одиночества экстраполируется вовне и ощущается как отрезанность от мира, изолированность от всех вокруг, собственная ненужность, отчужденность, которые так и не были полностью преодолены. В стихах частотное использование отрицательных конструкций, отрицательных местоимений и наречий, которые как раз и обозначают это ощущение одиночества в мире: «А говорить мне не о чем и не с кем» («Я в детстве думал...»); «Вышел на улицу, Господи боже, / никого, ничего, никогда» <...> / «никогда никого не прощают, никому ничего не простят» (с. 253). Рядом с ним всегда оказываются лишь ангелы:

Всему виною снег, засыпавший цветы.
До дома добреду, побрыцаю ключами,
по комнатам пройду – прохладны и пусты.
Зайду на кухню, оп, два ангела за чаем.
«Я вышел из кино...» (с. 247)

Ангелов в поэзии Рыжего настолько много, что необходимо говорить о них отдельно. Ангелы и поэт чаще всего противопоставлены людям и миру и смотрят на них со стороны, но общество ангелов не избавляет от боли одиночества, а чаще даже усугубляет его мыслями о смерти.

Если, «по Бродскому, человек, знающий о том, что мир лишен объективного смысла, что главное содержание бытия – пустота, способен сопротивляться миру устройству, наполняя пустоту своими, казалось бы, тщетными, но непрерывными усилиями по устройению зон прочности, смысла и независимости посреди зыбкого хаоса»¹², то Рыжий, напротив, почти по-цветавски, сопротивляться отказывается:

Вот моя строка:
Без меня отчаливайте, хватит
– небо, облака!

¹⁰ Липовецкий М. Критерий пустоты.

¹¹ «Пустота» («да, с пустотой я знаком»); «Грустная песня» («Пройди по улице пустой»); «Трубач на площади» («Трубач, как слон в последний день свой, стоит на площади пустой»); «Колыбельная зимнего сада» («И сад наш пуст, и он стоит уныло»); «Пройдемте, друг, по улице пустой»; «Там улицы пусты»; «Осень в парке» («в мире холодно и пусто»); «Памяти поэта» («Остаются нам детали и разговор о пустоте»); «Носик гоголевский твой» («потому что мир мой пуст, без тебя...»); «Я вышел из кино, а снег уже лежит» («Улицы эти пусты, чужие»; «по комнатам пройду – прохладны и пусты»); «Ночь как ночь, и улица пустынна»; «Море» («В кварталах дальних и печальных, что утром серы и пусты»); «Костер» («пустой карман»); «Вальс с синими слонами» («по пустыне больной головы»); «Прощание с юностью» («всю эту пустоту, вместив в себя»); «Дом поэта», «Памяти И. Б.» ; «Стихи для пустого альбома»; «Я в детстве думал вырасту большим...» и др.

¹² Липовецкий М. Критерий пустоты.

Литературная жизнь сюжета

Жалуйтесь, читайте и жалеите,
Греясь у огня,
Вслух читайте, смейтесь. Слезы лейте,

Только без меня!
«Ничего не надо...» (с. 504)

По сути, отказ от мира для него есть принятие пустоты-одинокства-смерти:

...склоняться к белоснежному листу
в безлюдное, ночное время суток –
весь этот мрак, всю эту пустоту
вместив в себя, не потеряв рассудок.
«Прощание с юностью» (с. 161)

В поэзии Г. Иванова, столь важной для становления Рыжего, мотив пустоты обладает не меньшей значимостью, и Рыжий-поэт это остро ощущает:

Я жил, печальный безбилетник,
И, никого не покидая, стихи Иванова любил.
Любил *пустоты* коридоров...
«Трамвайный романс» (с. 93)

Семантика мотива пустоты у Рыжего гораздо ближе семантике «пустоты» в стихах Г. Иванова, нежели Бродского: «Для Манделштама пустота – то, чему следует “показать кукиш”, бросить вызов даже ценой жизни, как не-культуре, не-бытию, не должному; для Иванова – это пространство, остающееся после потери всего самого близкого, пространство следа и памяти, и поэтому имманентно возвращающееся из состояния пустоты в состояние наличия бытия – всем актом памятования (стихотворного текста), но у каждого из трех [Манделштама, Иванова и Бродского] слышатся голоса, зовущие из пустоты, и слова, обращенные к Тому, кто заполняет пустоту жизнью»¹³. В стихотворении Рыжего «Пустота» наряду с образом заброшенного пустого дома появляется образ запертой на замок памяти, реализуемой в слове. И если пустота Рыжего приравнивается к одиночеству, «безлюдью», а мир вокруг пуст, враждебен, темен и холоден: «*В мире холодно и пусто*» (с. 222), то заполнить эту всеобъемлющую пустоту, это экзистенциальное одиночество, неизбежное для поэта, может лишь слово, поэзия, и Рыжий в поисках этого слова часто обращается и к поэзии как таковой, и буквально адресуясь к другим поэтам¹⁴. Лишь слову посильно преодолеть пустоту, одиночество, смерть, и в бессмертии поэзии находится залог победы над конечностью жизни самого поэта.

Мотив преодоления смерти – один из самых древних в культуре мифологических мотивов. В творчестве Рыжего он реализуется достаточно традиционно как *мотив памяти* – личной и коллективной, а также как *мотив письма* (в широком смысле), творчества и *мотив поэтического завещания*: слово, произнесенное им в стихе при жизни, сразу же, в момент написания, нацелено звучать как слово «оттуда». Жанр завещания не редкость в русской поэзии: в стихах-завещаниях помимо разных советов читателям и потомкам, как жить, каких ценностей придерживаться, автор часто дает завет, как его необходимо похоронить, и объясняет

¹³ Закурченко А. Два образа пустоты: Георгий Иванов, Иосиф Бродский. URL: <http://www.trediakovsky.ru/dva-obraza-pustoty-georgiy-ivanov-iosif-brodskiy> (дата обращения 24.01.2016).

¹⁴ См., например, «Хочется позвонить, хоть кому-нибудь...».

свое желание о захоронении в определенном месте или определенным образом. В числе любимых стихотворений Рыжего, читаемых вслух наизусть или упоминаемых среди книг и текстов, которые были под рукою, «Завещание» Т. Шевченко [2, с. 188–189]; «Попытка завещания» Я. Смелякова [2, с. 186], «Отчаяние» А. Полежаева [2, с. 163]; «Утрата» Я. Полонского [2, с. 274]; «Утро», «Внимая ужасам войны» Н. Некрасова [2, с. 262–263]. Кроме того, «по словам О. Дозморова, большое влияние на Б. Рыжего оказали стихи К. К. Случевского, в которых доминировало поэтическое постижение смерти. А. Григорьев добровольно отдавался стихии гибели (и скорость гибели была потрясающе высокой), и Борис это хорошо понимал <...> Концептуально (и музыкально, естественно) важным был для Бориса цикл К. Случевского “Загробные песни” (1902)» [2, с. 284–285]. Трудно не заметить, что все перечисленные стихи либо о смерти, либо о событиях и чувствах, с нею связанных.

В «Завещании» Шевченко два мотива перекликаются с основными темами поэзии Рыжего: это просьба похоронить на родине, в дорогом сердцу месте, а также уверенность в том, что стихи поэта будут нужны, и таким образом, уже после смерти он «встанет из могилы». Разумеется, послылы для поэтически воображаемого «воскресения» у Шевченко и Рыжего существенно отличаются: Тарасу Шевченко видится впереди победа над врагами родины, стихи мыслятся как сильный вклад в дело ее освобождения, как проявление величайшей любви к отечеству, а у Рыжего мысль о последующем забывании его как поэта потомками основывается исключительно на эстетической идее, а не на социальной значимости собственной поэзии и личности. Он говорит всегда с оглядкой на то, как зазвучит стих в случае его смерти. Сквозным сюжетом, складывающимся из повторяемых вариаций основных названных выше мотивов, становится метасюжет «о рождении из смерти поэта»: с виду рядовой, внешне обычный парень, он же одинокий и непонятый поэт, после смерти становится оцененным и признанным гением. Этот сюжет о воображаемом посмертном признании организует и связует стихи Рыжего на протяжении всего творческого пути в единое содержательное целое, «подсвечивает» все описанные им собственные действия и слова, а также обуславливает столкновение разных речевых стихий и стилей в его поэзии, когда в литературный язык с обилием поэтических цитат вторгаются просторечие, жаргонизмы, ненормативная лексика. Именно этой оглядкой – «*А когда после смерти я стану прекрасным поэтом*» – можно объяснить неудержимое стремление к смерти, постоянные попытки заглянуть «за грань», перейти границу, а также довольно часто повторяющуюся интонацию поэтического «завещания» во многих стихотворениях.

Смерть преодолевается только словом. Запомнить кошку («Гимн кошке», с. 449), описать и тем самым оставить жить всё, что дорого, причем в предельной житейской конкретике, называя всех дорогих людей по именам, описав тот самый сквер и парк, улицу Титова, нынешний двор, как, например, в одном из самых известных стихотворений «Море»: «*В кварталах дальних и печальных, что утром серы и пусты, где выглядят смешно и далеко сирень и прочие цветы, есть дом шестнадцатитажный, у дома тополь или клен стоит, ненужный и усталый, в пустое небо устремлен, стоит под тополем скамейка и, лбом уткнувшийся в ладонь, на ней уснул и видит море писатель Дима Рябоконт*» (с. 442). Дом, дерево, кусты сирени, реальное имя приятеля-поэта – отсюда и такой узнаваемый признак, отличительное качество его стихов, на которое обратил внимание Ю. Казарин: «Б. Рыжий в поэзии – буквалист, и это очень ценное качество: он не наивен, а достоверен [2, с. 291]. Это один из художественных принципов, являвшихся предметом обсуждения Б. Рыжего и О. Дозморова: «Хронотопическая конкретизация содержания стихотворения (употребление точных географических

названий, имен реальных лиц, персонажей и прототипов, указание на время протекания событий – “10 класс”, например, или зима в г. Пермь и др.)» [2, с. 185]. Он старается тщательно запечатлеть всё, что сохранила память: «Хожу по прошлому, хожу, как археолог. Наклейку, марку нахожу, стекла осколок» («Маленькие трагедии, с. 458).

Мотив воскрешения в поэзии Рыжего всегда связан с жизнью его текстов, с памятью о нем и признанием его как поэта: в другом качестве он «воскресать» не желает. Зато когда вторая часть сюжета – посмертное признание – будет реализована, круг замкнется и «повторится жизнь моя»: «*Я верю, мы живем по кругу, не умираем никогда*» («У памяти, на самой кромке...», с. 447). Е. Рейн сказал о Б. Рыжем: «Он писал внятные, эмоциональные и как бы “фатальные” стихи, по методу совершенно реалистические... Он был суицидный поэт, как Маяковский, как сын Томаса Манна Клаус, который раз двадцать покушался на свою жизнь» [6, с. 188–189]. В этой формулировке Рейна первичным становится сам факт самоубийства и подчеркнутое стремление к нему, но поэзия Рыжего, при всей ее тотальной обращенности к теме смерти, вовсе не сценарий к будущему самоубийству, в ней не было заикленности на суициде, скорее – постоянная рефлексия о смерти, нашедшая воплощение во всевозможных танатологических мотивах. Таким образом, у Рыжего есть нечто, отличающее его и от Маяковского, и от других поэтов-самоубийц: он включил в содержание своих стихов будущее событие смерти не только на содержательном уровне как тему, позволяющую говорить о смерти, ее атрибутах и связанных с нею событиях (похороны, прогулки по кладбищам, истории гибели и т. д.) или чувствах (желание и ожидание смерти, скорбь, печаль, безысходность, нежелание жить и т. д.), но и как будущее документальное внелитературное событие, из гипотетического, но неизбежного будущего генерирующее художественную реальность, когда становится возможным сказать о творчестве: «Еще не смерть, но упражненье в смерти» (с. 356). В свете не гипотетической, а совершенно неизбежной преждевременной смерти преломлялись в стихах окружающая повседневная реальность, события жизни, факты и быт: «Жизнь художественна, смерть – документальна» (с. 311). Возможно, именно потому танатологические мотивы и сюжет о всё ускоряющемся движении к смерти являются в его поэзии, в его художественном мире стержневыми, основными, подчиняющими все остальные ее компоненты, – так работал, так был «заточен» его внутренний избирательный взгляд, вернее – оглядка, на все происходящее из будущего, как будто оно уже произошло и сбылось в своей страшной сути.

