Глава 1.

Современная русская литература.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ЖЕСТОКОСТИ КАК ЭТИЧЕСКИЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН В ИНДОЕВРОПЕЙСКИХ КУЛЬТУРАХ

Анастасьева Ирина Леонидовна
МГУ имени М.В. Ломоносова, Россия
anastasyevairina@gmail.com

A CONCEPTION OF CRUELTY AS AN ETHICAL AND AESTHETIC PHENOMENON IN INDO-EUROPEAN CULTURES

Anastasyeva Irina
Lomonosov Moscow State University, Russia

АННОТАЦИЯ

Николай Евреинов в книге "Телесные наказания в Русском Праве" исследовал генезис физических расправ и репрессий в Древней Руси и царской России. Если проявление жестокости в русской культуре прежних веков связывали с проникновением в нее элементов азиатской культуры во время монгольского нашествия, то Евреинов уверен в греко-римском влиянии, проявившемся в характере и формах юридических расправ, устраиваемых на Руси. Будучи не только юристом по образованию, но и театральным постановщиком, Николай Евреинов интересовался возможностью избавления от жестокости с помощью театра. О театре жестокости писал и французский теоретик театра Антонен Арто.

ABSTRACT

Nikolai Evreinov researched on the genesis of physical reprisals and repressions in Ancient Rus and Tsarist Russia in the book "Corporal Punishment in Russian Law". Although the manifestations of cruelty in ancient Russian culture were associated with Asian cultural elements during the Mongol invasion, Evreinov is sure of the Greco-Roman influence on the nature and forms of legal reprisals that were being arranged in Russia. Being not only a lawyer by training, but also a theater director, Nikolai Evreinov was interested in the possibility of getting rid of cruelty with the help of the theater. The French theater theorist Antonin Artaud also wrote about the "cruelty theater" in his works.

Ключевые слова: Н. Евреинов, А. Арто, театротерапия

Keywords: N. Evreinov, Antonin Artaud, theater as therapy

Человеческие интенции, мотивация, переживания, духовный мир, психологически амбивалентные чувства ─ все эти дефиденты принадлежат к категории тех сторон

человеческого бытования и бытия, причины возникновения которых общество тревожат так же сильно, как и сам факт их существования. Осмысление подобных чувств характерно не только для представителей социально-психологических направлений в науке; в не меньшей степени они интересны деятелям искусства, культуры, театральным режиссерам, литераторам.

Среди личностных качеств, которые вызывали и продолжают вызывать огромный интерес исследователей, находятся такие, как человеческая жестокость и агрессия. Каковы факторы, порождающие их, насколько эти стороны характера имманентны человеку ─ на данные вопросы культурологи, философы, литературные деятели пытаются найти ответ, начиная, пожалуй, не ранее чем с XIX века, т.е. с того времени, когда культурное развитие общества достигло стадии, установившей рамки дозволенного и недозволенного в человеческих отношениях, определяемых как гуманные. К числу художников, предугадавших тенденции формирования этических и эстетических законов драматургии XX столетия и сформулировавших основные постулаты нового искусства, принадлежали, в частности, Николай Николаевич Евреинов (автор книги «Театр для себя») и Антонен Арто (автор сборника «Театр и его двойник»). Хотя Евреинов изложил основные концепции своего учения ранее Арто более чем на пятнадцать лет (книга Евреинова была издана в трех частях Петрограде в 1915-1917 гг., хотя издательство Н.И. Бутковской получило рукопись книги в июне 1915 года; «Первый манифест Театра жестокости» Арто, позднее включенной в сборник «Театр и его двойник», был впервые опубликован в 1931 году, сама книга появилась позднее ─ в 1938 году), его манифесты долгое время находились в забвении, и даже в постперестроечный период его творчество все еще мало известно в неакадемических кругах.

Интересная биографическая деталь: будущий реформатор русского театра Н. Евреинов получил юридическое образование в Петроградском Училище Правоведения у русского криминалиста, доктора уголовного права, профессора Петербургского университета, сенатора Таганцева Николая Степановича, автора книги «О преступлениях против жизни по русскому праву» (1870 г.). По окончании училища он пишет магистерскую диссертацию «История телесных наказаний в России»; сам факт появления подобной работы может свидетельствовать об обнаружении Евреиновым тесной связи, существующей между театральностью жизни и человеческой жестокостью. Будучи уже хорошо известным в России теоретиком театра, Николай Евреинов пишет книгу «Театр для себя», в Первую (теоретическую) часть которой он помещает статью «Преступление как атрибут театра»; в ней он и заявляет о том, что человеку присуща «воля к театру» в той же степени, в какой ему присуща «воля к преступлению».

ISBN 978-84-949838-0-1

Итак, основной темой его произведений были театр и «театрализация». Законы театра («театральность») он распространял на всю человеческую деятельность. Полемизируя с К. Станиславским, он утверждал, что не театр должен подражать жизни, а жизнь должна учиться у театра, ибо рефлекс театральности ─ врожденный, он обнаруживается у животных и даже у представителей растительного мира (в статье «Театр у животных» он описывал «устраивающих представления» животных и растения, мимикрирующие в минуту опасности, принимающие форму минерала). Переведя театр на уровень психофизиологический, Евреинов провозглашает театральность импульсом, вскрывающим истинную сущность человека в момент его перевоплощения, ─ и тогда он предстает в ином свете перед людьми и перед самим собой. Человек естествен не в ту минуту, когда он снимает с себя маску, а тогда, когда выбирает ее, ибо этот выбор – имманентное свойство его души, он продиктован внутренними пристрастиями. «Природный инстинкт театральности живет в нас наравне с инстинктами самосохранения, половым и пр., вытравление этого инстинкта равносильно физическому оскоплению, а удовлетворение его представляет собой одну из эвдемонических стадий, поскольку счастье понимается в смысле удовлетворения потребностей души», ─ поясняет эстетические принципы Евреинова футурист В. Каменский (Каменский:1917: 28). Важно в контексте нашей темы подчеркнуть, что будущий драматург в течение пяти лет изучал философию под руководством Арсения Введенского, исследуя эвдемоническую теорию.

К феномену преступления Евреинов подходит не как дилетант, в своей книге «История телесных наказаний в России» он цитирует труды многих как европейских, так и российских предшественников, обратившихся к исследованию тех же вопросов, что и он сам. В частности, его внимание привлекает труд Александра Георгиевича Тимофеева «История телесных наказаний в русском праве», впервые опубликованная в 1904 году. Если предшественники российского юриста в своих публикациях представляли исключительно *описание* пыток, которым подвергались заключенные, то Тимофеев, по собственному замечанию, исследует *историю возникновения* телесных наказаний в Германии и Франции с тем, чтобы сравнить с ними карательные и дисциплинарные меры в русской юридической и бытовой практике. Помимо классификации наказаний, он одним из первых среди криминалистов поднимает вопрос о нравственных муках, испытываемых человеком, и они часто несоразмерны физическим страданиям. «Как можно предположить, телесные наказания возникли в семье, в роде, с того времени, когда один человек оказался в подчинении и власти другого. При грубости первобытных нравов, естественно, эта власть главы семьи или рода, часто зависевшая от его силы, и высказывалась в проявлении физической силы ─ в телесных наказаниях» (Тимофеев:1904: 6-7).

ISBN 978-84-949838-0-1

С момента возникновения государственности система наказания трансформируется в зависимости от специфических особенностей родовой культуры, принадлежности к религиозной конфессии, а также общественного положения, которое занимает человек, подвергающийся наказанию. На территории будущей Европы членовредительские телесные наказания возникают еще в первобытные времена и совпадают с идеей талиона (равного возмездия за преступление, «око за око»). Талион был актуален для всех европейских культур. По замечанию Тимофеева, Л. Гюнтер узрел проявление идеи талиона в Ветхом Завете.

В русской практике наказания распространялись на все сословия, но в европейских государствах членовредительства были более изощренными, т.к. «там отсекалось у виновных все, что можно было отсечь». Поначалу телесные наказания не имели и ритуального характера, не преследовали цели причинить моральное оскорбление, процедурность была заимствована российской карательной системой позднее. «И эта простота, ─ подмечает Тимофеев, ─ это равнодушно-спокойное отношение к телесным наказаниям, быть может, не мало послужили их распространению и сохранению в широких пределах на долгое время, делали их как бы незаметными, тогда как на западе на них уже направлялись непрерывные удары критической оценки литературы и общественного мнения. <...> в русской литературе <...> время появления телесных наказаний связывается с татарским игом» (Тимофеев:1904: 62,63). Однако Тимофеев, проанализировав «Русскую правду» и ряд других документов, дошедших до нашего времени из далекого прошлого, уверен в том, что телесные наказания не были чем-то необычным на Руси еще и до появления татар.

Представители монгольского ига, безусловно, отличались жестокостью, однако они оставили самоуправление на территории княжеств, следовательно, в России существовала благодатная почва для бытования телесных наказаний. Власть, которую князья приобрели над холопами во времена татарского ига, превратила их в деспотов, в русичах же с этого времени развивается раболепие в таких формах, которые поражали иностранцев. Таким образом, телесные наказания существовали в России как наследие византийского права, однако в России с момента татарского ига они усугубились, и это обстоятельство стало причиной расхождения в истории телесных наказаний на западе и в России, где экзекуциям подвергались любые представители светского и церковного слоев общества, поэтому система наказаний в России с этого времени напоминает восточные деспотии. Если в европейских государствах вопрос об отмене телесных наказаний поднимался со времен Великой французской революции, то в России эта система была актуальна вплоть до отмены крепостного права в 1861 году.

ISBN 978-84-949838-0-1

Книга А.Г. Тимофеева косвенно подтверждала точку зрения Н. Евреинова на то, что человеческая «воля к преступлению» находится в корреляционной связи с волей к жизни. Однако Евреинов несколько иначе детерминирует понятие преступления, раскладывая его на две составляющие: с одной стороны, преступление ─ это проявление свободной воли личности, подвергаемой насилию со стороны государственных юридических законов, ограничивающих личность в совершении тех или иных поступков. В этом случае приходится говорить о несовершенстве правовой системы («Почему, спрашивается, преступление ─ вина перед законом, а не закон ─ вина перед преступлением? т.е. оскорбительное запрещение, обидная квалификация поступка и намерения, вторжение в интимную жизнь, угроза насилием?») (Евреинов:2002: 143). С другой стороны, преступление ─ это патологическое проявление агрессии, свойственной человеку в той или иной степени как представителю животного мира. Для того чтобы понять человека, важно знать, не воспитывался ли он в бесчеловечных условиях, уверен Евреинов. То же самое применимо к народу. «Возможность телесно наказывать превращалась на Руси в настоящую страсть к истязанию, страсть, находящую себе полное объяснение лишь в планомерной истории развития телесных наказаний в России» (Евреинов:2010: 7). Страсть к порке подчиненных была настолько велика, что воспринималась как нечто естественное; выбившись в люди, бывшие крепостные начинали пороть своих подопечных. Не случайно эта тема находит широкое отражение в литературных произведениях (Лермонтов «Монго», Чехов «Трифон», «За яблочки», рассказы М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л. Толстой «После бала» и многие другие). Таким образом, система насилия, имманентного человеку, прививалась в обществе, принимая еще более искаженные, противоестественные формы, ведь деспотичный режим усугубляет патологические качества личности; если человек был достаточно культурен, то он был в состоянии существовать в рамках дозволенного права, если нет, ─ тогда присущая ему жестокость вырывалась наружу, и личность не могла ее контролировать.

Осознавая необходимость борьбы общества с этим разрушительным человеческим пороком, русский театральный деятель Евреинов и французский драматург Арто предложили способ избавления от него через посредство театра. Оба реформатора полагали, что театр будущего лежит вне рамок привычного, традиционного театра; они говорили о вещах близких, пусть и не всегда тождественных: театр не нуждается в глубоком содержании, пьеса может иметь самый ничтожный сюжет, основной постулат театра ─ его форма. При таком способе воплощения сценической идеи артист достигает высшего проявления театральности, заключающегося, по Евреинову, в эстетической монстрации, т.е. в умении показать себя, свое «Я». Зритель учится у актера выражению эмоций, но что важнее ─ переживает эти эмоции

ISBN 978-84-949838-0-1

вместе с актером, стоящим на сцене. Тогда театр становится учебником жизни, способствует зарождению ее новых форм и освобождению человека от разрушительных чувств. «Задача искусства ─ творчество новых ценностей, ─ уверял драматург. ─ Я утверждаю и настаиваю на том, что не столько сцена должна заимствовать у жизни, сколько жизнь у сцены» (Евреинов:2003: 27). Театру он приписывал терапевтическую функцию, ибо его задача ─ коррелировать патологические пристрастия, помогая человеку избавиться от них, т.к., согласно закону театрократии, человеку пре-эстетически свойственно ощущать себя актером в жизни.

Что происходит с человеком, если он подавляет в себе жажду поступать не так, как предписано законом? В этом случае он идет против Природы, которая не согласуется с юридическим правом, уверен Евреинов. Если предположить, что развитие природы (и человеческой психики как ее составляющей) осуществляется по законам индетерминизма, то, соответственно, человеку свойственно совершать поступки, идущие вразрез с логикой, «против выгод», и в этом выводе проявляется теснейшая связь преступления и театра. Иначе говоря, воля к театру определяется как преступная, т.е. она проявляется в преступлении/переступлении через ряд преград, которые личность преодолевает для достижения эстетического эффекта, подобно тому, как акробат, клоун, наездник и т.д. совершают чудеса на сцене, преображаясь и преображая свое «Я».

Эти формулировки нужны Евреинову не только для того, чтобы доказать наличие преступного или quasi-преступного характера театральных постановок. Он ставит задачу снять различие между преступлением и театральным инстинктом с тем, чтобы соединить явления жизни культурной и обыденной и подвести читателя к собственному представлению о катарсисе, не отменяя, а дополняя то определение, которое этому понятию было дано Аристотелем: «<...> если б я был хоть чуточку посмелее, я бы прибавил ко всем этим толкованиям пресловутого катарсиса такое, которое раскрывало бы сущность трагического театра как арены преступлений, сопричащаясь коим и в коих временно исчерпывая свою злую волю (волю к преступлению), душа зрителя очищается. <...> трагический театр, призывая зрителя к идеальному соучастию в представляемых преступлениях, соблазнительно увлекая его волнуемую страстями душу в самый омут заразительно разыгрываемого преступления, ─ является, в аристотелевском понимании, сам по себе преступлением (хе, хе!) Разве в самом деле учение о катарсисе не выигрывает от такого простейшего объяснения, что раз воля к преступлению существует в человеке, надо дать ей надлежащий исход; театр же как раз обманным образом, через сопереживание и дает такой исход!..» (Евреинов:2003: 148).

ISBN 978-84-949838-0-1

Речь в данном случае идет, конечно, не о юридическом преступлении, но о преступлении в философском значении, о «преступлении ради преступления», о «театре для себя». Именно этой стороной оборачивается убийство, совершенное Раскольниковым, не искавшим славы, а желавшим утвердить себя, «пресуществиться», уверен Евреинов. Его театр для себя не выглядит как актуальная для его времени попытка реализовать синтез жизни и искусства, в его идеях не проявляется также желания поставить жизнь или театр выше друг друга. Во всех статьях этого теоретика и драматурга видится проявление его аксиологических установок, психологически утилитарной готовности драматурга сконструировать с помощью сценических приемов новую реальность, замешанную на гуманизме, эвдемонистическом приятии мира и гедонистического блага.

О театре жестокости писал и французский теоретик театра Антонен Арто в книге «Театр и его двойник», отнюдь не предлагая сакрализировать жестокость. В современном театральном представлении зритель имеет возможность перевоплотиться в героя, а это является своеобразной формой насилия над собой, уверен французский драматург. Театр обладает сильнейшей коммуникативной мощью, но зритель должен наблюдать происходящее как бы извне, со стороны, и для того чтобы воздействовать на чувствительность реципиента, на его подсознание, необходимо создать новые динамические способы ретрансляции текста, прежде всего, избавившись от этого текста, заменив его жестом, полагает режиссер. М. Мамардашвили объясняет идеи французского драматурга таким образом: «Все мы все время что-то изображаем. А то, какие мы есть, можно показать лишь изображением изображения, то есть театром театра. Тогда-то и происходит катарсис» (Мамардашвили:1988). Человеческое сознание устроено таким образом, что одного визуального или слухового впечатления ему недостаточно для того, чтобы вникнуть в смысл сказанного/прочитанного: «Оказывается, читая и слыша слова, мы не имеем мыслей – вот в чем драма. Сами по себе значения всех наших письменных и звуковых записей не содержат состояний понимания и мысли, поэтому, собственно, становятся необходимыми изображения изображений», т.е. требуется новая постановочная форма (Мамардашвили: 1988)

В своих работах Арто не дает четких формулировок нового театра, он прежде всего отрицает право на существование театра традиционного, ибо тот потерял способность воздействовать на зрителя, добираться до потаенных уголков его души. В этих уголках и затаилась человеческая жестокость, о которой Арто заявляет вслед за Ф. Ницше. Как подчеркивает один из исследователей творчества французского драматурга В. Максимов, и Арто, и Ницше считали, что христианство вульгаризировало естественнонаучное представление о хищнической натуре человека, ныне он «обеспечивает себе жизнь на земле,

ISBN 978-84-949838-0-1

создав идею ада, превышающего земную жестокость, и идею неба, оправдывающего жизнь среди жестокости» (Арто: 2000: 403). Борьба с жестокостью, провоцирующая ответную жестокость, лишь усугубляет положение, закольцовывает движение, бессмысленно и бесконечно порождая б***о***льшую безжалостность и открывая варварству вечность. Поэтому Арто предлагает новые пути для рождения человеческого в человеке: это произойдет через художественное переживание, вскрытие духовных язв при помощи крюотического театра, «уязвляющего сердце». Арто уверен, если театр «предъявит зрителю неоспоримые свидетельства его собственных грез и сновидений, где тяга к преступлению, эротические кошмары, зверства и химеры, несбыточные представления о жизни и мире, даже позывы к каннибализму вырвутся наружу уже не в мирном иллюзорном плане, но из глубин его собственного бытия» (Арто:2000: 183), произойдет прорыв в человечность, т. е. человек сумеет вырваться из пут ужасных страстей и жестокости, он обретет свободу и станет ницшеанским сверхчеловеком. «Арто ведет к идее великого освобождения, великого нарушения условностей, к идее очищения через насилие и жестокость; он предполагает, что выведение слепых сил на сцене должно защитить нас от них в жизни» (Гротовский:2009: 129). Для достижения такой сверхзадачи и нужны новые художественные решения, действие должно напоминать кошмарный сон, только наши грезы имеют силу воздействия на подсознание, ибо мы в ответе за наши сны.

И Евреинов, и Арто, как видно из сказанного, пытались придать театру доселе неведанную целительную функцию, визуализируя тех химер, которые владеют человеческими душами: «либо человек разыграет все это в своем воображении и справится тем самым с определенными силами, либо эти силы — кровь и насилие — будут не в театре, а в реальности» (Мамардашвили: 1992).

Список литературы

Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст. В. И. Максимова, Комм. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. 443 с

Гротовский Ежи. Он не был полностью самим собой // Гротовский Е. К Бедному театру / Составит. Э. Барба, предисл. П. Брука. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009.

Евреинов Н.Н. Преступление как атрибут театра. // Демон театральности / Николай Евреинов; Сост., общ. ред. и комм. А. Зубкова и В. Максимова. - М., СПб.: Летний сад, 2002.

Евреинов Н.Н. История телесных наказаний в России. - М., Книжный Клуб Книговек, 2010.

ISBN 978-84-949838-0-1

Евреинов Н.Н. Апология театральности. // Театр как таковой. - Одесса: Студия Негоциант, 2003

Каменский Василий. Книга о Евреинове. Петроград. 1917.

Мамардашвили М. Метафизика Антонена Арто. 1988 / URL: https://mamardashvili.com/archive/interviews/arto.html (дата обращения 07.06.2018)

Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., Прогресс, 1992 / URL: https://studfiles.net/preview/5993345 (дата обращения 07.06.2018)

Тимофеев А.Г. История телесных наказаний в русском праве. СПб, тип. В. Безобразова и К°, 1904.

ISBN 978-84-949838-0-1

РОМАН ЕЛЕНЫ ЧИЖОВОЙ «КИТАИСТ» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРНО-ЯЗЫКОВОЙ СИТУАЦИИ В РОССИИ

Арзямова Ольга Витальевна
Воронежский государственный педагогический университет, Россия
arzyamovyu@yandex.ru

NOVEL BY ELENA CHIZOVA «SINOLOGIST» IN THE CONTEXT OF CULTURAL AND LINGUISTIC SITUATION IN MODERN RUSSIA

Arzyamova Olga Vitaluevna
Voronezh State Pedagogical University, Russia

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме описания основных способов трансляции лингвокультурной информации в рамках художественного дискурса. На материале романа Елены Чижовой «Китаист» описываются актуальные языковые и социокультурные процессы современной русской речи. Отмечается доминирование просторечного, сниженного типа речевой культуры; упрощение произносительных норм языка; преобладание бранных слов; немотивированное смешение родного и неродного языков (так называемого «нем-русского»); изменение значений традиционных слов и выражений. В романе опосредованно представлена ситуация, передающая глобальное разрушение фонетического, смыслового и грамматического строя русского языка в результате деструктивного влияния нелитературных форм русской речи.

ABSTRACT

The article is devoted to the problem of describing the main ways of translating linguistic and cultural information in the framework of artistic discourse. By the material of Elena Chizhova's novel "the Sinologist" actual linguistic and socio-cultural processes of modern Russian speech are described. The author notes the dominance of vernacular, reduced type of speech culture; simplification of pronunciation norms of the language; prevalence of swear words; unmotivated mixing of native and non-native languages (the so-called "German-Russian"); changing the meanings of traditional words and expressions. The novel indirectly presents the situation that conveys the global destruction of the phonetic, semantic and grammatical structure of the Russian language as a result of the destructive influence of non-literary forms of Russian speech.

Ключевые слова: текст, художественный дискурс, лингвокультурные проблемы, языковые девиации, процессы деструкции.

ISBN 978-84-949838-0-1

Keywords: text, literary discourse, linguistic-cultural problems, linguistic deviation, the processes of destruction.

Роман «Китаист» Елены Чижовой (Чижова 2017) – это антиутопия, которая обращена одновременно и в советское прошлое, и в неокапиталистическое настоящее. Являясь номинантом премии «Русский Букер» 2017 года, роман был неоднозначно оценен читателями и литературными критиками, многие из которых выразились о его содержании резко отрицательно, хотя и отметили, что в нем показана политическая, идеологическая и языковая ситуация нашего времени.

Не вдаваясь в литературные коллизии вокруг содержания романа, нам хотелось бы обратить внимание на то, что в нем обозначены актуальные проблемы, которые свидетельствуют о разрушительных и негативных процессах, происходящих в русском языке новейшей эпохи.

Как известно, художественный текст репрезентирует фикциональную (ирреальную, вымышленную) модель окружающего мира, в которой опосредованно передаётся национально-культурная специфика как вербального, так и невербального поведения этноса, сформировавшегося под воздействием определенных исторических, социальных, культурных и идеологических факторов. Как пишет Т. Н. Суминова: «Язык художественной культуры не столько формирует, сколько создаёт некоторую проекцию генерируемой художником реальности в социум» (Суминова 2014: 41).

Проблемы русского языка и русской речи поднимаются в «Китаисте» в гротескной, саркастической форме. Согласно выражению Сергея Костырко, в романе воссоздается «страна, напоминающая ту, в которой мы живем сегодня» (Костырко 2017), так как характерные черты речи персонажей становятся своеобразными маркерами лингвокультурной ситуации современной России.

Применительно к новейшему этапу развития русского языка и речи (первым двум десятилетиям XXI века) обозначим основные способы трансляции лингвокультурной информации, передаваемой в тексте романа.

Одной из глобальных проблем современного общества (в том числе и не только российского) становится доминирование просторечного, сниженного типа речевой культуры.

Для того чтобы воспроизвести естественную речь граждан так называемого «Нового Рейха», аннексировавшего территорию Советского Союза от западных границ и до Урала, автор использует в речи персонажей редуцированные, предельно сжатые формы слов: *чо, ваще, хошь, ничо, грит* и др., например:

ISBN 978-84-949838-0-1

«– *Так ты чо, не с Москвы*?» (Чижова 2017: 21); «– *У вас, грю, цех или чо*?» (Чижова 2017: 22); «– *Да ты чо! – она махнула рукой…*» (Чижова 2017: 23); «– *Да ты чо, мля, – девица откликнулась, растягивая гласные…*» (Чижова 2017: 25); «– *Кухуёк ничо себе, натуральный, – она сделала глоток на пробу. – А то бывает, растворимый сыпют – ваще отрава*» (Чижова 2017: 25).

Подобный «аллегровый» (Пальшина 2016: 60) тип произношения соответствует современному сниженному типу речевой культуры и косвенно свидетельствует о количественном и качественном обеднении русского языка новейшего этапа развития.

Наряду с упрощенным способом употребления произносительных норм, в романе активно используются бранные матерные слова. В реальной действительности экспансия матерного слова сопоставима с общенациональной угрозой, направленной против культурной целостности русского языка новейшего периода. Подобные грубые, бранные слова на корню разрушают родной язык, безжалостно уничтожают культурные и нравственные ценности русского народа. Мы считаем употребление бранных слов явлением недопустимым, поэтому воспользуемся для их воспроизведения многоточием:

«– *А ты думал – б…, – девушка улыбнулась открыто и дружелюбно…*» (Чижова 2017: 22);
«– *Ну ни х… себе! – она пропела восхищенно…*»(Чижова 2017: 22);
«*Ваша докторская – г…*» (Чижова 2017: 22);
«*Или так, или х… тебе*» (Чижова 2017: 35);
«*Меня-то х… разведешь*!» (Чижова 2017: 41);
«*Хоть ж… ешь*» (Чижова 2017: 42);
«Мне-то на х…» (Чижова 2017: 43) и др.

Резкое снижение лингвоэтического критерия, наблюдаемое в современной речи, проявляется в использовании оскорбительных слов:

«– От желтые, ничо-то им не деется. Чисто тараканы. Понаедут, мля, и стоят…» (Чижова 2017: 131).

Характерной чертой романа становится так называемый «нем-русский язык», который представляет собой смесь искаженных немецких и русских слов, а также просторечных, диалектных и жаргонных, которые характеризует автор как «*со временем потерявшие естественную живость и кр*асоту» (Чижова 2017: 143):

ISBN 978-84-949838-0-1

«*Дети переселенцев, горожане в первом поколении, приняли новый язык безоговорочно*», подобное единодушие объяснялось тем, что «*арийским гражданам Нового Рейха была обещана новая собственность: дома, квартиры и земельные участки на завоеванных восточных территориях. А значит, и новый язык*» (Чижова 2017: 143).

Автор даёт оценку «новому» языку: «*…мелькало определение нем-русские, в котором слышался другой, подспудный смысл: русские, но немые, лишенные родного языка*» (Чижова 2017: 54).

Для воспроизведения особенностей эрзац-языка активно используются варваризмы: *арбайтали* (работали), *кухуёк* (кофе), *ферботен* (запрещено), *шпрехаешь* (говоришь), *ауфидерзейн* (до свидания). Активно перемежаясь с просторечными и жаргонными выражениями, (например, *у фатера бабла как грязи; чо, облом; ваще жесть; клёво; с дуба рухнул; чо, бабосы готовь; с бабосиками плохо*), они свидетельствуют о низком уровне речевой культуры носителей языка:

«*– Да хрен там… - она вздохнула. – Арбайтали. В смысле, эта… работали. У ваших схема полетела. Делаю замеры, влажность ваще зашкаливает. У вас, грю, цех или чо*? (Чижова 2017: 22);
«*– Ну чо, кухуёчку тяпнем? – Его спутница оживилась. – А потом, эта, будем покурить. Надеюсь, ты не рёхнутый на своем здоровье?*
– А тут разве можно? – он спросил вопросом на вопрос.
–На вашей стороне – ага. Это у нас ферботен. О народе заботятся. Козлы!» (Чижова 2017: 23);
«*– Обо… што? А! В смысле, не делать обшчих выводов. Не, классно ты ваще шпрехаешь! – она щелкнула зажигалкой*» (Чижова 2017: 28);
«*– Да ты чо! Чистая Европа, – девица отставила ногу, демонстрируя высокий сапог на молнии. – Меня-то хрен разведешь! Кроче, элементарно. – Куда все смотрят? На лицевую. А главное – чо? Изнанка. Выворачиваешь, шупаешь: нашел косяк – всё, ауфидерзейн вашей баушке…*»(Чижова 2017: 41);
«*– Территория ваша. А деньги наши, – девица хмыкнула. – Ист аус халява. Ауфидерзейн, эсэсэр*» (Чижова 2017: 99).

В «Китаисте» намеренно смешивается немецкий и русский язык, что несколько расходится с реальной действительностью, так как на самом деле, русский язык новейшего периода испытывает глобальное влияние со стороны не немецкого, а английского языка. Автор сознательно заменяет английский язык немецким: для него важным становится показать идеологическую основу происходящих событий. На завоеванных территориях превалирующим языком становится язык врага, который провозглашает ценности «Новой России». Нем-русский язык всячески стремится разрушить духовную и нравственную культуру русского народа, сделать её примитивной, грубой и циничной.

ISBN 978-84-949838-0-1

Примером тотального разрушения языка становится перевод на нем-русский язык романа Ф. М. Достоевского «Идиот», с фрагментом которого знакомится главный герой романа:

> «*В конце новембера, хотя снега ваще-то не было, по утрянке, часов эдак в девять, цуг Питерско-Варшавской железки на быстрой скорости гнал к Петербургу. За окном стоял такой собачий холод и туман, что, казалось, хрен рассветет. В десяти шагах, вправо и влево от дороги, фиг разглядишь чо-нибудь из вагенфенстера. Из пассажиров были те, которые валили назад из-за бугра; но больше всего набилось в отделение для желтых, какая-то мелкая сволочь и подонки с ближних станций. Все обалденно устали, у всех глаза в кучу, мозги раком, к тому же продрогли как собаки, морды бледно-желтые, вроде под цвет тумана…»* (Чижова 2017: 340).

Представленный выше фрагмент, на наш взгляд, следует рассматривать как пример «глобальной трансформации» (Арзямова 2018: 153) языка и речи, в результате которой создается лингвотоксичный, «патогенный текст» (Грибанова 2016: 181-182), оказывающий деструктивное воздействие на сознание и речевое мышление носителей русского литературного языка

Следующей проблемой, которая находит своё отражение в тексте романа, становится проблема стереотипности речи.

У каждой из сторон (и немецко-русской, и советской) есть свой тоталитарный, ходульный язык, активно используемый для «промывания мозгов» населения (например: *оккупированные территории; миролюбивая политика Партии; всеобщее и полное одобрение; оголтелое потребительство; чума капиталистического мира* и др.). Приведем характерные пример:

> «*Начиная с этой даты (листая желтоватые подшивки, он невольно это отметил), исчезло, будто кануло в Лету, прежнее газетное словосочетание, привычное советскому уху: временно оккупированная территория. Уйдя из официальной, оно сохранилось в разговорной речи*» (Чижова 2017: 17).
> «*Нет, память о пережитых страданиях не ушла. Советские люди не хотели войны – ни тогда, ни теперь, по прошествии десятилетий. В этом смысле миролюбивая политика Партии и правительства встречала всеобщее и полное одобрение*» (Чижова 2017: 53);
> «*…но оголтелое потребительство, эта чума капиталистического мира, постепенно распространялась на другие городские слои, а судя по многочисленным радиопередачам, посвященным растущей зажиточности колхозников, и на сельское население*» (Чижова 2017: 56).

ISBN 978-84-949838-0-1

Также обращает на себя внимание лексика и фразеология, передающая идеологию и атмосферу «холодной войны» (например: *удалось урегулировать множество политических конфликтов; потенциальный агрессор; серьезные экономические санкции; вплоть до полной изоляции*: *цинично игнорируя решения международного сообщества; наладили взаимовыгодное сотрудничество с российской хунтой; обладавший правом вето* и др.). Например:

> *До войны этой всемирной организации – в той или иной степени успешно – удалось урегулировать множество политических конфликтов. Называли даже цифру: более сорока. Основным ее успехом считалось предотвращение нападения на Маньчжурию со стороны Японии: потенциальному агрессору пригрозили серьезными экономическими санкциями вплоть до полной изоляции. Однако санкции, наложенные на Новую Россию, к успеху не привели. Главным образом по вине США. Соединенные Штаты, цинично игнорируя решения международного сообщества, наладили взаимовыгодное сотрудничество с российской хунтой. Дошло до того, что, окончательно утратив связь с реальностью, Россия попыталась вступить в Лигу Наций, но СССР, еще с довоенных времен обладавший правом вето, эти попытки пресек* (Чижова 2017: 55).