Приложение

1. МОТИВ «СТРЕМЛЕНИЕ К СМЕРТИ» («И навеки в смерть уеду»)

Мотив *стремление к смерти* реализуется как *мотив пути к смерти, мотив перемещения из одного мира в другой, мотив перехода границ между мирами, как повторяющийся мотив воображаемых и иных похорон.*

А) *Стремление к смерти* может быть реализовано буквально как *перемещение* лирического героя в пространстве, которому сопутствуют какие-то *атрибуты смерти*, напоминание о ней и т. д.:

«Смерть хороша по чуть-чуть»; «Отрывки» («кресты могильные антенн»); «Вечер» («и поздно мне было жить для новых дней»; «закат – сердце Данко»); «Суждения» («но в округе до черта камней – кидать или строить могилы»);

«В сентябре, на простой тротуар...» («*пусть гербарий из вас соберет утром траурным школьник седой*»); «Вот зима наступила...» («*это мертвые мчатся на гробах*»); «Пойдемте друг, вдоль улицы пустой...» («*и безобразный вечный манекен глядит нам вслед красивыми глазами*»), «Так просидишь у вас весь вечер...», «Иванов» («*Это бабочка ночная*»); «Соцреализм» («*черный снег, чернее земли, на черном ветру*», «*ржавая в черных прожилках звезда. И никого. Ничего. Никогда*»); «На белом кладбище гуляли»; «Что сказать о мраморе – я влюблен в руины»; «Осень в провинции»; «В улицах, в парках»; «Иванов»; «В том доме жили урки»; «Через парк по ночам я один возвращался домой...», «С работы возвращаешься домой», «Грустная песня», «Я часто дохожу до храма...», «Две сотни счетчик наматает», «Я вышел из кино, а снег уже лежит...», «Ночь как ночь, и улица пустынная...»; «Давай по городу пройдем»; «Ночь. Звезда. Милицанеры...», «Еще не погаснет жемчужин...», «Я пройду, как по Дублину Джойс», «Оркестр играет на трубе», «Путешествие», «Пройти по улице с небритой»; «Мимо больницы, кладбища, тюрьма...», «Осколок света на востоке...», «Сколько можно, старик, умиляться острожной...», «Много было всего, музык было много...», «Когда в подъездах закрывают двери», «Я на крыше паровоза ехал в город Уфалей», «Нужно двинуть поездом на север...», «На мотив Луговского», «Хожу-брожу, как археолог...» (3 из «Маленькие трагедии»), «А что такое старость?...», «Рубашка в клеточку, в полоску брючки...», «Отрывок большого стихотворения», «Если в прошлое только трамбуем», «Не безысходный – трогательный, словно...», «Свернул трамвай на улицу Титова...», «Мальчишкой в серой пепелке остаться» и некоторые др.

Б) Стремление к смерти как перемещение, путь, мысли о переходе в иной мир:

«Воплощение в лес» («*я родился, умру, и уже не воскресну*»); «Суждения» («*я с дождями уйду в эту землю*»); «Уток хлебом кормила с руки» («*но умру у нее на руках*»); «Колокольчик»; «Было в Петербурге»; «Глупая проза» («*могли ль они меня убить тогда?*»); «Прогулка с мальчиком»; «Прощанье»; «В России расстаются навсегда»; «Грустная песня»; «Я часто дохожу до храма»; «Дом»; «Олегу Дозморову от Бориса Рыжего»; «Осень в парке» («*мы умрем с тобою через три часа*»); «Вдоль канала»; «Вот и кончилось лето»; «С любовью»; «Новая Голландия»; «Как некий, скажем, гойевский урод»; «Ах, бабочка – два лепесточка...»; «Музе»; «Осень в парке»; «С десятка, проглядев, наверное, слов...» («*зимой – зима такая белая – в такую зиму я умру*»); «Магом, наверное, не человеком»; «Вот и мучаюсь в догадках» («*А не завтра-послезавтра / мы оставим твердый шаг / грозный шаг ихтиозавра / в смерть, в историю, во мрак*»); «У телекрана» («*еще ты не вдова*»; «*Давай уйдем, нам Петр откроет двери / нас пустят в рай за жасность и за скуку*...»); «В те баснословные года» («*И только небо, может быть, / глядело пристально и нежно / на относившихся небрежно / к прекрасному глаголу ЖИТЬ*»); «Мальчик пустит по ручью...» («*мы по этой улице однажды умирать отправимся гурьбой*», «*и кораблик прямо в гавань смерти приплывет*»); «Сначала замотаю руку»; «Я уеду в какой-нибудь северный город» («*буду ласковым другом случайно заколот / надо мною расплачется он, протрезвев*»); «Похоронная музыка на холодном ветру» («*Прижимается муза ко мне: я тоже умру*»); «Соцреализм»; «Памяти И. Б.» («*я б не раздумывал нисколько и согласился умереть*»); «Прощание с юностью»; «Зима» («*я гляжу, умирая, на поля безупречного снега*»); «Когда наступит тишина» («*ты умер бы давным-давно*»); «Так гранит покрывается наледью»; «Красавица в осьмнадцать лет, смотреть, как тихо мы стареем...»; «Пела мама мне когда-то» («*надо мне в огромном мире / жить, работать, уми-*

Литературная жизнь сюжета

рать)), «Нет, главное, пожалуй, не воспеть» («я в мир пришел, чтобы навек проститься»); «Две сотни счетчик наматает»; «Из школьного зала» («Со сцены, со сцены, со сцены сойти»); «С антресолей достану ТТ» и др.

В) Мотив «находиться на границе / между миров», мотив пограничья, перехода границ между мирами:

«На границе между сном и явью»; «Облака пока не побледнели»; «Суждения»; «Вечер»; «Утро появляется там, где ночь...»; «Новогодняя ночь»; «Трубач и осень»; «В сентябре на простой тротуар...»; «Элегия Эле»; «Кусок элегии», «Как некий, скажем, гойевский урод»; «На мосту»; «Девочка с куклой»; «Пробуждение»; «Звезд на небе хоровод»; «В провинциальном городке»; «Киндзмараули», «Поздним вечером на кухонном балконе...»; «Ах, куда уходите так скоро...»; «Я вышел из кино, а снег уже лежит»; «Вот зима наступила»; «Орфей»; «Глядишь на милые улыбки»; «Колыбельная зимнего сада»; «Как пел пропойца под моим окном!»; «Пойдемте, друг, вдоль улицы пустой»; «С любовью»; «В России расстанутся навсегда»; «Так просидишь у вас...»; «Я часто дохожу до храма»; «Когда менты мне репу расшибут», «Не во гневе, а так...», «Мой герой ускользает во тьму...»; «Разве только ангел на четыре слова»; «Тюльпан»; «Я вышел в улицу»; «Летний вечер в окне»; «Взгляд из окна»; «Июньский вечер, на балконе»; «Осенние сумерки злые»; «7 Ноября»; «...Дым из красных труб»; «Памяти друга»; «Спит мое детство» («а смерть с тобою»); «Прижмусь спиной к стене сарая»; «В окно заглянешь – день насмарку»; «Много видел, не много жил»; «Больничная тара. Черника»; «Синий свет в коридоре больничном»; «Вот здесь я жил давным-давно»; «У памяти на самой кромке»; «Я зеркало протру рукой»; «Я понял: ты дочь моя, а не мать»; «Живу во сне, а наяву...» и др.

Г) Стремление к смерти как проигрывание ситуации собственной воображаемой смерти:

«Суждения» («умру, как солдат», «смерть – обыденный дембель»), «Клочок земли под синим небом...» («пусть здесь меня и похоронят»); «Кальян»; «Смерть хороша по чуть-чуть...»; «Отрывки»; «Фонари»; «Пела мама мне когда-то» («надо мне в огромном мире / жить, работать, умирать»), «Нет, главное, пожалуй, не воспеть» («я в мир пришел, чтобы навек проститься») «С десяток, проглядев, наверное, слов...» («зимой – зима такая белая – в такую зиму я умру»); «Бар “Трибунал”»; «Вот и мучаюсь в догадках» («А не завтра-послезавтра / мы оставим твердый шаг / грозный шаг ихтиозавра / в смерть, в историю, во мрак»); «У телеэкрана» («еще ты не вдова»); «Когда в подъездах закрывают двери...», «Олегу Дозморову от Бориса Рыжего», «Зима» («я гляжу, умирая, на поля безупречного снега»); «Разрыв» («Я заболел и умру, а ты найдешь мою могилу»); «В Свердловске живущий...», «Не жалею о прошлом, будь, что было...», «Золотые сапожки», «Фонари», «Маленькие трагедии», «Яблоня», «Нет, главное, пожалуй, не воспеть»; «Где обрывается память, начинается старая фильма...»; «Ничего не надо...»; «Мальчишкой в серой кепочке остаться...»; «Я часто дохожу до храма...»; «Скажи мне сразу, после снегопада...»; «Вот зима наступила...» («это мертвые мчатся на гробах»); «Уток хлебом кормила с руки...» («умру у нее на руках»); «Осень в парке» («мы умрем с тобою через три часа»); «Считалочка»; «Веди меня аллеями пустыми» («я сам исчезну через пять минут»); «Вспомним всё, что помним и забыли» («как пылятся на моей могиле неживые желтые цветы»); «Разговор с Богом», «От заворота умер он кишок», «Голстой плюс» и др.

2. МОТИВ ОДИНОЧЕСТВА И ЕГО ВАРИАЦИИ («Но есть одиночество в мире»)

Реализуется не только как *мотив «быть одному» / «ощущать одиночество, отрезанность от людей и мира»,* но и как *мотивы пустоты, исчезновения, замкнутого пространства.*

А) *Мотивы пустоты / отсутствия / исчезновения:*

«Отрывки»; «Утро появляется там, где ночь...»; «Пустота» («да, с пустотою я знаком»); «Грустная песня» («Пройди по улице пустой»); «Трубач на площади» («Трубач, как слон в последний день свой, стоит на площади пустой»); «Колыбельная зимнего сада» («И сад наш пуст, и он стоит уныло»); «Пройдемте, друг, по улице пустой»; «Там улицы пусты»; «Осень в парке» («в мире холодно и пусто»; «ангелы шмонались по пустой аллее»); «Когда я утром просыпаюсь...» («шепчу, целуюсь, с пустотой»); «Памяти поэта» («Остаются нам детали и разговор о пустоте»); «Носик гоголевский твой» («потому что мир мой пуст, без тебя...»); «Я вышел из кино, а снег уже лежит» («Улицы эти пусты, чужие»; «по комнатам пройду – прохладны и пусты»); «Ночь как ночь, и улица пустынная»; «Море» («В кварталах дальних и печальных, что утром серы и пусты»); «Костер» («пустой карман»); «Вальс с синими слонами» («по пустыне больной головы»); «Прощание с юностью» («всю эту пустоту, вместив в себя»); «Памяти И. Б.»; «Стихи для пустого альбома»; «Я в детстве думал, вырасту большим...», «Я вышел из кино, а снег уже лежит»; «Дом поэта», «Черный ангел на белом снегу...»; «В белом поле был пепельный бал»; «Бледный всадник»; «Дом с призраком»; «Музыкант и ангел»; «Магом, наверное, не человеком», «Носик гоголевский твой»; «В белом поле был пепельный бал»; «Эверта, поцелуй и позабудь»; «Веди меня аллеями пустыми»; «Когда бутылку подношу к губам» и др.

Б) *Мотив похорон / могилы и мотив ощущения мира как тесной, сырой, темной могилы, иногда в связке с мотивом музыки или ее звукового «заместителя»; часто реализуется как мотив темноты в связке с мотивом света фонаря или звезды, мотивами пустоты, печали, одиночества, боли, формирующих общее настроение безысходности и беспросветности:*

«Суждения»; «Отрывки»; «Похоронная музыка на холодном ветру»; «Оркестр играет на трубе...»; «Скрипач»; «Вот зима наступила...»; «Памяти И. Б.»; «Зима»; «Разрыв»; «Грустная песня»; «Когда наступит тишина»; «Осень в парке»; «Соцреализм»; «С любовью»; «Стансы» («Фонтан змерз. Хрустальный куст...»); «Что сказать о мраморе – я влюблен в руины»; «Хочется позвонить кому-нибудь...»; «Робинзон»; «На чьих-нибудь чужих похоронах...», «Над саквожем в черной арке»; «Памяти друга», «Эмалированное судно, окошко, тумбочка кровать...», «Темнеет в восемь – даже вечер тут по-немецки педантичен», «Петербургским корешам» («Дождь в Нижнем Тагиле»), «Элегия Эле», «Ночь, скамеечка и вино...», «Оставь мне небо темно-синее»; «За Обвою – Кама...», «Всюду встречаю я мертвых знакомых», «Урал – мне страшно, жутко на Урале»; «Я в детстве думал, вырасту большим...», «Когда в подъездах закрывают двери...», «Олегу Дозморову от Бориса Рыжего», «Так гранит покрывается наледью»; «Осень в парке»; «В белом поле был пепельный бал»; «В наркологической больнице»; «Я подарил тебе на счастье»; «Веди меня аллеями пустыми»; «Как только про мгновения весны»; «Вспомним всё, что помним и забыли»; «Вышел месяц из тумана».

3. МОТИВ ПРЕОДОЛЕНИЯ СМЕРТИ

Мотив попытки преодоления смерти памятью и словом реализуется как мотивы воспоминаний, письма, мотив завещания, мотив поэзии как вневременной, вечной сущности:

«Мне наплевать на смерть царя...»; «Клочок земли под синим небом...» («пусть здесь меня и похоронят»); «Кальян»; «На бледно-голубой эмали» («...так вот они остаются в мозгах, подчеркнув свое бессмертье»); «Элегия Эле»; «Мой друг, так умирают мотыльки»; «Глупая проза»; «Воспоминание»; «Первое мая»; «Штукатурка отпала...»; «Летний сад»; «Стихи про любовь»; «Стихи о русской поэзии»; «Ходасевич», «Иванов»; «Хочется позвонить кому-нибудь...»; «Я скажу тебе немного – два-три слова...»; «Вы говорите: “Мысль...”»; «Девочки-монашки в городском саду»; «Завещание», «Я так хочу прекрасное создать»; «Дом поэта», «Памяти И. Б.», «Mike Tyson», «Нежная сказка для Ирины»; «Я жил, как все...»; «Еще вполне сопливым мальчиком...»; «Всех денег – на две папироски»; «Прощание с друзьями»; «Нас с тобой разбудит звон трамвая»; «Хотелось музыки, а не литературы»; «Детское стихотворение», «Гимн кошке», «Не забывай, не забывай...», «У памяти, на самой кромке...», «Ничего не будет, только эта...», «Киндзмараули»; «Олегу Дозморову от Бориса Рыжего», «Так гранит покрывается наледью»; «Черная речка»; «Стихотворение А. П. Григорьева»; «Долго-долго за нос водит»; «Грядущему сыну»; «На мотив Луговского»; «Не забывай, не забывай!»; «На фоне граненых стаканов»; «Подались хулиганы в поэты»; «Тонкой дыма папироской»; «Первый снег, очень белый и липкий»; «Тушь, губная помада»; «Померкли очи голубые» («я не настолько верю в слово»); «В наркологической больнице» (отрицательный вариант мотива); «Эверпа, поцелуй и позабудь»; Трижды убил в стихах реального человека»; «Элегия» («Благодарю за каждую дождинку»); «Живу во сне, а наяву...»; «Стань девочкой прежней с белым бантом»; «Вспомним всё, что помним и забыли»; «Помнишь дождь на улице Титова»; «Я в Свердловске живущий»; «Отмотай-ка жизнь мою назад»; «Рубашка в клеточку. В полоску брючки»; «Не надо ничего»; «Если в прошлое, лучше трамваем»; «Не безысходный – трогательный, словно...»; «А грустно было и уныло»; «Свернул трамвай на улицу Титова»; «На границе между сном и явью»; «Мальчишкой в серой кепочке остаться...»; «Вот в этом доме Пушкин пил»; «А была надежда на гениальность. Была», «Жизнь – падла в лиловом мундире», «Давай стучи, моя машинка», «Вот здесь я жил давным-давно», «Трамвай гремел. Закат пылал»; «В безответственные семнадцать»; «Стихи уклониста Б. Рыжего».

Список литературы

1. Коляда Н. В. По есенинскому следу // Независимая газета. 2001. № 10 (69). 18 мая.
2. Казарин Ю. Поэт Борис Рыжий. Екатеринбург, 2009.
3. Рыжий Б. «В кварталах дальних и печальных». М., 2014.
4. Вытушняк А. Н. Языковые средства в формировании основных смысловых сфер в поэзии Бориса Рыжего // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Материалы X Междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию А. И. Дергачева: В 3 т. Екатеринбург, 2012. Т. 3.
5. Арсёнова Т. А. Ситуация «поэт у окна» в лирике Бориса Рыжего // Дергачевские чтения. Русская литература: национальное развитие и региональные

Непомнящих Н. А. Танатологические мотивы лирики Б. Рыжего

особенности. Екатеринбург, 2012. Т. 3. С. 3–10. URL: <http://www.litural.ru/issledovateli/arsyonova/>.

6. *Рейн Е.* Вся жизнь и еще «Уан бук». Беседа с Т. Бек // Вопросы литературы. 2002. № 5.

N. A. Nepomnyashchikh

Novosibirsk, Russian Federation

THANATOLOGICAL MOTIVES IN RYZHY'S WORKS

Thanatological motifs and the plot of speeding up towards the death are constantly repeated throughout Boris Ryzhy's poetry. Even motifs, which are not usually related to the motif of death, such as light of a street lamp or a star, the motif of void, and some others, become the death-related motifs in his poems. The plot about «the poet born from death» becomes the metaplot of all his writings. This explains his irrepressible aspiration for death, persistent attempts to peep beyond the brink, to cross the border, the intonation of poetic «last will and testament» characteristic to many of his poems. The aspiration for death is realized through the universal mythological motifs of the way (usually any way, despite of its announced destination, is turned out to be leading to death), «crossing the border», and removal.

Keywords: Boris Ryzhy, thanatological motifs, the motif of void, motif of aspiration for death, the motif of way.

Nepomnyashchikh Natalia A. – Candidate of Philology, a Leading Scientist of the Philology Research, Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, rainbow_miracle@mail.ru)

БИОГРАФИЧЕСКИЙ ФАКТ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЮЖЕТ

УДК 82-94

А. Устинов

Сан-Франциско, США

БИОГРАФИЯ КАК СЮЖЕТ: «АМЕРИКАНСКАЯ МЕЧТА» А. ВЕТЛУГИНА

Статья посвящена американскому периоду биографии журналиста и писателя Владимира Ильича Рындыюна (1897–1953), более известного как писатель «А. Ветлугин» и продюсер Voldemar Vetlugin. Автор прослеживает тридцать лет жизни Ветлугина, с того момента, как в феврале 1923 г. он принимает решение остаться в Америке, а также показывает, как отдельные эпизоды его американского пребывания становились сюжетами репортажей в эмигрантской прессе, часто не отделявшей реальные события от вымысла и даже клеветы.

Ключевые слова: биография, сюжет, эмиграция, Русский Берлин, Нью-Йорк, Сан-Франциско, Сергей Есенин, Айседора Дункан, Александр Кусиков, эмигрантская пресса, русская газетная журналистика

What doesn't kill you makes a good story.
Американская поговорка

Покидая после четырех с небольшим месяцев Северо-Американские Соединённые Штаты на трансатлантическом лайнере «Джордж Вашингтон» компании «United States Lines», Сергей Есенин писал своему другу-закадыке поэту Александру Кусикову 7 февраля 1923 года:

Милый Сандро!

пишу тебе с парохода<> на котором возвращаюсь в Париж! Едем вдвоем с Изадорой. Ветлугин остался в Америке. Хочет попытать судьбу по своим «Запискам»<> подражая человеку с коронковыми зубами.

Об Америке расскажу после. Дрянь ужаснейшая<> внешне типом сплошное Баку, внутри Захер-Мэнский<> если повенчать его на Серпинской [1, p. 151]¹.

¹ Факсимиле: там же, вклейка между с. 252–253. В этом пассаже упоминаются литераторы Нина Серпинская (1893–1955) и Николай Захаров-Мэнский (1895–1942), последний как иначе чувствующий – в каламбурной контаминации с фамилией Леопольда фон Захер-

Устинов Андрей – доктор филологических наук, преподает гуманитарные дисциплины в Сан-Франциско; специалист по истории русской культуры XX века (abooks@gmail.com)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 224–239.

© А. Устинов, 2016



С. Есенин и А. Ветлугин. 1922 год

«Человек с коронковыми зубами», а точнее – «человек с одиннадцатью платиновыми коронками», – главное действующее лицо последней, одиннадцатой главы романа А. Ветлугина «Записки мерзавца. Моменты жизни Юрия Быстрицкого», изданного в 1922 году в Берлине с посвящением «Сергею Есенину и Александру Кусикову» [4, с. 12; 5, с. 282]. Именно эту главу накануне выхода своего романа в свет Ветлугин напечатал в «Литературном приложении» к газете «Накануне» [6, с. 3–7]. Еще раньше на страницах «Литературного приложения» были напечатаны его развернутые очерки: в самом первом номере – «Сентиментальный убийца»², а чуть позже – «Нежная болезнь» о Есенине [8, с. 5–6]. В этой статье,

Мазоха: «Его дразнили Захаровым-Женским, Захаркой Мэнским, “кавалерственной дамой” (по строкам его стихотворения), “сестрицей милосердия” и Захер-Мэнским. Два последних прозвища придуманы Есениным, который, насколько можно судить, относился к нему лучше многих: вероятно, по вечному сочувствию к гонимым. (“Я не был ни близким другом, ни закадычным его приятелем”, – вспоминал наш герой (Захаров-Мэнский. – А. У.) в некрологической речи 1926-го года, предваряя мемуарный очерк о нем)» [2, с. 129]. Серпинская же называется здесь не столько даже как образец богемной и «легкомысленной дилетантки», чьи стихи «сосредоточены вокруг одной темы: интимные любовные переживания», сколько из-за ее прогремевшего романа с «партийным начальником»: «Переплетенные богемной психологии и “строчек Маркса, падающих на кровать”, – смешной и грустный итог ее творчества» [3, с. 190].

² «Александра Кусикова я знаю довольно подробно. И поэта и человека. Поэта – читал, и многое запомнил наизусть; с человеком встречался, гулял по Курфюрстендам, пил вино, ужинал и однажды даже в Берлинский комиссариат ходил» [7, с. 8]. Нельзя не заметить, что здесь же напечатано выступление Кусикова «Всякие случаются вещи» – «по поводу» выхода журнала «Вещь», где он имитирует стилистику Ветлугина и, в частности, использует придуманный им термин «Третья Россия»: «А я это к тому, что недавно в Берлине, в русском Берлине, в так называемой “Третьей России” вышел журнал под редакцией Эренбурга и Лицкого. Называется журнал этот – “Вещь”, и предназначается для первой России, для настоящей. Очень прошу запомнить место действия и время действия – “Третья Россия” и 1922 год» [7, с. 5].