Милитаристская лексика (например: *бойцовский поступок, проверенный боец, старый пехотинец*) в тексте романа сопровождается пояснениями:

> «*Или, например, «бойцовский» – слово, для него самого связанное исключительно с петухами. Но здесь, в России, оно считалось синонимом смелости, например, «бойцовский поступок» – будто смелость россиян обязана петушиться, наскакивать на противника, лезть на рожон. Еще одну характерную деталь он обнаружил на последних страницах местных газет, где помещались частные некрологи. Каждый усопший из черных, вне зависимости от его биографии, именовался «проверенным борцом». Синим покойникам полагался эпитет «старый пехотинец*» (Чижова 2017: 148).

Ложная патетика, называемая «немецкой велеречивостью», основывается на употреблении устойчивых штампов:

> «*Впрочем, следы нацистской велеречивости встречались не только в смерти, но и в обычной жизни, как она была представлена в местных газетах: не результат, а конечная победа; не достижение, а геройское свершение; не цель, а высота или плацдарм, который надо взять. Попадались и более прикровенные выражения, чьи национал-исторические корни обнажались далеко не сразу: знамя – полыхающий стяг; случай – историческое событие; решение – воистину историческое решение; не субботник, а труд народного единения; не летопись, а сага; не суп, а похлебка; не черные, а выходцы из народа*» (Чижова 2017: 148-149).

Советская Россия, представленная в романе, во многом напоминает СССР периода и сталинизма, и брежневского застоя. Обращают на себя внимание характерные детали –

ISBN 978-84-949838-0-1

нехватка одежды и продуктов питания, идеологическая пропаганда, тотальный контроль над гражданами, изоляция и ликвидация инакомыслящих.

Кодированность (шифрованность) речи проявляется в том, что некоторые нейтральные слова изменяют своё значение, оказываясь под запретом. Например, в Новой России к числу табуированных, запретных слов относится *мандарин*, которое имеет «тайное» значение «гомосексуалист», «человек, нетрадиционной половой ориентации»:

> *– Знаешь, кто такой – мандарин?*
> *– Манда… рин? – она повторила кисло и сморщилась. – Ты чо, спятил? Тут же… люди!*
> *– И что? – он оглянулся. – Пусть послушают, в конце концов, долгая история мандаринов…*
> *– Да тихо ты!*
> *– Ладно, не злись, – она заговорила нормальным голосом. – Мандарин, натурал – лично мне фиолетово. У меня и друзья из этих. А чо, клёвые парни. Тока болтать-то чево? Потом ходи, объясняй, на рожи ихние любуйся, – она передернула плечами. – Бр-р-р!* (Чижова 2017: 103).

Курсив, используемый в романе как визуально-графическое средство, также передает утрату традиционных значений слова, отображая процесс десемантизации, с помощью которого «утрачивается предметно-понятийная отнесенность слова, его номинативная функция» (Радбиль 1995: 35).

Таким образом, в романе Елены Чижовой «Китаист» находят отражение следующие языковые/речевые деструктивные явления, обнаруживаемые в современной русской речи, а именно:

1) поглощение просторечными формами литературных единиц языка;

2) огрубление речи, замена нейтральных слов сниженными и табуированными;

3) использование стандартных фраз и выражений, имеющих идеологический и политический характер;

4) усиление влияния жаргона в повседневном общении;

5) экспансия варваризмов.

Все обозначенные процессы свидетельствуют о глобальных деструктивных культурно-языковых проблемах современности, заставляя задуматься об их негативных последствиях.

Список литературы

ISBN 978-84-949838-0-1

Арзямова О. В. (2018): Языковая репрезентация качественных трансформаций в русском новейшем художественном дискурсе (на материале романа Елены Чижовой «Китаист»), Известия Воронежского государственного педагогического университета, 1, 151-154.

Грибанова И. В. (2016): «Вестей горючих письмена»: патогенный текст в русскоязычном интернет-пространстве, Проблемы безопасности в современном мире, Севастополь: Издательство филиала МГУ в Севастополе.

Костырко С. П. (2017): Два в одном, Знамя, 10. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2017/10/dva-v-odnom.html

Пальшина Д. А. (2016): ЩАС: путь слова из «речи в язык», Мир русского слова, 2, 60-63.

Радбиль Т. Б. (1995): О мифологизации картины мира языковой личности, Лексика, грамматика, текст в свете антропологической лингвистики, Екатеринбург: Издательство Уральского университета.

Суминова Т. Н. (2014): Текст и контекст художественного произведения: философско-культурологический анализ, Вестник Московского государственного университета культуры и искусства, 5, 39–43.

Чижова Е. С. (2017): Китаист. Москва: АСТ Издательство Елены Шубиной.

ISBN 978-84-949838-0-1

ОБРАЗЫ ИСПАНИИ В «ГЕНИИ МЕСТА» ПЕТРА ВАЙЛЯ

Банах Ирина Вячеславовна
Гродненский государственный университет им. Янки Купалы, Беларусь
banah_irina@mail.ru

IMAGES OF SPAIN IN PETER VAIL'S "GENIUS OF PLACE"

Iryna Banakh
Yanka Kupala State University of Grodno, Belarus

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается специфика функционирования городского текста в книге Петра Вайля «Гений места» (1999); выявляется мотивно-образный комплекс испанских городских текстов; определяются их основные смысловые константы, обусловленные, с одной стороны, этнографическими стереотипами и жанрово-стилевыми традициями путевой прозы, с другой стороны, – философско-эстетическими установками автора; реконструируется индивидуально-авторский вариант единого образа Испании.

ABSTRACT

The article deals with the specifics of the functioning of the city text in the book of Peter Vail "Genius of Place" (1999); reveals a motivic-shaped complex of Spanish urban texts; defines their basic semantic constants, due, on the one hand, ethnographic stereotypes and genre-style traditions of travel prose, on the other hand, – philosophical and aesthetic settings of the author; reconstructs the individual-author's version of the unified image of Spain.

Ключевые слова: образы Испании; городской текст; локальный текст; сверхтекст; гений места; genius loci; П. Вайль.

Keywords: images of Spain; city text; local text; hypertext; genius of place; genius loci; P. Vail.

Образ Испании формировался в русской культуре на протяжении нескольких столетий и видоизменялся в зависимости от социально-политических и культурно-исторических обстоятельств. Отметим, что Испания не принадлежала к числу главных интересов русских путешественников, которых в большей степени привлекала Франция, Германия, Швейцария и др.; русско-испанские культурные отношения на протяжении всей истории имели спорадический характер (Багно, 2004: 199). При этом в сознании русского человека XVIII - начала XX веков существовало два диаметрально противоположных этнографических мифа

ISBN 978-84-949838-0-1

об Испании – т.н. «черная» и «желтая» («белая») легенды - пишет в своем исследовании Елена Васильевна Астахова (Астахова, 2011: 61). С одной стороны, это негативный образ Испании как «страны суеверия, деспотизма и религиозного гнета», зафиксированный в «черной легенде» и связанный с мрачными страницами испанской истории – с кровавыми деяниями инквизиции и захватническими походами конкистадоров. В рамках этого мифа испанцы изображались как патриархальный отсталый, необразованный и даже дикий народ с необузданными страстями. В противоположность «черной» «желтая» легенда, позаимствованная в основном из французских источников, представляла Испанию как страну любовной героики и заморской экзотики – «страну плаща и шпаги, серенад и кастаньет» (Н. Маргулис). Именно последний вариант этнографических стереотипов был особенно расхож в романтической культуре первой трети XIX века. Достаточно вспомнить «Каменного гостя» А.С. Пушкина, его стихотворения «Ночной зефир струит эфир» и «Я здесь, Инезилья» (заметим, что поэт в Испании никогда не был, но это не помешало ему создать вполне убедительный и колоритный образ «пленительной Испании»). В.Г.Белинский в своей рецензии на «маленькую трагедию» два этих стереотипа сводит воедино: «роскошные картины волшебной страны, где ночь лимоном и лавром пахнет», «где религиозность доходит до фанатизма, храбрость до жестокости, любовь до исступления, где романическая настроенность делает героем и кавалера и разбойника» (Белинский, 1955: 569). В.Е. Багно считает образ Испании вариантом утопический «средиземноморской мечты» русского человека: «Испания – наименее известная грань "средиземноморских пристрастий" русской творческой интеллигенции, главным образом музыкантов и художников, ибо именно они, в большей степени, чем писатели, опираясь на представления европейских романтиков, создавали в России образ Испании» (Багно, 2004: 199).

Вполне обоснованно примерно с середины XIX века возникает и противонаправленная тенденция, продиктованная желанием противопоставить мифологизированному образу Испании его реальный аналог. Начинается процесс демифологизации, развенчания этнографических стереотипов, как в пародийном («Желание быть испанцем» Козьмы Пруткова, «Село Степанчиково и его обитатели» и «Дядюшкин сон» Ф.М. Достоевского и др.), так и в серьезном планах. Характерен, к примеру, насыщенный узнаваемыми сигнатурами (паттернами) испанского сверхтекста пародийный макаронический образ, созданный Козьмой Прутковым:

Тихо над *Альямброй*,
Дремлет вся натура,

ISBN 978-84-949838-0-1

Дремлет замок *Памбра*.
Спит *Эстремадура*!
Дайте мне *мантилью*,
Дайте мне *гитару*,
Дайте *Инезилью*,
Кастаньетов пару. (Сочинения Козьмы Пруткова, 1976: 69)

Появляются «Письма об Испании» В.П. Боткина (1845), «Очерки современной Испании» И. Яковлева (И.Я. Павловского) (1889), историко-этнографическое исследование Е.Н. Водовозовой «Испанцы» (1896) и др. В конце XIX – начале XX в. Испанию посещают русские художники (К. Коровин, В. Суриков, А. Бенуа, В. Серов, И. Репин, Н. Гончарова и др.) и публикуют увлекательные воспоминания о культуре и этнографии этой страны.

Еще один всплеск интереса к Испании произойдет уже в советские годы в связи с событиями испанской революции 1931–1939 гг. («Письма об Испании» Льва Никулина, «Испанские репортажи» Ильи Эренбурга, «Испанская весна» и «Испанский дневник» Михаила Кольцова и др.). Но, как показывает исследование Н. Маргулис, путевые записки советских писателей, следуя законам соцреалистического канона, нацелены были не столько на познание «чужого» пространства, сколько на пропаганду советской идеологии: «Советского путешественника влечет на чужбину не столько стремление к познанию или же к потерянному раю, сколько жажда самоутверждения, экспансии. Рай, царство счастья и справедливости, центр мировой революции находятся на родине, и люди путешествуют, чтобы это «свое» распространить за ее пределами» (Маргулис, 2010: 294-295). Доминантой перечисленных травелогов становится впечатление нерациональности, искусственности, обусловленное отсутствием «правильной» революционной идеологии. К примеру, в «Письмах об Испании» Льва Никулина испанская коррида представлена как бессмысленное и брутальное сражение, отвлекающее народ от серьезных социально-политических проблем; здесь убивают животных, о которых у нас мечтал бы любой колхоз и совхоз; а мадридская ночная жизнь изображается как бесцельная поездка по кварталу красных фонарей.

Петр Вайль (1949–2009), российский писатель, журналист и путешественник, эмигрант третьей волны, создает свою книгу «Гений места», в которую входят очерки об Испании, уже в другое – постсоветское – время: книга вышла в 1999 году и состояла из очерков, публиковавшихся в 1995-1998 годах в журнале «Иностранная литература». В очерках, посвященных Испании, он пересматривает как романтические, так и соцреалистические стереотипы. В этой книге, подготовленной к пятидесятилетию автора, Вайль создает неповторимый жанр, который не проходит «ни по ведомству искусства, ни по ведомству

ISBN 978-84-949838-0-1

географии» – своеобразный гибрид путевых заметок, литературно-художественных эссе и мемуаров: «результат путешествий по миру в сопровождении великих гидов» (П. Вайль). Так, например, путевые заметки о Барселоне перемежаются эссеистическими вставками о жизни и творчестве Антонио Гауди, экфрастическими набросками его архитектурных сооружений и, наконец, личными воспоминаниями автора о своих первых впечатлениях от Барселоны и Андорры. В этом оригинальном синтезе остроумного травелога, самоироничной исповеди и «веселой науки» с помощью парадоксального взгляда, раскрепощенного слова и свободного постмодернистского дискурса автор, во-первых, портретирует города и страны, а во-вторых, – изживает травматичный опыт советской действительности и догматичной советской литературной критики.

Замысел и название книги отсылает, с одной стороны, к римской мифологии, в пантеоне которой существовало божество genius loci (гений места) – дух-покровитель того или иного конкретного места (города, деревни, горы, дерева), связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой. По мнению П. Вайля, облик современного города как «точки приложения и проявления культурных сил» определяется гением места, «и представление об этом – сугубо субъективно», т.е. в любом объективно существующем локальном тексте Вайль оставляет зазор для проявления авторской субъективности. С другой стороны, в названии содержится скрытая отсылка к другой книге – «Душа Петербурга» Н.П. Анциферова (1922), впервые предпринявшего попытку описать город «как живую индивидуальность, которой хочешь не только поклониться (это знал и древний мир), но и познать ее», «раскрыть душу города», «провести процесс спиритуализации города» (Анциферов 1990: 9).

Аналогичную процедуру «спиритуализации» городского пространства предпринимает и Петр Вайль, избирая в качестве нарративного фокуса судьбу и творчество определенного культурного деятеля (писателя, художника, скульптора, режиссера и проч.). При этом повествование о разных городах выстраивается, как в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха, – попарно: Афины – Рим, Руан – Париж, Вена – Прага и т.п. «Идея любой главы этой книги и состоит в двойном со- или противопоставлении: каждый город, воспринятый через творческую личность, параллелен другой паре “гений-место”» (Вайль 2006: 9). Поэтому, например, сущность Мадрида становится понятнее благодаря Веласкесу, а Веласкес – благодаря Мадриду, при этом соседняя пара «места и его гения» (Толедо и Эль-Греко) придает дополнительные коннотации. Авторский замысел поддерживается и соответствующим оформительским решением: с колонтитулов на смежных сторонах книжного разворота смотрят друг на друга портреты тех культурных персонажей, которых автор избрал для

ISBN 978-84-949838-0-1

подобного со- и противопоставления. «Это глубоко субъективная книжка о том, что не только место влияет на человека, но и человек на место» (Вайль 2006: 62).

Вайль акцентирует произвольность своего субъективного прочтения локальных текстов, справедливо полагая, что в эпоху постмодерна автору путевой прозы нет нужды ставить перед собой энциклопедические задачи – для этого существует обильная научно-популярная литература, в которой о мире «все уже сказано». Гораздо более важным представляется путешественнику опыт самопознания и самовыражения, свободный от идеологических клише и литературоведческих штампов: «Чем больше вижу жизненных укладов, – пишет Петр Вайль, – тем точнее осознаю свой. Путешествия – для чего существуют? Это же не просто так – поехать и глазеть, не бегство от чего-то, это постановка самого себя в разные декорации» (Вайль 2012: 58).

В книге три очерка посвящены Испании – это «Город в раме», «В сторону рая» и отчасти «Любовь и окрестности». Свои испанские путевые заметки Вайль предваряет метаописательным размышлением об этнографических стереотипах и признанием их действенной – охранительной – силы в качестве «концентрата исторической мудрости», «сгустков человеческого опыта», игнорировать которые неразумно и непродуктивно (Вайль 2006: 133). «Этнографические стереотипы не исчезают совсем и не то чтобы решительно меняются, но размываются, и следить за этим процессом — увлекательно и тревожно, как за взрослением своего ребенка» (Вайль 2006: 134). Поэтому поиски «хрестоматийной» Испании автор книги начинает с пересмотра наиболее распространенных стереотипных образов и доминантных тем, отмечая при этом, что «мир нивелируется, и Испанию хрестоматийную найти куда труднее, чем раньше»: в эпоху глобализации специфические национальные черты стираются.

Пытаясь уловить единый образ Испании, Вайль отмечает два противонаправленных процесса. С одной стороны, многовековая раздробленность «лоскутного» государства порождает его внутренние противоречия. В Галисии, например, «все не по-испански: от чайников и каких-то восточноевропейских фольклорных нарядов до карпатского пейзажа» (Вайль, 2006: 295). И море здесь «не каталонское и не андалусское» и фьорды «на манер норвежских». Галисия для Испании – «уже скорее Шотландия», Барселона ближе Франции, Кордова и Гранада – Африке, а коренных андалусийцев с мурсийцами и вовсе воспринимают в качестве иммигрантов. Иные ландшафтные и природные условия порождают и отличный (в смысле – другой) национальный характер, особенно очевидный в противостоянии кастильцев и каталонцев. Показательно описание спектакля уличного кукольного театра в Барселоне, представляющего кастильцев как «ленивых и наглых» обладателей еврейских носов и

ISBN 978-84-949838-0-1

знаменитой flema castiliana (кастильской флегмы). «Мадриленьос тоже не молчат: барселонцы – самодовольные, ограниченные, скупые, озабоченные материальными благами» (Вайль, 2006: 286) Национальной инаковостью, инородностью обладают и жители других испанских регионов: «Для кастильца галисиец — как поляк в Америке, бельгиец во Франции, чукча в России» (Вайль, 2006: 303) и т.п.

С другой стороны, писатель отмечает унифицирующие последствия глобализации, превратившей национальные стереотипы в чистую условность и, более того, в театральное действо. Сегодняшняя коррида, например, – это зрелище для иностранцев или иммигрантов: «что делать испанской провинциалке на мадридской Пласа-де-Торос, где разносят по трибунам шотландское виски «Катти Сарк», справа сидят две японки, следящие за ареной через объективы своих «минольт», а в спину тычутся колени кровожадной немки, ничего не понимающей и недовольной, похоже, тем, что в корриде применяется только холодное оружие» (Вайль 2006: 135). Итогом глобализационных процессов становится стирание национальных границ и утрата этнографической самобытности: уникальная Испания с ее «мантильей и Инезильей» постепенно уходит в небытие, а знаменитый афоризм Людовика XIV («Нет больше Пиренеев!») становится в очередной раз особенно актуальным.

Однако прежде всего Вайля интересует не обобщенный образ Испании, а города и городские локальные тексты, ведь «современная Европа все более и более состоит не из стран, а из городов» (Вайль 2006: 283). Неповторимый образ Испании создается в книге через попарное со- и противопоставление таких городов, как Толедо и Мадрид («Город в раме»), Барселона и Сантьяго-де-Компостела («В сторону рая»), Севилья и Верона («Любовь и окрестности»). В каждом из перечисленных городов автор находит своего «гения места», и, руководствуясь личным опытом эстетико-литературной интерпретации, выявляет формы взаимосвязи между пространством и человеком. Так, самобытный образ Толедо оказывается неразрывно связан с гротескными полотнами Эль-Греко, образ «эклектического гиганта» Мадрида – с детализированными парадными портретами Веласкеса, непокорная Барселона вырастает из архитектурных шедевров Гауди, а Сантьяго-де-Компостела с его «кельтским духом» и неизменным паломническим антуражем – с сюрреалистическими кинокартинами еретика-парадоксалиста Бунюэля.

В поисках образцовой испанской натуры Вайль обращается к Толедо, который в силу исторических причин сохранил свою историко-национальную аутентичность, пережив после переноса столицы в Мадрид «процесс консервации»: «не столько Толедо захирел в тени Мадрида, сколько Мадрид разросся как раз потому, что Толедо расти было некуда» (Вайль 2006: 137). Не коснулись изменения и толедских городских стереотипов: «Сталь, шелк,

ISBN 978-84-949838-0-1

керамика. Марципаны и перепелки. Самый правильный кастильский язык. Образцовые идальго… “Лучшие женщины, мечи и айва”» (Вайль 2006: 137-138).

Вайль обращается к таким аспектам городского текста, как:

1) *ландшафтный*: расположение на скале в излучине Тахо, ограничивающее пределы города;
2) *топографический*: неизменность города, совпадение городской топографии XVI и XX веков;
3) *архитектурный*: теснота города-лабиринта с узкими и пустынными улочками («Страшно тесен этот город, узок в плечах и в бедрах») (Вайль 2006: 137);
4) *конфессиональный*: центр католицизма («суперхристианский оплот испанского католичества оказался более мусульманским, чем мусульманские города»; «защитил Толедо все-таки именно католицизм: в то время как старинные испанские города рушились под ударами строительного бума 60-х, Франко не позволил тронуть церковные центры – Сантьяго и Толедо») (Вайль 2006: 137);
5) *психологический*: безлюдность и суровость («в безлюдной Венеции жутко только в туман, в Толедо – всегда»; «тут неуютно и дико»), пустынные улицы вызывают ассоциации со смертью;
6) *социально-культурный*: Эль-Греко и его исполненные гротеска картины.

В качестве эстетической аналогии образу Толедо он указывает гротескные полотна Эль-Греко, биографически, эстетически и психологически связанного с городом: «Толедо всегда на пределе, на острие, живая гипербола и гротеск. Как Эль Греко» (Вайль 2006: 137). Писатель отмечает изоморфность города, живописца (гения места) и стиля его полотен: «Они и есть взаимные персонажи – художник и город. Трудно найти большую степень соавторства – столько они сделали друг для друга»; «Толедо стоит в Испании отдельно и одиноко – так, как поставил его и как сам стоит в мировом искусстве Эль Греко» (Вайль 2006: 139). «Тугой, напряженный, взвинченный настрой» полотен Эль-Греко (упоминаются «Вид Толедо», «Погребение графа Оргаса», изображения святых) вполне соответствует общей психологической атмосфере города.

В качестве территориальной антитезы самобытному, «законсервированному» Толедо Вайль представляет образ унифицированного, «эклектичного и текучего» Мадрида, стремительно изменявшегося на протяжении всего XX века. Достаточно проследить динамику описания испанской столицы в путевых записках от В.П. Боткина до П. Вайля. Боткин в большей степени отмечал свойственное городу природное начало: «Мадриту, который стоит тут бог знает зачем, потому что среди этих пыльных, совершенно обнаженных полей

ISBN 978-84-949838-0-1

решительно нет никакой причины стоять не только столице, даже ничтожному городишке… Окрестности Мадрита состоят из пустого поля; бедный Мансанарес высыхает еще весною, и от него теперь остался маленький ручей; палящее солнце и сухая песчаная почва истребляют всякую растительность; словом, вы ничего не можете себе представить печальнее этой природы» (Боткин 1976: 10). Эренбург в городском пейзаже уже видит нелепое эклектическое смешение природы и цивилизации, создающее гротескный эффект: он описывает высящиеся в голой пустыне небоскребы, «среди пустыни сидят изысканные кабальеро и, попивая вермут, обсуждают, кто витиеватей говорил вчера в кортесах – дон Мигуэль или дон Алесандро?.. Они окружены ночью и камнями» (Эренбург 1991: 321). Взору Вайля на месте нецивилизованного некогда Мадрида уже предстает «блестящая столица: шумная, суетливая, деловая, веселая», «настоящий соперник Парижа, Рима и Лондона» (Вайль 2006: 140).

Вайлевский образ Мадрида оказывается последовательно противопоставленным образу Толедо – все в тех же аспектах («субстратах», по В.Н. Топорову) локального текста:

1) *ландшафтный*: расположение на плато у подножия Гаударрамы;
2) *топографический*: динамизм, последовательное разрастание города вширь;
3) *архитектурный*: простор, образ города-веера;
4) *конфессиональный*: светский город, вместо духовных ценностей (отсутствие главного собора) предлагающий заботу о теле (упоминание «Музея ветчины» на главной площади города, перечисление разнообразных гастрономических изысков на улицах города: «жареные кальмары, почки в хересе, моллюски немыслимых конфигураций и все прочие tapas — закуски, в образцы которых тычешь пальцем и получаешь в маленьких тарелочках со стаканом вальдепеньяса. Слюноотделение непрерывно в этом городе и даже при воспоминании о городе, лучше не продолжать») (Вайль 2006: 140). В этом же «телесно-гастрономическом» ряду – увлеченность городских жителей спортом;
5) *психологический*: живость, динамичность жизни города, противопоставленная мертвенной тишине Толедо («Движение, la movida, раскручивается здесь тогда, когда даже в Риме и Париже оно затихает») (Вайль 2006: 140).
6) *социально-культурный*: Мадрид как «виртуоз нарядного обрамления», «несравненный мастер фасадов», по мнению Вайля, соприроден парадным портретам кисти Веласкеса.

Итак, городское пространство Испании изображается автором в сложной диалектике, с одной стороны, этнографических стереотипов, исторически сложившихся и утвердившихся в сознании путешественников-иностранцев (прежде всего, русских путешественников – П.И. Потемкина, В.П. Боткина, И. Эренбурга и др.), с другой стороны, – образов обновленного

ISBN 978-84-949838-0-1

испанского мира (через оппозицию «старого» и «нового»), эти стереотипы изживающего и размывающего.

При анализе локальных сверхтекстов важен не только предмет изображения, но и способ развертывания урбанистического дискурса. И здесь следует отметить несколько значимых для стилистики Вайля аспектов.

Во-первых, это обращение к **телесному коду.** Так, испанские фрагменты «Гения места» изобилуют вкусовыми (кулинарно-пищевыми) образами: «Когда впервые приехал в Испанию, все представало иным. В *бодегах* было меньше алюминия и больше чеснока. *Вино* наливали из бочек и пыльных бутылей, и день не отмывалось пятно от капнувшей на руку черной малаги. Копченые *окорока* по-прежнему свисают с потолка по всей стране, но больше напоминают муляжи: как если бы в средневековой скульптуре существовал натюрморт. Хочется самобытности, *пропахшей хамоном и ахо* — так приятно произносить эти по-русски звучащие слова: *ветчина и чеснок*» (Вайль 2006: 135). Эта стилевая черта книги не ускользнула от рецензента Льва Лосева: «Вайль описывает еду и питье толково, находя точные слова для продуктов, приправ, кулинарных процессов и гастрономических впечатлений» (Лосев 2006: 483)

Подобное акцентирование телесной образности можно объяснить не только стремлением писателя-эмигранта освоить инокультурный опыт Запада последней трети XX в., ориентированного на осмысление опыта повседневности, или влиянием постмодернизма с его актуализацией кулинарно-гастрономического кода (уместно вспомнить еще одну книгу П. Вайля, написанную в соавторстве с А. Генисом, – «Русская кухня в изгнании»), но и воздействием закона компенсации: советская идеология – наследница христианского догматизма – вытесняла сферу телесного из сознания своих граждан, отдавая предпочтения высокому (духовному) и нарушая тем самым принцип жизненного баланса. Вырвавшись из догматического пространства «совка», Вайль словно пытается компенсировать этот недостаток телесности. В одном из своих интервью он признавался: «Я очень долго, лет до тридцати пяти, считал, что ничего увлекательнее книг нет, а сейчас, просто не задумываясь, предпочту любой книжной реальности любую жизненную мимолетность, самую на вид незначительную» (Вайль 2012: 44). Так вайлевский литературоцентризм со временем был существенно потеснен «жизнецентризмом» – «доверием к потоку жизни». Именно «жизнецентрическим» пафосом продиктовано пристрастие автора к корриде: «Лично мне очень жалко корриду, о любви к которой стесняюсь упомянуть в разговоре со своими интеллигентными знакомыми в Испании. Жалко этой редкой сырой эмоции, апелляции не к напластованиям культуры, а напрямую к спинному мозгу» (Вайль 2006: 135).

ISBN 978-84-949838-0-1

Во-вторых, **пародийно-игровой дискурс**, реализуемый посредством:

1) снижения эмоционального пафоса и стиля:

- «Города стильные либо музеевеют, либо коробят эстетическое чувство… позднейшими добавками с претензией на современность. А эклектические гиганты легко переносят любые удары судьбы, *по принципу «молодца и сопли красят»* — и за ними будущее. Таковы Нью-Йорк или Москва. Таков Мадрид» (Вайль 2006: 141).
- «Можно себе позволить обывательское предположение: практик, рационалист и сибарит Эль Греко *гнал напряженную «духовку»* для душевной компенсации?» (Вайль 2006: 139)

2) обращения к приему парадокса (парадоксального сравнения):

- «Когда *Веласкес* устраивает *игру зеркал*, то попадаешь в некий *живописный «Расемон»* – это не эстетское самоценное упражнение, не поиск двойного видения ради пущего объективизма, а наглядное свидетельство его невозможности: точки зрения не совмещаются, а сосуществуют» (Вайль 2006: 142).
- «*Крыша Каса Мила* – отдельный аттракцион: трубы, вентиляторы, лестничные выходы – все даже не биоморфное, а антропоморфное. Не то *средневековые рыцари*, не то *арабские женщины в чадрах*, не то *звездные воины из фильмов Лукаса*, не то все-таки *монахи в капюшонах* – что ближе к образу неистово набожного Гауди. Веет триллером» (Вайль 2006: 288).

3) обращения к приему каламбура: «*Кармен* нужна, чтобы мужья и любовники меньше хамили. Совсем не перестать, – *держи Кармен шире*! – но хоть не так часто, не так уверенно» (Вайль 2006: 198)

4) насыщенного культурно-аллюзийного фона: «*Ортега* сетовал, что *Веласкеса* окружала некрасивая королевская семья, оттого и лица на портретах невдохновенные. Но во-первых, урод, повторенный две дюжины раз, становится красавцем, если его повторяет такая кисть, а во-вторых, *Филипп (*Филипп IV – *И.Б.),* притом что действительно дурен, – все-таки король, а не *водонос* (имеется в виду «Портрет водоноса» Веласкеса – *И.Б.).* Но сказать, что Веласкес ограничен двором — все равно как о *Джойсе*, что он лимитирован одним днем *Блума*. А главное – это совершенно неважно: Веласкес везде и всюду ровен и принципиально безоценочен. *Придворные шуты и монстры* изображены без аристократического снисхождения и демократического сочувствия – точно так же, как герцоги и принцессы. Точно так же, как бесконечно одинокий *Христос в Прадо (*картина Веласкеса «Христос на кресте» – *И.Б.),* – только это и можно сказать о изображенном на

ISBN 978-84-949838-0-1

картине человеке. Только! Но отношения нигде нет, точка зрения отсутствует, как в тех же «*Менинах*», – где находится художник?» (Вайль 2006: 144–145)

5) аналогий между «своим» и «чужим», выполняющих различные функции. Во-первых, освоение «чужого» через сравнение со «своим» есть общая черта познания, в том числе и для авторов-путешественников, подставляющих незнакомые реалии «чужого» пространства в известный контекст «своего». Поэтому крыша барселонского дворца Гуэля с ее радостной майоликой и печными трубами сопоставляется с дымковской игрушкой, а галисийская керамика – с русским гжелем. Во-вторых, посредством проведения аналогий автор обращает внимание и на общность исторических судеб Испании и России: многолетнее чуже*земное иго, экстенсивное развитие, власть церковных институтов, многонациональность и многовековая раздробленность, борьба почвенников (Унамуно) и западников (Ортега-и-Гассет), духовные споры о народности («испанскости») и проч. – всё это факторы, доказывающие парадоксальную формулу «Испания – метафора России». Так, актуальное и по сей день противостояние Мадрида и Барселоны-«вдовы», сформировавшее у каталонцев «комплекс обиды и неполноценности», изображается Вайлем как противостояние Москвы и Ленинграда-Петербурга: «Что угодно может считать *закомплексованная (на ленинградский манер) Барселона*, но главный – не просто административно столичный, а главный по всем статьям и по сути – город Испании, конечно, Мадрид» (Вайль 2006: 140). И, наконец, в-третьих, «свое» зачастую ассоциируется в сознании диссидента Вайля с недавним советским прошлым. Учитывая тот факт, что книга адресована по преимуществу русскому читателю, живущему на постсоветском пространстве, все это помогает читателю приблизиться не только к пониманию и переживанию испанского городского колорита, но и к внутреннему освобождению (преимущественно смеховому) от штампов советской идеологии и от т.н. советской «травмы». Показательно в этом отношении упоминание о переименовании барселонских улиц: «В городе меняли то каталонские названия улиц на испанские, то испанские на каталонские, то и вовсе: улицу Марка Антония переименовали в улицу Марка Аврелия. Никак философы у власти. Это как в Москве пивной завод Бадаева стал бы пивным заводом Бердяева» (Вайль 2006: 286). Или сравнение паломнического восторга возле Собора в Сантьяго-де-Компостела с коллективным энтузиазмом «сборов, слетов, собраний»: «Собор распахнулся на улицы и площади: там кричали, пели и танцевали люди в кроссовках и джинсах с посохами и флягами. В который раз пожалел, что в жизни не испытывал коллективного восторга, даже в пионерских лагерях» (Вайль 2006: 296)

ISBN 978-84-949838-0-1

Рассуждая о структуре географии русской культуры, Ю.М. Лотман выделяет две исторически сложившиеся пограничные модели, определяющие один из «доминирующих конфликтов культурного пространства России»: «центристскую» и «экцентристскую». В рамках первой модели «свой» мир (Москва как его безусловный центр) располагается «в центре религиозной и культурной ойкумены». Именно такими были путевые записки 1920–1930 годов, формировавшие в сознании советского читателя мысль о том, что СССР – это центр мировой революции. Об этом пишет и Вайль как об «общем месте» русского травелога: «Русский путешественник видит то, что он хочет видеть, а перед его умственным взором всегда одна страна – родина.» И далее – с иронией: «из всех вопросов внешних сношений по-настоящему нас волнует единственный, Веничкин: “Где больше ценят русского человека, по ту или по эту сторону Пиренеев?”» (Вайль 2006: 303) В рамках же второй модели ценностный центр располагался за пределами «своего» государства. В «Гении места» Петр Вайль создает компромиссный вариант деидеологизированного и децентрированного путешествия: расценивая свое мировосприятие как глубоко антисоветское, он по собственной воле эмигрировал из СССР, долгое время жил за пределами Союза и ощущал себя свободным гражданином мира. В эмиграции Вайль с интересом осваивал новое для себя социокультурное пространство Западной Европы, но освоение «чужого» сопровождалось изживанием старых советских комплексов и обостренной самоидентификацией в непривычной среде. Поэтому писатель воспринимал Запад, не идеализируя его, но пристально вглядываясь в его экзотику, узнаваемую по этнографическим стереотипам, по отраженным в литературе и искусстве культурным моделям, а также по культурному коду, зафиксированному в повседневной жизни советского человека.