написанной в поддержку Есенина и его выступлений в «Русском Берлине», Ветлугин, в том числе, пояснял свое восхищение обоими поэтами:

Встретившись сперва с Кусиковым, потом через два месяца с Есениным, я услышал пульс их поэзии с ясностью, будто он у меня самого и бился. Одно

за другим прочел их новые стихотворения: много рассказов о взаимных мытарствах, разочарованиях. Баррикада падала и куча смывалась. Как раз в эту минуту зазвучали негодующие голоса профессиональных отравителей.

На явление Есенина Курфюрстендамм ответил... Lolo и еще одним четырехбуквенным вроде «Мэри». Это было последним решающим доказательством моего с вновь прибывшими родства в эпохе, необходимости стойко, взявшись за руки, стеной проламывать дорогу нашей эпохе.

...Ведь Россия так грозно, так грозно похожа
На беспокойный почерк Петра Великого!
(К у с и к о в)

Это было лишним доказательством того, какого значительного поэта наша эпоха имеет в лице Есенина. Его творчество примиряло, сближало... [8, с. 6].

Как пишет Ветлугин в эпилоге романа, «рассказом “человека с одиннадцатью платиновыми коронками” заканчиваются записки Юрия Быстрицкого, опубликованные мной со всей полнотой, несмотря на протесты издательской стыдливости» [5, с. 373], – хотя роман на этом не заканчивается. Более того, вопреки высказанному в «предисловии» предположению о том, что героя романа больше нет, «о его долгожданной смерти»: «В зацветающих ли лугах английского нагорья, на дюнах ли Нормандии или еще где – куда только не швыряла, не метала судьба Юрия Быстрицкого! – старый добрый офицерский наган нашел, наконец, правильное применение, и – жестокие узкие губы, громадные мечтательные глаза, маленькие девичьи уши – всё это развеялось, сгорело, исчезло» [5, с. 282], – в заключение автор, напротив, пишет об этом «проклятом резонере» как о вполне живущем, временное расставание с которым вызвано обстоятельствами.

Надеюсь, что Вы не слишком обеспокоены ни моим отсутствием, ни тем, что я вообще испаряюсь из Константинополя, – предупреждает Быстрицкий автора в последнем письме. – Случились разные случаи. Бывает такое небо и всё прочее. Оставляю Вам в наследство саквояж. Шелкового белья в нем не найдете. Проиграю. Но порываться поройтесь. Есть кое-что на любителя. Венков не возлагайте, если даже в скором времени предприиму свой далекий вояж; как мы установили совместно: человеческая жизнь не перец – ее везде достаточно [5, с. 377].

«Далекий вояж», зарифмованный здесь с саквояжем, из содержимого которого извлечены «Записки мерзавца», – это, разумеется, кивок в сторону Ф. М. Достоевского, обыгрывание афоризма Аркадия Свидригайлова: «...коли тебя станут спрашивать, так и отвечай, что поехал, дескать, в Америку» [9, с. 394]³, – а история «человека с одиннадцатью платиновыми коронками», который волею судеб оказывается в Сан-Франциско, – обыгрывание другого афоризма, автором которого был Оскар Уайльд, столь почитаемый Ветлугиным: «It's an odd thing, but

³ Или же: «Ну, в Америку собираться да дождя бояться, хе-хе! Прощайте, голубчик, Софья Семеновна! Живите и много живите, вы другим пригодитесь» [9, с. 385].

anyone who disappears is said to be seen in San Francisco»⁴. Строкой из V части «Баллады Редингской тюрьмы» Уайльда заканчивается ветлугинский роман⁵, впрочем, заканчивается на полуслове, подсказывая неминуемое продолжение повествования, местом действия которого предполагается если не непосредственно Сан-Франциско, то непременно Америка.

Если первый роман Ветлугина читался современниками как полуавтобиографический⁶, хотя был написан на сочетании его личных переживаний и чужих историй времен Гражданской войны, что, собственно, и принесло успех «Запискам мерзавца», то для написания следующей книги ему потребовались совершенно новые впечатления, которые и могла предоставить Америка. Резонно предположить, что «Записки мерзавца» заканчиваются историей русского американца, внутри которой содержится еще одна история русского американца, именно с тем, чтобы авторское повествование обрело законное продолжение именно в новом свете.

Успех «Записок мерзавца» заключался в своевременности книги. Эту способность оказываться «в нужное время в нужном месте» можно по праву считать едва ли не определяющей чертой биографии Ветлугина⁷. Такая возможность отправиться в САСШ представилась ему благодаря собственной целеустремленности и доброму отношению Айседоры Дункан, уроженки Сан-Франциско. Ее тень мелькает в «Записках мерзавца» как легкий намек на исполнение желаний, как неожиданная предпосылка того, что литературная выдумка может невзначай обернуться реальностью:

⁴ «Довольно странно, но стоит человеку исчезнуть, как говорят, что его видели в Сан Франциско» (см.: [10, с. 57]).

⁵ «<...> Улетучиваясь, хочу Вам напомнить строку Уайльда – единственную строку, кольнувшую меня во всех двенадцати томах маэстро церемоний. Ah happy they whose hearts can break... <...>». Строку из Уайльда ставлю эпиграфом к запискам этого проклятого резонера» [5, с. 377]. Это первая строка следующего шестистишия из «Баллады Рэдингской тюрьмы» («The Ballad of Reading Gaol», 1897):

Ah! Happy they whose hearts can break
And peace of pardon win!
How else may man make straight his path
And cleanse his soul from sin?
How else but through a broken heart
May the Lord Christ enter in?

Наиболее удачный перевод этого «литературного завещания» Уайльда принадлежит Нине Воронель: «Как счастлив тот, кто смыл свой грех / Дождем горячих слез, / Разбитым сердцем искупил / И муки перенес, – / Ведь только к раненым сердцам / Находит путь Христос»; приведу также перевод Валерия Брюсова, которого Ветлугин считал литературным мэтром: «О, счастлив тот, чье сердце может / Разбиться на пути! / Как иначе очистить душу / И новый путь найти? / Когда не в глубь сердец разбитых, – / Куда Христу сойти?».

⁶ Это мнение превалировало и со временем не поменялось. Много лет спустя, вспоминая посетителей редакции журнала «Новая русская книга», где он выполнял поручения, Р. Б. Гуль так характеризовал Ветлугина: «А. Ветлугин (В. И. Рындзюк <sic!>), хлесткий, циничный литератор, автор, к сожалению, неудавшейся автобиографической повести “Записки мерзавца”» [11, с. 85].

⁷ «Не пересчитать изгибов этой биографии. Любой современник в наши дни чуть что не Рокамболь. <...> биография А. Ветлугина кажется наисовременнейшей» [12, с. 9].

Петр Федорович гневно заявляет, что всей Москве известно его отвращение к балету как низшему роду синкретического искусства и что, следуя за комментариями Вилламовица к книге Ницше, любой профан без труда поймет его мысль...

Час от часу не легче. Ну, а Айседора Дункан? Гром и молнии. Босых Петр Федорович любит в постели, а не на сцене... Вот и поговори с ним сегодня [4, с. 89; 5, с. 310].

Неожиданно биография автора начинала обращаться сюжетом грядущего романа.

Расположив к себе Сергея Есенина и Айседору Дункан, «кандидат права» Ветлугин (как он именовался в русских газетах) благополучно покидает Берлин и 25 сентября 1923 года отплывает вместе с ними из Франции в Нью-Йорк. На борту стимера «Париж» на пару с Есениным он готовит заявление для прессы [13, с. 273]⁸, которое будет напечатано в «New York Times», «New York Tribune», «New York Herald», «New York World». Таким образом, Ветлугин оказывается в роли не только секретаря и переводчика Есенина, но и фактотума, официального сопровождающего этой четы⁹. 1 октября 1923 года они прибывают в Нью-Йорк и препровождаются в карантин:

В первый день октября 1922 г., когда пароход «Париж» медленно шел по Нью-Йоркскому заливу мимо статуи Свободы, чиновник иммиграционной службы сообщил Айседоре Дункан, что ей не разрешается сойти на берег. Ни ее мужу, ни их секретарю Владимиру Ветлугину также не было разрешено ступить ногой на землю, о которой Айседора так много им рассказывала. Чиновник был очень вежлив, но не слишком учтив [14, с. 104].

Такой, казалось бы, нерадушный прием (впрочем, карантин продолжался всего сутки) никоим образом не смущает Ветлугина, который победно, хотя и не без скандалов, проводит американское турне Дункан и Есенина, перемещаясь с ними из города в город и, в основном, оставаясь на заднем плане. Тем не менее много лет спустя его припомнит Сол Юрок (Sol Hurok, 1888–1974), импресарио Дункан, когда возьмется рассказывать о ее гастролях в Мемфисе:

Однажды вечером во время турне она, Есенин и Владимир Ветлугин выехали из Мемфиса и поужинали за городом в придорожном ресторане, изрядно выпив запрещенного тогда алкоголя. Есенин, как водится, стал неуправляем, произошла шумная ссора, и Айседора с Ветлугиным взяли единственное такси и уехали назад в город, бросив поэта в смокинге под проливным дождем. Он вернулся в Мемфис пешком по колено в грязи и притащился в гостиницу утром совсем запаханным (цит. по: [1, р. 129]).

Е. Д. Толстая категорически точно оценивает роль Ветлугина в судьбе этой четы на протяжении четырех месяцев их американского путешествия:

Напрасно Дон Аминадо строил миф о Ветлугине – самозванце, не знающем английского языка. Ветлугин служил <...> не только переводчиком. Он еще и проводник по непонятному западному миру (хотя и он в Америке очутился впервые), он быстро соображает и принимает решения. Какие еще роли пришлось Ветлугину играть во время этой поездки? Кроме няньки, опекуна, фактотума, посредника, пытающегося смягчить впечатление от скандального поведения своего друга в Нью-

⁸ Близкая подруга Дункан Мэри Дести (Mary Desti, 1871–1931) аттестует Ветлугина как «русского секретаря ее молодого мужа».

⁹ Полный текст заявления приводится в воспоминаниях Дести. См.: [13, с. 274].

Йорке <...> – всегда превосходно осведомленный Ветлугин скорее всего был на шаг впереди Есенина в ознакомлении с Америкой [15].

Завершая довольно продолжительный рассказ о Ветлугине в своих воспоминаниях «Поезд на третьем пути», Дон-Аминадо приводит фрагмент из его «февральского письма» 1922 года, где тот непредвзято сообщает о своих планах:

Я живу одиноко, ни на какую родину не поеду, а если куда и поеду, то на родину Генри Форда, в Америку.

В ожидании чего пишу памфлеты и романы и продаю на корню.

Содержание их неважное, а названия первый сорт.

Судите сами:

«Записки мерзавца».

«Лицо, пожелавшее остаться неизвестным».

И «Иерихонские трубачи».

В последний раз жду от вас ответа и жму руку.

Вами забытый и Вас любящий А. Ветлугин [16, с. 263] ¹⁰.

Сообщив об отъезде Ветлугина, Дон-Аминадо посчитал необходимым подвести черту под их отношениями: «Этим последним и, в некотором роде, тоже человеческим документом четырехлетний роман был исчерпан. <...> Расчет был сделан, сальдо в пользу Америки оказалось бесспорным» [16, с. 263]. На самом деле, это был всего лишь беллетристический ход. Как заметила И. З. Белобровцева, в сохранившихся письмах Ветлугина нет «сообщения о решении уехать в Америку. Дон-Аминадо забегают вперед и использует, возможно, собственные воспоминания, но скорее образ журналиста Владимира Лисовского из публиковавшегося в 1931 г. в журнале “Новый мир” романа А. Н. Толстого “Черное золото”. Именно там во внутреннем монологе Лисовского, прототипом которого послужил А. Ветлугин, появляется ода Америке: “В конце концов ему было наплевать на белых и на красных, на политику, журналистику, на Россию и всю Европу. Все это он равнодушно презирал как обнищавшие задворки единственного хозяина мира – Америки. <...> У меня будет собственная вилла в Голивуде <так!>, хотите пари, сволочи, хотите пари?..”» [17, с. 211].

Так пребывание Ветлугина в Америке приобрело литературные черты не столько его личной, сколько некой общей «американской мечты». В пользу «американской мечты» сыграло и его решение остаться там после отбытия Есенина и Дункан. При этом для эмигрантской прессы Ветлугин оставался неотъемлемой составляющей этой четы.

Всегда быстро реагирующая на мимолетные (и неподтвержденные) слухи и моментально доводившая их до сведения своих читателей рижская газета «Сегодня» поместила сообщение «Есенин возвращается в Москву» [18, с. 2] ¹¹, за которым незамедлительно последовал фельетон вездесущего А. Яблоновского «Морганатический супруг», где он объявил Есенина «советским Гомером» («Есенин потому и интересен, что он с головы до ног – советский. <...> Не русский, а именно “советский”») и предостерег читателей от лишнего почитания поэта: «Этот советский Гомер за два-три месяца “работы” сделал столько, что теперь и в Европе, и в Америке “семь городов” спорят за честь посадить его в свою кутузку» [20, с. 3]. Мотив «кутузки», возможного ареста и других административ-

¹⁰ Как можно судить по публикации писем А. Ветлугина к Дон-Аминадо, в воспоминаниях совмещены два его письма из Берлина: от 22 февраля и 20 марта. См.: [17].

¹¹ Перепечатано за подписью «Свидетель» из варшавской газеты «За свободу!» [19]; подпись: «Z».

ных неприятностей неотъемлемо сопутствовал заграничному путешествию Есенина и Дункан и примкнувшего к ним Ветлугина, оказываясь едва ли не обязательным в газетных репортажах, особенно в прессе, предназначенной «для широкого читателя».

Та же газета «Сегодня» 29 марта 1923 года – как раз в тот день, когда в Берлине были назначены совместные поэтические чтения Есенина и Кусикова [21, с. 5]¹², – опубликовала провокационную заметку «Гражданство г-жи Дункан», суть которой сводилась к тому, что Дункан могла получить отказ в американском гражданстве по причине ее плохого «нравственного поведения»: «Министр юстиции полагает, что Айседора Дункан нехорошо себя ведет, так как она, во-первых, вышла замуж за большевика, а во-вторых, она как-то неодобрительно отозвалась о политическом и экономическом строе Соединенных Штатов». Вопреки откровенной глупости, высказанной в предшествующем пассаже, автор приходит к неутешительному выводу: «Придется знаменитой танцовщице остаться, очевидно, гражданкой Сов.<етской> России» [22, с. 2].

Эта заметка вторила решительно откровенной отсебятине, напечатанной в предыдущем выпуске «Сегодня» и предшествовавшей сообщению I. T. A. (International Telegraph Agency) о случившейся 26 марта 1923 года в Париже смерти Сары Бернар:

Знаменитая тройка Дункан – Есенин – Ветлугин, выехавшая в свое время в Америку, – распалась. Первые двое, как известно, в разводе. Ветлугин же недавно арестован в Чикаго по обвинению в вымогательстве.

Автор «Записок мерзавца» пытался шантажировать одного богатого еврея, выходца из России, написав памфлет, который он решил издать, но предварительно показал его с целью вымогательства герою памфлета. После суда Ветлугин будет выслан из Америки [23, с. 3].

Эта корреспонденция неделю спустя была подхвачена парижской (а в рамках русской эмиграции читай: «столичной») газетой «Последние новости», где она была «доработана» за счет додуманных пикантных деталей и неременной расстановки акцентов, прежде всего относительно политических предпочтений Ветлугина. Поскольку здесь были обнародованы сведения, понятным образом не поддающиеся верификации, «Сегодня» была указана основным и единственным источником информации.

Оттуда эта информация перекечевала в берлинскую газету «Руль», открыто враждебную по отношению к «Накануне», где Ветлугин до своего отъезда печатался с заметной регулярностью¹³:

¹² «Вечер Есенина и Кусикова» состоялся в Klindworth-Scharwenka-Saal (Lützowstraße 76).

¹³ Претензии Ветлугина к «Рулю» имели свою историю. В отчете о первом литературном «Московском вечере» (носившем название «Мне хочется вам нежное сказать»), который состоялся 1 июня 1922 года и поводом для которого стал приезд в Берлин Есенина, обозреватель газеты А. Лютер написал одинаково нелицеприятно обо всех его участниках, в особенности о Ветлугине: «Вышедший затем “кандидат прав” Ветлугин, который должен был говорить о голых людях, успел только сказать, что он голый. Шумный хохот собравшихся приостановил его излияния, так что публика не могла узнать дальнейший ход мыслей почтеннейшего кандидата в этом направлении. Он указал на то, что <...> несмотря на гнилую курфюрстендамскую эмиграцию, несмотря на все эти препятствия, представители русской литературы и искусства, находящиеся в разных лагерях, протягивают друг другу руку для объединения, и этому объединению никто не сможет помешать» [24, с. 4]. В появившемся на следующий день в «Накануне» ответном отчете выпады «Руля» благополучно парировались, и читателям была представлена прямо противоположная картина

Знаменитая тройка Дункан – Есенин – Ветлугин, выехавшая в свое время в турне по Америке, как известно, распалась. Первые двое не сошлись во взглядах и расстались, а Ветлугин во второй раз «сменил вехи», да так неудачно, что угодил в тюрьму. Не за политику, а за вымогательство. Так по крайней мере уверяет газ.^{<ета>} «Сегодня».

Случилось это так. Блестящий сотрудник газеты «Накануне» ввиду плохих дел надумал прошантажировать одного богатого еврея в Чикаго, выходца из России. Написал пасквиль и перед тем, как сдать рукопись в типографию, показал ее указанному богатому еврею. Тот не только денег не дал, но обошелся с писателем грубо и даже позвал полицию. И посадили А. Ветлугина в тюрьму. Карьера автора «Записок мерзавца» закончилась. А, впрочем, может быть, только началась ([*Без подписи*] Карьера А. Ветлугина [26, с. 3]).

Несмотря на предположения газет, весну 1923 года Ветлугин провел не в Чикаго, а сначала в Кливленде и позже в Нью-Йорке, куда переехал по настоянию поэта, художника и основателя кубофутуристической группы «Гилея» Давида Бурлюка, своего знакомого еще с дореволюционного времени¹⁴. Как раз в марте этого года Бурлюк начал сотрудничать с «самой распространенной в Соединенных Штатах и Канаде ежедневной кооперативной газетой» «Русский голос». Выступая в роли литературного обозревателя и редактора, он пригласил Ветлугина к сотрудничеству в роли корреспондента и репортера. Основной курс этой газеты, которая была основана И. К. Окунцовым как кооперативная и беспартийная, в 1920 году был безоговорочно просоветским. Однако в качестве стартовой площадки для журналистской карьеры «Русский голос», как самая читаемая русская

вечера: «...публика сообразила, что нужно сделать. Она встречала и провожала всех “трех каторжников” (название вступительного слова Алексея Толстого. – А. У.) шумными аплодисментами, восторженно приветствовала гениального крестьянина в душно шитом смокинге <Есенина> и огненного черкеса <Кусикова>, и едкого кандидата прав <Ветлугина>. А с эстрады “нежно говорили”:

– Господа проф<ессиональные> эмигранты! И вы, посещающие Внешторг с заднего крыльца, и вы, “с заплывшим брюхом” с Курфюрстендамма, – смотрите, как капризен русский гений. Он дышит – где и как хочет. Минует брезгливо благоустроенных господ из Ульштейнгауза с их “общезвестным идеалом”; осеняет буйные головы “голых людей”, не отделяющих себя от грозной русской действительности. Вы сдаете революцию в архив, они ее творчески переживают и воплощают. Вы забыли русский язык и пишете “Зало было переполнено”. “Каторжники” развертывают перед вами такие красоты русской речи, что и ваши убогие души трепещут от невольного восторга. Вы хотите свистнуть, но лица ваши складываются в кислую улыбку; руки, созданные для ударов из-за угла, – автоматически рукоплещут. <...>

Читались прекрасные вдохновенные стихи, которым только мелкий тупица не простит их бестрепетной смелости. И говорились прекрасные слова о примирении личности с левиафаном революционного коллектива; о неотразимом стремлении к братскому объятию людей, трагически разъединенных жестокой нелепостью гражданской войны. А вы не могли даже столкнуться в том, было ли полно или пусто пресловутое “зало”?» (А. В. «Мне хочется вам нежное сказать» [25, с. 6]). Как справедливо подметила Е. Д. Толстая, «...данный текст, с рассыпанными намеками на внутреннюю информацию, кажется написанным самим Ветлугиным, у которого были все основания воспринять заметку из “Руля” как личное оскорбление» [15].

¹⁴ В своей автобиографии 1924 г. Бурлюк писал: «В 1915 году умер мой отец. В этом году мы владели маленьким старинным имением Михалево около станции Пушкино. Здесь у меня В. Хлебников, который с 1918 года жил у меня годами. Познакомился с А. Ветлугиным» [27, с. 44].

газета в Америке, подходил идеально¹⁵. Кроме того, числясь сотрудником газеты, Ветлугин мог рассчитывать на более долгосрочное пребывание в Америке. Летом 1923 года он вернулся в Берлин, прежде всего как раз за тем, чтобы продлить американскую визу, и одновременно выполняя поручения редакции «Русского голоса».

Разумеется, что до Ветлугина дошли сообщения о его аванюре, аресте и конце карьеры. Его отповедь европейской эмигрантской прессе с датой «Июль 1923 г.» была напечатана в «Накануне» в виде обращения к главному редактору газеты Г. Л. Кирдецову (1880 – не ранее 1940). В этом «письме в редакцию» Ветлугин называет «источником клеветы» председателя арбитражной комиссии Союза русских писателей и журналистов в Париже. Вероятно, имеется в виду автор упоминавшегося выше памфлета «Морганатический супруг», фельетонист А. А. Яблоновский (1870–1934):

Уважаемый гр. Редактор.

За мое годовое отсутствие из Европы клевета окончательно превратилась в главное орудие производства эмигрантской прессы. Приблизительно месяца два назад ко мне стали поступать слухи об известиях, распространяемых обо мне «Посл<едними> Нов<остями>» и «Рулем».

Эти добрые самаритяне пожелали видеть меня «сидящим в чикагской тюрьме за шантаж». Нужды нет, что многие и многие из их сотрудников хорошо знали, что я не сижу и не сидел в тюрьме, что я не занимаюсь и не занимался шантажом, что я, наконец, никогда не был в Чикаго... Наиболее грустно, что это гнусное, заведомо лживое сообщение, грозящее тюрьмой его авторам покрывалось именем редактора «Посл<едних> Нов<остей>» и председателя союза журналистов, П. Н. Миллюкова. Это поистине траур.

Два месяца я ждал, что эти люди опомнятся и сконфузятся. Но, по-видимому, на месте былой их «этики» появилось правило: «Calomniez, calomniez, il en restera toujours quelque chose»¹⁶. Они играли на дальности расстояния: поезжай и проверь...

При отсутствии арбитражных инстанций (председатель парижской арбитражной инстанции <=> источник клеветы) – у меня остается единственное средство самозащиты – привлечение всех подобных «этиков» к уголовному суду за квалифицированную клевету. Я так и делаю.

Впрочем, я не лыщу себя излишними надеждами на педагогическое значение грядущего приговора. Эмиграция не может отказаться от клеветы: это ее кислород [28, с. 5].

Получив визу, в октябре 1923 года Ветлугин отправился в Америку, теперь уже без какого бы то ни было намерения снова вернуться в Европу, как следует из его доверительного письма к Есенину:

*В океане,
6 октября 1923 г.*

Милый Сережа,

только уже перед самым отъездом, проезжая через Париж, встретил Мирского и получил твое письмо. Очень хочу считать его искренним. Желание мое платонич-

¹⁵ История сотрудничества Ветлугина в «Русском голосе» освещается в указанной статье Е. Д. Толстой. См.: [15].