Список литературы

Анциферов Н.П. (1990): Душа Петербурга. Ленинград: Лира, 249 с.

Астахова Е.В. (2011): Испания как метафора (к перекрестному году России в Испании и Испании в России), Вестник МГИМО-Университета, 6, 60-65.

Багно В. Е. (2004): Испания русских писателей XX века, Русская литература, 1, 199–209.

Белинский В. Г. (1955): Статьи о Пушкине, Полное собрание сочинений в 13 томах, том 7, 99–579.

Боткин В. П. (1976): Письма об Испании. Ленинград: Наука, 365 с.

Вайль П. (2006): Гений места. Москва: Колибри, 488 с.

Вайль П. (2012): Свобода – точка отсчета. О жизни, искусстве и о себе. Москва: Corpus: Астрель.

ISBN 978-84-949838-0-1

Лосев Л. (2006): Петр Вайль: an appreciation, Вайль, П. Гений места, Москва: Колибри, 481– 485.

Лотман Ю. М. (1997): Современность между Востоком и Западом, Знамя, 9, 152–157.

Маргулис Н. (2010): «Откуда у хлопца испанская грусть?» «Свое» и «чужое» в советских очерках об Испании 1930-х годов, Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века, Москва: Новое литературное обозрение, 286–314.

Сочинения Козьмы Пруткова (1976), Москва: Художественная литература, 381 с.

Эренбург И. (1991): Испания. 1931-1932, Собрание сочинений, в 8 томах, том 4, 319–434.

ISBN 978-84-949838-0-1

РАННЯЯ АНАРХИСТСКАЯ (АНТИ)УТОПИЯ И ЕЕ ТРАНСФОРМАЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Буренина-Петрова Ольга Дмитриевна
Университет г. Цюриха, Швейцария
olga.burenina@access.uzh.ch

EARLY ANARCHIS ANTI-UTOPIA AND ITS TRANSFORMATION IN CONTEMPORARY RUSSIAN LITERATURE

Burenina-Petrova Olga
Zurich University, Switzerland

АННОТАЦИЯ

В данной статье анализируются, с одной стороны, антиутопические проекты писателей 1910-1920-гг., обращенные к фантастической футурологии (Герберт Уэллс) и к анархистскому скептицизму философов-анархистов, отрицающих государственность как таковую. С другой стороны, прослежена взаимосвязь ранней анархистской антиутопии с антиутопическим дискурсом в современной русской литературе.

ABSTRACT

In this paper we analyze anarchist antiutopian projects in Russian literature of the 1910s–1920s and mordern Russian literature. On the one hand, the works by Ivan Morskoj, Andrej Marsov, Abba und Wolf Gordins reveal a “futurological dimension” typical of Herbert Wells’ novels (approaching at the sametime the “futurology” of Russian science-fiction writers and the anarchist scepticism in relation to the State. On the other hand, Viktor Pelevin, Vasilij Aksenov and Anatolij Gladilin created their own modern anarchist antiutopian projects.

Ключевые слова*:* анархизм, философия анархизма, научная фантастика, антиутопия, русская литература.

Keywords: anarchism, philosophy of anarchy, science-fiction, antiutopian projects, Russian literature.

Пришедший на смену историческому анархизму и связанный с революционным движением начала XX в. русский позднеклассический анархизм не представлял собой целостного учения. Это были разные группировки, группы и направления, а также о круг отдельных авторов, для которых отказ от структурно-иерархического принципа организации образа жизни и общественного уклада сделался основным предметом дискуссий, борьбы, а

ISBN 978-84-949838-0-1

также творческим и биографическим экспериментом. Попытку каталогизации русского постклассического анархизма можно свести к двум периодам, первый из которых был спровоцирован русской революцией 1905 г. и продолжался вплоть до 1916 г. Именно в это время сторонники анархизма создают многочисленную и разветвленную систему анархистских групп, организаций и печатных изданий, преимущественно политического характера. Исключение составляли лишь некоторые литературно-эстетические сборники и альманахи («Перевал», «Факелы», «Орало» и некоторые другие), публиковавшие на своих страницах статьи об анархизме, написанные деятелями искусства и культуры, в частности, Александром Блоком и Максимилианом Волошиным. Из философско-теоретического дискурса и политической программы анархизм быстро превратился в эстетику и психологию художественного творчества. Именно как художественную анархию, отказ от структурного принципа организации текстов, смешение феноменов и проблем разного уровня, установление абсолютной эквивалентности между неэквивалентными явлениями трактовали анархизм представители искусства эпохи модернизма.

К периоду позднекласического анархизма относится и актуализация жанра антиутопии. Жанр антиутопии по сути своей анархичен, поскольку, с одной стороны, отказывается от центризма власти положительного будущего, а с другой стороны, на художественном уровне зачастую связан с отказом от структурирования текста. В целом не совсем легко провести грань между утопическим дискурсом и антиутопическим. В сочинении «Метафизические предпосылки утопизма» Георгий Флоровский пишет о том, что мечта в достижение абсолютного идеала одновременно оказывается в утопическом пространстве и дискредитацией мечты: «Космическая одержимость, – так можно определить утопическое самочувствие. Чувства безусловной зависимости, всецелой определенности извне, полной вовлеченности и включенности во вселенский строй определяет утопическую самооценку и оценку мира. Человек чувствует себя «органным штифтиком», звеном какой-то всеобъемлющей цепи, – он чувствует свою однозначно-неизменную скованность с космическим целым. Он исповедует свою захваченность мировым круговоротом, в котором раскрывается и осуществляется жизнь этого всецелостного надличного организма и – свое исчезновение во «всепоглощающей и миротворной бездне», из которой непрестанно изводятся миры за мирами и снова рушатся в урочный час в первозданную бездну хаоса. Это – безвольность. Пред лицом мировой стихии с ее принудительной неотвратимостью утопический человек сознает призрачность и ничтожество своей «жизни частной», и даже колеблется себе приписать свою жизнь, свою волю. Слишком уж остро ощущает он чужую, природную, роковую, безликую силу, струящуюся во всем его существе. Его тянет кинуться в

ISBN 978-84-949838-0-1

«самовластный океан» божественной природы. Он признает себя чужим порождением, чужим орудием, органом внешних велений, продуктом «среды», рабом судьбы или рока... Он живет в тенетах мировой необходимости. Это – чистый, беспримесный пафос вещи» (Флоровский 1926: 38-39).

Таким образом утопическое всегда превращается в свое негативное подобие, поскольку предполагает, по Флоровскому, веру в *последнее* слово, в имманентное историческое совершенство и одновременно завершенность, не допускающую, дальнейшего усовершенствования и, следовательно, налагающей запрет на свободную волю человека.

Кстати, уже в эпоху Просвещения, когда в окончательном виде сформировалась система утопических архетипов, модель безупречного идеального общества подвергалась в жанре утопии радикальной критике» (Артемьева 2005: 8). Так, в романе Михаила Хераскова «Кадм и Гармония» (1793) мудрец Гифан в беседе с Кадмом рассказывает ему притчу о перерождении основанного на утопических идеях государства в свою противоположность. Философы, собравшиеся на острове с целью создания просвещенного лишенного давления власти общества, постепенно сами овладевают механизмами власти, вводят четкую иерархию и в конце концов становится диктаторами. Тем самым, в недрах утопического дискурса происходило формирование дискурса антиутопического.

Характерно, что генерализация жанра утопии происходит в период позднеклассического анархизма в рамках произведений, написанных сторонниками или прямыми идеологами анархизма. С одной стороны, в этих текстах постулировались последствия идеи освобождения от государственной власти, причем не только на земле, но и на других планетах; с другой стороны, в них отражалась вера в возможность реализации тотального освобождения от власти божественной и, соответственно, преодоления локализма человеческой жизни, расширение «принципа личности» до признания и реализации индивидуального бессмертия.

В пределах данной статьи я коснусь лишь тех аспектов утопического, которые представляли собой попытку вообразить идеальное и одновременно его негативное подобие. Для анархистов жанр утопии, эксплицирующий главные постулаты их философских построений, носил на себе черты одновременно и художественного произведения и теоретического. При этом изображение идеальных представлений и их нереализованность заставляет задуматься о жанровой специфике утопии этого периода: границы утопии и антиутопии постоянно колеблются и смещаются в произведениях представителей анархизма. Очевидно, что в как раз в это время зарождается особый гибридный жанр анархистской (анти)утопии, в котором утопическое и антиутопическое накладываются друг на друга таким

ISBN 978-84-949838-0-1

образом, что переключатели жанровых слоев оказываются почти заметными, поэтому в дальнейшем я буду условно дефинировать этот гибридный жанр как (анти)утопию.

Первая анархистская (анти)утопия была написана близким анархизму писателем Иваном Морским в 1907 г. и называлась она «Анархисты будущего (Москва через 20 лет)». Время романа смещено в будущее и локализуется конкретной датой – 20 ноября 1927 г. – и определенным местом – это «залитая волнами электрического света Москва» (Морской 1907: 3) Примечательно, что изображение мира Москвы, разделенного надвое техникой и людьми, обладает сходством с современными интерактивными топографическими картами, в которых возможно активировать режим переключений и просмотров и даже получать аудиовизуальные сообщения. «Расширенная реальность» топографических – предвестник медиавласти в позднем утопическом дискурсе.

С сигнала-сообщения «Победа анархистов в Риме...» (Морской 1907: 3), передаваемого мальчишками-газетчиками, начинается завязка действия романа. Этот сигнал отсылает к идее translatio imperii, в частности к концепции Филофея «Москва – третий Рим» и предупреждает о том, что Москва должна стать завершающим воплощением идеального топоса. В проекции на формулировку Филофея «Два Рима пали, третий стоит, а четвертому не бывать», Москва – метафизическое место, не допускающее дальнейших сдвигов в области идеальных представлений. Здесь уместно вспомнить о том, что Джордж Оруэлл в очерке «Литература и тоталитаризм» (1941) на примере тоталитарного государства писал о том, что государственная власть контролирует мышление, но не способна установить его раз и навсегда. Чтобы добиться безусловного послушания и подчинения подданных, государственная власть первоначально устанавливает непререкаемые догмы, однако императивы силовой политики неизменно заставляют вносить коррективы в выдвинутые догмы. Тем самым, провозгласив себя незыблемым, тоталитарное государство в то же самое время отторгает от себя понятие объективной истины как таковой. Таким образом, по Оруэллу, навязанный порядок, сколь бы он ни претендовал на завершенность, не в состоянии противостоять установлению хаоса.

В качестве «третьего Рима» Москва в (анти)утопии Ивана Морского – не только метафизическое место, в котором установленные идеалы становятся догмами, вступающими в противоречие с самими собой, но и место эсхатологическое, сигнализирующее об остановке развития идеальных построений. И на самом деле, роман начинается с того, что в одном из московских театров на просмотре пьесы Леонида Андреева «Конец мира» (перефразированное название его же пьесы «Жизнь человека», поскольку именно как предвестницу конца России демократического периода воспринимала интеллигенция эту пьесу Леонида Андреева) (Могильнер 1999: 70-71) собираются представители разных

ISBN 978-84-949838-0-1

политических кругов, в том числе анархисты, которые затем транспонируют апокалиптический сюжет «Конца мира» со сцены в жизнь. По ходу (анти)утопии Морского в 1927 году анархисты под командованием их главного идеолога Дикгофа предпринимают попытку захватить власть в России. Они строят воздушный корабль «Анархия», обстреливают из него Москву, превращая в руины все ее технические достижения и останавливая работу метрополитена и телевидения: «Воздушный корабль анархистов «Анархия» держал в осаде всю центральную часть европейской России. Говорили про ужасные истребления, которые совершал этот корабль. Бомбы падали с неба на все казенные здания и разрушали их до основания […] Вагоны метрополитена и трамваев перестали циркулировать […] Вся Москва была взрыта. Городская управа сооружала на каждой улице блиндажи, в которых могла бы спасаться публика, домовладельцы сооружали блиндажи на своих дворах, повсюду была проведена электрическая сигнализация, извещавшая моментально всю Москву о появлении страшного чудовища» (Морской 1907: 75-76). Все государственные институции были эвакуированы в Финляндию, а финансовые учреждения – в Англию. Отдельные регионы России, в частности Сибирь и Крым, отделились, образовав независимые республики. Новогород и Псков объявили себя «вольными городами». «Вольные города» – прямая цитата из работы Петра Кропоткина «Речи бунтовщика» (1883), в которой классик анархизма постулировал устройство нового общежития по примеру средневековых коммун.

Москва, в которой царил голод, превратилась в пустой город руин: «Развалины встречались на каждой улице. В развалинах была и часть кремлевской стены, обращенная к Александровскому саду» (Морской 1907: 172).

Обороняясь, представители власти создают в свободном от анархистов Петербурге управляемый боевой летательный аппарат «Генерал-адъютант Куропаткин», который, некоторое время спустя был взорван во время боя летающей торпедой «Анархии». Следом за этим поражением противниками анархии в достаточно быстрые сроки был сформирован военно-воздушный флот. В конце концов, армии удается сбить воздушный корабль анархистов и восстановить контроль над Москвой и государственностью в целом. Так или иначе, но категориальная специфика жанра фантастической (анти)утопии усиливается именно благодаря сюжету об анархистах. Их действия – отражение вселенского хаоса, анархии, распада языка и отсутствия гармонического образа человечества. Анархия изображается как противостоящий рационалистическому систематизму и допускающий множество парадоксов и противоречий модус бытия, вышедшая из под контроля тоталитарной завершенности «ситуация». Однако в то же самое время сама тоталитарная завершенность, за сохранение которой, казалось бы, ратуют многие героя романа, на деле оказывается опаснее анархизма.

ISBN 978-84-949838-0-1

Тюремные надзиратели, т.е. представители власти, совершают насилие над анархистской Аней. Парадокс в том, что она ожидает ребенка, но это «дитя власти» должно стать стать, согласно ее последней воле, инструментом мести («мстителем») власть имущим.

До выхода отдельного издания роман Ивана Морского печатался на страницах московской газеты «Утро»,(выходившей с 1906 г. и прекратившей свое существование в 1911 г.) под заголовком «В тумане будущего». Параллели с этим романом обнаруживаются в антиутопии «Любовь в тумане будущего» (История одного романа в 4560 году), опубликованной в 1924 году Андреем Марсовым. Вполне вероятно, что именно на это произведение Морского ориентировался не только Марсов, но и Замятин при создании антиутопии «Мы».

В период с 1917 до 1927- гг. в русской литературе появляется целый ряд анархистских произведений, написанных в гибридном (анти)утопическом жанре. На прудоновском вопросе о равенстве и собственности построен текст ранней утопии Гординых «Почему или Как мужик попал в страну „Анархия“», пытливый герой которой еще в раннем детстве стал задумываться над вопросами социальной справедливости: «Видит дети идут. Два мальчика, за ними следом идет дева. Мальчики так чудно одеты, так чудно одеты. Белые штанишки. Белые сандалии. Белые рубашонки. Белые шапочки. И оба они такие белые, чистые. А за ними во след дева, тоже вся белая, вся в белом. Идут они и разговаривают. Но говорят они по-иному, по-иноязычному, не как он говорит. И он ничего не понимает. Как завидел их маленький гусопас, так и пустился бегом с пригорка с хворостиной в руках прямо к ним, прямо к ним. Хотел он их спросить: *Почему* они гусей не пасут? *Почему* они по-иному говорят? *Почему* они с девой ходят? *Почему* они так чудно одеты? Они, завидя его, видимо испугались и бросились бежать со всех ног» (Бр. Гордины 1917: 4-5).

Утопия Гординых публиковалась и в 1918 г. на страницах «Анархии» в номерах: 64, 66, 67, 70, 78, 81, 89, 90, 91, 93, 95 (также время от времени под псевдонимом Н. Гордый). Окончание так и не было напечатано: вскоре после ареста московских анархистов 12 апреля 1918 г. ЧК объявила о закрытии газеты «Анархия». Поэтому Гордины год спустя выпустили отредактированный вариант, озаглавив его «Анархия в мечте: Страна анархия (Утопия-поэма)» и превратив социальную утопию в научную фантастику (об этом свидетельствуют, в частности, пассажи о вере в чудо жителей страны Анархия) (В.Л. Гордин, А.Л. Гордин 1919: 35, 82). Однако во всех трех вариантах текста изображение идеального общество перерастает в самокритику. На страницах этих произведений-инвариантов собирается картина бесгосударственного мира, в котором несмотря внешне выраженные позитивные тенденции развития, ощущается кризис идеала. «Анархия в мечте» – это негативное подобие реализованного идеала.

ISBN 978-84-949838-0-1

В 1918 г. идеолог и теоретик анархизма Аполлон Карелин опубликовал утопию «Россия в 1930 году», где в художественной форме воплотил свои представления о государстве, одновременно изложенные им в философских трактатах, в частности, в работе того же периода «Государство и анархисты» (1918). Перефразируя Герберта Спенсера, утверждавшего, что государство родилось из нападения, Карелин делает считал, что в тех общественных устройствах, в которых не было и нет принуждения – насилия, не был государственности. Анархистское общество будущего, по мысли автора, содержательно будет приближено к лишенным конфликтов общинам, к примеру, эскимосов (Карелин 1918, 10-11). Модель этих общин соответствует анархистским представлениям о насильственной природе государства. Анархистское общество, согласно Карелину, не приемлет принудительной власть в какой бы форме она ни выступала.

В своей утопии Карелин как раз и описывает созданное по анархистской модели лишенное государственной власти общество, в котором царит натуральный обмен, отсутствуют деньги, а вместе с ними – мошенничество и воровство. В «стране победившего анархизма» не знают алкогольных напитков, поскольку анархисты уничтожили водочные и пивные заводы: «Водки достать в Княжеве нельзя. Нам рассказывали, что революционные организации «братства» разрушили и уничтожили весь инвентарь водочных и пивных заводов […] Здания водочных и пивных заводов были заняты разными мастерскими, а кое-где приспособлены для школ» (Карелин 1921: 35-36). Как и Морской, Карелин вслед за Кропоткиным описывает «вольные горда» будущего общества (Карелин 1921: 54-61).

Все жители одеваются в основном в красное. Однако демонстрация позитивных черт будущего превращается у Карелина по ходу повествования в свое негативное подобие. В сущности Карелин демонстрирует несвободу человека при условии рефлексов существования какой бы-то ни было власти. Не случайно последняя глава названа «Конец сказки».

И наконец, наиболее последней анархистской (анти)утопией можно считать написанный в 1926 году роман Александра Ярославского «Аргонавты Вселенной». Александр Ярославский, некоторое время входивший в группу биокосмистов Святогора, как и все анархисты-биокосмисты был сторонником теории того, что личное бессмертие должно сделаться целью и идеологией общества в романе-утопии «Аргонавты Вселенной» (1926), в котором чувствуются определенные параллели с фантастическими сочинениями Алексея Апухтина «Между смертью и жизнью» (1892) и Константина Случевского «Профессор бессмертия» (1892). В его тексте появлется топос «кладбища бессмертных», смиволически означающий, что утопическое видение возможных социальных перемен неизменно натыкается на отрицание утопизма, содержащего в себе самом, несомтря на видимость бесконечности,

ISBN 978-84-949838-0-1

завершенность и остановку: «Луна служит нам лишь складочным пунктом космической гавани, – временным кладбищем для тех из нас (мы ведь давно победили старость и смерть), кто захочет отдохнуть ненадолго от жизни, устав от бессмертия, чтобы снова воскреснуть в грядущем; ты можешь видеть их, – усыпленных по их же желанию, – в гигантских сотах за прозрачными стенами перед тобой» (Ярославский 1926: 165).

Тот факт, что (анти)утопия и анархизм функционируют как типологически родственные нарративные категории четко просматривается и в произведениях современной литературы. Стиранию государственных границ посвящен роман Анатолия Гладилина «Французская советская социалистическая республика» (1984), в котором показано как в результате всевозможных хитроумных интриг советских функционеров, с одной стороны, Германия – почти двойник Советского Союза, а с другой сторорны, в мире формируется новая государственной система, именуемая Французской ССР. Стирание государственных границ приводит к образованию новых государственных устройств, а отнюдь не к ликвидации госудраственности.

В романе Василия Аксенова «Остров Крым» остров ассоциируется с государственной властью, сила которой на самом деле может зависеть от простой случайности – один из кораблей английского флота, стоявший в Черном море, внезапно открыл огонь, из-за чего власть советов оборачивается ее поражением. Альтернативная история, рассказанная в романе, показывает, как постепенно развенчивается механизм идеального. Полуостров Крым, превращенный в романе Аксенова в остров, т. е. в замкнутое, завершенное пространство, также оказывается негативным подобием идеального, топосом, в котором реализация представлений об идеальном общественном устройстве принципиально невозможна: «Андрюша, ты знаешь, на какой пороховой бочке мы живем, в какую клоаку превратился наш Остров […] Тридцать девять одних только зарегистрированных политических партий. Масса экстремистских групп.Идиотская мода на марксизм распространяется, как инфлуэнца. Теперь любойбогатей-яки выписывает для украшения своей виллы собрания сочинений прямо из Москвы. Врэвакуанты читают братьев Медведевых. Муллы цитируют Энвера Ходжу. Даже в одном английском доме недавно я присутствовал на декламации стихов Мао Цзэдуна. Остров наводнен агентурой. Си-Ай-Эй и Ка-Гэ-Бэ действуют чуть ли не в открытую […] С правительством никто не считается. Демократия, которую Арсений Николаевич с сотоварищами вырвали у Барона в 1930 году, доведена сейчас до абсурда» (Аксенов 1981: 27-28).

В романе «S.N.U.F.F.» Виктора Пелевина показано негативное подобие любой государственности будущего. При этом мир будущего представлен как переход в эпический

ISBN 978-84-949838-0-1

мир, обладающий сходством с «абсолютным прошлым» «эпического прошлого» в характеристике, данной Михаилом Бахтиным в работе «Эпос и роман»: «Эпическое прошлое недаром названо «абсолютным прошлым», оно, как одновременно и ценностное (иерархическое) прошлое, лишено всякой относительности, то есть лишено тех постепенных чисто временных переходов, которые связывали бы его с настоящим. Оно отгорожено абсолютною гранью от всех последующих времен, и прежде всего от того времени, в котором находятся певец и его слушатели. Эта грань, следовательно, имманентна самой форме эпопеи и ощущается, звучит в каждом слове ее» (Бахтин1975: 459).

В мире будущего романа Пелевина нем, как и в бахтинском «эпическом прошлом», соблюден временной разрыв с настоящим и, кроме того, подобно эпическому прошлому, эпическое будущее этого романа является абсолютным, завершенным, замкнутым. Но если мир бахтинского эпоса – это мир начала, близкий к первичной сущности вещей, то мир пелевинского эпического будущего – мир конца, стоящий на пороге деконструкции истоков. Не случайно Алена-Либертина, жительница верхнего мира, офшара-Бизантиума, говорит пришедшему из нижнего мира Уркаины Грыму: «На самом деле мир сворачивается в точку, и то, что мы видим как прошлое, есть будущее. Эра багрового солнца позади. Ты не убежал из Оркланда, Грым. Ты возник здесь, среди людей. Потом ты пойдешь в свое прошлое спиной вперед, станешь крохотным комком кричащей плоти, войдешь в лоно своей матери, растворишься в нем и сольешься с первоосновой. Или, как это называют теологи, вновь станешь информационной волной в перпендикулярном времени» (Пелевин 2012: 387-388).

У Бахтина герой эпоса *еще* одинок, поскольку он погружен в мир начала; в пелевинском эпосе герой *уже* одинок, так как он находится на стыке размыкающегося круга: «Во-первых, мир стал страшен. Он сделался невероятно опасен. Яркая переливающаяся опасность исходила от всего: от окон, за которыми затаилась оркская столица, от стола, заваленного объедками и пустыми бутылками, от комода с дешевыми рюмками из синего стекла и даже от иконы с образом Маниту – символическим изображением черной дыры с аккреционным нимбом и двумя узкими фонтанами излучаемой в пустоту благодати. Маниту, похоже, был вовсе не на стороне Грыма. Во-вторых, мир стал не только опасен, но и гнусен – невыразимо и густопсово. В-третьих, он стал окончательно безвыходен. Спрятаться было некуда. И убежать тоже» (Пелевин 2012: 81).

Мир «эпического будущего» оказывается труднопрогнозируемым, лишенным иерархии и вообще какого-либо центра. Бизантиум – это «висящий в небе» (Пелевин, 2012: 29) искусственный спутник Уркаины. Его жители под предлогом утверждения демократии в оркских племенах, провоцируя кровавые войны на их территории, пытаются завоевать власть

ISBN 978-84-949838-0-1

над обитателями Уркаины, лишенных, на первый взгляд, государственности. Последняя для них – «просто контора», в которой «государственных функционеров приходится даже прятать» от непочтительных выходок орков (Пелевин, 2012: 13). Государственности противостоит ее симулякр: CINEWS INC. Это корпорация, снимающая снафы, представляющие собой гибрид новостей из «горячих точек» и игровым кино. Тем самым, Пелевин предостерегает не от власти государственности, а от власти тотальной медиальности, с одной стороны, навязывающей человеку будущего иллюзию свободы, а с другой стороны, отнимающей у него с помощью «расширенной реальности» медиатехнологий фактический мир. Подробное предупреждение присутствует и в книге Ивана Морского «Анархисты будущего».

Медиа будущего – по сути ничто иное, как аналог государственной и божественной власти будущего, вытесняющей духовную и физическую жизнь человека на периферию: «Теперь ты понял? – спросила Алена-Либертина. – Мы не снимаем снафы. Мы создаем мир, проецируя их вовне. Снафы – это семена мира, угодные Маниту. В высшей реальности они существовали до событий, которые на них сняты. А на физическом плане они растворяются во Вселенной, когда Свет Маниту, пройдя сквозь храмовый целлулоид, превращает чертеж в реальность. В точке, где будущее смыкается с прошлым, мы, люди, становимся орудием Маниту. Мы раз за разом зачинаем Вселенную в любовном объятии наших храмовых актеров, и одновременно питаем Небо добываемой при этом кровью воинов. Постиг ли ты смысл таинства? – Питаем кровью воинов, – тихо повторил Грым. – Так… Но если время идет в другую сторону, как же тогда мы можем питать… – Можешь не продолжать, – улыбнулась Алена-Либертина. – Поверь, мальчик, если Маниту захочет принять наш дар, он найдет способ сделать это за пределами физики, логики и рассудка. Его чертог – вне времени, и для Него никаких ограничений нет. Но ты сейчас постиг другую глубочайшую тайну нашей веры. То, что выглядит как наша жертва Ему, в высшей реальности есть Его дар нам. Воины не умирают во время игры в Цирке. Они оживают» (Пелевин, 2012: 389).

Резерв Маниту, управляющий всеми медиасферами, будучи неподконтрольным «никому, кроме истины» – эрзац экзистенциальной полноты (Пелевин, 2012: 13). Даже любовь в будущем становится суррогатом. Суррогатная женщина с искусственным интеллектом постепенно превращает и своего возлюбленного в биологически запрограммированный суррогат лишенного свободы выбора человека.

Таким образом, близость к анархизму весьма сближает пелевинскую (анти)утопию с гибридным (анти)утопическим анархистским дискурсом первой трети XX века. Как было показано, (анти)утопия и анархизм функционируют как типологически родственные

ISBN 978-84-949838-0-1

нарративные категории: рассказ об анархизме возможен в жанре фантастической (анти)утопии, а смысл (анти)утопического раскрывается им на фоне тематизации анархизма. Происходящее в текстах современной литературы освоение предшествующего материала продолжает размывать границы между философским и утопическим, тем самым, создавая почву для целого ряда новых анархо-(анти)утопических проектов.

Список литературы

Аксенов В. (1981): Остров Крым. Heatherway, Ann Arbor, Michigan: Ardis Publishing.

Артемьева Т.В. (2005): От славного прошлого к светлому будущему. Философия истории и утопия в России эпохи Просвещения. Санкт-Петербург: Алетейя.

Бахтин М. (1975): Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература.

Пелевин В. (2012): S.N.U.F.F. Утопия. Москва: Эксмо.

Гордины Бр. (1917): Бр. Почему или Как мужик попал в страну «Анархия». Москва: Издательство Московской федерации анархистских групп.

Гордины Бр. (1919): Анархия в мечте: Страна анархия (Утопия-поэма). Москва: Первый центр социотехникум Врем. техникум пропаганды и агитации.

Карелин А. (1918): Государство и анархия. Москва: Бунтарь.

Карелин А. (1921): Россия в 1930 году. Москва: Всероссийская Федерация Анархистов.

Марсов А. (1924): Любовь в тумане будущего: (История одного романа в 4560 г.). Ленинград: Изд. авт.

Марина Могильнер. (1999): Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа. Москва: Новое литературное обозрение.

Морской И. (1907): Анархисты будущего (Москва через 20 лет). Фантастический роман. Москва: товарищество типо-литографии «Владимир Чичерин».

Флоровский Г. (1926): Метафизические предпосылки утопизма, Путь, 27-53.

Ярославский А. (1926): Аргонавты Вселенной (Роман-утопия). Москва, Ленинград: Биокосмисты.

ISBN 978-84-949838-0-1

МАРИЯ СТЕПАНОВА «ПАМЯТИ ПАМЯТИ»: ПАМЯТЬ, ИСТОРИЯ, ЕВРЕЙСТВО

Элина Васильева
Даугавпилсский Университет, Латвия
elina.vasiljeva@du.lv

MARIA STEPANOVA “IN MEMORY OF MEMORY”: MEMORY, HISTORY, JEWRY

Elina Vasiljeva
Daugavpils University, Latvia

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена вышедшему в 2017 году роману Марии Степановой «Памяти памяти», ставшим знаковым событием русской литературы. Автор задает определенную ориентацию на западноевропейскую литературу, что находит отражение как в моделировании нарратива, так и в развернутом цитатном ряде. Знаковым в ретрансляции еврейского текста становится субъективное начало в осмыслении и передаче исторических событий. Многоплановость картины мира романа и принципов нарратива позволяет говорить о книге «Памяти памяти» как о примере культурной гибридизации (совмещение лирического и эпического начала, документалистики и вымысла, объективного и субъективного, сочетание элементов реалистической, модернистской и постмоденистской литературы, национального и глобального).