¹⁶ «Клеветайте, клеветайте, всегда что-то найдется» (*фр.*) – поговорка, которая приписывается Фрэнсису Бэкону или Пьеру-Огюстену Карону де Бомарше.

но донельзя. И раньше, – когда всё гремело и кипело, – нам нечего было с тобой делить. А теперь, когда «в моей душе, как в океане» и т. д., и говорить нечего.

Всё это уже прошло, отгремело, как революция. Сегодня каждый начинает жить по-особому, в стать собственной глупой мудрости. Напрасно только ты подтруниваешь над моей «философией». Кто знает – в последний день что окажется ценнее (не в ломбардном, а в Иововском смысле): пафос ли Пугачева или неколебимая радость веснушчатого ирландца Мак-Дональда, – помнишь, с нами ездил театральный техник – с его 32 000 долларов и изумительной сестрой в Кливленде¹⁷. Впрочем, ты его никогда бы не понял и не оценил. Ты еще в революции. Я уже на «отмени времен», где вопреки мнению тишайшего Лундберга – увы или ура – не осталось даже «отвращения к косности». Тебя ужаснул задний двор – литературная шатия, – меня перестал радовать и самый для дураков выштукатуренный фасад – Искусство (и с большого и с малого «И»).

Перестав играть с самим собой, я не вижу библейской радости ни от недоказанных танцев, ни от завершеного Пушкина. Есть вкусовые и зрительные ощущения. Остальное от лукавого в воспитании либо от восторженного в тщете.

Ты ушел в Москву («творчество»), я еду в ненавистную тебе Америку (мечта об юдоли Мак-Дональда).

Мне мое имя – строка из паспорта, тебе – надпись на монументах. Мою смерть отметят в приходе-расходной книге крематория, твоя воспламенит Когана¹⁸, если он тебя переживет (а «он» всех переживет).

Но, выбирая меж 32 000 000 читателей Есенина и 32 000 долларов Мак-Дональда, счастливую рубашку хочу снять не с тебя, а с него. Ты и подлинно скиф, меня же веселит отель, бар, аэроплан, шелковое женское белье, венецианский дворец дождей, суп у Voisin и устрицы Prunier. Во всем этом самым серьезным образом я полагаю единственную реальную ценность. Это уже не красноречие и не мелодекламация. Быть Рокфеллером значительнее и искреннее, чем Достоевским, Есениным и т. д.

И в этом мое расхождение с тобой. Ты никогда не научишься смотреть на корабли, проходящие мимо. Ты весь из междометий. Я не люблю любить, презираю ненавидеть, обожаю официальную вежливость, ценю холодное презрение, кроткую фальшь предпочитаю бурной правде. Ты потрясен и оскорблен ложью мира. Я ласково подчиняюсь.

Это не трактат о «ты» и «я». Просто объяснение, почему мы никогда не смогли бы сойтись. О тебе вспоминать буду всегда хорошо, с искренним сожалением, что меряешь на столетия и проходишь мимо дней. Американский мёд горек, но, видно, в нем я и умру. Если вздумаешь написать: 141 West 70 Street. Mr. Vetlugin. New York city.

Твой А. В.¹⁹

Сотрудничество Ветлугина в «Русском голосе» не прошло бесследно. Несколько лет спустя его сотрудничество в этой газете было вынесено эмигрантской прессой на общественное обсуждение, а его имя было обращено в одиозное выражение эмигрантской политической беспринципности. Эта история спровоцировала открытое противостояние двух ведущих эмигрантских газет, сопровождавшееся резкими печатными пикировками.

¹⁷ То есть в Кливленде (Cleveland), штат Огайо.

¹⁸ В письме упоминаются литературные критики Д. П. Святополк-Мирский, Е. Г. Лундберг и П. С. Коган. Лундберг рецензировал «Трерядницу» Есенина в берлинской газете «Новый мир» (1 января 1922 года) и вспоминал его в «Записках писателя» (Берлин, 1922). Коган писал о Есенине неоднократно; здесь имеется в виду его статья «Литературные силуэты. Есенин» [29].

¹⁹ Письмо написано на бланке «United States Lines. S. S. President Fillmore». См.: [30, с. 234–235].

17 декабря 1927 года в парижских «Последних новостях» появилась заметка с многозначительным, оснащенным многоточием, заголовком «А. Ветлугин... в «Возрождении»», где среди прочего сообщалось:

Реорганизация редакции газеты «Возрождение», по-видимому, закончилась. Из новых лиц, как нам сообщают, в состав редакции и сотрудников <...> уже вошел... г. А. Ветлугин.

Появление на столбцах «национальной» газеты небезызвестного автора «Записок мерзавца», работавшего сначала в «белом» Бурцевском «Общем Деле», затем в розовом сменовеховском «Накануне» и, наконец, больше двух лет редактировавшего красный большевистский «Русский Голос» в Нью-Йорке, несомненно, вызовет немалую сенсацию среди лиц, хорошо знакомых с шумной карьерой талантливого сподвижника Кирдецова. В «национальной» газете г. Ветлугин, конечно, будет выступать под псевдонимом [31, с. 3].

Редакция «Возрождения» отреагировала немедленно: на следующий же день на первой полосе газеты была напечатана пламенная отповедь «Кампания для «Последних новостей»», где, в том числе, без малейшего стеснения в выражениях, было сказано следующее: «Нужно быть совсем больным человеком, чтобы напечатать у себя в газете такую бессмыслицу, как сообщение о Ветлугине», – а позиция «Последних новостей» оценивалась как откровенное намерение «очернить» и «оклеветать конкурента» [32, с. 1]. Кроме того, главный редактор газеты Ю. Ф. Семенов заявил официальный протест относительно публикации «заметки фантастического характера о, якобы, состоявшемся вхождении в состав редакции «Возрождения» некоего большевика Ветлугина» [33, с. 1].

О том, какой эффект «история с Ветлугиным» произвела на эмигрантскую журналистику, написал в своем рождественском послании Владислав Ходасевич, ставший к этому времени постоянным автором «Возрождения». 25 декабря 1927 года он обратился к М. В. Вишняку с саркастической просьбой:

Умоляю Вас после моей смерти похлопотать, чтобы в Академическом издании моих сочинений не было ныне приписываемой мне заметки «Возрождения» по поводу истории с Ветлугиным. Ей-Богу, я пишу лучше! Там, помнится, меня поразила какая-то фраза, которая дважды повторяется, – а и вся-то заметка строк в 20! Потомки будут думать, что это стилистический прием, что это «фигура повторения» – а это просто какая-то беспомощная фигура топчется на одном месте [35, с. 269].

Прозрачно намекнув на Семенова как автора заметки в «Возрождении», он тут же пустил шпильку в адрес А. А. Полякова (1879–1971), секретаря противостоящей редакции, за год до этого – на пару с главным редактором П. Н. Милюковым – отказавшего Ходасевичу в сотрудничестве в «Последних новостях»²⁰:

Впрочем, говорят, что и присутствие Ветлугина в «Возрождении» «Посл<едние> Новости» угадали по стилю. Кажется, пойду к Полякову в ученики. Ведь если он Ветлугина умеет узнать, то уж, конечно, поможет нам, горемычным, найти

²⁰ «Милюков сказал ему однажды (когда он краткое время пытался работать в его газете «Последние новости»), что он газете совершенно не нужен <...>, а слова Милюкова звучали угрозой, потому что надо было платить за комнату в Притти-отеле, а я – ни заметками, ни стихами, ни первыми рассказами, ни крестиками не могла дотянуть до такой суммы» [34, с. 260, 261]. Последняя статья Ходасевича в «Последних новостях» – «О кинематографе» – была напечатана 28 октября 1926 года (№ 2045). «Советское описание» – первая обзорная заметка в «Возрождении» – появилась 24 февраля 1927 года (№ 632).

в «Литературной» Газете» все псевдонимные заметки Пушкина. А то мы сто лет бьемся, спорим, ошибаемся. А тут прямо не Поляков, а Лакмус [35, с. 269].

Кого эта история не затронула совершенно и никоим образом, это, собственно, самого Ветлугина. Он оказался в Америке гораздо раньше своих современников-эмигрантов, в особенности коллег по журналистскому цеху, которые переместились за океан после Второй мировой войны. Здесь он выступил в роли «пионера», первопроходца, который буквально подчинил себе читателей газеты «Русский голос». Впрочем, поприща газетного обозревателя Ветлугину было недостаточно, к тому же эмигрантский мирок выступал сильно сдерживающим фактором для реализации его предпринимательского таланта.

В декабре 1927 года, когда разыгрывалась «история с Ветлугиным», он был чрезвычайно далек не только от эмигрантской прессы, но и вообще от русских дел, разменяв нижний Манхэттен на Мэдисон Авеню и с головой уйдя в рекламное дело. Именно этот бизнес помог ему пережить Великую депрессию. *Voldemar Vetluguin* навсегда остался в истории американской журналистики и рекламы как создатель актуального до сих пор концепта «кавер-гёрл» – фотографии барышни на обложке.

К середине 1930-х он, тем не менее, вернулся к журналистике, но уже к американской, сотрудничая в популярных журналах. В «Либерти», чрезвычайно известном «еженедельнике для всех»²¹, он печатался под псевдонимом²², который был раскрыт вслед за появлением его панегирика актеру и режиссеру Григорию Ратову (1897–1960): «Фредерик Ван Райн, чья занимательная статья о Григори Ратофф есть в последнем выпуске “Либерти”, – псевдоним Вольдемара Ветлугина, ведущего редактора журнала “Красная книжка”»²³. Однако со временем даже кресло редактора-издателя этого популярного бульварного «журнала для молодых барышень» («Redbook: The Magazine for Young Women») ²⁴ не могло удовлетворить Ветлугина – его карьера стремительно двигалась в сторону Голливуда – одновременно «дикого Запада» и «земли обетованной», единственного места, где могла реализоваться его «американская мечта».

К концу Второй мировой войны Ветлугин уже был одним из ведущих продюсеров студии «Метро-Голдвин-Майер», в 1943 году став личным ассистентом киномагната Луиса Би Майера и возглавив сначала редакторский, а после сценарный отдел MGM²⁵. Осенью 1948 года главная тогда газета Голливуда «Motion Picture Herald» в заметке «Ветлугин – Продюсер студии МГМ» сообщала:

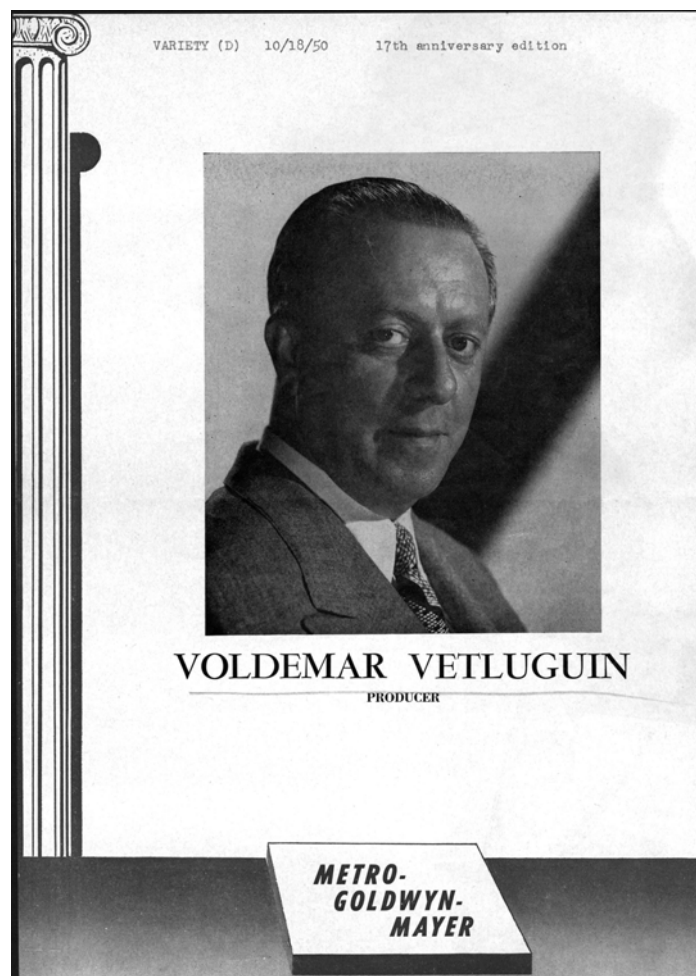
²¹ Подзаголовок журнальчика «Liberty: A Weekly for Everybody» был изменен на «самый читаемый еженедельник» («a best read weekly»), когда его тираж перевалил за миллион. Журнал упоминается в одном из лучших американских рассказов «Тайная жизнь Уолтера Митти» (1939) Джеймса Тёрбера, в романе «Источник» («Жизнь из вторых рук») Эйн Рэнд (1943). Кроме того, публиковавшиеся в журнале репортажи и художественные произведения послужили материалом для значительного количества голливудских фильмов и телесериалов.