ABSTRACT

The article is devoted to Maria Stepanova’s novel “In memory of memory” («Памяти памяти») published in 2017, which became a landmark event in Russian literature. The author sets a certain orientation to Western European literature, which is reflected both in the modelling of the narrative and in the expanded range of quotations. Subjectivity in comprehension and transmission of historical events turns out to be of significance in the retranslation of the Hebrew text. The multidimensionality of the novel’s world view and principles of narrative allows to consider the book “In memory of memory” an example of cultural hybridization (unification of lyric and epic, documentary and fiction, the objective and the subjective, combination of features of realistic, modern and postmodern literature, the national and the global).

Ключевые слова: память, история, семья, Холокост, евреи, фотография, документ

Keywords: memory, history, family, the Holocaust, Jews, photography, document

* Исследование осуществлено при поддержке Государственного фонда культурного капитала Латвии (Valsts Kultūras kapitāla fonds)

ISBN 978-84-949838-0-1

Роман поэта Марии Степановой «Памяти памяти», выходит в свет в 2017 году и сразу целым рядом критиков и литературоведов определяется как знаковое событие русской литературы. Роман/романс (именно такой гибридной формулой можно определить жанровую структуру произведения) строится как своеобразный пограничный текст, сочетающий элементы эго-литературы документальной прозы и художественного текста. Несмотря на непродолжительный период осмысления текста Марии Степановой, уже опубликован целый ряд рецензий и откликов на «Памяти памяти» . При общем совпадении высокой оценки каждый из критиков выделяет в анализе свою доминанту, через которую рассматривается специфика произведения: так Дмитрий Буторин выделяет языковый аспект и работу автора со словом (Буторин 2018, https://www.kommersant.ru/doc/3475839), Ирина Шевеленко (Шевеленк 2018, https://seance.ru/blog/memory-memory-review/) обращается к структуре романа, многими осмысляется жанровое своеобразие романа-романса, на авнсцену выдвигается тематический ряд, связанный в первую очередь с концептом памяти. Гибридный жанр, заданный Марией Степановой, включает целый ряд теоретических трудов, посвященных проблемам памяти. При этом, их обширного регистра теоретических материалов, автор выбирает труды и концепции, в российском пространстве минимально распространённые: Марианна Хирш (Hirsch 1997, 2012), Винфильд Зебальд (Sebald 2001).

В основе авторской модели триада памяти: личная – семейная – социальная (историческая), через которую протягивается вектор времени из прошлого в настоящее. С одной стороны, роман М. Степановой попадает в мейнстрим современной русской литературы, актуализируя процесс осмысление истории, в частности событий революции, Второй мировой войны и советского периода. С другой стороны, автор нарушает принципы стандартного подхода. В некотором плане «Памяти памяти» - это продолжение нестандартного взгляда на исторические события, заявленного в таких текстах как «Живые картины» Полины Барсковой и «Июнь» Дмитрия Быкова. Без сомнения «Памяти памяти» выстраивается как текст ориентированный на постмодерниское мышление с его обильным использованием культурного цитатного ряда, подмены авторского слова «чужим», восприятия времени как времени после истории, после современности, стирание границы художественной и документальной литературы. При этом исходный авторский замысел сознательно прост – исследовать и написать историю своей семьи, разобраться в истории своего рода, своих корнях и в жизни предков. Начало повествования выполняет функцию своего рода фольклорного зачина: «Умерла моя тетя, папина сестра, было ей немногим за восемьдесят. Мы не были близки, и за этим тянулся длинный хвост семейных разночтений и обид; мои папа и мама были с ней, что называется, в сложных отношениях, виделись мы нечасто, и между нами почти

ISBN 978-84-949838-0-1

ничего не выросло, Время от времени мы перезванивались, виделись и еще реже, и с годами, отключая телефон («Не хочу никого слышать!»), она все дальше уходила в собственноручно выстроенную раму: в толщу вещей и вещиц, которыми была заставлена ее маленькая квартира» (Степанова 2018: 11). Подобно традиционному сказочному зачину, события начинается как новая ступень жизни: умирает представитель старшего поколения, оставляя после себя наследство. Дальнейшая судьба главного героя/героини связана с тем, каким образом он/она распорядится этим наследством. Автор-нарратор романа и становится наследницей тех вещей-предметов памяти, которые оставляет после себя тетя. Именно эти вещи и вещицы, включая дневник и письма, сохраненные тетей Галей и заставляют героиню повествователя (звучащее на протяжении всего повествования авторское «я», что является важным и показательным для эго-литературного текста) заглянуть в историю свей семьи. Хотя далее по тексту возникает указание на то, что замысел написать роман о семье возник давно, еще в юношеские годы, именно это знаковое сочетание - смерть, сохраненные предметы в доме, дневниковые записи – и становятся отправной точкой в обращении к памяти. Квартира тети загромождена ненужными предметами, между которыми не просматривается логическая связь, нет этой связи в сохраненных семейных документах, которые документами как таковым не являются (это несколько писем, фотографии, многие из который не подписаны и поздравительные открытки). Таким же странным по текстуре является и дневник тети Гали, который автор сравнивает с крупноячеистой сеткой (само по себе такое сравнение роднит текст дневника с текстами постмодернизма, где разрушаются причинно-следственные связи, исчезает система бинарных оппозиций, отсутствует линейность и определенность центра и периферии). Знакомство с «наследством» и в частности дневником меняет и взгляд повествовательницы на субъект памяти, тетя. Обращает на себя внимание удаленность родственных отношений. Отправной персоной в истории семьи оказывается близкий родственник, с которым нет близких отношений. Трансформируется номинация субъекта. Если в самом начале упоминается «моя тетя», то далее у тети появляется имя – тетя Галя, и буквально через четыре страницы она уже именуется «Галкой». В подобной трансформации есть своя логика и настрой на последующую повествовательную специфику. Удаленный человек становится не просто близким. Имя «Галка» не принадлежит собственно нарративу автора: это скорее обращение отца автора к своей сестре. Но знакомясь через предметы и записи со своей тетей, узнавая ее, автор становится на позицию другого, знавшего ее хорошо и близко человека. В дальнейшем именно этот прием вживания и становится основоборазующим в повествовательной системе книги, когда чужое слово становится своим, рассказ о событиях прошлого строится как рассказ о лично увиденном и пережитом.

ISBN 978-84-949838-0-1

Рассказ, изначально заданный как сюжетный замысел об истории своей семьи, выливается в своеобразную философию памяти, в которой неразрывно сливается концепция самой Марии Степановой с положениями и концепциями философов, историков, писателей, антропологов, художников, обращавшийся к этой же проблеме, и открывших в свое время, что память это не просто знание о событиях прошлого, это сложный и амбивалентный механизм.

Книга строится по принципу сознательного нагромождения информации. Это огромный культурный текст, поток памяти. Объем информации, заданный на 400 страницах романа слишком масштабен для запоминания, события из истории, пересказ романов, картин, фотографий, развернутое цитирование научной, философской, мемуарной литературы и архивных документов задано в таком калейдоскопическом режиме, что усвоить все это за один прием проблематично. Автор как бы демонстрирует этим свой главный постулат: невозможность сохранения всего в памяти и относительность механизма памяти как таковой. Нелинейное повествование с чередованием глав (текст от автора Марии Степановой) и неглав (письма родственников, данные курсивом) – это обильное и неожиданное в своей последовательности и ассоциативности упоминание цитат и родственников, это рассказ об истории рода, состоящий из такого множества имен и указания степени родства, что генеалогическое древо с трудом воссоздается в сознании читателя. Степанова самим текстом подчеркивает: наша память не всесильна, она не способна сохранять бесконечный поток информации, память индивидуальна, память отрывчата.

Роман Марии Степановой, апеллируя к категории памяти, затрагивает еще одну, специфичную для русской литературы тему – еврейство, и более частный момент - судьбы еврейства в годы Второй мировой войны. Отображение событий Холокоста в традиции русской литературы достаточно специфично. В романе «Памяти памяти» автор задает определенную ориентацию на западноевропейскую литературу, что находит отражение как в моделировании нарратива, так и в развернутом цитатном ряде. Но одновременно еврейский вопрос – это вопрос семейный. Развернутое генеалогическое древо рода Марии Степановой – это, по сути, генеалогия еврейского рода, в который вплетается одна русская линия – дед по линии отца – Николай – единственный русский в этой родословной, но именно его фамилию Степанов носит автор романа. Формула «мы евреи» становится обязательной для всех поколений Гуревичей, Гинзбург, Фридман, Гиммельфарб, Либерман, Аксельрод. Это формула оказывается обортной стороной избранничества еврейского народа, поскольку в этой формуле заложена не ситуация избранничества , а исключительности, точнее исключенности: «Мы евреи, напоминали мне в десять лет. Ты не можешь позволить себе не учиться» (Степанова 2018: 322). «Напоминали» - указание на повторяющийся характер формулы, это то, что нужно

ISBN 978-84-949838-0-1

усвоить, что является обязательным. «*Евреи*» - выделено курсивом. Здесь следует отметить , что в структуре романа курсив возникает часто, и именно курсив связан с цитатностью: употребление автором чужого слова, которое осталось именно чужим, это не обязательно несогласие, но это та позиция, которую автор не впускает в себя, это чужое слово, которое должно звучать в оригинале, а не в собственной авторской озвучке. Курсивом выделены все письма, курсивными оказываются отдельные слова, в употреблении которых автор подчеркивает чужое высказанное мнение, произнесенное когда-то, таким образом в нарративе используется принцип «так говорили» и «он сказал». Номинация «евреи» - это стороннее определение. Это выведение другими еврейского народа за границы своего мира, а для включения в этот мир необходимо исполнение определенных условий. Одно из важных – учиться, получать образование, профессию. Именно, исполняя формулу «мы не можем позволить», отравляется в Париж изучать медицину прабабушка Сарра, именно эту формулу она воспроизведет в отношении к своей дочери, и потом под знаком этой же формулы пройдет детство автора. Напоминание о еврействе сочетается с отказом от еврейства, которое заявлено на уровне семейной истории (в письмах и записках прабабки Степанова замечает одну особенность: «Ничего в этих записочках не отсылало к еврейству, как бы поверхностно его не понимать. Помимо того, что не упоминалось (праздники, обряды, все, что было связано с религиозной традицией, что и понятно: прабабка в старости называла себя беспартийной большевичкой), было еще и то, что не применялось, - в первую очередь идиш, язык изгнания и унижения» (Степанова 2018: 115)), и на уровне большой истории, истории литературы (в качестве подобного примера приведен рассказ о судьбе Мандельштама, который для многих современников остался *жидочком*, и чью не единственную судьбу Степанова определит следующим образом: «Принадлежность к миру культуры по умолчанию подразумевала отказ от еврейства» (Степанова 2018: 117)). Степанова не ставит перед собой цель обличения антисемитизма, антисемитизм возникает как постоянный исторический и культурный повторяющийся фон. Так внутри семейной истории возникает упоминание сестры деда Николая Маши (Мария Степанова своим именем и фамилией повторяет именно ее) , которая после смерти бабушки Доры пишет: «Теперь-то наконец на русской женишься» (Степанова 2018: 383). В истории литературы таким вариантом становится модный роман конца 19 века «Трильби» Джорджа Дю Морье, в котором выводится образ ужасного еврея Свенгали, в чьей истории воплощены все стереотипы о об отвратительном еврее. Приводятся и более секундарные, но не менее знаковые примеры: изымание еврейского компонента происходит даже при редактировании дневника Анны Франк и комментария работ Шарлотты Саломон.

ISBN 978-84-949838-0-1

Разговор о еврействе у Степановой связан с размышлениями о еврейском самосознании и , как следствие, о специфике еврейской памяти. Обильно цитируя разного рода источники, автор предлагает свою трактовку модели еврейского сознания и памяти: логика этой модели вытекает из логики свитка Тора, эта модель опредена основами иудаизма. Прежде всего память вменяется народу как обязанность, (со ссылкой на Второзаконие) для Степановой это становится ключевым моментом. В еврейской традиции в чтении и трактовке книги Захор (и в случае разговора об этой книге Степанова ссылается на Иосифа Хайма Йерушалми) выделяется два глагола действия, выполняющих функцию заповедей повеления: «помни» и «не забудь». Традиция дифференциирует значение этих заповедей. Здесь «не забудь» будет обозначать «храни в сердце» (т.е. носи в себе), а «помни» – значит «пересказывай» (т.е. передавай другим). Многие специфические моменты традиции объясняются построением Торы (Пятикнижия Моисеева). Для Степановой (со ссылкой на того же Йерушалми) важным оказывается отсутствие понимания принципа историзма: история ограничивается событиями Пятикнижия. Это круг, цикл Торы, за пределами которого ничего не заслуживает внимания. События, описанные в Торе, являются определяющими, первостепенно значимыми. Это события, размещенные в далеком прошлом, но посредством чтения свитка перемещающиеся в настоящее и повторяющиеся в настоящем. Еврейская традиция признает циклический, а не хронологический календарь, в котором важны дни и месяцы, но летоисчисление не актуально. И именно с этой точки зрения автор подходит к рассмотрению событий Холокоста. Получается, что Катастрофа – это событие из ряда прошлого. Но когда оно оказывается в этом ряду, на него распространяется заповедь «не забудь». Для Степановой бесспорным становится факт вторжения истории в еврейскую попытку внеисторичности. На этом стыке и возникает авторское видение поведения нацистов: «Но и воображение нацистов работало как бы внутри логики еврейского мира – так, словно им мучительно хотелось что-то подтвердить или опровергнуть, проверить на прочность договор этих людей с их Б-гом. Карательные акции планировались в соответствии с чужим календарем, не различая при этом праздников и постных дней. Расстрел евреев в киевском Бабьем Яру был назначен на канун Судного дня; уничтожение Минского гетто приурочено к Симхат-Торе; зачистка Варшавского гетто началась на Песах. Исполнение заповеди «не забудь»- это тяжелый труд. Поэтому книга Захор заканчивается молитвой о том, чтобы забвение перестало быть грехом.

Тем не менее бесспорно, прошлое не хочет оставлять. И это видно в попытке самой Степановой воссоздать историю своей семьи, впуская в себя истории своих предков. Именно такое отношение к семейной истории она находит в фотоцикле Рафаэля Голдчейна “I am my family”, который автор подробно пересказывает, перелагая зрительные образы в словесный

ISBN 978-84-949838-0-1

ряд. Суть цикла Голдчейна в том, что фотохудожник создает ряд автопортретов, в которых предстает в образах своих родственников (стариков и молодых, женщин и мужчин).

В рассмотрении событий Холокоста постоянно возникает идея того, что возможно в памяти вообще нет неоходимости. И именно это «не помнить» связанно с личными переживаниеями, с человеческим. Степанова приводит убедительный пример с фотографиями другого рода – обнаженные женщины перед расстрелом и газовой камерой (фоторгафии, которые часто используются как документальные иллюстрации событий Холокоста) – хотели ли они, чтобы такие их фотографии выставлялись для публичного осмотра? Необходима ли память такого рода?

Определенным пересечение пространственных и временных координат становится музей. В нелинейном повествовательном ритме моменты посещения автором музеев акцентируются: Берлинский еврейский музей, Вашингтонский музей Холокоста, музей естественной истории Нью-Йорка, Амстердамский Еврейский исторический музей. Музеи становятся не просто хранилищами истории, в их пространстве сам человек становится экспонатом всемирной выставки. Большая часть экспозиции музеев представлена визуальным рядом – это фотографии и видеохроника. Эти материалы – части какого-то семейного архива. И Степанова подробно описывает этот видеоряд, превращая это описание в своего рода романс (художественное произведение, авторский вымысел, а не документалистика). Визуальный ряд (фотографии, фильмы, рисунки, картины) перекладываются в развеонутый словесный ряд, подробно описываются. Степанова как бы реализует формулу Захор: «помни» - передай другому. Так целая глава посвящена подробному описанию фильма Хельги Ландауэр, составленного из кадров документальной хроники, где каждый кадр – отрывок чьей-то жизни. Авторская позиция режиссера заявлена как комментарий: «Финальные титры фильма с долгим перечнем имен заканчиваются единственной авторской фразой: последние сцены фильма были сняты на пляжах Европы в конце авруста 1939-го. То есть сразу перед концом всего, добавляем мы, будто это не очевидно» (Степанова 2018: 90). Свидельства Холокоста – это свидельства уничножного мира, мира, которого уже нет, даже в случае если изображенные в кино или на фоторгафии остались в живых.

В истории Холокоста для Степановой есть традиционное (гибель) и не традиционное (остались в живых) . В экспозиции Берлинского еврейского музея внимание автора обращает на себя очередной визуальный экспонат – семейная хроника семьи Ашер. Фамилия семьм символична в контексте той темы, в рамках которой их история и заявлена в музее – они пепел, «Когда я смотрю на кинохронику семейства Ашеров, на снежную горку конца 1934, на темную лыжню и освещенные окана, видео – лишь проводник готового знания о том, что случилось

ISBN 978-84-949838-0-1

тогда с людьми, похожими на этих. Пепел к пеплу, снежный прах к снежному праху, общая судьба неуспевших; траектория кажется настолько ясной, что отклонение поражает, как явленное чудо. Просидев полчаса в интернете, узнаешь, что родители и дети с лыжами и лодками, принадлежат к невеликому числу спасшихся, уехавших в 1939-м, живших в Палестине, перебравшихся в Америку – ушедших от общей судьбы» (Степанова 2018: 95-96). Степанова подчеркивает явное искажение, продиктованное феноменом постпамяти (теория Марианны Хирш) – чудесным отпадением от ожидаемой нормы становится факт спасения.

Для Степановой характерно понимание конца, финала как непреложной данности. Окончание обязательно как для исторических событий, так и для жизни конкретного человека. Но логика автора восстает против того, чтобы любое событие прошлого возводилось именно к финалу. История семьи Ашеров имеет неожиданно счастливый финал. История Шарлотты Саломон демонстрирует две составляющие: существование ее нетипичного творчества (история своего рода в серии гуашей «Жизнь? Или Театр») и типичной судьбы (в 1943 году отправлена в Аушвиц, где она сразу направлена в камеру, потому что была на третьем месяце беременности).

Разветвленная история семьи Марии Спетановой – это тоже неожиданная история. Семья проходит через все перипетии 20 века – в семье никто не погибает, за исключением Ледика (двоюродного брата деда), который в начале войны попадает в действующую армию, поскольку объявляется обязательный призыв. Тем не менее автор определяет историю своей семьи как перечень несбывшихся надежд. В этой истории нет ничего необычного. В финале романа автор подводит некий итог своего путешествия во времени и пространстве: «Если я ждала, что в конце путешествия для меня припрятана коробочка-секретик, вроде корнелловских, из этого ничего не вышло. Места, где ходили, сидели, целовались люди моей семьи, где они спускались к реке или прыгали в трамвай, города, где их знали в лицо и по именам, не стали со мной брататься» (Степанова 2018: 403). Возвращение в прошлое невозможно, потому что прошлое не принадлежит нам. Но с точки зрения Степановой и мы не должны принадлежать прошлому. Не отрицая память (поскольку весь роман строится как описание памяти, заповедь «помни»), автор тем не менее создает своеобразный некролог памяти «Памяти памяти», при этом воплощая формулу Михаила Гронаса – «забыть значит быть» (Степанова 2018: 403).

Список литературы:

Буторин Д. (2018) Путешествие не особым путем. URL https://www.kommersant.ru/doc/3475839 (дата обращения: 15.05.2018)

ISBN 978-84-949838-0-1

Степанова М. (2018) Памяти памяти. Москва «Новое издательство».

Шевеленко И. (2018) «Памяти памяти»: роман воспитания. URL https://seance.ru/blog/memory-memory-review/ (дата обращения: 15.05.2018)

References

Hirsch M. (1997) Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Harvard University Press.

Hirsch M. (2012) The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. Columbia University Press, 2012.

Sebald W. G. (2001) Austerlitz. London: Hamish Hamilton.

ISBN 978-84-949838-0-1

СПЕЦИФИКА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА

Витковская Леокадия Васильевна
Пятигорский государственный университет, Россия
lvv23@yandex.ru

Головченко Игорь Федорович
Пятигорский государственный университет, Россия
i_golovchenko@yahoo.com

INTERTEXTUALITY SPECIFICS IN THE LITERATURE OF RUSSIAN POSTMODERNISM

Vitkovskaya Leokadia Vasilievna
Pyatigorsk State University, Russia

Golovchenko Igor Fedorovich
Россия Pyatigorsk State University, Russia

АННОТАЦИЯ

В статье представлен анализ специфики интертекстуальности в творчестве современного прозаика Т.Н. Толстой, автора многочисленных рассказов и романа-антиутопии «Кысь», в которых данная категория проявляется как универсальная, воплощающая одновременно концепцию, метод, стратегию, код, элементы поэтики, приемы, свойства идиостиля и другие качества, благодаря которым тексты разнообразными способами ссылаются друг на друга и являются основополагающими принципами, формирующими систему литературы русского постмодернизма.

ABSTRACT

The article presents the analysis of intertextuality specifics in the works by T.N. Tolstaya – a modern novelist and the author of multiple short stories and a dystopian novel called “The Slynx”, wherein this category appears as universal encapsulating a concept, a method, a strategy, a poetic element, a technique, idiostyle features, and other characteristics which enable the texts to refer to one another and represent the underlying principles shaping the framework of Russian Postmodernism.

Ключевые слова: постмодернизм, интертекстуальность, Т.Н. Толстая, автор, идиостиль, текст, читатель.

Keywords: postmodernism, intertextuality, T.N. Tolstaya, author, idiostyle, text, reader.

Вокруг литературного постмодернизма (как и суперструктурализма, трансавангарда и др.) накопилось множество понятий, определений, теорий, трактовок, поскольку проявление

ISBN 978-84-949838-0-1

принципов и черт постмодернистской поэтики отмечается задолго до установления принципов этого художественного метода (у Шекспира, Рабле, Сервантеса, Стерна и др.). Разумеется, однозначно установить точные даты или назвать определенные явления, обозначающие наступление постмодернизма, не представляется возможным. Естественно, постмодернизм предвосхищен и предопределен всем предшествующим эстетическим опытом. Среди классических произведений, существенно повлиявших на поиск нетрадиционных нарративных форм, называют «Дон Кихот», «1001 ночь», «Декамерон», «Кандид» и др. Философы Жак Деррида и Мишель Фуко в поисках истоков постмодернизма обращались к Хорхе Луису Борхесу, начинавшему свое творчество еще в 1920-ые годы, но его эксперименты с магическим реализмом и приемами метапрозы были оценены только со становлением постмодернизма. Симптоматичным является, например, наблюдение хорватского набоковеда М. Медарич о модели русского романа (формирующейся у Сирина в течение 20-30-х гг.), которая «предзнаменует одно из явлений в так называемой постмодернистской литературе – в частности, «нарциссистский роман» (Медарич 1997: 456).

В культуре второй половины XX века обозначается разочарование в прежних эстетических традициях и закладывается установка на художественное изображение реальности как другой действительности, на восприятие мира как хаоса, которая образует философскую основу постмодернизма. Текст, как известно, начинают строить как мир. Точкой отсчета постмодернизма считают различные литературные события – выход «Каннибала» Джона Фоукса (1949), спектакль по пьесе С. Беккета «В ожидании Годо» (1953), публикации «Голого завтрака» (1959) Уильяма Берроуза. произведений Ионеско, Камю, Хулио Кортасара, Габриэля Гарсиа Маркеса, Милорада Павича, Умберто Эко, которые внесли существенный вклад в эстетику нового направления и выработали его общие темы и приемы – ирония, черный юмор, игра, пастиш, метапроза, симулякр, максимализм, фрагментация. Наиболее характерным свойством формирующейся поэтики признается, начиная с М. Бахтина и Ю. Кристевой, интертекстуальность, которая в постмодернизме артикулирует феномен взаимодействия текста с семиотической культурной средой и приобретает статус универсального художественно-изобразительного приема, так как наиболее отличительная черта постмодернистского стиля – опора на интертексты.

Интегративные общественно-политические и многие другие процессы конца XX-начала XXI века приводят к функционированию различных философско-эстетических систем и художественных течений (постромантизма, необарокко, неонатурализма, литературного экзистенциализма, концептуализма, многих видов «нового реализма, даже реактуализации модернизма и др.), которые формируют синкретический характер искусства, влияющий на

ISBN 978-84-949838-0-1

разработку комплексной стратегии творчества и на создание индивидуального стиля каждого автора данной эпохи: «По моим понятиям, идеальный писатель постмодернизма не копирует, но и не отвергает своих отцов из двадцатого века и своих дедов из девятнадцатого… Идеальный роман постмодернизма должен каким-то образом оказаться над схваткой реализма с ирреализмом, формализма с „содержанизмом“, чистого искусства с ангажированным, прозы элитарной – с массовой» (Дж. Барт 1984: 46).

Радикальная смена в этот период литературных стилей отчетливо обнаруживается и в творчестве таких русских писателей, как А. Битов, Д. Галковский, В. Ерофеев, Е. Попов, В. Сорокин, Л. Петрушевская, А. Синявский, Л. Улицкая, В. Нарбикова и др., в сочинениях которых отражается стремление авторов выразить собственное миропонимание, предпринимаются попытки создать новую картину мира. Многие герои в их произведениях – чудаки и странные странники, среди которых «дураки» Саши Соколова («Школа для дураков» 1973), неудачники Э. Лимонова («Дневник неудачника» – 1977), чудаковатые персонажи В. Пелевина и др. Они создаются на обращении авторов к мифам и даже религиям, к многочисленными прецедентным текстам, более того совершается деперсонификация личности и человек рассматривается как недоразумение, как часть общего лица массы, чему Е. Замятин в романе «Мы» (1924) нашел оптимальное обозначение – его герои вообще не имеют имен, они лишь номера в едином потоке.

Формирование особенностей русского постмодернизма имеет свои закономерности и национальные корни. Одним из видных его представителей считается Т.Н. Толстая.

В 2000 году она издает роман с интригующим названием «Кысь», который сразу привлекает широкое внимание и читателей, и исследователей, хотя и получает самые противоречивые оценки. В 2001 г. он признан «Лучшей книгой года», автор становится лауреатом многих премий, а произведение вызывает множество рецензий, отмечающих, что роман не похож ни на одно из предшествующих сочинений писателя (вошедших в сборники «На золотом крыльце сидели», «Любишь – не любишь», «Река Оккервиль» и др.). В «Кыси» одновременно наблюдаются черты реализма, присущие всему ее творчеству, – обращенность к вечным темам, юмор и ирония в изображении действительности, многозначность, игровой модус, а также элементы постмодернизма, в большей степени аллюзии на русскую и мировую литературу.

Об отношении автора «Кыси» к постмодернизму свидетельствует ее характеристика нашумевшего в свое время сочинения А. Макина «Французское завещание»: «Роман многоплановый, постмодернистский, постбартовский, постструктуралистский, постфрейдистский, насыщенный культурными аллюзиями, в меру исповедальный» (Толстая

ISBN 978-84-949838-0-1

2004: 494). Данная оценка дает представление о системе литературных взглядов Т.Н. Толстой, позволяющих при рассмотрении композиции произведения А. Макина отметить, что оно «хорошо задумано и продумано», «имеет точки схода всех линий», но вместе с тем выражает наблюдение, что роман «без неожиданностей, без юмора, слишком расчисленный, слишком эстетский, густо нашпигованный банальностями, клише, стертыми метафорами» (Там же) и подчеркнуть особенности поэтики, во многом основанной на интертекстуальности.

Специфика толстовской интертекстуальности видится в том, что автор «Кыси» прежде всего объемлет весь логоцентрический комплекс (буквы, слова, тексты), а главы романа называет буквами старославянского и современного русского алфавита. Подобный способ именования глав буквами дореволюционной азбуки «лапидарным образом обозначает претензию на энциклопедическую всеохватность», позволяющую утверждать, что Т.Н. Толстая создает «самую настоящую модель русской культуры. Работающую модель. Микрокосм» (Парамонов 2000). В ее повествовании реальность формируется на основе духовного кода славянского алфавита; писателю будто близка мысль Платона о том, что азбука – модель универсума. По собственному признанию, Толстая сначала намеревалась просто пронумеровать главы, но далее решила: «...раз роман про книгу, так и сделаем из него книгу. Расставив эти буквы, а у меня уже было написано 75 процентов текста, я обнаружила, что их «имена» – аз, или глаголь, или покой – каким-то образом – не полностью, но заметно – отражаются в тексте главы» (Толстая 2004: 334-335). В соответствии с авторской логикой перестраивается дореволюционный алфавит и используется два варианта славянской азбуки (собственно кириллицу и гражданскую азбуку, просуществовавшую до 1918 г.), однако в оглавление вынесены не все буквы: отсутствуют литеры «кси», «пси», «омега», «юс большой» и «юс малый», йотированные буквы. Выбор останавливается только на тех литерах, которые отражают ментальные основы цивилизации и воспроизводят глубинные когнитивно-концептуальные структуры, определяющие этническую и национальную самобытность русского народа.

Тем самым складывается впечатление, что Т.Н. Толстая иронически обыгрывает значимое для теории постмодернизма понятие «диктат языка». Ее язык скорее устный, не книжный, условно говоря, язык «русского средневековья», т.е. предметом изображения в романе оказывается история русской литературной традиции и особенности функционирования языка в эпоху эстетического мультикультурализма. По многим оценкам, в романе «Кысь» парадоксальным образом деконструирована сама идея постмодернистской деконструкции.

ISBN 978-84-949838-0-1

Роман создавался в течение 14 лет, в конце текста автор не только ставит дату («1986-2000»), но указывает и места его написания (а именно «Москва–Принстон–Оксфорд–остров Тайри–Афины–Панормо–Федор-Кузьмичск–Москва» [Толстая 2004: 325].), которые воспринимаются в роли маркеров топоса, вызывающего многочисленные ассоциации и аллюзии к перечисленным местам создания текста, что делает роман принципиально важным не только для толкования эстетических взглядов, но позволяет проследить их эволюцию. Фактически граница между авторским временем и фантастическим будущим размывается, так как к реальным топонимам подключается место ирреального художественного действия, а цикличность времени повествования маркируется упоминанием Москвы и в начале, и в конце списка, что дает основание интерпретировать текст в тесной связи с биографией (Т.Н. Толстая в 90-е гг. проживает в США, читает лекции во многих американских университетах, в том числе в Принстоне).

Действие романа происходит через триста лет после некоего Взрыва, приведшего к изменению биологических форм жизни на земле. По словам автора, замысел родился под впечатлением от чернобыльской катастрофы. В романе представлена как бы двойная модель мира. С одной стороны, это мир, который ассоциируется с тоталитарным государством,в котором любые мысли о социальной справедливости считаются своеволием. С другой стороны, в романе представлен мир, «мутировавший» нравственно и духовно. И взрыв воспринимается как катастрофа, которая произошла в сознании людей, в их душах. Изменились точки отсчета: нет прошлого, непонятное настоящее, невидимое, но устрашающее будущее.

Автор изображает город с абсурдным названием Федор-Кузьмичск, который раньше назывался Москвой, он расположен «на семи холмах.., а вокруг городка поля *необозримые*, земли *неведомые*» [Толстая 2004: 7). Его населяют бывшие люди, уцелевшие от Взрыва (которые не стареют), а также родившиеся после него. Главная проблема "Кыси" – поиск утраченной после Взрыва духовности, внутренней гармонии, преемственности поколений. Важным сквозным интертекстуальным предметом в романе является книга как символ цивилизации и культуры, как знание о прошлом, настоящем, будущем и, что важно, – как знание себя. Неслучайно главный герой Бенедикт – писарь в Рабочей Избе, где «перебеляют» сочинения, созданные единственным автором современности «Набольшим Мурзой» – Федором Кузьмичом, который на самом деле выполняет функцию скриптора: он переписывает классические и любые другие тексты от «Колобка» до Шопенгауэра, вовсе не понимая их смысла, и отдает их затем в Рабочую Избу, передоверяя свою функцию другим скрипторам.

ISBN 978-84-949838-0-1

Сюжет строится на том, что главный герой Бенедикт постепенно проникается патологической жаждой чтения. Основной мотив его поведения – где достать книг. В силу своей профессиональной деятельности Бенедикт оказывается погруженным в постмодернистскую ситуацию интертекста, причем в его сознании сталкиваются фрагменты прежних текстов.

Интертекстуальность позволяет Т.Н. Толстой через включение в текст различных по происхождению цитат ввести в роман и недавнюю российскую реальность 90-ых годов, и элементы различных наук и искусств: скульптуры, философии, русского песенного искусства и др. и Т.Н. Толстая оправданно признана одним из наиболее видных представителей литературы русского постмодернизма.

Роман Т.Н. Толстой – исключительно своеобразная жанровая разновидность, наполненная оригинальных, сугубо авторских находок, среди которых образ именно Кыси, в котором воплощен навязанный, беспричинный в душе каждого обитателя городка страх, который отгораживает их от окружающего мира. Город описан не как общество будущего, где царит порядок и целесообразность, а как хаотичный мир, в котором экономические, социальные, нравственные связи оказываются разрушенными до основания. Обитатели Федор-Кузьмичска − пленники не тоталитарной идеологии, а собственного невежества, безкультурия, эгоизма. Характерной чертой «Кыси» является хронотоп, отличающийся замкнутостью пространства и статичностью времени.

В придуманном мире невероятно все – и природа, и люди: персонажи уродливы, они наделены жабрами, гребнем, петушиным хвостом. В текст включены многие артефакты культуры – суеверия, приметы, поверья. Здесь верят в русалку, лешего, в лесах растут сказочные фрукты и живет, по преданию, хищная кысь – символ жестокости изображенного в романе общества. Раскрытию идеи произведения во многом способствует именно система образов-символов – кысь, Княжья Птица Паулин, мышь и даже пушкин. Неслучайно, в название романа вынесено имя центральной мифологемы. Автор признается, что лексема «кысь» придумана мужем Т.Н. Толстой во время филологической игры, что «слово ей понравилось», поскольку фоносемантически оно отражает нашу природу, наш менталитет: «мне нужен был густой лес, поляны, речки, чудь и водь, родная сторонка. Тут ведь раньше до нас чудь жила. Есть такая легенда, что когда пришли славяне, то «чудь в землю закопалась...». По-моему, она и сейчас тут, уже совсем прозрачная, ее днем не видно. Но по ночам она в лесу шуршит – передвигает что-то, устраивается. Слова шепчет, и если прислушаться – они попадают в голову и там застревают. А через слова уже видны другие миры. Из одного слова можно целый мир вытянуть» (Толстая 2004: 327-328). Исследователи указывают на

ISBN 978-84-949838-0-1

фонетическую связь между словами «кысь» и «Русь», дополняя ассоциативный ряд. Для Б. Парамонова это «кысь − брысь – рысь − Русь» (Парамонов 2000). Данный список расширяется лексемами «кис» и «кышь», подчеркивается, что «Татьяна Толстая удачно придумала это слово; соединила ласково-подзывательное: кис-кис, резко-отпугивательное: кышшш! и присовокупила к этим древним словам хищную рысь и брезгливое – брысь! (Елисеев 2000). Автор действительно даже на одном слове (причем, несуществующем, придуманном) пытается объяснить отличие русских от других славян влиянием культуры и ментальности народа, «проживавшего здесь раньше и словно растворившегося в окружающей нас природе и в нас самих». Описание кыси близко тому, как Толстая характеризует чудь: кысь живет в лесу, «видеть ее никто не может» и она способна помутнить разум (Толстая 2004: 7). Однако изображенная Кысь способна пробудить интеллектуальный и духовный потенциал, но только в том случае, если человек готов прислушаться к ее голосу. В романе толкование данного символа достаточно неоднозначное, высказывается предположение, что кысь – воплощение бессознательных страхов человека, в котором видят прообраз русской души, нередко томящейся от неясной беспричинной тоски. Видимо, в контексте данных автором интервью кысь точнее интерпретировать как alter ego русского человека, как сокрытую в нем тягу к познанию смысла бытия. Кысь выступает символом некоего тайного начала в русской душе, тяжкого томящего чувства – стремления обрести истину. Вообще кысь – многозначный символ, это хитрый кровожадный хищник, который способен повредить разум, другое же значение символа – своеобразное, необходимое человеку табу, «пугало» в самом абстрактном смысле слова. В системе романа, наполненного внутрикультурными пересечениями, фольклорными реалиями, такой символ-запрет не воспринимается чуждым. Зачастую в мифологии подобные символы воплощаются в образах птиц: Алконост, Сирин, птица Гамаюн, Жар-птица. В романе благодаря интертенкстуальности совершается перекодировка мифов о русской истории, культуре, самобытности национального бытия: «Русский мир» в понимании Т.Н. Толстой «оказывается миром, в котором неразличимы хаос и космос, история и вечность, культура и природа» (Липовецкий 2007: 38). В одном интервью Т.Н. Толстая отмечает, что ее целью было показать не будущее, а «наше вечное настоящее» (Толстая 2004: 331). Внимание автора обращено не столько к социальной утопии, сколько к проблеме нравственного разрушения, к гуманитарной катастрофе.

Герой Т.Н. Толстой Бенедикт своей обреченностью в духовных поисках напоминает Венечку из поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» (1990), Петровича из «Андеграунда» В. Маканина (1998), Вавилена Татарского из «Generation P» В. Пелевина (1999) и др. В этом образе, хотя и несколько сниженно, прослеживаются черты Цинцинната из «Приглашения на

ISBN 978-84-949838-0-1

казнь» В.В. Набокова. Принцип интертекстуальности реализуется Толстой в смешении весьма известных образов и символов, в диалогической отсылке к известным произведениям посредством реминисценций, в самом образе кыси, что вполне вписывается в традицию русской литературы изображать диалектику русской души через зооморфные символы, среди которых «недотыкомка» из романа «Мелкий бес» Ф. Сологуба (1905), «махроть» из поэмы «Махроть всея Руси» Д. Пригова (1984). Ее карикатурный персонаж, Набольший Мурза Каблуков, по многим чертам схож с героями А. Гофмана – Крошкой Цахес, М. Салтыкова-Щедрина – Угрюм-Бурчеевым, санитары в Федор-Кузьмичске выполняют роль замятинских бюро и оруэлловских министерств.

Интертекстуальность – основной стилевой признак романа Т.Н. Толстой. Специфика его интертекстуальности рождает споры о жанровой природе романа, который называют антиутопией, «постантиутопией», ретроантиутопией и даже пародией на антиутопию, вобравшей в себя черты фольклорной сказки, научной фантастики и газетного фельетона (Иванова 2001: 40), его считают «одной из первых русских антиутопий, генетически связанных с Брэдбери (Черняк 2014: 13). Жанр «Кыси» определяется также как «лингвистическая фантастика» (Данилкин 2000). Обращение автора к псевдокарнавалу сближает «Кысь» с мениппеей и обусловливает специфическую композицию романа, для которой характерно широкое использование вставных жанров: новелл, писем, ораторских речей и смешение прозаической и стихотворной речи. В романе отмечаются влияние многих произведений отечественной словесности – от фэнтези братьев Стругацких до мира чудищ в духе Алексея Ремизова. «Кысь» ставят в ряд творений от Замятина до Оруэлла, находят связи с романом В. Войновича «Москва 2042» (1987), рассказами В. Рыбакова «Носитель культуры» (1988), «Не успеть» (1989), произведениями А. Курчаткина «Записки экстремиста» (1989), Л. Петрушевской «Новые Робинзоны» (1989), роман А. Кабакова «Невозвращенец» (1990), А. Бородыни «Парадный мундир кисти Малевича» (1992), В. Маканина «Лаз» (1991). Выявляются аллюзии на сочинения Тэффи, А. Аверченко, А. Афанасьева и др. Тем не менее «Кысь» сравнивают с романом-фельетоном И. Оренбурга «Хулио Хуренито» (Елисеев 2000). У Т.Н. Толстой обнаруживается сходное с Е. Замятиным («Мы», 1920), М. Булгаковым («Собачье сердце», 1925), А. Платоновым («Чевенгур», 1926-1928), В. Набоковым («Приглашение на казнь», 1934) стремление к выражению собственной концепции общественного устройства. Подчеркивается авторская самобытность постмодернизма: «В «Кыси» Толстая не перестала быть постмодернистом, но теперь она перевела в эту модель самый предмет ее описания, творения (сотворения) – русскую историю. Россия у нее стала постмодерном: пародийным самовоспроизведением» (Парамонов 2000).

ISBN 978-84-949838-0-1

Интертекстуальности Т.Н. Толстой присуща особая центонность. Так, внутренний монолог главного героя в главе «Фита» включает в себя центон из прецедентных текстов А.С. Пушкина, Н.А. Некрасова, А.А. Блока, М.Ю. Лермонтова, Б.Л. Пастернака: «Что в имени тебе моем? Зачем кружится ветр в овраге? Чего, ну чего тебе надобно, старче? Что ты жадно глядишь на дорогу? Что тревожишь ты меня? Скучно, Нина! Достать чернил и плакать! Отворите мне темницу! Иль мне в лоб шлагбаум влепит непроворный инвалид? Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами!» (Толстая 2004: 316).

Наибольшую аналитическую сложность представляет разгадка аллюзий – скрытых цитат, использованных в романе в измененном виде. Как отмечает Т.Н. Толстая, выбор цитируемых претекстов зависит непосредственно от ее эстетических взглядов: «Это мой личный круг чтения, частица его, смутный абрис души...» (Толстая 2004: 330). Характерно, что синтез приемов различных литературных школ, смешение разнообразных претекстов в романе не приводят к конфликту стилей в первую очередь потому, что язык «Кыси» подчеркнуто эклектичный: автор сочетает архаичную, просторечную лексику с неологизмами и элементами новояза. для него характерны метафоричность и обилие уменьшительно-ласкательных форм. Языковой код, созданный в романе Т.Н. Толстой, составляет ее творческий феномен, основанный на литературоцентричности и шире – филологоцентричности романа. Интертекстуальная игра осуществляется в произведении на семантическом, лингвостилистическом и ассоциативном уровнях.

Воссоздавая архетипический уровень национального сознания, Т.Н. Толстая через интертекстуальность выявляет в «Кыси» центральные компоненты русской ментальности: особое тяготение к Слову, сакрализацию литературы. Однако свойственная эстетике реализма и модернизма идея воспитывающей роли словесного искусства подвергается переосмыслению в соответствии с философией постмодернизма. Сам концепт постмодернизма воспринимается как явление культурного полифонизма (Н.Б. Кириллова). Подмена образа-символа библиотеки концептом каталога (по законам его организации расставлены книги в кабинете главного героя романа) свидетельствует о новом решении актуальной для постмодернизма проблемы соотношения «автор – текст – читатель». Но, по Толстой, исповедуемая постмодернизмом теория о «смерт Автора» (Р. Барт) не обязательно приводит к «рождению Читателя», так как малообразованный человек не способен стать сотворцом текста ввиду непонимания его имплицитного смысла, т.е. в романе одновременно совершается и разрушение постмодернизма изнутри средствами самой постмодернистской эстетики, осмысления тупиков, в которые заводит тотальная постмодернистская деконструкция.

ISBN 978-84-949838-0-1

Благодаря интертекстуальности роман Т.Н. Толстой «Кысь» вводится в более широкий литературный контекст, разумеется, в другой культурной среде, например, в Испании он приобретает иные смыслы и вполне может быть сравним с произведениями таких испанских авторов, как Карлос Луис Сафон, Артуро Перес-Реверте, Антонио Муньос Молина, Камило Хосе Села (лауреат Нобелевской премии 1989 года), которые внесли существенный вклад в развитие постмодернизма. Как соблюдающие свои классические традиции, произведения испанской и русской литенратуры нередко сравниваются: Карлоса Луиса Сафона называют «испанским Булгаковым» за перекличку мотивов его романа «Игра ангела» с сюжетными линиями «Мастера и Маргариты») в контексте проблем испанского постмодернизма.

Интертекстуальность у Т.Н. Толстой как универсальная в искусстве постмодернизма категория лежит в основе текстопостроения и смыслообразования романа «Кысь» и она одновременно обозначает концепцию, метод, средство, элементы поэтики, код, прием, свойство идиостиля и другие качества, выявляющие наличие общих свойств текстов, благодаря которым они разнообразными способами явно или завуалированно могут ссылаться друг на друга и выступают как основополагающие принципы, формирующие систему литературы русского постмодернизма.

Список литературы

Данилкин Л.А. (2000): Рецензия на «Кысь», Современная литература. URL: http://www.guelman.ru/slava/kis/danilkin.htm (дата обращения: 13.04.2018).

Давыдова Т.Т. (2002): Роман Т. Толстой «Кысь»: проблемы, образы героев, жанр, повествование, Русская словесность, 6, 25-30.

Елисеев Н.Л. (2000): Рецензия на «Кысь Т. Толстой»: Кысь, Брысь, Рысь, Русь, Кис, Кыш! Современная литература. URL: http://www.guelman.ru/slava/kis/eliseev.htm (дата обращения 05.05.2018).

Иванова Н.И. (2001) И птицу паулин изрубить на каклеты,Знамя, 3, 39-44.

Липовецкий М.Н. (2007): Бесконечный конец истории, или Кысь vs. «Кысь», Текст и его интерпретация, Вып. 2. СПб: Фил. Фак. СПбГУ. С. 37-58.

Медарич М. (1997): Владимир Набоков и роман XX столетия, Pro et Contra. СПб.: РХГИ

Мелешко Т.А. (2001): Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте. Кемерово: КГУ.

Парамонов Б.М. (2000): Застой как культурная форма (О Т. Толстой), Звезда, 4, 234-238.

ISBN 978-84-949838-0-1

Парамонов Б.М. (2000): Русская история наконец оправдала себя в литературе. Рецензия на роман Т.Толстой «Кысь», Современная литература. URL: http:// www.guelmen.ru/slava/kis/paramonov.htm (дата обращения: 20.05.2018).

Толстая Т.Н. (2004): Русский человек на рандеву, Не кысь. Москва, Эксмо.

Barth J. (1984): «The Literature of Replenishment» in The Friday Book. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Minneapolis and London.

References

Danilkin L.A. (2000): Retsenziya na «Kys'», Sovremennaya literatura. URL: http://www.guelman.ru/slava/kis/danilkin.htm (data obrashcheniya: 13.04.2018).

Davydova T.T. (2002): Roman T. Tolstoy «Kys'»: problemy, obrazy geroyev, zhanr, povestvovaniye, Russkaya slovesnost', 6, 25-30.

Eliseyev N.L. (2000): Retsenziya na «Kys' T. Tolstoy»: Kys', Brys', Rys', Rus', Kis, Kysh! Sovremennaya literatura. URL: http://www.guelman.ru/slava/kis/eliseev.htm (data obrashcheniya 05.05.2018).

Ivanova N.I. (2001) I ptitsu paulin izrubit' na kaklety,Znamya, 3, 39-44.

Lipovetskiy M.N. (2007): Beskonechnyy konets istorii, ili Kys' vs. «Kys'», Tekst i ego interpretatsiya, Vyp. 2. SPb: Fil. Fak. SPbGU. S. 37-58.

Medarich M. (1997): Vladimir Nabokov i roman KHKH stoletiya, Pro et Contra. SPb.: RKHGI

Meleshko T.A. (2001): Sovremennaya otechestvennaya zhenskaya proza: problemy poetiki v gendernom aspekte. Kemerovo: KGU.

Paramonov B.M. (2000): Zastoy kak kul'turnaya forma (O T. Tolstoy), Zvezda, 4, 234-238.

Paramonov B.M. (2000): Russkaya istoriya nakonets opravdala sebya v literature. Retsenziya na roman T.Tolstoy «Kys'», Sovremennaya literatura. URL: http:// www.guelmen.ru/slava/kis/paramonov.htm (data obrashcheniya: 20.05.2018).

Tolstaya T.N. (2004): Russkiy chelovek na randevu, Ne kys'. Moskva, Eksmo.

Barth J. (1984): «The Literature of Replenishment» in The Friday Book. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Minneapolis and London.

ISBN 978-84-949838-0-1

УСАДЕБНЫЙ ТЕКСТ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ: СЕМАНТИКА, СИНТАКТИКА, ПРАГМАТИКА

Гриневич Ольга Артуровна
Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, Беларусь
olga.grinevich.1994@mail.ru

COUNTRY HOUSE TEXT IN CONTEMPORARY RUSSIAN POETRY: SEMANTICS, SYNTACTICS, PRAGMATICS

Grinevich Olga
Yanka Kupala State University of Grodno, Belarus

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается структура усадебного текста русской литературы в постусадебный период. Современные варианты усадебного текста занимают периферийное положение, как в диахроническом (по отношению к семантическому ядру – усадебному мифу И. С. Тургенева), так и в синхроническом (трансформация усадебного канона) аспектах. Трансформация затрагивает все уровни усадебного текста как семиотического объекта: его семантику (устойчивый комплекс значений), синтактику (расположение усадебных мотивов и образов в тексте), прагматику (отношения в триаде «автор–текст–читатель»). Периферийный характер данного сверхтекста отражает переходный характер современной культуры, амбивалентное отношение к историческому и культурному прошлому. Актуализация смыслов на коммуникативно-прагматическом уровне отражает функции усадебного текста как средства автокоммуникации культуры.

ABSTRACT

The article deals with the structure of the country house text of Russian literature in the modern period. Modern variants of the country house text occupy a peripheral position, as in the diachronic (with respect to the semantic kernel – the estate myth of I. Turgenev), and in the synchronic (transformation of the estate canon) aspects. Transformation affects all levels of the country house text as a semiotic object: its semantics (stable complex of meanings), syntactics (location of country house motifs and images in the text), pragmatics (relations in the triad «author–text–reader»). The peripheral character of this super-text reflects the transitional nature of modern culture, an ambivalent attitude toward the historical and cultural past. The actualization of meanings at the communicative-pragmatic level reflects the functions of the estate text in the system of cultural autocommunication.

Ключевые слова: усадебный текст, культурный код, образ, мотив, современная русская поэзия, семантика, синтактика, прагматика.

ISBN 978-84-949838-0-1

Keywords: country house text, cultural code, image, motive, modern Russian poetry, semantics, syntactics, pragmatics.

Усадебный текст относится к так называемым «сквозным» текстам, или сверхтекстам, объединённым вокруг пространственного феномена (в этом ряду разновидности городского текста – московский, петербургский, римский и т.д.). С точки зрения семиотики, усадебный текст является знаковой системой со структурно оформленным центром и «размытой» периферией (как в диахроническом отношении – тексты, отдаленные во времени от тургеневского усадебного мифа, так и в синхроническом срезе – тексты, разрушающие усадебный канон). На уровне семантики усадебный текст представляет собой комплекс устойчивых значений и ассоциативных представлений, связанных с топосом дворянской усадьбы (дачи), оформленных специфическими мотивами и образами (приезд в родовое гнездо, впечатления у открытого окна, прогулки по аллеям и т.д.) Классический усадебный текст выработал систему «расположения» (подобно dispositio риторического канона) образов и мотивов в пространстве текста. Она тиражировалась в эпигонской литературе тургеневской эпохи и находит свое применение до сих пор в массовой литературе с усадебным хронотопом (чаще всего в готическом или любовном жанре). Чертой коммуникативного уровня классического усадебного текста (прагматика) является монологизм повествования, который иллюстрирует пространственно-временную замкнутость усадебного топоса, его отгороженность от внешнего мира, в том числе от проникновения других «инстанций сознания». По мнению В. Г. Щукина, характерные черты усадебной повести И. С. Тургенева – «постоянная парадигматическая связь, соединяющая персонажей, и всеведущий рассказчик, который постепенно открывает перед читателем всю правду об изображаемом, единственным авторитарным обладателем которой он является» (Щукин 2007: 303). Произведения современных авторов как «периферийные» усадебные тексты на всех трех уровнях размывают усадебный канон.

Семантика усадебного текста, которую нагляднее всего представляет система оппозиций, – наиболее устойчивый его элемент. Устойчивость семантического уровня объясняется, если обратиться к определениям термина «значение», данным Б. А. Успенским и К. Шенноном: «ряд ассоциаций и представлений, связываемых с тем или другим символом» и «инвариант при обратимых операциях перевода» (Успенский 1962: 125). Разрушение инвариантной системы значений усадебного текста приводит к его полной деконструкции.

В современной поэзии часты случаи сохранения усадебного семантического инварианта при частичном разрушении связей внутри образно-мотивной системы на синтагматическом

ISBN 978-84-949838-0-1

уровне. Различное оформление усадебных оппозиций, тем не менее, может сохранять общую семантику усадебного текста. Рассмотрим этот процесс на примере стихотворений Х. Ольшванг и А. Кушнера:

Яблоки благоухают в траве, сушатся на столах,
Остаются на дне компота и жаркого дня.
Дом наш словно корабль в горах,
Пенный облунок – над.
И ещё летает, но реже и реже, мяч
За сараем, и вечер, особенно по краям
Неба, реки и веранды ещё слепящ,
И комары, трепеща, приникают к нам,
Но уже унесён творог и ребёнок – в другой руке,
И посуда тонет в раковине, скрипя,
И сердцевины яблок ежам достаются, и молча стоят в реке
Толпы неба, выше самих себя (Ольшванг 2013: 146).

Однажды на вырицкой даче, в компании шумной,
Я был поражен приоткрывшимся видом на реку,
С какой-то неслыханной грацией полубезумной
Лежавшей внизу и смотревшей в глаза человеку,
Как будто хозяин держал у себя под обрывом
Туманную пленницу в тайне от всех, за кустами,
Турчанку, быть может, и прятал глаза, и счастливым
Был, и познакомить никак не хотел ее с нами.

Поэтому в дом пригласил и показывал комнат
Своих череду затененных, с кирпичным камином:
“Легко нагревается и хорошо экономит
Дрова”, и вниманье привлечь к полутемным картинам
Хотел, и на люстре дрожали густые подвески,
И плотными шторками окна завешены были,
Вином угощал нас, чтоб мы позабыли о блеске,
Мерцанье в саду — и его ни о чем не спросили (Кушнер 2000)

Оба стихотворения построены на оппозиции «природа – цивилизация (культура)». Содержанием классического усадебного хронотопа является гармонизация природы и культуры, посредством которой создается ощущения счастья, безмятежности, покоя. Это ощущение становится содержанием стихотворения Х. Ольшванг, однако оно парадоксально выражается разорванностью синтагматических и логических связей: единство всего сущего показано соединением несоединимых понятий, принадлежащих к разным членам оппозиции: «на дне компота *и* жаркого дня», «неба, реки *и* веранды». Живое и неживое (принадлежащее цивилизации) уравниваются с помощью своеобразной параллели: «посуда тонет в раковине» и «толпы неба» «молча стоят в реке». А. Кушнер, напротив, сохраняет противопоставление: его стихотворение распадается на две строфы. В первой строфе река (природный образ) уподобляется пленной турчанке (ср., например, с другим «восточным» образом русской поэзии – пушкинской черкешенкой из «Кавказского пленника», идеалом «естественного» человека). Во второй строфе, напротив, в центре внимания образы культуры и цивилизации – камин, люстры, картины. Несмотря на эту антитезу (сияние реки – полутемные картины,

ISBN 978-84-949838-0-1

задвинутые шторы) усадебный хронотоп сохраняется: хозяин «прятал глаза, и *счастливым / был*».

Принадлежность стихотворения Х. Ольшванг к усадебному тексту подтверждается интертекстуальными перекличками с усадебным стихотворением И. А. Бунина «Вечер» («О счастье мы всегда лишь вспоминаем»). Трудно определить, является ли отсылка к Бунину сознательной. Усадебный текст и связанная с ним модель миромоделирования стали частью культурной памяти, и авторы могут бессознательно воспроизводить элементы усадебной парадигмы, подобно тому, как это делали авторы петербургского текста, по наблюдению В. Н. Топорова: «“субъективность” целого парадоксальным образом обеспечивает ту “объективность” частного, при которой автор или вообще не задумывается, “совпадает” ли он с кем-нибудь еще в своем описании Петербурга, или же вполне сознательно пользуется языком описания, уже сложившимся в Петербургском тексте, целыми блоками его, не считая это плагиатом, но всего лишь использованием элементов парадигмы неких общих мест, клише, штампов, формул, которые не могут быть заподозрены в акте плагиирования» (Топоров 2003: 9).

Сохранение усадебной семантики, восходящей к мифологическим и библейским представлениям об утрачиваемом рае, locus amoenus, в современной поэзии может сопровождаться утратой некоторых мотивно-образных компонентов, отражающих историческую и социокультурную специфику дворянских гнезд, как факультативных. Усадьба заменяется дачей или загородным домом, сохраняя семантические доминанты и идиллическую модальность высказывания.

Возможна и другая модель трансформации усадебного текста: сохранение связи элементов мотивно-образной системы при разрушении семантических доминант усадебного мифа. Примером служат циклы стихотворений Б. Херсонского «Стихи о русской прозе» (2008), «Посвящается Карамзину» (2007), «Гоголь-фест» (2010). Сам феномен циклизации стихотворений, содержащих усадебный код, свидетельствует о сохранении синтагматических нарративных связей. Наиболее последовательно усадебная синтагматика реализуется в цикле «Посвящается Карамзину». Цикл содержит традиционные усадебные образы (усадебная героиня – карамзинская Лиза, к которой восходит классический образ тургеневской девушки, усадебный герой, напоминающий самого Карамзина; место действия по некоторым чертам имеет сходство с усадьбой Остафьево, в которой долгое время жил Карамзин). Автор использует тургеневские приемы, например, прием характеристики персонажа с помощью описания его жилища: «За спиной у него колонна в честь красоты идеалов / классицизма, а впереди — обелиск во имя реалий / обыденной жизни и подлинных чувств. В каждом из залов

ISBN 978-84-949838-0-1

/ его усадьбы, на ковриках, пара античных сандалий / соседствует с парой лаптей» (Херсонский 2007).

Стихотворения цикла обыгрывают отдельные усадебные мотивы, например, мотив прогулки по аллеям парка в стихотворении «Статуя». Известно, что прогулка по «темным аллеям» тесно связана с мотивом усадебной любви. Однако в русской литературе он имеет свою специфику: ««на фоне западной теории и практики, реальности и художественного вымысла, касающихся сферы садовой любви в замках, поместьях, загородных домах, русская усадебная любовь отличается поразительным целомудрием и вместе с тем особой литературностью, всю меру которой можно оценить лишь понимая, в каком густом поле чувственности она развивалась» (Дмитриева, Купцова 2008: 121). Наполнение рассматриваемого мотива у Херсонского иное. Автор, с одной стороны, подчеркивает клишированность усадебного текста, искусственность образа жизни в усадьбе, показывая, что для каждого действия существует предписанное ему место в усадебном пространстве: «Дама вскрикивает и, отвернувшись, / от бесстыдной статуи, прижимаясь / к груди хозяина, дрожит и тихо рыдает, / вернее сказать, поскуливает. / Это входит в программу. / Если она боится и плачет, / ее нужно ободрить и утешить. / Для этого и существует беседка» (Херсонский 2007). С другой стороны, опровергается целомудрие усадебной любви: «Когда хозяин выходит и смотрит / на мускулистую спину обнаженного Минотавра, / черную с прозеленью бронзовую спину, / он уже не помнит, кто оправляет платье в беседке. / Он смотрит на Минотавра и думает: это подделка!» (Херсонский 2007).

В стихотворении «Статуя» внимание заостряется на оппозициях «свое–чужое», «естественное–искусственное»: отсутствует характерное для усадебного мифа органичное встраивание европейской культуры в русский усадебный ландшафт, о чем свидетельствует повтор в конце стихотворения: «и думает: это подделка! / Ну конечно, подделка! / Итальянцы меня обманули» (Херсонский 2007). Экспансия культуры («искусственного») по отношению к природе («естественному») подчеркивается образом регулярного парка-лабиринта, по которому гуляют герои.

Таким образом, у Б. Херсонского сохраняются традиционные мотивы усадебного текста (прогулка по саду, впечатления у открытого окна) при серьезной трансформации их семантики. Лиза не просто прогуливается по усадебному парку, а «идет топиться», любовные отношения утрачивают свой платонический характер, органичное сосуществование античной и русской культуры отсутствует, как и семантика покоя и умиротворенности, – усадебный топос Херсонского связан с чувством тревоги и неблагополучия.

ISBN 978-84-949838-0-1

Мотив заброшенности и усадебного увядания лишен поэтизации, характерной для литературы пореформенного и особенно постреволюционного периода. Вопреки представлению о том, что усадебный топос аккумулирует прошлое, показан «декоративный характер» искусственно возведенных руин: «Часть этих сооружений / строилась как руины, / романтическое прошлое / создавалось задним числом. / Так придумывают, домысливают, / досказывают свою жизнь люди, / с которыми ничего не случилось» (Херсонский 2007). Автор выходит на уровень широких обобщений, имея в виду не строительство усадьбы, а исторические преобразования. Стихотворение содержит имплицитные сигналы петербургского текста, связанные с пророчеством, приписываемом царице Евдокии («Петербургу быть пусту»): «С самого начала / нужно понимать, / что ты строишь, / что будет на этом месте. / На этом *пустом* месте» (Херсонский 2007).

Автор избирает усадебный хронотоп, с его стремлением к закрытости и самосохранению, чтобы подчеркнуть постоянную сменяемость декораций: «Леса уступают место садам и паркам. / Исключение — заросли мыслящего тростника» (Херсонский 2007). Образ мыслящего тростника в контексте рефренного сюжета «Лиза идет топиться» несет идею о неизменности человеческой природы и традиционном для русской литературы образе «маленького человека», который всегда выступает в роли жертвы истории, о чем свидетельствует продолжение фразы: «Должно быть, сахарного, ибо два старика / машут своими мачете (и как не устанет рука?), / прорубая дорогу в завтрашние века. / Это идут барбудос, братья Фидель, Рауль, / увертываясь от посвистывающих американских пуль». Обращение к образу Карамзина обусловливается позицией писателя, который в конце жизни писал: «Бог – великий музыкант, вселенная – превосходный клавесин, мы лишь смиренные клавиши. Ангелы коротают вечность, восхищаясь этим божественным концертом, который именуется случай, неизбежность, слепая судьба» (Цит.: Лотман 1987: 302). Позиция Карамзина, стоявшего у истоков усадебного текста, близка Тургеневу, сформировавшему его инвариант: невозможность личного счастья героя усадебного романа требует создания хронотопа, сохраняющего иллюзию защищенности от исторических преобразований и «слепой судьбы».

Прослеживается трансформация коммуникативной структуры усадебного текста. Прежде всего, это проявляется в разрушении монологизма, характерного для тургеневского усадебного текста, в усложнении субъектной структуры. Стихотворения цикла демонстрируют смену лирических субъектов – третьего лица (Лиза, помещик, живущий в усадьбе), первого лица: «Я умираю, хоть пока не чувствую этого. Сидя за книгой, / старинной церковной книгой в кожаном переплете, / я не могу увести мысли из привычного круга»

ISBN 978-84-949838-0-1

(Херсонский 2007); появляются местоимения второго лица, обозначающие взгляд на героя со стороны: «Если не приближаться, тебе все равно, кто такой / на белом листе бумаги размещает строку за строкой» (Херсонский 2007). Тем не менее, некоторые из мужских персонажей субъектной структуры по своим чертам совпадают в образе Карамзина. Множественность субъектов создает эффект нескольких точек зрения. По определению Д. Бака, художественный мир Б. Херсонского стереоскопичен (Бак 2015). Сложная субъектная структура подводит к мысли о роли дистанции, взгляда со стороны: «Пять гробовых крышек прислонены к стене / церкви — мал мала меньше, но все это не / имеет значения, если близко не подходить, / а глядеть с пароходика, как тянется серая нить / унылой дороги, на домики большака, / просто стоять, ощущая, как подергивается щека»; «Если смотреть с лужайки, кажется: / перед тобою квадратная зеленая крепость – / ни входа, ни выхода. / Это иллюзия. Вход и выход, / как всегда, существуют, / просто они незаметны. / Если смотреть с балкона / третьего этажа, понимаешь сразу: / здесь лабиринт» (Херсонский 2007). Приоритетность исторического взгляда на события («Большое видится на расстоянье», согласно есенинской формуле), предполагающего временную дистанцию, которая обесценивает беды «маленького человека», ставится под вопрос. Дистанцированный взгляд героини в стихотворении «Статуя» видит лабиринт – символ запутанности, замкнутости. В то же время микромир усадьбы расширяет свои границы, выступая одновременно ареной для исторических действий и для «лизиного» сюжета.