²² «С 1933 г. <Ветлугин> писал в американских газетах и журналах под псевдонимом Frederick Van Ryne, отчасти используя в двух последних именах псевдонима свои настоящие имя и фамилию» [36, с. 149].

²³ «Frederick Van Ryne, whose entertaining article on Gregory Ratoff is in the current “Liberty”, is the pen name of Voldemar Vetluguin, associate editor of “Red Book”» [37, p. 21].

²⁴ Этот журнал существует до сих пор; с марта 1978 года как часть издательского конгломерата «Американский дом» («American Home»).

²⁵ Я признателен Ивану Толстому за портрет Ветлугина из архива MGM, любезно предоставленный им для публикации.



Voldemar Vetluguin. 1950

«Вольдемар Ветлугин, прежде возглавлявший редакционный отдел МГМ, произведен в продюсеры, было объявлено на минувшей неделе. <...> Г. Ветлугин готовится продюсировать “Ист-сайд, Вест-сайд”»²⁶. Дополнительные подробности сообщал еженедельник «The Publishers Weekly»: «Вольдемар Ветлугин получил повышение, будучи переведён из редакторского отдела в статус продюсера, и роман Марши Дэвенпорт “Ист-сайд, уэст-сайд”, изданный “Харпером” для боевого крещения»²⁷.

В этом статусе Ветлугин успел выступить продюсером двух фильмов производства МГМ: после «Ист-сайд, Вест-сайд» (1949) нью-йоркской криминальной

²⁶ «*Vetluguin MGM Producer*. Voldemar Vetluguin, formerly of the MGM editorial board, has been named a producer, it was announced last week... Mr. Vetluguin now is preparing to produce “East Side, West Side”» [39, p. 33].

²⁷ «Voldemar Vetluguin has been promoted from the editorial board to producer status and given Marcia Davenport’s Harper novel “East Side, West Side” to cut his teeth» [39, p. 948].

мелодрамы с Барбарой Стэнвик, Эвой Гарднер и Джеймсом Мэйсоном, играющих любовный треугольник (во второстепенной роли здесь снялась Нэнси Дэвис, вскоре поменявшая в замужестве фамилию на *Рейган*); Ветлугин продюсировал фильм Джорджа Кьюкора «Её собственная жизнь» («A Life of Her Own», 1950) с Ланой Тёрнер в главной роли, который после пятилетнего замешательства, последовавшего за ее предыдущим триумфом – «Почтальон всегда звонит дважды», – вернул ее в первый ряд звезд Голливуда.

15 мая 1953 года Ветлугин умер, и еженедельник «Билборд» следующим образом восстанавливал этапы его биографии в разделе некрологов:

ВЕТЛУГИН – Вольдемар.

15 мая в Нью-Йорке. В возрасте 56 лет, Холливудский продюсер и бывший редактор, кто первым сделал популярным жанр фотографии «кавер-гёрл» [или «барышня на обложке»]. Бывший директор танцовщицы Айседоры Дункан, в 1933–1943 гг. он писал статьи для журнала «Red Book» и там же работал редактором, пока не стал личным помощником Луиса Би Майера, киномагната²⁸.

Какой бы умозрительной показалась идея восстановить биографию Ветлугина как литературный сюжет, – наверное, стоит представить, каким неожиданным мог бы оказаться роман-продолжение «Записок мерзавца». К сожалению, он никогда так и не был написан.

Список литературы

1. *McWay G.* Isadora and Esenin. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1980.
2. *Соболев А. Л.* Летейская библиотека: Очерки и материалы по истории русской литературы XX века: В 2 т. М.: Трутень, 2013. Т. 1: Биографические очерки.
3. Сто одна поэтесса Серебряного века: Антология / Сост. и биогр. статьи М. Л. Гаспарова, О. Б. Кушлиной, Т. Л. Никольской. СПб.: Деан, 2000.
4. *Ветлугин А.* Записки мерзавца: Моменты жизни Юрия Быстрицкого. Берлин: Русское творчество, 1922.
5. *Ветлугин А.* Сочинения: Записки мерзавца / Вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. Д. Д. Николаева. М.: Лаком, 2000.
6. [*Ветлугин А.*] Глава из романа «Записки Мерзавца». Рассказ человека с одиннадцатью платиновыми коронками» А. Ветлугина // Накануне. 1922. Литературное приложение. № 11, 23 июля. [Приложение к № 88]. С. 3–7.
7. Накануне. 1922. Литературное приложение. <№ 1>, 30 апр. [Приложение к № 29].
8. Накануне. 1922. Литературное приложение. № 6, 4 июня. [Приложение к № 57].
9. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Л.: Наука, 1978. Т. 7.
10. *Устинов А. Б.* Фиоретти Сан-Франциско // Городорог: Действие мест / Сост. А. Лебедев. Париж: Анонимные трудоволики, 2003. С. 57–86.
11. *Гуль Р. Б.* Я унес Россию: Апология эмиграции: В 3 т. Нью-Йорк: Мост, 1984. Т. 1: Россия в Германии.

²⁸ «VETLUGUIN – Voldemar. / 56, Hollywood producer and former mag editor who was credited with popularizing the cover-girl photograph, May 15 in New York. The former manager of dancer Isadora Duncan, he was a writer and editor of Red Book magazine from 1933 to 1943, when he became an assistant to Louis B. Mayer, movie exec. Among the films Vetluguin produced are “East Side, West Side” and “A Life of Her Own”» [40, p. 54].

12. *Василевский (Не-Буква) И.* Документы современности // Накануне. 1922. Литературное приложение <№ 2>, 7 мая [Приложение к № 34]. С. 9.
13. *Дункан А.* Моя жизнь. Моя Россия. Мой Есенин: Воспоминания. М.: Политиздат, 1992.
14. *Дункан И., Макдугалл А. Р.* Русские дни Айседоры Дункан и ее последние годы во Франции / Пер. с англ., вступ. ст., коммент. Г. Лахути. М.: Московский рабочий, 1995.
15. *Толстая Е. Д.* Постскрипtum к теме «Ветлугин и Алексей Толстой» // Toronto Slavic Quarterly. No. 18 (Fall 2006); URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/18/tolstaya18.shtml> (дата обращения 30.12.2016).
16. *Дон-Аминадо [Шполянский А. П.]* Поезд на третьем пути. М.: Книга, 1991. (Сер. «Полка библиофила»)
17. *Белобровцева И. З.* «Вами забытый и Вас любящий А. Ветлугин»: Письма А. Ветлугина Дон-Аминадо» // Работа и служба: Сборник памяти Рашита Янгирова / Сост. Я. С. Левченко. СПб.: Свое издательство, 2011. С. 205–231.
18. Сегодня (Рига). 1923. № 47, 1 марта.
19. За свободу! (Варшава). 1923. № 45, 25 февр.
20. Сегодня (Рига). 1923. № 53, 13 марта.
21. Накануне (Берлин). 1923. № 297, 29 марта.
22. Сегодня (Рига). 1923. № 67, 29 марта.
23. Сегодня (Рига). 1923. № 66, 28 марта.
24. Руль (Берлин). 1922. № 469, 3 июня
25. Накануне (Берлин). 1922. № 57, 4 июня
26. Последние новости (Париж). 1923. № 907, 5 апр.
27. Давид Бурлюк. К 25-летию художественно-литературной деятельности (стихи 1898 г. – 1923 г.). Нью-Йорк: М. Н. Бурлюк, 1924. (The Atlantic Bazar CO., Inc)
28. Накануне (Берлин). 1923. № 393, 25 июля.
29. *Коган П. С.* Литературные силуэты. Есенин // Красная новь. 1922. № 3. С. 254–259.
30. *Вдовин В. А.* Письма к Сергею Есенину // Вопросы литературы. 1977. № 6. С. 233–238.
31. Последние новости (Париж). 1927. № 2460, 17 дек.
32. Возрождение (Париж). 1927. № 929, 18 дек.
33. Последние новости (Париж). 1927. № 2463, 20 дек.
34. *Берберова Н. Н.* Курсив мой: Автобиография. М.: Согласие, 1996.
35. [*Ходасевич В. Ф.*] Из переписки В. Ф. Ходасевича (1925–1938) / Публ. Джона Мальмстада // Минувшее: Исторический альманах. Paris: Atheneum, 1987. Вып. 3. С. 262–291.
36. *Белобровцева И. З.* М. Булгаков и А. Ветлугин // Псевдонимы русского зарубежья: Материалы и исследования / Под ред. М. Шрубы, О. Коростелева. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 149–163.
37. *Dixon H.* The Monday Wash // Pittsburgh Post-Gazette. 1941. Vol. 15. No. 75 (Oct. 27). P. 21.
38. Motion Picture Herald. 1948. Vol. 172, No. 10 (September 4).
39. The Publishers Weekly. 1948. Vol. 154 (September – October).
40. The Billboard (The Amusement Industry's Leading Newsweekly). 1953. Vol. 65. No. 22 (May 30).

A. Ustinov

San Francisco, USA

**BIOGRAPHY AS A PLOT:
A. VETLUGIN'S «AMERICAN DREAM»**

The article reconstructs the American years in the biography of Vladimir Ryndziun (1897–1953) better known as «A. Vetlugin» and a Hollywood producer «Voldemar Vetlugin». The author follows thirty years of Vetlugin's life (1923–1953), and demonstrates how his decision to move to America and how certain events in his American career were reflected upon in the Russian émigré newspapers.

Keywords: biography, plot, emigration, Russian Berlin, New York, San Francisco, Sergey Esenin, Isadora Duncan, Aleksandr Kusikov, Russian émigré press, newspaper journalism

Ustinov Andrei – PhD, D. Phil, Teaches Humanities in San Francisco. A Specialist in the History of Russian Culture of the 20th Century (abooks@gmail.com)

УДК 821.161.1

Е. Ю. Куликова

Новосибирск, Россия

**«ПЕТЕРБУРГСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ»,
ИЛИ «ОПЫТ ДОСТУПНОЙ БИОГРАФИИ»:
О КНИГЕ В. ЯРАНЦЕВА «ВИВИАН ИТИН.
ГРАЖДАНИН СТРАНЫ ГОНГУРИ»
(Мосты. 2015. № 45. С. 240–340.
№ 46; С. 245–325; № 47. С. 238–325) ***

Рассматривается исследование Владимира Яранцева «Вивиан Итин. Гражданин страны Гонгури», опубликованное в трех номерах франкфуртского русского журнала «Мосты» и посвященное жизни и творчеству Вивиана Итина – петербургского поэта, после революции уехавшего в Сибирь. Отмечается, что биография, написанная В. Яранцевым, окрашена авторским переживанием мира своего героя, а географичность определяет хронотоп повествования В. Н. Яранцева от начала текста вплоть до его финала (Уфа, Крым, Петербург, Москва, Красноярск, Канск). Биография тесно переплетается с географией. Указывается, кроме того, на два «направления» в творчестве поэта: любовь к петербургскому прошлому и желание принять советское бытие. В творчестве Вивиана Итина важными становятся авангардистские тенденции, которые делают поэта представителем сибирского авангарда.