Трансформация усадебного текста на коммуникативном уровне наиболее наглядно демонстрирует разрушение классических канонов, отдаление от структурно оформленного ядра. Актуализация коммуникативной стороны произведения является следствием разрушения усадебной семантики – содержание текста смещается в область непосредственной коммуникации между автором и читателем. Например, в отрывке цикла Л. Рубинштейна «С четверга на пятницу» отдельные усадебные «сигналы» служат для активизации читательской культурной памяти, что подтверждается открытым обращением к читателю: «Мне приснились погруженные в глубокую задумчивость деревья старинного парка. По его тенистой аллее навстречу мне двигалась одинокая фигура. Я еще издали заметил ее и почти сразу догадался, кто это. Да и вы, наверное, догадались...» (Рубинштейн 1985). В этом проявляется отмеченная Ю. М. Лотманом характерная для языка искусства «постоянная тенденция к формализации содержательных элементов, к их застыванию, превращению в штампы, полному переходу из сферы содержания в условную область кода» (Лотман 2018: 27).

Формализация содержательных элементов усадебного текста характерна в целом для поэтов-концептуалистов. На примере поэмы Т. Кибирова «История села Перхурова.

ISBN 978-84-949838-0-1

Компиляция» видно, как усадебный текст русской литературы превращается в обширную цитату, отсылающую к комплексу представлений о дворянской культуре. Монологизм усадебного повествования нарушается включением «фольклорных» фрагментов, восходящих, в свою очередь, к народной былинной традиции. Оппозиция «свое–чужое» иллюстрирует разрыв между дворянской и народной культурами, который стал источником рефлексии многих поколений русских писателей. Данная оппозиция проблематизирована в эпиграфе из «Тараса Бульбы»: «– Что, сынку, помогли тебе твои ляхи? Андрий был безответен». Герой тургеневского «усадебного» фрагмента Петр Павлович (Павел Петрович из «Отцов и детей») открыто высказывает свою приверженность идеологии западничества: «“Я – западник! Я предан всей душою / Европе, то есть, говоря точней, / Цивилизации! <…> Одно / Лишь это слово чисто и понятно, / А все другие – слава ли, народ, / Славянство, воля ваша, пахнут кровью”» (Кибиров 2009). Петр Павлович оказывается прав, потому что сюжет «былинной» части заканчивается кроваво: его составляет битва Ильи Муромца с женщиной-богатырем поляницей. Поляница – представительница «чужого» мира, иностранка, поэтому битва выглядит как противоборство «своего» и «чужого»: «тут он стал у поляничищи выспрашивать / да й скажи-тко поляница попроведай-ка / ты коей земли скажи да коёй литвы <…> / когда стал ты у меня да и выспрашивать / я про то тебе ведь стану и высказывать / есть я родом из земли да из тальянскоей» (Кибиров 2009). Не только стиль, но и сюжет «былинных» и «усадебных» отрывков антонимичны: если классический усадебный сюжет представляет собой любовную историю, в которой герой, как правило, демонстрирует свою несостоятельность, не пройдя любовного испытания (мотив неудавшегося свидания), а женский образ усадебного романа, напротив, оказывается нравственным эталоном и воплощением национального идеала, то в «былинном» фрагменте победителем из битвы выходит Иван Муромец, а поляница в силу своего иностранного происхождения и коварности (она бьет спящего Илью Муромца) далека от народного идеала и оказывается побежденной («а он надвое ее да ведь порозорвал / да он перву половинку дал серым волкам / а другую половинку черным воронам»).

Кибиров оставляет неизменными семантику и синтаксику усадебного текста (семантика довольства и покоя жизни в усадьбе сохраняется в «державинском» фрагменте, сюжет усадебной любви – в «тургеневском»), сосредоточив внимание на коммуникативном уровне: смысл поэмы возникает в диалогическом соотношении двух типов дискурсов и в осмыслении усадебных оппозиций, то есть находится в области рецепции. Возникает своеобразный косвенный речевой акт, непосредственное содержание которого является отсылкой к смысловому полю, находящемуся за пределами данного текста и восстанавливаемому с

ISBN 978-84-949838-0-1

помощью контекстов. В отличие от монологичного тургеневского усадебного текста, автор которого «открывает перед читателем всю правду об изображаемом, единственным авторитарным обладателем которой он является» (Щукин 2007: 303), Кибиров делегирует «свое высказывание какому-то вторичному субъекту» (Шеффер 2010: 83) – литературной и фольклорной традиции, диалогические отношения между которыми конструируются читателем. В других стихотворениях Кибиров также обращается к усадебному тексту, осмысляя его в элегико-идиллической модальности (цикл «Послание Ленке и другие сочинения»).

Актуализация коммуникативного уровня усадебного текста в современной поэзии определяет одну из его функций, которую можно обозначить термином Ю. М. Лотмана «автокоммуникация» культуры. В случае, когда в качестве адресата и адресанта текста выступает один и тот же индивид, сообщение передается не в пространстве, а во времени и «служит средством самоорганизации личности» (Лотман 2018: 16). Когда адресатом и адресантом является не индивид, а национальная культура, целью автокоммуникации становится самоорганизация культуры. Это касается не только содержания сообщения, но и художественного языка: «Культура заинтересована в своеобразном полиглотизме. Не случайно искусство в своем развитии отбрасывает устарелые сообщения, но с поразительной настойчивостью сохраняет в своей памяти художественные языки прошедших эпох. История искусств изобилует “ренессансами” – возрождением художественных языков прошлого, воспринимаемых как новаторские» (Лотман 2018: 25–26).

Художественный язык усадебного текста актуализируется, становясь средством моделирования идиллического или элегического содержания усадебного текста. Синтагматические связи в этом случае могут быть редуцированными (Х. Ольшванг) или более упорядоченными (А. Кушнер), однако очевидной остается связь автора с культурной традицией. Периферийный характер современных усадебных текстов выражается в проблематизации усадебных оппозиций, трансформации всех уровней усадебного текста как семиотического объекта – семантического, синтагматического и коммуникативного. Наиболее очевидным вектором трансформации является коммуникативный уровень: почти каждый текст построен как диалог двух членов оппозиции или различных идеологических, эстетических, аксиологических систем.

Список литературы

Бак Д.П. (2015) Борис Херсонский или «История нового мифа застит глаза пеленой…», Книжный сайт. https://librolife.ru/g3194691 (дата обращения: 13.05.2018).

ISBN 978-84-949838-0-1

Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. (2008) Жизнь усадебного мифа. Утраченный и обретенный рай. Москва: ОГИ.

Кибиров Т. (2009) Стихи. Москва: Время.

Кушнер А.С. (2000) Огорчаться поздно! Журнальный зал. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/1/kushner.html (дата обращения: 12.05.2018).

Лотман Ю. М. (1987) Сотворение Карамзина. Москва: Книга.

Лотман Ю. М. (2018) Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус.

Ольшванг Х. (2013) Версии настоящего. Москва: Русский Гуливер.

Рубинштейн Л. (1985) С четверга на пятницу. Вавилон. http://www.vavilon.ru/texts/rubinstein/1-4.html (дата обращения: 07.06.2018).

Топоров В. Н. (2003) Петербургский текст русской литературы. Санкт-Петербург: Искусство–СПБ.

Успенский Б. А. (1962) О семиотике искусства, Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Москва: издательство Академии наук СССР, 125–128.

Херсонский Б. (2007) Посвящается Карамзину, Журнальный зал. http://magazines.russ.ru/kreschatik/2007/3/h2.html (дата обращения: 13.05.2018).

Шеффер Ж.-М. (2010) Что такое литературный жанр? Москва: Едиториал УРСС.

Щукин В. Г. (2007) Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. Москва: Российская политическая энциклопедия.

ISBN 978-84-949838-0-1

«СОВРЕМЕННОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ» В ОЦЕНКАХ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ 2000-2010-Х ГГ.

Житенев Александр Анатольевич
Воронежский государственный университет, Россия
superbia@mail.ru

"THE PRESENT OF THE MODERN LITERATURE" IN LITERARY CRITICISM OF THE 2000-2010TH.

Aleksandr Zhitenev
Voronezh State University, Russia

АННОТАЦИЯ

В литературной критике XXI века постоянно предпринимаются попытки понять, в чем состоит специфика современной ситуации в культуре, но социальная стагнация «останавливает» время культуры. Настоящее ускользает от рефлексии и в этом смысле оказывается зависимо от культурных паттернов прошлого – советского прежде всего. «Современность», связанная с философским понятием «модерности», связывается в критике с понятиями социального «активизма» и «проблематизации» представлений о литературе. Среди важнейших идей, обсуждаемых в связи с эффектом «остановившегося времени», можно назвать идею сосуществования разных систем координат и версий современности; идею открытия прошлого литературы как «неизвестного» и «нового».

ABSTRACT

In the literary criticism of the XXI century, attempts to understand the specifics of the modern situation in culture are constantly made, but the social stagnation "stops" the culture time. The present escapes reflection and in this sense it is dependent on cultural patterns of the past. Among the major ideas discussed in connection with the effect of "the stopped time", it is possible to talk about the idea of coexistence of different versions of the present; the idea of revealing the past of the literature as "unknown" and "new"; perception of the author's manifesto as alternative of the literary text.

Ключевые слова: модерность, литературная критика, будущее

Keywords: modernity, literary criticism, the future

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00476 А «Эстетическая новизна и литературность как проблемы теории и творческой практики XX века: авангардизм 1920-1930-х гг. и постмодернизм 1970-1980-х гг.».

ISBN 978-84-949838-0-1

Осмысление современности литературы всегда представляет собой попытку определить ее сущностные особенности на пересечении эстетического и внеэстетического рядов. Обозначить современность – значит вписать текущую литературу в исторический контекст как закономерное звено. Борьба писателя за право называться современным – это борьба за осмысленность и неслучайность своего бытия в литературе. Закономерно, что споры о современности самым прямым образом связаны с переопределением структуры литературного поля, с обозначением преимуществ авторской позиции и в текущей литературе, и в «большом времени».

Начало XXI века в российской литературе примечательно тем, что в нем нет выраженной точки отсчета, отчетливо обозначившей смену культурных и эстетических координат. Это современность, которая никак не может определить себя на хронологической оси российской истории. Ее характеристики смазаны, поскольку смазаны ее границы, то отодвигаемые к началу постсоветской эпохи, то приближаемые к протестным движениям недавнего времени.

Современность литературы поставлена под вопрос, поскольку ее не удается артикулировать в системе существующих культурных кодов. Этот факт можно интерпретировать двумя способами: как свидетельство растворенности в паттернах предшествующих эпох и как внеположность наличным языкам культуры. Однако и в том, и в другом случае это знак «потенциальности» времени, которое не может либо проявиться, либо найти свой язык.

Начало века кажется «не состоявшимся», а цепь исторических и культурных событий – рассыпавшейся на факты, не объединенные общей логикой. Бесструктурное, неподлинное время вызывает отторжение, и для того, чтобы принять его как свое, требуется специальное интеллектуальное усилие. О необходимости такого усилия в своем эссе «Предполагая жить» (2015) пишет М. Степанова.

Имитационный, поверхностный характер вовлеченности в мировую повестку дня; неспособность «ощутить настоящее как свое, не имеющее прецедентов, аналогов, образцов», одновременность всему XX столетию, в котором прошлое никак «не становится прошедшим, совершившимся или завершившимся» создают комплекс апокалипсических ожиданий, в котором катастрофический фон «выписан куда тщательней, чем первый план» (Степанова 2015).

Преодоление этого комплекса, полагает М. Степанова, – необходимое условие личностной и творческой самореализации: «Ущербная, лежалая, с бочком, жизнь, данная нам в ощущении – то самое настоящее, которое приходится обживать <…> То, что важно сейчас

ISBN 978-84-949838-0-1

– нашарить логику, которая была бы совместима с жизнью: работала на утверждение повседневности» (Степанова 2015).

Магистральная тема многих публикаций 2010-х гг., так или иначе связанных с рефлексией над современностью, – историзация настоящего, типологизация инерционных решений и обозначение зон, допускающих возможность эстетического открытия. Среди других материалов, описывающих «симптомы» непроявленной современности, заслуживает внимания интервью И. Гулина. Констатируя общее для эпохи ощущение усталости и бессилия, критик в то же время пытается наметить принципы продуктивной работы и найти возможные векторы новизны.

Точкой отсчета оказывается обманутость надежд на социальное обновление и переживание стагнации: «У меня, как и у всех, депрессия и никакого позитивного образа нет. Был очень оптимистический момент на волне протестов, когда всем казалось, что сейчас мы выйдем из катакомб, новая литература сформирует новый язык, который в какой-то мере станет языком общества, языком новой социальности и новой политики, сейчас все будут всех слушать. <…> А потом все это либо схлопнулось, либо превратилось в самопародию» (Гулин 2016).

Возможное решение связывается с рефлексией над узловыми точками смыслообразования модерной эпохи, обозначенными еще в первой половине – середине XX века: «Мне нравятся уже слегка «устаревшие» авторы: Нанси, Джеймисон. <…> Они же как бы фиксировали кризис современного, модерного общества, модерной культуры. Наша постмодернистская культура этот кризис скорее не осмыслила, а заморозила, обезболила и обустроила. Эта заморозка больше не работает, и мне кажется, очень полезно именно в эту точку первого описания его возвращаться, чтобы понять, куда двигаться дальше» (Гулин 2016).

Хотя очерченная критиком картина не располагает даже к осторожному оптимизму, он пытается обозначить «рецептуру» обновления литературного поля. Решение этой задачи связывается с проблематизацией границ художественного высказывания: «В первую очередь я хочу печатать такие тексты, чтобы читатель не очень понимал, почему он это читает, что это вообще такое: либо нечто слишком странное, либо, наоборот, слишком традиционное, либо слишком новаторское. Чтобы читатель немного сомневался: литература это или нет, философия или нет, не графомания ли это. Такие тексты должны подвешивать читательский опыт» (Гулин 2016).

Эффект остановившегося времени, сомнительность современности как области приложения творческих сил в большинстве публикаций связывается с непроработанностью

ISBN 978-84-949838-0-1

советского опыта – и в концептуальном, и в оценочном смысле. Постсоветское невозможно определить, поскольку советское не вполне освоено. Об этом, в частности, идет речь в диалоге К. Кобрина и М. Липовецкого на Colta.ru.

В материале «Страх настоящего. Русская литература сегодня» Кирилл Кобрин и Марк Липовецкий обозначены разные разрезы несостоявшейся современности, при этом круг самых важных вопросов задан М. Липовецким: «Почему современность и будущее перестали быть интересными писателям и читателям? Результат ли то ресентимента или исчерпанности модерного импульса? Или причины сугубо политические и экономические? <...> Кто из писателей вопреки доминирующему состоянию продолжает интересоваться настоящим? И что из этого получается?» (Кобрин, Липовецкий 2017).

Отвечая на эти вопросы, К. Кобрин их переформулирует, изменяя ракурс взгляда на проблему. Так, оценивая концептуальную невыстроенность современности, он связывает ее не только с недостаточностью временной дистанции, но и с экспансией медиа, постоянно удерживающим вещи слишком близко: «Неотрефлексированное настоящее не является “|настоящим настоящим”, неотрефлексированная реальность – “реальностью”, пусть даже реальностью рефлексии. Для рефлексии рамочка необходима, дистанция нужна» (Кобрин, Липовецкий 2017). Замкнутость культуру в кругу известного он соотносит с иллюзиями первого постсоветского десятилетия, с эйфорией безответственности, совпавшей с традициями патернализма: «Расплатой за иллюзию – что, мол, можно <…> отказаться от надоевшей советской модерности [и в то же время от – *А.Ж.*] мучительного демократического процесса и одновременно с наслаждением потреблять – и стало восприятие современности в постсоветском обществе как неподлинной, ненастоящей, вре́менной, не стоящей внимания» (Кобрин, Липовецкий 2017).

Позиция К. Кобрина при всей ее специфичности очень показательна для контекста истории идей, поскольку важнейшими линиями развития дискуссий о литературной современности стали, во-первых, осмысление модерности в русской культуре, типологизация исторической «паузы», мира «без будущего» и, во-вторых, изучение литературных сообществ и способов маркировать новизну, типологизация «горизонта ожиданий»).

Примером первого рода могут служить многочисленные публикации о российской и постсоветской модерности в журналах «Новое литературное обозрение», «Неприкосновенный запас», «Логос» в 2000-е и 2010-е гг.

Теоретическая рамка для этих дискуссий может быть пояснена формулой И. Калинина из редакторского предисловия к блоку материалов в «Неприкосновенном запасе» за 2010 год: «Постмодерн был не концом модерна, но его проверкой на прочность <…>. Нынешняя

ISBN 978-84-949838-0-1

опасность состоит в том, что эта прогрессивная, эмансипирующая и критическая роль постмодерна сейчас успешно апроприируется той самой властью, против которой была направлена эта критика <…> Именно поэтому разговор о современности <…> становится вновь особенно актуален – и в теоретическом смысле, и в общественно-политическом» (Калинин 2010).

Схожее объяснение высокой научной престижности «модерности» как предмета исследований в области истории России можно найти и в редакторском предисловии Н. Поселягина к блоку материалов о российской модернизации в «Новом литературном обозрении» за 2016 год: «Дискуссия, публикуемая в этом номере, возникла вокруг термина “modernity”, сколь популярного в современной международной гуманитаристике, столь и проблематичного. <…> “Модерность” предстала не только трудной для концептуализации, но и ключевой для понимания того, как <…> исследователи в целом видят и оценивают историю России последних полутора сотен лет. В центре дискуссии – вопрос о советской и постсоветской модерности как таковой: была ли она в России в принципе, и если да, то в каком виде и качестве?» (Поселягин 2016)

В широком наборе методологических подход к определению “modernity” и осмыслению особенностей ее российской версии особое место принадлежит критической теории, акцентировавшей идею воспроизводящейся новизны как важнейшего признака «современности». В своих главных чертах эта модель интерпретации современности также освоена российской гуманитарной наукой и литературной критикой. Ценностные и концептуальные основания этой модели эксплицированы в обзорной статье В. Фурса: «Модерный мир как мир “новый” отграничивается от “старого” тем, что он открыт будущему, и начало эпохи вновь и вновь повторяется с каждым моментом настоящего, рождающим из себя новое. Именно настоящее, как продолжающееся обновление, как воспроизводящийся разрыв с прошлым, наделяется в рамках модерна исключительным достоинством» (Фурс 2004: 48).

Актуальность и уязвимость этого критицизма поставлена в центр рассуждений Б. Гройса. Философ отмечает, что современность в культуре XX века – это современность редукционистская и скептическая; в наступившем веке она предполагает постоянное переписывание представлений о прошлом и пересмотр творческой проективности. Самая насущная проблема - проблема непродуктивного, растраченного времени, которое не может быть опредмечено ни в каком культурном продукте: «Настоящее перестало быть точкой перехода из прошлого в будущее. Вместо этого оно стало местом постоянного переписывания <…> истории <…>. Сегодня мы застряли в настоящем: оно самовоспроизводится, не ведя ни

ISBN 978-84-949838-0-1

к какому будущему. Мы просто растрачиваем наше время, не имея возможности надежно его вложить, накопить – ни утопически, ни гетеротопически. Потеря бесконечной исторической перспективы порождает феномен непродуктивного, растраченного времени» (Гройс 2010).

Противостоять этой «растраченности» можно, как полагает философ, «со-трудничая» со временем. Так идея «проблематизации» (дискурса, традиции, самосознания) как важнейшая примета «модерности» соотносится с практиками, позволяющими создать и структурировать сообщество. Сам факт возникновения сообщества рассматривается как выход из безвременья в историю, как опыт освоения современности. Именно в этом ключе разговор о сообществе ведется в резонансной работе Г. Дашевского, написанной на волне воодушевления массовыми протестами: «Весь интерес нынешнего момента в переходе от семейного тепла к публичному свету <…> Вот это пространство, голодное, холодное и освещенное, будет теперь создаваться параллельно – на площади, в суде, в парламенте, внутри человека и внутри стихов» (Дашевский 2012).

Такая формула современности позволяет соотносить ее прежде всего с развитием гражданских инициатив, с деятельным и ответственным встраиванием «новой социальности». Эта взаимосвязь «социального» и «нового», среди прочего, прямо тематизирована в пояснительных документах премии «НОС», присуждаемой фондом М. Прохорова: «Современность/инновационность текущей прозы организаторы премии рассматривают, прежде всего, под углом “новой социальности” литературного текста: как создание новых смыслов, новой системы художественных координат, новой ментальной и метафорической карты мира» (Концепция 2018).

Дискуссионность «новой социальности» позволила отчетливо обозначить многовариантность интерпретации современности и сопутствующей ей эстетической новизны. В обзоре одной из первых конференций о современности, XI Банных чтений «НЛО» («Концепт «современности» в истории культуры и гуманитарных наук», Москва. 3-5 апреля 2003 г.), дается целый ряд альтернативных дефиниций: современность – это ситуация «после» – наций, систем, литературы, дисциплин, контекстов и т.д. (И. Кукулин), это препятствие, установленное на пути эпохи, мешающее ей прийти к завершению (А. Магун), современность идентифицируется нами как «наше», простирающееся в прошлое (С. Зенкин) и т.д. (А.Л., И.К. 2003).

В номере «Нового литературного обозрения», посвященном современной поэзии и вызвавшем длительную дискуссию, современность тематизируется в наборе дополняющих друг друга признаков: «В отборе значимы параметры: а) отнесенность к уровню профессионализма: профессиональная – дилетантская словесность; б) отнесенность к

ISBN 978-84-949838-0-1

доминирующей на данный момент части поля литературы: мэйнстримная – маргинальная литература; в) отнесенность по шкале инновационности: инновационная – неинновационная (традиционная) литература; г) отнесенность по шкале актуальности: актуальная – неактуальная литература» (Бондаренко 2003: 60).

Множественность определений современности, резонируя с эстетическим консерватизмом и ограниченностью представлений о пределах возможного, обусловила такое специфическое явление начала XXI века, как «ретромания», с позиций которой литературная современность просто нелегитимна перед лицом «большой» культуры. Отличительная черта литературной критики, основанной на этой предпосылке, – широкое распространение редукционизма, сознательная тривиализация высказываний литературных оппонентов, лишение собеседника права на речь, поиск ложных прецедентов, экспансия негативизма, сведение на нет разговора о художественном качестве «нового» в новейшей литературе.

В версии Н. Ивановой форсирование современности как главного оправдания творческой практики – это стремление превратить творческую односторонность в достоинство: «Современность в современной литературе воспринимается современниками как “смещение системы”, “выпад из системы”, “диковина”, “tour de force” <…> Сейчас понимание современного в искусстве разделяет литературу на два разнонаправленных условных русла, вне зависимости от идеологии, на литературу актуального исполнения и литературу злободневного наполнения» (Иванова 2007). В этом смысле современность – вовсе не фетиш литературной критики.

В понимании И. Шайтанова акцентирование современности – это прежде всего полемический ход, связанный с попыткой поменять местами условные «центр» и «периферию» литературного процесса. Претенциозность такого жеста нуждается в отпоре, и потому само представление о ценности «современного» можно поставить под вопрос: «Существует ли поэзия, отмеченная современностью? Иными словами, в каком веке мы сейчас находимся: все еще длится вчерашний день или мы уже не по календарю, а по сути перемен стали людьми двадцать первого столетия? <…> Когда я год назад писал пародию на “новейшую поэзию”, то одновременно пародировал и “новейшую” критику <…> остающуюся вдалеке от вкуса и понимания» (Шайтанов 2006).

Эстетическая проблематичность «современного» актуализирует универсальную для XX века коллизию неприятия практик, приближающихся к границам эстетического поля или выходящим за них. Даже апология художественного плюрализма в этой связи может приводить к смещению основных акцентов на литературную классику, как в работах Е. Ермолина.

ISBN 978-84-949838-0-1

Так, с одной стороны, в книге «Медиумы безвременья» (2015) обозначается продуктивность многовекторного развития литературы: «Настоящая литература и настоящий художник начинают опережать время и становятся к нему в оппозицию. Это их шанс случиться вопреки ничтожеству момента. <…> Современная словесность замкнула на себя предшествующую русскую и мировую литературную традицию в очень широком диапазоне» (Ермолин 2015: 37, 41). А с другой стороны, в книге «Последние классики» (2016) современность, даже «трансавангардная», кажется несомненно проигрывающей классике XX века в своей значимости и творческих возможностях: «По контрасту с былым величием русского духа – как низка и пуста едва ли не вся наша актуальщина. Как пусты и жалки эти ежедневные кумиры массмедиа, эксплуатирующие остаточные рефлексы культуры» (Ермолин 2016: 11).

Несостоятельность современности как предмета эстетического интереса, с которой готовы согласиться представители самых разных сегментов литературного поля, обусловливает интерес к поиску альтернатив. В этой связи поиск современности часто оказывается поиском направлений бегства из профанной и обессмыслившейся «сиюминутицы». В этом отношении типологически особенно показателен пример М. Амелина, выступавшего в 2000–2010-е гг. не только в роли поэта, но и роли литературного критика: «Когда в будущем надеяться не на что, а настоящего стыдно, остается искать утешения в прошлом, любить прошлое и гордиться прошлым» (Амелин 2011: 294).

Актуализируя забытые реалии литературного процесса XVIII-XIX веков, Амелин не просто модернизирует прошлое, но создает в самой современности пространство ретроспективных альтернатив. Реновация канона, переоткрытие старого и опыт перечтения осознается им как ресурс новизны, позволяет акцентировать идею сосуществования разных современностей: «Современный человек пытается искать в стихах ответы на свои животрепещущие вопросы – и не находит. <…> Если ребенок рождается с хвостом или шестым пальцем на руке, в цивилизованном мире принято удалять лишний нарост. Что же делать с поэтом, в голове которого незримо копошится мифологическое существо, хотя с виду он ничем не отличается от других?» (Амелин 2011: 292-293). Открытость вопроса размыкает и поле разговора о современности.

Таким образом, в литературной критике первых десятилетий XXI века современность ускользает от рефлексии и в этом смысле оказывается зависима от культурных паттернов прошлого – советского прежде всего. «Современность», связанная с философским понятием «модерности», связывается с понятиями социального «активизма» и «проблематизации» представлений о литературе. Среди важнейших идей, обсуждаемых в связи с эффектом

ISBN 978-84-949838-0-1

«остановившегося времени», можно назвать идею сосуществования разных систем координат и версий современности; идею открытия прошлого литературы как «неизвестного» и «нового».

Список литературы

А.Л., И.К. XI Банные чтения «НЛО» («Концепт «современности» в истории культуры и гуманитарных наук», Москва. 3-5 апреля 2003 г.) URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/alik.html (retrieved: 09.09.18)

Амелин, М. (2011). Гнутая речь. М.: Б.Г.С.-Пресс. 464 с.

Бондаренко М. (2003). Текущий литературный процесс как объект литературоведения. Новое литературное обозрение. 2003. № 62, 57-76.

Гройс, Б. (2011). Товарищи времени. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/218 (retrieved: 09.09.18)

Гулин, И. (2016). Мы лепим из мертвечины големов. URL: https://gorky.media/context/my-lepim-iz-mertvechiny-golemov/ (retrieved: 09.09.18)

Дашевский, Г. (2012). Как читать современную поэзию. http://os.colta.ru/literature/events/details/34232/ (retrieved: 09.09.18)

Ермолин Е. (2015). Медиумы безвременья. Литература в эпоху постмодерна, или Трансавангард. М.: Время. 208 с.

Ермолин Е. (2016). Последние классики. М.: Совпадение.

Иванова Н. (2007). Ускользающая современность. Русская литература XX–XXI веков: от «внекомплектной» к постсоветской, а теперь и всемирной. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/iv7.html (retrieved: 09.09.18)

Калинин И. (2010) Ностальгическая модернизация, или: Россия, вперед! URL: http://magazines.russ.ru/nz/2010/6/mo1.html (retrieved: 09.09.18)

Концепция, цели и задачи (2018). URL:http://www.prokhorovfund.ru/projects/own/108/61/ (retrieved: 09.09.18)

Кобрин К., Липовецкий М. (2016). Страх настоящего. Русская литература сегодня. URL: http://www.colta.ru/articles/literature/15386 (retrieved: 09.09.18)

Поселягин Н. (2016). Испытание модерностью (От редактора). URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2016/4/ispytanie-modernostyu.html (retrieved: 09.09.18)

Степанова М. (2015). Предполагая жить. URL: https://www.colta.ru/articles/specials/6815 (retrieved: 09.09.18)

Владимир Фурс (2004). Критическая теория «современности». Логос. №1 (41), 42-71.

ISBN 978-84-949838-0-1

Шайтанов И. (2006). Двадцатый или двадцать первый? URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2006/5/sh2-pr.html (retrieved: 09.09.18)

ISBN 978-84-949838-0-1

ИСТОРИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ «ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА» МИХАИЛА КУРАЕВА

Исаева Елизавета Ильинична
Театральный институт имени Бориса Щукина, Россия
Elizaveta50@list.ru

HISTORY IN “PETERBURG TEXT” BY MIKHAIL KURAEV

Isaeva Elizaveta Ilinichna
Theatre Institute named after Boris Schukhin, Russia

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена творчеству писателя Михаила Кураева, чей путь начался в новый период развития русской литературы – в 80-90-е годы. Своеобразие его произведений состоит в том, что они обращены к осмыслению событий тех событий отечественной истории, которые в переломные для России годы *ощущались как остро злободневные.* Эстетически повести Кураева – «Капитан Дикштейн» (1987), «Ночной дозор» (1988), «Зеркало Монтачки» (1993) — следуют традициям «петербургского текста» русской культуры и могут рассматриваться как тематически-художественное единство — метатекст.

ABSTRACT

The article is devoted to the stories by Mikhail Kuraev – “The Captain Dikshtein” (1987), “The Night Garde” (1988), “Montuchky Mirror” (1993). They embody the most tragic pages in Russian history of the XX century, according to the traditions of so called “Petersburg text”. Both plots and characters are strongly determined by the mysterious image of the city. Classical associations pave the way to up-to-date issues: loss of personal identification, problems of crossed out generations. These novels could be regarded as a new unit , metatext.

Ключевые слова: история, осмысление, петербургский текст, зачеркнутое поколение, метатекст

Keywords: history, embody, Petersburg text, crossed out generation, metatext.

В истории современной русской литературы период 80-х - начала 90-х годов был отмечен снижением интереса к новым именам. В то время внимание читателей и издателей сосредоточилось главным образом на публикации прежде недоступной литературы русского зарубежья и «запретного воздуха» советской литературы. В центре внимания оказалось осмысление прошлого, каким оно представало в творчестве этого круга авторов.

ISBN 978-84-949838-0-1

В подобном контексте творчество Михаила Кураева, чей литературный дебют состоялся в 1987 году, заняло особое место. Кураев был писателем уже нового времени, хотя и не новой, молодой генерации. Родившийся в 1939 году, биографически он принадлежит к поколению «детей войны». Его ровесники — Венедикт Ерофеев, Владимир Высоцкий, Иосиф Бродский, Сергей Довлатов. Но творчески они не синхронны, писатель не был обозначен ни в официально существовавшей литературе, ни в самиздате 60-70-х годов. До своего собственно литературного дебюта Кураев многие годы служил редактором на «Ленфильме» и был автором сценариев немалого числа кинокартин, что писательству близко, но не тождественно. Такой биографический парадокс и может стать ключом к пониманию своеобразия творчества писателя, чей жизненный опыт определялся советской эпохой, а его художественное воплощение — временем перемен. Не случайно стоящие под его произведениями даты – время зарождения замысла и его завершения — далеко отстоят друг от друга: «Капитан Дикштейн» (1977-1987), «Ночной дозор» (1966-1988). Кураев вышел на литературную авансцену, когда появилась возможность не стесненного идеологией высказывания. Его проза при этом совпала с доминирующими в 80-90-х годах тенденциями: она была обращена к осмыслению болевых точек отечественной истории, которые ощущались в те годы как жгуче злободневные.

В своей первой повести «Капитан Дикштейн» писатель обратился к началу начал - событиям революционной эпохи, определившей судьбу России в XX веке. В центре сюжета – Кронштадтское восстание 1921 года, полузапретное для советской историографии, не нашедшее и сколько-нибудь заметного художественного воплощения. «Где еще прикажете искать фантастических героев и фантастические события, как не в черных дырах истории?» — этот полу-иронический-полу-риторический вопрос автора может рассматриваться как эпиграф к произведению и мотивация его жанрового обозначения — «фантастическое повествование о мятежном кондукторе».

В повести обозначены три пространственно-хронологических среза. События разворачиваются в Гатчине 60-х годов, ретроспективно — в период Кронштадтского восстания, а голос повествователя принадлежит некой условной современности, времени рождения текста.

Пространство, замкнутое треугольником «Гатчина – Кронштадт – Петроград», сдвигает повесть по направлению к «петербургскому тексту» русской литературы. Это придает и жанровому определению традиционный петербургско-мистический оттенок, фантастическое прочитывается в гоголевском ключе — как иррациональность, миражность самой жизни. Таким образом повествование обретает еще один пласт — ассоциативный, хронологически

ISBN 978-84-949838-0-1

связанный с классикой Х1Х века. Этой эпохой и подсказан образ «маленького человека», велением истории вброшенного в «неслыханные перемены, невиданные мятежи».

В кронштадтском пласте повествования спрятана завязка истории о капитане Дикштейне — человеке, которого на самом деле словно и не было. В художественной реальности повести существовали и служили на мятежном кронштадтском линкоре «Севастополь» двое: кондуктор Игорь Иванович Дикштейн и так и не названный по имени «чубатый матрос», кочегар из третьей котельной. Общий план – хроника восстания - словно чередуется с крупным, на котором и появляются эти два персонажа. Появляется освященный временем образ «маленького человека», волею судьбы вовлеченного в революционный круговорот. Судьба Игоря Ивановича Дикштейна в эту линию вполне вписывается в освященную традицией трактовку образа «маленького человека», вне своей воли вовлеченного в революционный круговорот. У него было «тихое заведование - погреба второй башни главного калибра». Свое место в революции он видел «посередине», из своего погреба предпочитал не выходить и погиб случайно — просто от того, что курсанту, выводящему моряков на расстрел, приглянулись его добротные сапоги.

Но у Кураева принципиально нетрадиционно развитие сюжета, что и становится уже знаком новой эпохи. Писатель обозначил не поворот или перемену, а подмену, фальсификацию судьбы своего второго героя, которого «может оказаться, и не было вовсе». Под именем Игоря Ивановича Дикштейна, к которому «у советской власти претензий не было», смог спрятаться, да так и прожил всю жизнь приговоренный к расстрелу «чубатый матрос».

Приняв чужое имя, он вошел и в чужую биографию. Бывший кочегар из третьей котельной перестал быть равным самому себе и полученную жизнь прожил как воображаемый им Игорь Иванович Дикштейн: «… отделившись от своего подлинного носителя, имя и фамилия не перешли революционным псевдонимом к новому владельцу, а напротив, как бы оторвали его от себя. В соединении нового лица с новым именем возникли черты и характер нового человека, мало похожего и на кочегара из третьей котельной, и на старшину боезапаса второй башни главного калибра». Настоящее имя «чубатого» позабыто даже его женой.

Новый человек возникает как новый образ — Капитан Дикштейн: «Все попытки его друзей и знакомых узнать подробности его морской службы встречали самый решительный отпор, что послужило сначала поводом для сочинения легенд, а потом, уже неведомо как, вдруг обернулось прозвищем — Капитан. <…> Правда, Капитаном звали Игоря Ивановича только за глаза, уважая его серьезность и вспыльчивость, поэтому и умер он, не подозревая о своем третьем имени…»

ISBN 978-84-949838-0-1

Кураев занимают не столько исторические и социальные, сколько психологические знаки времени потрясений и катастроф, когда люди оказались выброшенными из своих жизней, как «шары из луз» (выражение Мандельштама). Не случайна перекличка жизни безымянного матроса с кронштадтского корабля с судьбами реальных людей. Некоторые из них оказались запечатленными в истории литературы благодаря своей близости к писательскому кругу. В этой связи может быть упомянута судьба младшего брата Анны Ахматовой Виктора, воссозданная биографом поэта Светланой Коваленко: «Когда рухнул оплот Белого движения на Юге России — Севастополь, морским офицерам в обмен на жизнь было предложено прекратить сопротивление, сложить оружие и пройти регистрацию. Хорошо известно, чем это закончилось: весь молодой состав Черноморского флота был зверски уничтожен. < … >

Виктор Горенко не захотел иметь дело с «советами», не принял от них бесчестия и не поверил их обещаниям. Он раздобыл неприметную штатскую одежду и ночью через Старый Крым выбрался из смертельно опасной зоны». (Коваленко С.А. 2009: 55-56)

Человек уже не мог оставаться самим собой, он исторически словно был обречен проживать не одну, а несколько жизней, и какая их них подлинная, определить подчас было невозможно. Знаки таких подмен разбросаны в литературе послереволюционной эпохи. Смена костюма становится равной смены судьбы. «Срывайте погоны!» — кричит юнкерам полковник Малышев в «Белой гвардии» Булгакова, и это становится для них знаком спасения. Офицер Шервинский в мундире и певец Шервинский во фраке — это возможность разных судеб одного (или уже двух?) людей.

Модель биографии «В каких рождались/В тех и умирали гнездах» (Иосиф Бродский) перестала существовать.

Мотив проживания своей-не своей жизни в многообразных вариациях звучит в прозе Гайто Газданова (рассказы «Товарищ Брак», «Превращение», «Нищий», «Письма Иванова»).

В этих эстетически очень разных произведениях зафиксировано разрушение единства человеческой личности, рожденное и обусловленное историческими потрясениями XX века.

Поэтическое определение этому дала Анна Ахматова в «Северных элегиях»:

Меня, как реку,
Суровая эпоха повернула.
Мне подменили жизнь. В другое русло,
Мимо другого потекла она,
И я своих не знаю берегов.

ISBN 978-84-949838-0-1

В «Капитане Дикштейне» воплощена общая для эпохи утрата героем чувства своей незыблемой прежде психологической идентичности. Эстетическая параллель этих процессов — разрушение традиционного понятия «характер», с его постоянными свойствами и четко обозначенными границами.

Образ «маленького человека» у Кураева выходит за рамки социальных характеристик — в нем проецируются психологические следствия событий исторического масштаба.

В историческое пространство помещен и образ повествователя. Он летописец Кронштадского восстания и, не утрачивая интонации историка, воссоздает последний день жизни Игоря Ивановича Дикштейна.

Совмещение масштабов -микрокосма человеческой жизни и макрокосма истории.

Следующее произведение Кураева – «Ночной дозор» — тематически и эстетически продолжило линии, обозначенные в «Капитане Дикштейне» — и в пересечении эпох, и в парадоксальном переосмыслении образа героя. Тема сталинских репрессий, столь широко представленная в литературе этого времени, была переведена в категории того же излюбленного Кураевым «петербургского текста».

Проблематика «Ночного дозора» заметно отличалась от доминирующих в ту пору принципов художественного осмысления эпохи сталинизма. Возможность или невозможность человека сохранить в себе человеческое определяла проблематику уже ставших классическими произведений Александра Солженицына, Варлама Шаламова, Юрия Домбровского. У Кураева ракурс изображения сдвигается: у него предметом анализа становится не тот, кто оказался в тюремной камере или лагерном бараке, а тот, кто его арестовывал, допрашивал, сажал. К этой сложнейшей теме отважился обратиться Георгий Владимов в «Верном Руслане», но и он все-таки создал «повесть о караульной собаке»: для нее не существует возможности нравственного выбора и, служа человеку, она обречена на свою «собачью верность». Этим и обусловливается возможность читательского сочувствия Руслану. Кураев рискнул дать голос такому, уже заранее нравственно скомпрометированному персонажу.

Жанр «Ночного дозора» обозначен как «ноктюрн на два голоса при участии стрелка ВОХР тов. Полуболотова». Архаичное и тем самым стилистически романтизированное понятие «ночной дозор» отнесено к вполне рутинному ночному дежурству на некой неназванной ленинградской фабрике. Это позволяет сразу приподнять происходящее над бытовыми категориями и сделать возможным рождение «ноктюрна» – ночной песни, тем

ISBN 978-84-949838-0-1

более, что действие происходит в преддверии майских праздников, в наступающие белые ночи, воспетые в литературе многократно.

Солирующий голос отдан «стрелку ВОХР», в прошлом — сотруднику «органов» — именно так, без ставших оценочными аббревиатур НКВД или КГБ, обозначена его служба: «Сколько поучительных историй хранится под этой синей вохровской тужуркой! Бури прошел, ураганы, можно сказать, и уцелел, и это особенно ценно… Оглянусь, бывало, и сам не понимаю – как уцелел?» Второй дежурный, в сущности, не собеседник, а лишь слушатель, чьи вопросы и реплики вмонтированы в монолог-воспоминание рассказчика. Так что вторым является скорее голос повествователя. Эти два голоса и начинают «ноктюрн». Сразу за первой репликой рассказчика — «Я белые ночи до ужаса люблю…» — начинает свою партию повествователь, утверждая мотив белых ночей как эмоциональную, тематическую и ассоциативную доминанту произведения: «…Ну что за чудо этот ночной свет, что изливается на всю землю разом, на все дома, мосты, арки, купола, шпили, да так, что не падает от них тени, отчего каждое творение рук человеческих вступает в справедливое соревнование с подобными себе, не обманывая зрения ни солнечными блестками, ни летучей мишурой лунного сияния».

Белые ночи предполагают традиционные, вошедшие в петербургский миф ассоциации, отсылающие к Х1Х веку, к пушкинскому «Медному всаднику» и «Белым ночам» Достоевского.

В фантастическом свете белых ночей предстает и фигура «тов. Полуболотова». Любимые им «до ужаса», они становятся фоном, действующим лицом и отправной точкой его рассказов, в которых сразу же задан трагический парадокс — поэзия белых ночей соединена с ночным кошмаром арестов и обысков.

> «… Вот я и говорю…Хорошо в такую ночь на обыск идти или на изъятие!
> Случись мне сейчас доставлять кого-нибудь, так я бы, наверное, и машину отпустил, а прошелся бы пешочком по улицам… Под трамвай бросится? Да не ходят же трамваи! Убежит? А куда ему бежать? Никуда не убежит…»

Логика воспоминаний «первого голоса» ноктюрна капризная, ассоциативная.

Для этого ретроспективного повествования писатель нашел драматургический ход — лента воспоминаний движется в обратном направлении, и постепенное психологическое раскрытие персонажа происходит лишь к финалу «ноктюрна», к начальной точке биографии – к истории о том, как он попал в органы.

ISBN 978-84-949838-0-1

Ключ к образу героя — то, что « …пусть чинов не нахватал, в скромном звании прослужил, зато жив». Но Кураева рассказывает не историю превращения человека в «винтик», пусть маленький, беспощадной машины. Его герой утверждает: «я как-никак боевой штык….».

Монолог героя авторских оценок не предполагает, прямой исповедальности в нем тоже нет. Единственным знаком человечности оказывается петербургская нота ноктюрна - любовь к белым ночам.

Как же парень из едва не раскулаченной семьи превратился в «боевой штык»?

Кураев показал формирование в человеке «боевого штыка» языковыми средствами. Речь его героя двойственна. В ней звучит мотив «белых ночей» как символа красоты жизни, внятной для него. Вместе с тем речь рассказчика пропитана штампами, и идеологическими формулировками. Они не цитатны, а освоены, присвоены и вполне органично вплетены в его речевое поведение. Этот словесный портрет и создает портрет психологический и социальный. Эта идейная модель определила сознание героя, оно впитало предписанные оценки, готовые объяснения, они и помогают ему организовать свое восприятие происходящего, через эту призму он и видит мир. Словесный портрет и создает портрет психологический и социальный.

> «…эпоха была прекрасная, каждый день приносил на алтарь новые успехи благодаря сознательному отношению кадров к своему делу».
> «…тогда вопрос стоял четко: взбесившиеся псы капитализма не могут пережить наших триумфальных успехов и пытаются разорвать на части самых лучших из лучших людей нашей земли».

Голос повествователя ведет линию не сюжетно, а ассоциативно связанную с воспоминаниями «тов. Полуболотова». Точкой пересечения становится причудливая судьба Дома политкаторжан, связывающая современность с эпохой декабризма, что дает повествованию исторический масштаб.

Таким образом, «маленький человек» Кураева и в этой повести осмысливается не в социальном, а в историческом измерении.

В пространство истории погружено повествование и в следующем произведении писателя — «Зеркало Монтачки». Через традиционно петербургский мотив миражности человеческого существования введена глубоко трагическая тема — смена исторических векторов, обессмысливая жизнь целых поколений, сделала ее призрачной — не отражаемой зеркалами. Мистическое событие – люди перестали видеть свое отражение в зеркалах –

ISBN 978-84-949838-0-1

помещено Кураевым в бытовой контекст, подробно и достоверно описанный. Местом действия становится коммунальная квартира № 72 в доме по каналу Грибоедова, время действия — ноябрь 1961 года. Событие, начавшее этот год, — полет Юрия Гагарина в космос, открывшее новую эру в истории человечества, в тексте упомянуто. Но не упомянуто то, что завершало не только год, а целую эпоху, которой и принадлежала жизнь обитателей квартиры. 31 октября, по решению закрывшегося накануне ХХП съезда КПСС, из Мавзолея было вынесено тело Сталина. Жильцы квартиры 72 теряют свое отражение спустя две недели после этого символического действа — 12 ноября. Эпоху упразднили, и вместе с ней словно вынули из реальности тех, кто ее проживал. В Ноевом ковчеге коммунальной квартиры соединены и те, кто служил тому, что временем диктовалось, и те, кто стал его жертвой. и те, кто создавал для такой службы интеллектуальное обрамление, кто был способен простодушно существовать параллельно происходящему, каким бы оно не было.

Тонкость художественного рисунка «Зеркала…» в том, что здесь под одной крышей соединены не плоско-жестокие палачи со своими жертвами. Мысль Кураева иная — он пишет о судьбе поколений, жизнь которых равно обессмысливается. Они словно вычеркнуты из истории. По аналогии с «потерянным поколением» их можно назвать поколением *зачеркнутым* — в истории и в жизни.

Начало этих трагических переломов Кураев видит в рождении Петербурга, который сам стал потом их жертвой, превращаясь из Санкт-Петербурга в Петроград, Ленинград и вновь в Санкт-Петербург. Для обитателей квартиры спасительный катарсис наступает. Смерть капитана Иванова, чья жизнь, с ее жертвенностью и героизмом, безусловна, снимает с них проклятие призрачного существования. Но не снимаемый трагизм происходящего — в его повторяемости. В некоем послесловии к «Зеркалу Монтачки», названном «Читателю доверительно», повествователь вводит в этот круговорот и самого себя: «… 12 ноября 199… года, в семь часов сорок шесть минут утра, встав со сна, автор не обнаружил своего отражения ни в одном из пяти домашних зеркал, был этим обстоятельством сначала смущен, а вскоре и напуган. После мучительной растерянности автор собрался с духом, привел себя в спокойное расположение и, не считая свою жизнь единственной и неповторимой, не сознавая себя лицом посторонним по отношению к внутренней и внешней жизни сограждан, обитающих по обоим берегам канала им. Грибоедова, предпринял поиск похожих происшествий в ближайшей истории». Автор словно с иронией констатирует повторяемость трактовок прошлого как неких досадных ошибок, которые в очередной раз лучше зачеркнуть и начать с чистого листа. Отсутствие исторической преемственности видится им как своего рода преемственность –

ISBN 978-84-949838-0-1

парадоксальная и трагическая. «История нации есть процесс единый и непрерывный, хотим мы этого или даже делаем вид, что не хотим», - с горечью заключает он.

«Зеркало Монтачки» можно рассматривать как завершение своеобразной петербургской трилогии Кураева, позволяя определить эти произведения как некий метатекст, единый содержательно и эстетически.

Список литературы

Коваленко С.А. (2009): Анна Ахматова. Москва: Молодая гвардия, 55-56.

ISBN 978-84-949838-0-1

ФИЛОСОФСКИЕ ИДЕИ В. СОЛОВЬЕВА В *СОНЕЧКЕ* Л. УЛИЦКОЙ

Татьяна Йовович
Университет Черногории, Черногория
tatjana.d.jovovic@gmail.com

THE PHILOSOPHICAL IDEAS OF V. SOLOVYOV IN L. ULITSKAYA'S *SONECHKA*

Tatjana Jovovic
University of Montenegro, Montenegro

АННОТАЦИЯ

В работе исследуются отклики некоторых идей В. Соловьева в повести *Сонечка* Л. Улицкой. Это, прежде всего, идея всеединства и, связанная с ней, идея софийности, на которую достаточно прозрачно указывает название повести. Особое внимание уделено роли телесности в концепции всеединства и сочетании персонажей на фоне их сексуальности, духовности и душевности. В какой степени жизнь и судьба предназначены телесной оболочкой, и как она способствуют достижении гармонии всеединства – один из вопросов, который мы попытались исследовать.

ABSTRACT

The simple title of Lyudmila Ulitskaya's short novel, Sonechka, carries a complex history of humanity, principally of the feminine existence, which intertwines the physical, the psychic and the spiritual. The analogies with Solovyov and Dostoyevsky are revealed in the mystic meaning of the number three and a triad arising among the characters of the short novel providing them with an impetus to reach the apex of their lives and personalities. To what extent is life and fate of characters determined by their appearance and in what ways they might achieve the harmony of unity-in-all – still remains a legitimate question for analyses.

Ключевые слова: Улицкая, софийность, идея всеединств, Соловьев, телесность

Key words: Ulitskaya, sophianism, unity-in-all,Solovyov, corporality

*Статья первый раз опубликована под названием «Идея всеединства в *Сонечке* Людмилы Улицкой» на хорватском языке в журнале *Književna smotra* XLVII/2015, № 178 (4): С. 145-150.

Идея Владимира Соловьева о Софии (2015) как мировой душе, отражающейся в стремлении к преодолению разногласий, дисгармонии и вражды среди эгоистичных индивидов, воюющих друг с другом, реализовалась в одном из своих литературных воплощений в повести *Сонечка* Л. Улицкой (2011). Главный образ, Сонечка, приобретает личную целостность,

ISBN 978-84-949838-0-1

соединяясь с другими. Хотя дух, душа и тело никогда не уравновешены (в одном персонаже), они налаживаются в взаимодействиях с другими. Сохраняя свою и принимая чужую уникальность, они из дисгармоний личных микрокосмосов создают гармонию единого.

От софиизации к соматизации текста и обратно

Название повести Улицкой (первый раз опубликованной в 1992 г. в журнале *№ 7),* перекликается с рядом одноименных русских героинь: исследователи обыкновенно обращали внимание на тех персонажей русской классики, которых сближают признаки мудрости, кротости, самоотдачи и/или душевности. За эволюцией литературного образа Софии можно следит, начиная от Софьи из комедии Фонвизина «Недоросль, 1959» и «Горя от ума, 2000» Грибоедова до Сони Мармеладовой из романа *Преступление и наказание* (Достоевский, 1989). Этот ряд из классической продолжается и в современной литературе, в которой образ вечной Софии наделяется новыми нюансами. В связи с данной темой, Ковтун в новейшей русской прозе выделяет произведения «Дом на набережной» Ю. Трифонова, «Соня» и «Река Оккервиль» Т. Толстой, «Софичка» Ф. Искандера (2001: 53). Помимо упомянутых, среди литературных аналогий есть и более плотские Софии и Сонечки, как например две Софии, ярко окрасившие жизнь и творчество Марины Цветаевой: великая поклонница телесных удовольствий, поэтесса София Парнок и страстно-душевная и нежно-телесная Софья Евгеньевна Голлидэй, актриса Второй студии Художественного театра, в истории русской культуры запомнившаяся как Сонечка. Можно отметить подчеркнутый параллелизм между названиями выше упомянутой повести Улицкой (которая именно и есть повесть о Сонечке) и «Повести о Сонечке» Цветаевой, в которой она в своей мемуарной прозе представляет мифологизированную биографию Софьи Голлидэй. Но, поскольку аналогии между характерами женских персонажей в повести Улицкой и перекликающимися с ними одноименными персонажами русских классиков часто нарушены, так и в данном случае: истинное сходство с ними проявляется в образах Тани (чувствительно-плотская как Парнок) и Яси (соблазнительная и сложная женщина-ребенок подобно Голлидей).

Более чем с русскими одноименными литературными (и историческими) героинями, Сонечка Улицкой, по истинной софийной природе своего существа, схожа с Сольвейг, персонажем пьесы «Пер Гюнт» Генрика Ибсена. Прославляя заворожившую их андрогинную цельность героини норвежской пьесы, свой поэтический долг ей отдали и поэты русского серебряного века, Блок (два стихотворения посвящена этой теме: «Сольвейг» (1980: 389-390) и «О Сольвейг! О Сольвейг! О, солнечный путь!.. (Там же, 419–420)» и Гиппиус (стихотворение «Вечноженственное» с символическими стихами: «Сольвейг, Тереза, Мария,/ Невеста-Мать-Сестра! 2002: 437–438»). Сольвейг – символ долготерпения, верности и ожидания, не

ISBN 978-84-949838-0-1

воспринимающая свою участь как страдание, а именно наоборот – как великое счастье любви. Сонечка как и Сольвейг – мать и жена (хотя Сольвейг в биологическом смысле не является матерью, а в законном также не является матерью, несмотря на то, через эти роли проявляется ее основное отношение к миру). Сольвейг последний приют Пер Гюнта, Сонечка последняя остановка в жизненной стихии Роберта Викторовича. Ибсеновского героя, сладострастного и легкомысленного, утомленного бытом, озаряет душевная солнечность Сольвейг и он поет ей: «Мать и жена, ты святое творенье!/Дай мне укрыться! Даруй мне спасенье! (2015)». Отсутствие телесного начала не портит полноту ощущения Пер Гюнта, напротив, его дух преисполнен глубиной чувства, вызванного чистотой Сольвейг. Вопреки отсутствующим признакам внешней красоты (и не только, поскольку героиня также не наделена особыми интеллектуальными дарами) Роберт Викторович, чутьем художника и светского человека, узнает в Сонечке идеальную жену и мать. Из глубин коллективного, ему в этом помогает мерцающий образ фригийской богини Кибелы, олицетворения матери-природы.

Семиотика подвала и кодирование личного счастья

Образы анализируемой повести нереальны, их трудно представить в ежедневной жизни, но теоретически, – они могли бы существовать в одном возможном мире. Как таковые они являются литературными моделями, способными преодолеть конфликты и проложить дорогу в лучший и более совершенный мир. Они «сочетаются» на принципах взаимоотношений их сексуальности, духовности и душевности. Сексуальность и душевность Сони обратно пропорциональны. Ее роль однозначна – материнская. Таня сексуальна и умна, но она не душевна, Яся красива и внешне сексуальна.

Абсолютная внешняя некрасивость Сони, почти комическая внешность, травестирование эротичности женского тела (плоский зад, грушевидный нос, несоразмерность частей тела) предопределяют ее будущую жизнь. Benjamin Sutcliffe (2009: 617) замечает важность раннего любовного опыта для образования женской сексуальности. Травма, пережитая Сонечкой в возрасте четырнадцати лет прекратила процесс образования ее сексуальности, и вообще, процесс ее индивидуации. Счастливое детство, прекрасные отношения с отцом и удачный первый сексуальный опыт возбудили в ее дочери Тане здоровое и смелое отношение к телесному, а отсутствие родительских фигур, жизнь сироты и продажа тела как единственный экзистенциальный выход, привели до совершенного телесного холода у Яси.

Отсутствие красоты вызывает у Сонечки безмолвное соглашение на жизнь без любви, которой она не достойна, и ее женская сексуальная энергетика остается подавлена в подполе ее личности. Стыдливо меркнувший Эрос навсегда табуирован, а из глубокого осознания

ISBN 978-84-949838-0-1

собственной непривлекательности родилось особо гипертрофированное восприятие счастья. Каждый момент со своим мужем она ощущает как незаслуженную благодать, а поскольку она ничего не требует, получает дважды.

Вся внешность Сони лишена красоты: движения, одежда, жесты, физиологические и биологические процессы беременности и старения (в конце повести она «толстая усатая Софья Иосифовна» (Улицкая 2011: 34; Все цитаты по *Сонечке* далее приводятся по этому изданию с указанием страницы.), с очевидными признаками болезни Паркинсона В этом необыкновенном словосочетании, визуальная составляющая главной героини на самом низком эстетическом уровне, но в первый раз она в тексте наделяется статусом цельной личности и бывает названа полным именем и фамилией, что одновременно является одним из моментов максимальной софиизации текста.

Даже большая грудь, обыкновенно считающаяся одним из самых эротических женских признаков (после родов она у Сонечки тоже становится карикатурной – подушкообразной), у Сони лишена малейшего женского обаяния: она только сигнализирует исконное предназначение женщины: быть матерью и кормить. Символизируя суть Сони, большая грудь выступает в роли *pars pro toto*. Материнский аспект подавляет все другие аспекты ее личности. Она даже инстинктивно преодолевает биологические препятствия: она рожает, вопреки недоразвитой детской матке. Физиология грудного вскармливания описана весьма подробно и пластично (12). В каждый момент этого процесса, тело Сони волшебно наслаждается близостью. Это редкие моменты, когда она не отрицает его и наслаждается им.

Забывая о себе, она всегда заботится о других и в этом находить суть своего существования. Эту постоянную второстепенную позицию в жизни она не воспринимает как несправедливость и не хочет другого. Находя неподдельное счастье в альтруистической службе другим и живя на окраине настоящей жизни, или, лучше сказать, в ее подполье, тем она ярче чувствует свет семейной жизни. Не привыкшее получать эротическое наслаждение, тело автоматически отдается ежедневным требованиям быта, погружаясь в него без пощады. Его основной признак – эротический аутизм. Формула счастья Сонечки основана на отсутствии гордости и эгоизма и на том, что она в отношениях не ожидает никакой взаимности.

Хронотоп подвала прослеживается через всю ее жизнь, в буквальном и метафорическом смысле: она работает в подвальном хранилище библиотеки, живет с Робертом, человеком из подполья в подвале заводоуправления. Даже живот Сонечки является какой-то формой подвала тела, а подвал в ее топографии – пространство персонального счастья. Указанная парадигма амбивалентна, подвал представляет собой и фундамент, на нем стоит дом. Семиотика подвала подчеркивает второстепенную позицию Сони в жизни, постоянное скрывание. Приют от

ISBN 978-84-949838-0-1

волнующих мыслей об опасных знаниях своего мужа она находит внутри своего тела, сосредоточиваясь на своем животе, темный источник жизни, и воображая пульсы зародившегося существа. Живот обладает всеми признаками подвала: он скрытый, темный, влажный, безопасный. Хотя отказывается от своей внешней оболочки, она чувствует важность своей внутренности и внимательно прислушивается к ней:

[...] А Сонечка долго лежала в темноте, мучаясь от недоговоренности и отодвигая от себя еще более ужасную, чем эта недоговоренность, догадку: муж ее обладал знанием столь опасным, что лучше было этого не касаться, - и она уводила свою тревожную мысль в другое место, к томным и тонким переборам внизу живота, и пыталась представить себе, как пальчики размером в четверть спички в такой же темноте, которая окружает сейчас и ее, легко проводят по мягкой стенке своего первого жилища, и улыбалась 8–9).

Идея живота как центра тела (вспомним, что у этого слова есть и архаичное значение жизнь), как органа, показывающего через телесные рефлексы настоящее состояния души, содержится и в описании восприятия красоты Яси Робертом Викторовичем: «В момент, когда дверь захлопнулась, он почувствовал сильное и гулкое сердцебиение, но не в груди, а где-то в глубине живота. Сердцебиение восходило в нем вверх, как солнце от горизонта, морской гул наполнил голову, виски, даже кончики пальцев. (26–27)»

В персонаже Сони сочетаются ветхозаветное прославление жизни и христианское милосердие. Ее жизнь – это гимн ежедневному, она королева здешнего, обыкновенного. Поскольку ее Эрос глубоко спрятан, она не знает пыток ревнивости и зависти и безропотно принимает запрет на страсть, считая это вполне справедливым и логическим последствием отсутствия внешней красоты. Литература для нее только компенсация, позволяющая ей остаться в пассивной роли потребителя и наблюдателя настоящей жизни. Не понимая искусство, оно прекрасно понимает его важность. Хотя сама Соня не творческая натура, на ней стоит микромир, окружающий ее. Единственное что беспокоит личную жизнь героини – тоска по многодетности, так как она воспринимает деторождение как свою должность: «Ей все казалось, что она недостойна любви своего мужа, если не может приносить ему новых детей (как было принято в ее племени). (25)»

Свою главную роль – матери и кормилицы, Соня отстаивает не только в отношении к собственному ребенку, но и к другим близким людям: мужу, Ясе, несмотря на позицию, которую Яся занимает в ее жизни: сначала как сирота, подруга дочери или потом как любовница ее мужа. Принимая Ясю в свою семью, она частично реализует свою мечту о увеличении семьи. Отношение *мать:дочь* между Соней и Ясей остигает кульминации после смерти Роберта

ISBN 978-84-949838-0-1

Викторовича, когда Яся снова еще раз теряет мужскую и отцовскую, защищающуюся ее фигуру: «Была она сирота, а Соня была мать» (33).

Восприятие истории и эпохи в повести Улицкой очень схожи с философией времени и истории, за которую заступается и которую применяет Юрий Живаго в романе Пастернака *Доктор Живаго* (2014), по сути атемпоральной, поскольку герою удается преодолеть границы линеарного времени и через личный опыт ощутить пересечение синхронной и диахронной перспектив. Персонажи равнодушны к сменам территорий и эпох. Все города соединяются в большое тело единственной территории, а все эпохи сливаются в единственный континуум, служащий только фоном для разыгрывания личных судеб героев. История и география не очень важны для жизни героев, поскольку они своевольно запираются в крепости своих личных жизней. Несущественность временных внешних рамок, Роберт Викторович обобщает в нескольких предложениях: «Я хотел сказать, что меня никогда не интересовало, чья лошадь придет первой. Для нас это не важно. В любом случае гибнет человек, его частная жизнь. (8)»

Уравновешивание неустойчивых треугольников

Треугольники, образующиеся среди героев в повести Улицкой, совсем особого типа. В отличие от деструктивных треугольников Достоевского или Набокова, например, в которых почти всегда существуют садистические и мазохистские отношения мучителя и жертвы, поскольку ими владеют эротические, всегда исполненные жестокости начала, в треугольниках Улицкой отношения налаживаются до полной гармонии. Между каждой парой в треугольнике образуется другой вид отношения. Основные триады, между которыми непременно изменяется качество связи – Соня/Роберт/Таня, Таня/Роберт/Яся, Яся/Роберт/Соня.

Триада между Соней, ее мужем и Ясей уравновешена и гармонична, потому что восстанавливается четкое перераспределение ролей и женщины не претендуют на одну и ту же роль: это не ménage à trois, это почти настоящая семья, вид того, что сегодня называем восстановленная семья. Яся занимает место дочери и между ней и Соней не создаются соперические отношения, но искренние отношения матери и дочки. Такого типа отношения не безызвестны в биографических реалиях писателей, вспомним треугольник, осуществленный в реальной жизни Иваном Буниными, его женой Верой Муромцевой и молодой помощницей Галиной Кузнецовой.

Милосердная София – всепонимающая опора, спасающая и облагораживающая распадающиеся частные жизни. Ни один из персонажей не исполнен гармонии и соответствия между телесным, духовным и душевным, визуальным и хаптическим. Именно из этого неравновесия между биологическими и физиологическими предпосылками, личными

ISBN 978-84-949838-0-1

желаниями, физическими преимуществами и недостатками образуется разнообразие отношений, благодаря которым они зреют и находят собственные жизненные дороги.

Мудрость Сони заключена в том, что она прекрасно понимает, что у каждого в мире есть своя роль, и что гармония между всеми ведет к высшей цели. Она та, которая кормит (владелица кухни), понимает и сохраняет. Самая обыкновенная, самая традиционная, но самая душевная и единственная, которая способна прервать канон и пожертвовать собой ради чужого счастья: «Как это справедливо, что рядом с ним будет эта молодая красотка, нежная и тонкая, и равная ему по всей исключительности и незаурядности, и как мудро устроила жизнь, что привела ему под старость такое чудо, кото-рое заставило его снова обернуться к тому, что в нем есть самое главное, к его художеству...» – думала Соня… (28)»

Если прекрасная душа Сони не соответствует некрасивому бесформенному телу, то у Яси красота тела несоразмерна ее осязательной неотзывчивости. Относительный душевный холод Тани диспропорционален ее телесной чувственности, в то время как сочувствие отстает от развитой самочувственности. Неполноценность персонажей дополняется и уравновешивается в их взаимоотношениях, создавая наконец в этом умении быта что-то выше их самих – искусство жизни.

В треугольниках Улицкой нет трагических концовок, что представляет собой самое типичное литературное решение данных ситуаций: наоборот, они инициируют новые качества в жизни и в искусстве, налаживаясь по принципу компенсации и тяги к противоположному. Треугольники открыты – последовательно изменяются их края. Один член всегда выпадает, уступая место другому, но всегда быстро находит место в новообразованной структуре.