Ключевые слова: сибирский авангард, биографическое повествование, Вивиан Итин, поэзия нового мира.

Исследование В. Н. Яранцева «Вивиан Итин. Гражданин страны Гонгури», опубликованное в трех номерах журнала «Мосты» (Frankfurt am Main), посвящено жизни и творчеству петербургского поэта, после революции уехавшего в Сибирь, ставшего членом редколлегии газеты «Красноярский рабочий», заведующим отделами агитации и пропаганды, политического просвещения красноярского отдела РОСТА, председателем товарищеского дисциплинарного суда, секретарем правления первого Сибирского съезда писателей, создателем новосибирской писательской организации, ответственным редактором журнала «Сибирские огни»,

* Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 16-04-00268 «Сибирский авангард 1920–1930-х годов: газета, журнал, альманах, сборник».

Куликова Елена Юрьевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, kulis@mail.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 240–243.

© Е. Ю. Куликова, 2016

председателем правления Западно-Сибирского объединения писателей, делегатом Первого съезда Союза Писателей.

В. Н. Яранцев подробно описывает сложную судьбу Вивиана Азарьевича Итина (1894–1938) – поэта, близкого к акмеистическим кругам, но после принятия революции вынужденного двигаться в авангардистском направлении, дабы стать вестником «нового», «лучшего» мира, и, соответственно, говорить об этом мире на новом языке. Лирический герой Итина – мужественный, героический, готовый побеждать время и пространство. Этот оттенок в его поэзию привнес поэт, на которого Итин во многом был ориентирован, – Николай Гумилев. Такая грань «авангардного лиризма» и пришла вместе с Итиным в сибирскую творческую среду. Не случайно Леонид Мартынов и Лидия Сейфуллина называли его своим учителем. Соединяя детальность и элементы «вещественности» с любовью к освоению пространства, что было свойственно акмеистам, Итин вместе с тем тяготеет к футуристической «размашистости» стиха, образа, использует гротеск и «рваный» ритм.

Откуда рождается это, по словам В. П. Правдухина, «раздвоение по двум руслам: с одной стороны – грезы о голубых берегах, голубых высотах, зачарованной выси, искание синих берегов, лучезарных сфер, родственных ему звезд бесконечности, – и все это на ряду – с другой стороны – со звериной, непосредственной и стихийной жадной первобытных ощущений, каких-то оргийных вдыханий в себя тайги, зим, тропических запахов, переживаний зверя; восприятие революции, как сказочного похода, первобытной, дикарской и прекрасной охоты “за врагом быстроногим и ловким”» [1, с. 5] – и рассматривает в своем исследовании В. Н. Яранцев.

«Петербургское повествование» состоит из трех частей, разделенных «географически / биографически». В первой части речь идет о рождении и становлении Итина как поэта «петербургской школы» – о его обучении в Психоневрологическом институте у Бехтерева, о его знакомстве с М. А. Рейснером и любви к Ларисе Рейснер, об интересе к юриспруденции, о первых стихотворных опытах и «Открытии Ризля», о косвенном влиянии Гумилева на его творчество, о желании участвовать в войне. В. Н. Яранцев видит судьбу Итина на фоне эпохи – это начало XX века, предреволюционные годы, новые журналы – в том числе «Летопись» Горького, новые и уже ставшие популярными авторы и их произведения (от фантастики Г. Уэллса до «Красной звезды» и «Инженера Мэнни» А. А. Богданова и «Алых парусов» А. С. Грина). В этот мир оказывается вписанным Итин, и в его образе проступают черты молодого интеллигента, приехавшего в столицу из провинции и жадно впитывающего современные идеи и веяния.

Во второй части книги В. Н. Яранцев концентрируется на послереволюционных годах (1917–1919), описывает службу Итина у Луначарского, в Наркомпросе и Наркомюсте, переезд в Москву, в затем и домой – в Уфу, русско-чешский полк и работу в «Американской миссии», а потом путь с ней в качестве переводчика в Сибирь, анализирует ряд стихотворений Итина, найденных в архиве Ларисы Рейснер («Моя душа», «Незабудки печали», «Прометей (отрывок)», «Одиночество», «Красный жемчуг» и др.).

В третьей части описана «сибирская биография» Итина (Красноярск, Канск-Енисейский) – редактора вкладки «Бюллетень постановлений» в газете «Красноярский рабочий», где также публиковались его стихи под рубрикой «Цветы в тайге» и антирелигиозные статьи. В. Н. Яранцев подробно останавливается на романе-утопии «Страна Гонгури», выросшей из «петербургской повести» «Открытие Ризля». Фантастический мир рождается из впечатлений Итина о Гражданской войне, и в тексте, подчеркивает автор, проступает «я» Итина. Для В. Н. Яранцева важно подчеркнуть совмещение «сна и яви, сновидения и действительности, об-

разов вымышленных (от Страны Гонгури до “атлантозавтра”) и реальных (сибирские ландшафты)» [2, с. 287].

Завершается повествование В. Н. Яранцева «Утопическим эпилогом», в котором проводятся параллели между утопией Вивиана Итина и «Городом солнца» Томмазо Кампанеллы, пьесами А. В. Луначарского, романами Максима Горького и А. Н. Толстого («Аэлита»), «Атлантидой» Л. М. Рейснер и «Заблудившимся трамваем» Н. Гумилева.

Книгу В. Н. Яранцева можно назвать биографией поэта Вивиана Итина, но это биография, окрашенная авторским чувством – проникновением в переживание духовного мира своего персонажа. Помимо рассмотренных и изученных фактов из архивов и малодоступных материалов о поэте, исследователь создает свою концепцию творчества и судьбы Итина. Поэтому в предисловии автор объясняет, что «попытки написать “чисто” биографическое повествование, основанное на... “динамике” жизненных перипетий, невозможны» [3, с. 240].

Интересно, как В. Н. Яранцев «следует» за своим героем: из Уфы в Крым, в Петербург, Москву, Красноярск, Канск. Эта географическая линия четко определяет хронотоп «Гражданина страны Гонгури» от начала текста до его финала. Биография оказывается тесно переплетена с географией.

В. Н. Яранцев открывает читателю жизнь провинциального интеллигента, получившего столичное образование, вращавшегося в петербургских кругах и оказавшегося, как и другие русские писатели, на распутье после революции. То, что Итин, не будучи склонным к жестким преобразованиям, тем не менее, принял советскую власть и поступил к ней на службу, говорит о его тяготении к новому миру. Не случайно повесть «Открытие Риэля» была создана еще в Петербурге. А «новые» – «авангардные» – стихи, несмотря на их очевидную переключку с Гумилевым, выводят Итина за рамки классической поэзии.

Судьба Итина оказалась поистине удивительной: петербургский писатель попал в эпицентр революции и сотворения нового мира в практически незнакомой «стране» – Сибири. Он сумел увидеть фантастическое будущее, описанное им в романе «Страна Гонгури», предсказав сложность и трагичность созданного революцией бытия.

Список литературы

1. *Итин В.* Солнце сердца / Предисл. В. Правдухина. Новосибирск: Изд-во «Сибирские огни», 1923. 80 с.
2. *Яранцев В.* Вивиан Итин. Гражданин страны Гонгури // Мосты. 2015. № 47. Frankfurt am Main. С. 238–325.
3. *Яранцев В.* Вивиан Итин. Гражданин страны Гонгури // Мосты. 2015. № 45. Frankfurt am Main. С. 240–340.

E. Yu. Kulikova

Novosibirsk, Russian Federation

**«THE ST. PETERSBURG NARRATION»,
OR «EXPERIENCE OF THE AVAILABLE BIOGRAPHY»:
ABOUT V. YARANTSEV'S BOOK «VIVIAN ITIN.
CITIZEN OF THE COUNTRY GONGURI»
(BRIDGES. 2015. № 45. P. 240–340; № 46. P. 245–325; № 47. P. 238–325)**

The article deals a study of Vladimir Yarantsev «Vivian Itin. Gonguri's citizen» published in three issues of magazine «Bridges» (Frankfurt am Main) and devoted to the life and work

of Vivian Itin – Petersburg’s poet, after the revolution, went to Siberia. It is noted that a biography written by B. Yarantsev, painted copyright experience of the world of his hero and geographical line defines the time-space narrative V. Yarantsev from the beginning of the text until its final (Ufa, Crimea, Petersburg, Moscow, Krasnoyarsk, Kansk). A biography intertwined with geography. It is stated in addition to the two «directions» in the work of the poet: the love of St. Petersburg to the past and a desire to take the Soviet existence. In the work of Vivian Itin become important avant-garde trends that make a poet representative of the Siberian avant-garde.

Keywords: Siberian avant-garde, biographic narration, Vivian Itin, the poetry of new world.

Kulikova Elena Yu. – Doctor of Philology, the Leading Researcher of Sector of Literary Criticism of Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Science (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, kulis@mail.ru)

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Редакция принимает материалы объемом 0,5–0,7 п. л. в виде файла, набранного в редакторе Word 97-2003: шрифт Times New Roman, кегль 14, междустрочный интервал 1,5, поля со всех сторон 2 см, абзацный отступ 0,5 см.

Порядок расположения структурных элементов статьи:

- слева номер УДК;
- по центру строчными буквами (шрифт полужирный) инициалы и фамилия автора статьи;
- по центру строчными буквами – город, страна (курсив);
- по центру прописными буквами (шрифт полужирный) заголовок статьи (если название занимает 2 строчки и более, то междустрочный интервал одинарный, точки в заголовке не ставятся);
- по ширине аннотация (не менее 100 слов);
- по ширине ключевые слова (6–8 слов);
- основной текст статьи;
- список литературы;
- инициалы и фамилия автора, город, страна, название статьи, аннотация, ключевые слова на английском языке;
- сведения об авторе и контактная информация на русском и английском языках.

Список литературы набирается вручную в конце статьи в порядке цитирования (кегель 10). Ссылка в тексте на цитируемую работу выглядит так: [1, с. 51]. Ссылки на материалы, не поддающиеся библиографическому описанию, оформляются в виде сносок внизу страницы ¹.

Образец оформления статьи

УДК

А. Б. Иванова

Новосибирск, Россия

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Аннотация

Ключевые слова

Основной текст статьи

Список литературы

1. *Эйхенбаум Б.* Анри Бергсон. Восприятие изменчивости / Пер. с фр. В. А. Фроловой // Запросы жизни. СПб., 1912. С. 3013–3015.
2. *Кертис Дж.* Борис Эйхенбаум: его семья, страна и русская литература. СПб.: Академический проект, 2004. 352 с.
3. *Малкольм Н.* Состояние сна. М.: Прогресс-Культура, 1993. 176 с.

¹ Например: *Зыховская Н. Л.* Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов. URL: http://www.lib.csu.ru/vch/2/2000_01/008.pdf (дата обращения 19.09.2012).

4. Делёз Ж. От воспоминания к грёзе (третий комментарий к Бергсону) // Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 294–320.
5. *Grossman J. D. Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence.* Berkeley: University of California Press, 1985. 397 p.
6. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 270–281.
7. Раскина Е. Ю. Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилева: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Поморский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Архангельск, 2009. 45 с.

A. B. Ivanova

Novosibirsk, Russian Federation

TITLE

Summary

Keywords

Иванова Александра Борисовна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, ivanova@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Ivanova Aleksandra B. – Candidate of Philology, Senior Researcher of Literary Studies Section of Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, ivanova@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Статья подается в электронном виде по адресу zhurnal.syuzhet@yandex.ru, файл, отправленный по e-mail, называется так: ИвановаАБ_статья.doc

Контактный телефон: 8 (383) 330 47 72 (понедельник, четверг)