Функция Яси вертикально развивается в повести. Из первоначальной роли любовницы и объекта сексуального наслаждения она достигает вершину своего существования, становясь музой. Ее сексуальность также неполноценная, подобная мифологической заманчивости русалок, которые несмотря на то подчинены холоду своего хтонического мира. Она объект, осознающий силу своей красоты. Быть красивой и нравиться – ее единственный способ выжить. Это функция зависит только од восприятия другого, поскольку ее интеллектуальные действия почти как сексуальность Сони – нулевые.

Телесное своеобразие Тани заключено в нестандартной красоте вне классических пропорций, чей канон нарушает несоразмерностью тела, неуклюжими движениями, ловкостью всегда занятых рук (в которых постоянно происходить маленький театр, 17), что создает одну из преобладающих эротических составляющих ее физикуса.

С самого рождения она была окружена чудесными игрушками, и игра, самостоятельная, не требующая иных участников, была главным содержанием ее жизни. Так и получилось, что,

ISBN 978-84-949838-0-1

выйдя из развлечений своего затянувшегося детства, года два проспала она, промаялась на известном переходе и, рано поняв, какую именно игру предпочитают взрослые, отдалась ей с ясным сознанием своего права на удовольствия и свободой не подавленной личности.

Отношение к фаллосу поляризует различное восприятие плоти у Яси и Тани. Существо Тани пронизано физиологией здоровой сексуальности и хаптической одаренностью. Сексуальное любопытство и свободное отношение к сексу отражаются в ее восприятии фаллоса как интересного объекта, с помощью которого она исследует пределы телесного удовольствия. Неукротимые кудри «упругие волосы, не продираемые гребнем, не заплетающиеся в косички» (14), символизируют такой-же неукротимый характер. Творческое существо героини воплощается и в телесных экспериментах, в которые она погружается с свободой, присущей только незаурядным личностям, и с подчеркнутой автоэротичностью: «Самым увлекательным для Тани было новое осознание своего тела: оказалось, что каждая его часть - пальцы, грудь, живот, спина - обладает разной отзывчивостью к прикосновениям и позволяет извлекать из себя всякие прелестные ощущения, и это взаимоисследование доставляло обоим массу удовольствия. (17).»

С другой стороны, отвращение к сексу представлено через отношение Яси к фаллосу (ихние противные штучки, 23). Похожую банализацию секса и индифферентность в отношении его замечаем у Марфиньки в романе *Приглашение на казнь*: «[…] это такая маленькая вещь, а мужчине такое облегчение» (Набоков: 2001: 27). Как сирота, она связывается с старшими мужчинами, все время ища потерянную фигуру отца и отцовскую защиту. Это причина образования патологической сексуальности, с полным отсутствием любого удовольствия. Несмотря на грязь жизни, которую ведет, она остается чистоплотной, поскольку все это не касается ее переживаний. В повести подчеркнуты отношения этой героини к гигиене и эстетике, а также и абсолютное осознание красоты собственного тела и ее влияния на других. Оттуда и недостаток стыда и естественное восприятие собственной наготы, как это бывает у детей или у Адама и Евы во время их невинности. Она очень легко раздевается в публичном туалете (20), в одном, почти лунатическом ритуале снимает ночную рубашку перед Робертом Викторовичем (обнажение в данном контексте на символическом уровне связано с душевным оголением и ранимостью) и, в конце повести, совсем голая бежит к соседке за помощью (20, 23, 32).

Качество любовного отношения между ней и Робертом Викторовичем не обусловлено количеством страсти, которая обратно пропорциональна, поскольку Яся наслаждается только возможностью подарить художнику наслаждение ее красотой. Вся хроника ее телесных отношений с мужчинами исполнена полным эмоциональным и телесным равнодушием, так что она в первый раз, хотя и в очень низком уровне, связываясь с ним, отпирает свое тело в

ISBN 978-84-949838-0-1

хаптическом смысле: «Яся смеялась, плакала, вскрикивала: «Езус Мария!» – и гордилась, и восхищалась, и так радовалась, что даже научилась испытывать некоторые приятные ощущения, о коих прежде и не догадывалась, невзирая на ранний и долгий опыт общения с мужчинами. (32)»

Мы не согласны до конца с аналогией, которую Ковтун проводит между Ясей и мифологической Лилит (2011: 64–65). Считаем, что ее соблазнительность проявляется через визуальное, а ее внешность более сравнима с русалками, и тут аналогия кончается, поскольку русалки недоброжелательны и летальны для мужчин. Правда, Р. В. умирает в постели, но его смерть не является результатом ее недобрых намерений. Яся более пассивный женский принцип, она скорее Ева, в том смысле очень похожа на Соню. Она хотела бы быть супругой, она удовлетворяет, по-кошачьи умеет приспособиться. Лилит, с другой стороны, - активны женский принцип, символ независимости, свободы и непокорности, ищущий одинаковости и даже верховенства (эта легенда первый раз упоминается в Альфавите Бен- Сиры, 2018). Она та, которая отказалась лежать под Адамом, и из-за того, что не хотела подчиниться, убежала от него (это легенда первый раз упоминается в Альфавите Бен-Сиры: 2015). Принцип Лилит в большей степени является маркером образа Тани. Ее сексуальность более мужского, чем женского типа, она очень активная, смелая, готовая к изменам, с определенной примесью бисексуальных привлечений (очарование красотой Яси), скорее всего возникающих из ее андрогинной сущности и сильного либидинального потенциала. Между Таней и Сонечкой царит полное недопонимание: дочь негатив матери. Телесная пыль у Тани противопоставлена душевному холоду.

Софиизация соматического

Индивидуация личности наиболее целостно реализуется в образе Тани. Она прототип современной женщины, подлинный субъект, самодостаточна, вдохновительница, она одновременно и муза и творческий человек, устремленная к Абсолюту. Ее телесность дионисийского типа, рождена в красоте дисгармоничного, непредсказуемого и неконтролируемого.

Красота Яси покоится на аполлонийском принципе: полное соответствие телесных пропорций, мелодичная музыка движений, чистота и высокая самооценка собственной внешности, основные причины, в результате которых она становится последней и самой важной

ISBN 978-84-949838-0-1

музой в жизни художника. Хотя роль Яси преобладающая, творческая дорога художника проложена влияниями всех трех женских образов, и оба начала, – и аполлонийское и дионисийское, вплетены в нее. Соня вдохновляет его первый портрет после долгого периода творческой абстиненции и забвения, после чего чередуется фазис, когда делает игрушки для дочери Тани, – но все это лишь медленное пробуждение творческого толчка до настоящей иллюминации, возникающей после романа с Ясей.

Красота Яси лунного холодного типа, и по отсутствии чувственности и по визуальном впечатлении (металлическая белизна тела). Самое большое количество литературных мест, где она описывается, вызывают ассоциации холода, и, одновременно, – возвышенности. Когда Соня первый раз увидит белые портреты, сразу понимает, кто такая «настоящая снежная королева» (28), а первое показывание тела Яси, которое заодно будет и художественным откровением для Роберта Викторовича, оказывает почти ослепительное действие на него: «Никогда не видел он такой лунной, такой метал лической яркости тела» (24).

Ковтун трактует вылезание Яси из огромной рубашки Сони как рождение (2011, 64).. Скорее всего, мы в этой сцене усматриваем аналогию с Русалкой, восхождение из подполья быта в свет настоящей жизни. Эротика Яси воздушная, прозрачно-призрачная. Аурой такого типа она пленяет Таню, понимающую силу ее хрупкости: «Ах, мама, она кажется слабой, воздушной, а сильная – необычайно!» (22); «Крупная и размашистая Таня с обожанием смотрела на прозрачную, вроде отмытого аптечного пузырька, Ясю [...]» (19).

Как раз свойство «прозрачности», присущее внешности Яси, возбуждает последнюю вспышку творческой энергетики художника. Яся визуально ясная, - она же прозрачна как вода или воздух, совершенная молодая материя. Прозрачность внушает мир, спокойствие. Художник с помощью кисти и холста пытается разгадать секрет материи, из которой сделана его муза, пробует проникнуть через ее прозрачность, то есть объяснить ее, сделать ясной фактуру ее кожи и завораживающую силу красоты. Творческим актом совершается интеллектуальное проникновение в визуальное. Прозрачность – не просто требование познания, но высшая человеческая ценность, в сущности, неустранимая, как неустранимо наше желание быть, существовать в видимом мире. Видеть и быть – одно и то же..» – пишет Подорога (1995: 157), в главе «Эрос и физика “прозрачности”», посвященной анализу одноименного текста П. Флоренского.

Этот лозунг можно применить к философии существования Роберта Викторовича, а в несколько модифицированном виде и к Ясе, для которой «быть усмотренной (замеченной) и существовать» одно и то же. В отличие от Тани, движущейся шумно, «с невоспитанной свободой жеребенка», не беспокоясь о том, как это выглядит со стороны, движения Яси

ISBN 978-84-949838-0-1

отмечены «женской музыкой тела, требующего внимания и восхищения» (21).

«Феномен прозрачности есть символ, указывающий на присутствие в нашем опыте желания, – желания реальности. Эротика познавательного акта.» – замечает Подорога, и именно из указанного выводит заключение о частоте подчеркнутости оппозиции прозрачное – призрачное у Флоренского. (1995: 159). Та же оппозиция в качественном и количественном смысле усматривается и в внешности Яси.

Яся вся проявляется в визуальном, так что и эстетика одежды для нее обладает экзистенциальным значением, поскольку она ее воспринимает как продолжение тела, подчеркивание телесной красоты:

Одежда – часть тела. В обычной жизни это – внешнее продолжение тела, аналогичное волосяному покрову животных и птичьему оперению; она приложена к телу полумеханически, – я говорю “полу”, потому что между одеждой и телом есть отношения более тесные, нежели только соприкосновение: пронизанная более тонкими слоями телесной организации, одежда отчасти врастает в организм. В порядке же зрительно-художественном одежда есть *явление* тела и собою, своими линиями и поверхностями, строение тела она проявляет. (Флоренский 1994: 112).

Наблюдая, художник пытается понять – из акта наблюдения и восхищения рождается творческая тоска по познанию. В поисках разгадки заманивающей белизны Ясиной плоти и «драгоценности молодой материи» (32), он достигает вершины собственной жизни. Тело художника – достаточно дематериализованное тело, с отсутствием ярких визуальных следов в тексте, а даже несколько присущих представляют собой только проявление его ума (малый рост, глубокие вертикальные морщины, умные и угрюмые глаза) (4, 7), и по мере приближения биологическом концу, его лицо становится более светлым, что намекает на достижение высших слоев познания и духовности. Тела музы и художника представлены в оппозициях старое: молодое, живое: неживое. Тело художника из периферии сюжета перемещается в центр текста, лишь лежа на смертном одре (33), который по Бруксу представляет «привилегированное литературное место» (2000: 250). Телесный код, интенсивно пронизывающий повесть и умножающийся в ней, определяя судьбы героев, наконец исполняется настоящего смысла. Рисуя портреты Яси, Роберт Викторович добивается художественной расшифровки метафизического смысла белого цвета и четким визуальным образом переносит сложную философию красоты: «все то, что житейскому взгляду кажется белым, а Роберту Викторовичу представлялось мучительной дорогой в поисках идеального и тайного.» (Улицкая 2011: 26). Белые портреты смотрятся как иконы, тело Яси с позиции объекта желания перемещается в торжественное пространство художества, где останется

ISBN 978-84-949838-0-1

вечно молодым. Из эротической сферы тайного и частного оно возвышается в сферу общественного и сакрального.

Хотя повесть следит за тремя женскими биографиями, выясняется, что весь этот опыт оказывается средством для осуществления мужского творческого начала. Настоящий герой – это Роберт Викторович, художник, и все линии быта и события подчиненны рождению того, что выше самих героев – искусству. Спокойствие душевного, свет духовного и стихия телесного обнимают космос, сообщая, что тела и души в своем разнообразии необходимы для абсолютной гармонии, и заканчивая повесть о всеобщей, одной и единственной любви. Происходит большой синтез разбросанных кусков, которые, если разделены, весьма слабы, но необходимы для функционирования цельности и равновесия в вселенной. Мятежно соматизированный текст превращается в софийский, предлагая модель примирения и смирения, показывая как различия способствуют чуду единого.

В художественном обыгрывании указанных тем и есть высшая мудрость данной повести

Список литературы

Блок, А. А. (1980): Собрание сочинений в 6 томах. Том 1. Стихотворения и поэмы 1898—1906. Ленинград: Художественная литература, с. 389–390, 419–420.

Бродская, Г. (2003): Сонечка Голлидэй. Жизнь и актерская судьба. Москва: ОГИ.

Цветаева, М. (2010) Повесть о Сонечке. Санкт-Петербург: Азбука классика.

Достоевский, Ф. М. (1989) Собрание сочинений в 15-ти томах. Т. 5. Л.: Наука.

Фонвизин, Д. И. (1959) Собрание сочинений в двух томах. Т.1. М.: Гослитиздат.

Флоренский, П. Л. (1994) Иконостас. Москва.

Гиппиус, З. Н. (2006): Собрание сочинений в девяти томах. Т.6. Живые лица. Воспоминания. Стихотворения. Москва: Русская книга, 2001–2006, с. 437–438.

Грибоедов, А.С. (2000) Горе от ума. Москва: Детская литература.

Ибсен, Г. (1972): Пер Гюнт, в: Драмы. Стихотворения (перевод: П. Карпа). Москва: Художественная литература, на: http://www.lib.ru/INPROZ/IBSEN/ibsen1_2.txt (дата обращения: 7.05.18)

Ковтун, Н. (2011): Сонечки в новейшей русской прозе: к проблеме художественной трансформации мифологемы софийности. Literatūra 53 (2), 2001. Vilnius, с. 53–70.

Набоков, В. (2001): Приглашение на казнь. Москва: Фолио.

Пастернак, Б. (2014): Доктор Живаго. Санкт-Петербург: Азбука.

Подорога, В. А. (1995): Эрос и физика прозрачности, в: Подорога В. А. Феноменология тела. Москва: Ад Маргинем, с. 156–180.

ISBN 978-84-949838-0-1

Соловьев, В. Смысл любви, на: URL: http://www.vehi.net/soloviev/smysl_lubvi.html (дата обращения: 16.02.18)

Улицкая, Л. (2011): Сонечка. Москва: Астрель.

References

Bril, J. (1981): Lilith ou la Mère obscure, Paris: Payot.

Bril, Ž. (1993): Lilit ili Mračna majka (Prevela s franc. Jelena Stakić).

Sremski Karlovci. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Brooks, P. (1993): Narrative and the Body in: Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative. Cambridge, Mass. and London. Harvard University Press, pp. 1–28.

Bruks, P. (2000) Telo i pripovedanje. (Sa engl. prevela Brana Miladinov) Reč, 57.3 (2000), str. 247–269.

Koltuv, B. (2004): Knjiga o Lilit. (Prevod s engleskog: Branislava Jurašin) Beograd: Esotheria.

Kovtun, N. (2014) “Muza i umjetnik” u stvaralaštvu L. Ulicke, u: Vojvodić, J. (ur.). Nomadizam. Zbornik znanstvenih radova u spomen na profesora Aleksandra Flakera. Zagreb: Disput, str. 349-362.

Sutcliffe, B. (2009): Mother, Daughter, History: Embodying the Past in Liudmila Ulitskaia's Sonechka and the Case of Kukotsky, in: The Slavic and East European Journal, Vol. 53, No. 4, 2009, pp. 606-622.

The Story of Lilith, in: The Alphabet of Ben Sira, URL: http://jewishchristianlit.com/Topics/Lilith/alphabet.html (дата обращения: 25.05.18)

ISBN 978-84-949838-0-1

«СВОЙ ЧУЖОЙ МИР»: ТРАВЕЛОГ КАК СИНТЕТИЧЕСКАЯ ЖАНРОВАЯ МОДЕЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Кислова Лариса Сергеевна
Тюменский государственный университет, Россия
lorkis05@mail.ru

Эртнер Дарья Евгеньевна
Тюменский государственный университет, Россия
edasha@mail.ru

“YOUR ALIEN WORLD”: TRAVELOGUE AS A SYNTHETIC GENRE MODEL IN CONTEMPORARY RUSSIAN LITERATURE

Larisa Kislova
Tyumen State University, Russia

Daria Ertner
Tyumen State University, Russia

АННОТАЦИЯ

Травелог, предполагающий высокую степень рефлексии как личное путешествие, оставался привлекательным для художников во все времена, но на рубеже XX–XXI веков он является чрезвычайно востребованным во многом потому, что превращается в многоуровневый, синкретический жанр. Фиксируя в тексте личные ощущения от перемещений во внешнем пространстве, автор травелога, как правило, создает собственную модель мира и транслирует только свою концепцию духовного путешествия. Сегодня в русской и русскоязычной литературе травелог приобретает отчетливую этническую и гендерную окраску, что способствует его популяризации и превращению в явление массовой культуры.

ABSTRACT

Travelogue as a personal journey suggests a high degree of reflection. Thus, writers have turned to this genre at all times. However, at the turn of the 20th–21st centuries, it has become extremely popular due to its transformation into a multi-level, syncretic genre. A travelogue writer fixes his or her personal experiences of movements in the external space, creates his or her own model of the world and broadcasts an individual concept of the spiritual journey. The genre of travelogue gets definite ethnic and gender-related overtones in much of today’s Russian and Russian-language literature, helping the latter get across to a wider range of readers and transforming it into a mass culture phenomenon.

Ключевые слова: синтетический, травелог, пространство, герой, оппозиция "свое - чужое", ландшафт.

ISBN 978-84-949838-0-1

Keywords: synthetic, travelogue, space, hero, friend/foe opposition, landscape.

В массовой литературе последних лет жанр травелога – один из наиболее активно развивающихся жанров: «Жанр нынче не просто востребованный, а популярный. Но потому и размытый. <…> Ведь в традиционном виде травелог – не только документальный рассказ о поездке, экспедиции, исследовании, но повествование, подкрепленное историческими свидетельствами (зарисовками, картами), не чуждое сопоставительного анализа (что было на территории в прошлом, что теперь) и рефлексии пишущего (ожидания и увиденная реальность)» (Бондарева 2012: 165). Современный травелог, при всех его специфических характеристиках, тем не менее, обладает классическими признаками жанра: наличием образа повествователя-путешественника и пространственно-временной дискретностью. Травелог – литературное произведение, описывающее путешествие героя-рассказчика и объективирующее социокультурное и ментальное взаимодействие с другой реальностью, усвоение культурных кодов, открытие новых географических объектов, особенности восприятия чужого пространства. Смыслообразующей для травелога выступает дихотомия «свое–чужое». В современных травелогах анализируются различные географические и культурные ландшафты, подробно описывается перемещение автора-персонажа в пространстве, особое внимание уделяется посещению знаковых мест, влияющих на судьбу и мировосприятие путешественника. Собственно, популярность травелога в XXI веке свидетельствует и об упразднении многих внешних географических границ: «В самой идее “путешествия” продолжает оставаться нечто весьма привлекательное для общекультурного сознания. Неспроста тексты о путешествиях, переводные и оригинальные, продолжают появляться в изобилии» (Балла 2013). Современный травелог, по мнению ряда исследователей. находится в стадии становления, но многочисленные тексты, опубликованные в последнее время, позволяют воспринимать его как наиболее востребованную литературную форму Таким образом, «оставаясь удобной формой непосредственной фиксации впечатлений, путевая проза становилась универсальной матрицей постижения “иного”, создания и закрепления “образа другого” на разных уровнях художественного обобщения вне зависимости от задач автора, а следовательно, и его нарративной стратегии» (Мамуркина 2013: 112). Среди наиболее известных текстов можно назвать «Остров, или оправдание бессмысленных путешествий», «Пространство и лабиринты» В. Голованова, «На пути в Итаку» С. Костырко, «Город заката» А. Иличевского, «Вернись и возьми» А. Стесина, «Матрос на мачте» А. Таврова, «Книга перемещений» К. Кобрина, «Внутренняя Венеция» Д. Бавильского, «Дегустация Индии» М. Арбатовой,

ISBN 978-84-949838-0-1

«Небесные тихоходы» М. Москвиной, «Дорога» М. Гончаровой, «Translit» Е. Клюева, «Галопом по европам» А. Экслера, «Перу. С Бобом и Джерри тропой инков» П. Романова.

Травелог – жанр, зарождение которого связано с потребностью человека, вернувшегося из путешествия, рассказать о нем, вспомнить все произошедшее в пути и зафиксировать полученный опыт: «Сам факт перемещения в пространстве выступает недостаточным условием для его фиксации: путешествие должно быть описано, о нем необходимо рассказать» (Львова 2016:38). Автор травелога описывает увиденное во время путешествия, фиксирует эмоции и размышления, посещавшие его в пути, и рассказывает о полученном духовном опыте. Сегодня, когда окружающая действительность активно исследуется, внутренний мир человека по-прежнему остается загадкой и представляет интерес для читателя. Цель автора современного травелога – не только рассказать об объективной стороне путешествия, но, как правило, ретранслировать и субъективный опыт героя-рассказчика, исследовать его внутренний мир, что позволяет продемонстрировать яркие ощущения и эмоции, полученные в пути: «Передача точных и достоверных знаний, равно и как искренних эмоций в мире, где абсолютно каждый способен оперативно обнаружить самые разнообразные сведения и стать ньюсмейкером, теряет свою актуальность. В этой ситуации значимым становится вопрос: носителем какого уникального знания или переживания я являюсь, что я могу открыть в мире еще неоткрытого, какую “землю”. И это не пафос первопроходца, а жажда некоего переживания, имеющего эстетическую окраску и которое по определению недоступно в реальном, повседневном мире» (Тузова–Щёкина 2016: 203). Ключевой задачей автора травелога становится не столько формирование у читателя представления о новых пространствах, сколько трансляция опыта восприятия «чужого» и как результат – узнавания «своего»: «Есть предположение, что само существование и непреходящая популярность травелогов – в формировании жизненно важного опыта у читателей и осмысление полученного опыта – у авторов. Но для этого процесса необходимы обязательные условия. Многие исследователи-путешественники отмечали, что переход некоей границы (не обязательно государственной, а мира, за пределы которого человек ранее не выходил) чрезвычайно обостряет все органы чувств: начинаешь внимательно вглядываться в окружающие тебя предметы и людей, словно надеешься увидеть нечто совершенно незнакомое ранее. Свои собственные улицы и дома путешественник никогда не будет разглядывать с такой степенью внимательности, потому что мыслит их как “свои”, а в путешествии сталкивается с “чужими”. Не менее важен и фактор “островного” положения, когда воспринимающий субъект материально, физически вырван из привычного пространства и помещен в столь же конкретное, но иное. И островное положение, и та степень

ISBN 978-84-949838-0-1

интенсивности переживаний, которые испытывает путешественник, не могут длиться достаточно долго. Поэтому чувство конечности, завершенности этих переживаний возникает почти сразу же с чувством их осознания (появления)» (Тузова–Щёкина 2016: 203).

Таким образом, перемещение героя в пространстве (переезд в незнакомое место) является возможностью не только продемонстрировать читателю другой мир, но и пригласить его вслед за героем по-новому взглянуть на мир собственный: «Оформившаяся стратегия движения актуализирует не только дихотомию “свое-чужое”, но и идею границы как линии соприкосновения маргинальных миров. С развитием литературы рассказ о путешествии все больше опирается не на идею движения как физического перемещения в пространстве и визуализации ландшафта, погружения в чужую культуру, а переход в качественно иное эго-состояние» (Львова 2016: 40).

Мотив изменения, перерождения личности – основной мотив, сопутствующий мотиву движения в травелоге: «Путешествие в пространстве – перемещение из точки А в точку Б – связано с путешествием во времени; прибыв в другой пункт, человек меняется духовно <...> Изменения могут оказаться столь серьезными, что вернувшегося обратно человека даже не узнают, как, например, Одиссея, вернувшегося в Итаку после двадцати лет скитаний, – он, безусловно, изменился внешне, но также пережил и серьезную духовную эволюцию» (Головченко 2017: 32–33). Одним из ключевых мотивов становится мотив возвращения в исходную точку, поскольку новое пространство, вызывающее у путника сильные эмоции, все же не становится для него родным: «Мотив путешествия неразрывно связан и с мотивом возвращения: всякий путешествующий рано или поздно возвращается в точку отправления либо переживает, что у него нет шансов вернуться» (Головченко 2017: 33). Однако путешественник объективно не может вернуться, не получив нового духовного опыта и не претерпев внутренней трансформации: «Мотив возвращения связан архетипически с мотивом принятия изменившегося вернувшегося человека в его старую семью (мотив возвращения блудного сына)» (Головченко 2017: 33).

В травелоге герой «вписан» в окружающее пространство, вовлечен в его эмоциональное «освоение», поскольку «пространство в травелоге становится фрагментом личного опыта, происходит своеобразная интериоризация реальности» (Шпак 2016: 266). Массовая литература осваивает сегодня особую форму травелога – синтетическую, основанную на жанровом слиянии, поскольку «травелог – свободная жанровая схема, в которой главное – мобильность пишущего» (Черняк 2015: 60). Современному тексту, вбирающему и комбинирующему элементы различных жанров, свойственна синкретичность. Таким образом, можно говорить и о такой разновидности жанра, как синтетический травелог.

ISBN 978-84-949838-0-1

Синтетический травелог – литературное произведение, синтезирующее травелог, любовный роман, детектив, триллер, путеводитель, описывающее путешествие героя-рассказчика, погруженного в чужую реальность (ментальность) и попадающего в те или иные авантюрные ситуации. В процессе путешествия автор-персонаж обретает личный опыт, но при этом репрезентирует локус, в котором находится. Герои такого рода произведений помимо открытия новых пространств попадают в авантюрные ситуации, находят любовь, бегут от преследования. Одним из самых востребованных синтетических травелогов стал роман Элизабет Гилберт «Есть, молиться, любить».

В русской и русскоязычной популярной литературе синтетический травелог приобретает отчетливую этническую и гендерную окраску. Автор-персонаж путешествует по разным странам, где, как правило, происходят сакральные для него встречи: Индии (Ю. Монакова «Подвенечное сари»), Турции (Л.Бокова «Мое тело – Босфор»), Испании (А.Казенкова «Испания. Фиеста, сиеста и манифесто!»), Италии (Т. Сальвони «Италия. Любовь, шопинг и dolce vita!», «Италия. Море Amore»). Оказавшись в ином географическом пространстве и знакомя читателей с культурой, обычаями, образом жизни той или иной страны, автор-персонаж переживает личные драмы, попадает в авантюрные ситуации, но при этом погружается в чужую реальность и репрезентирует тот локус, в котором находится. Мотив преследования путника (уход от погони) сближает травелог с авантюрным и приключенческим романами, поскольку обитатели нового пространства могут быть настроены к герою не всегда дружелюбно. Таким образом, синтез травелога и любовного романа, детектива, триллера и даже путеводителя открывает новую грань дискурса популярной литературы.

В романе Юлии Монаковой «Подвенечное сари» (2009) оппозиция «свое-чужое» преодолевается путем полного погружения героини в индийскую реальность. Роман Ю. Монаковой автобиографичен: героиня воплощает свою детскую мечту – приезжает в Индию, встречает любовь и остается в этой стране. Книга Ю. Монаковой является в некотором смысле синтетическим травелогом. Автор-персонаж полностью ассимилирован в пространстве Индии и воспринимает его как собственное, продолжая при этом открывать для себя специфику индийской повседневности: «Индия вросла в мою душу, влилась в мою кровь, стала моим дыханием, моей судьбой, моей любовью, моей песней и жизнью…» (Монакова 2009: 397). Героиня романа «Подвенечное сари» принимает Индию со всеми особенностями, и это скорее бытовое, нежели символическое восприятие, но сама специфика текста Ю. Монаковой предполагает некоторую легкость и незамысловатость. Таким образом, автор-персонаж отказывается от «своего» и растворяется в «чужом». Следует отметить, что

ISBN 978-84-949838-0-1

ольфакторность, визуальность, чувственность, тактильность индийских образов способствует созданию в романе Юлии Монаковой единой культурно-географической парадигмы, включенной в бесконечное мифологизированное пространство Индии. Мотивы Востока сегодня более чем популярны в синтетическом травелоге. В романе Лолы Боковой «Мое тело – Босфор» (2006) показано путешествие героини по современной Турции. Даша (так зовут героиню), можно сказать, мечется по Турции, гонимая сильными чувствами. Ее Турция – это страна любви, героиня путешествует по ней, рассматривая каждый город сквозь призму очередной сакральной встречи. Для героини Лолы Боковой жизнь в Турции становится реальностью, а московская повседневность представляется симулякром, воспринимается как чужое неяркое существование: «Это моя вторая весна в Турции, и моя жизнь теперь делится на “до” и “после”» (Бокова 2006: 7). Таким образом, «Соблазн Другого всегда обесценивает собственную культуру, которая представляется ненастоящей и несерьезной, как симулякр.<…> Люкримакс есть тяга субъекта к “настоящему” и отрицание им собственной жизни как “неподлинной”. Люкримакс непременно ведет к размножению симулякров: чем сильнее вера в недоступную подлинность Другого, тем чаще явления собственного мира признаются фальшивыми и пустыми» (Эткинд 2001: 9–10). Именно «люкримакс» позволяет автору-персонажу романа Л.Боковой погрузиться в турецкий социальный, гендерный, географический и культурный контексты, хотя происходит это достаточно своеобразно. Даша одержима мечтой о турецких путешествиях, поскольку именно в Турции она получает необходимую ей энергетику, в Москве же героиня просто существует, ожидая очередного возвращения в страну своих грез. Существование вне турецкой сказки представляется ей бессмысленным и бесполезным, поскольку пульс жизни Даша ощущает только в Турции: «Мысль о том, что через месяц мы с Ниф-Нифом отправимся в нашу зону жизни – единственное, что удерживает меня на плаву. Понятно, что это будет совсем небольшой глоток воздуха – всего неделя, – и хватит его опять ненадолго…» (Бокова 2006:158–159).

Внутреннее перерождение героя травелога после возвращения зачастую приводит к конфликту с привычным окружением: «Движение, путешествие противопоставлено спокойствию и инертности, что получает свое развитие в дальнейшем в мотивах противопоставления романтического бунтаря обществу: его духовный рост – антитеза той инертности, которая характерна для окружающего общества» (Головченко 2017: 33).

В синтетическом травелоге внутреннее перерождение также возможно. Героев такого рода текстов, как правило, интересуют не только и не столько новые локусы, сколько люди, находящиеся в той или иной географической точке. Социокультурное взаимодействие с другой реальностью, усвоение культурных кодов, открытие новых географических объектов,

ISBN 978-84-949838-0-1

особенности восприятия пространства для синтетического травелога не являются ключевыми характеристиками.

Сборник «Контурные карты для взрослых» (2010), составителем которого является Алмат Малатов, безусловно, можно отнести к формам синтетического травелога. Рассказы Эльчина Сафарли, Кити Карлсон, Ники Муратовой, Татьяны Соломатиной, Аглаи Дюрсо, Лидии Торти посвящены описанию чужих нравов и традиций: краски Турции, Африки, Японии, Америки, Италии переплетаются в текстах, рождая яркую, выразительную картину мира. Автор-путешественник, посещая те или иные уголки земли, погружается в чужую реальность и взаимодействует с непривычной ментальностью, что позволяет ему не просто пережить те или иные жизненные перипетии, но и репрезентировать локус, в котором путешественник оказывается.

Героиня рассказа Эльчина Сафарли «Угол ее круглого дома» за год прожила словно три жизни. Три города – Москва, Стамбул и Кемер – помогли ей понять себя, почувствовать абсолютное счастье, пережить глубокую внутреннюю драму и ощутить долгожданную гармонию. Героиня одинока в Москве, но счастлива в Стамбуле: «Стамбул стал нашим городом. В первый же день он пленил наши сердца бархатными закатами, суетливым галдежом чаек, перламутровыми водами Босфора, солидными гудками паромов, яркостью весенних тюльпанов. Расположения Стамбула – шумного мегаполиса почти с пятнадцатимиллионным населением – не надо завоевывать» (Сафарли 2010: 39). Потеряв возлюбленного, героиня уезжает в Кемер для того, чтобы, примирившись с действительностью, научиться жить без дорогого ей человека. Внутренняя метаморфоза происходит с героиней неожиданно: она не планировала менять место жительства, но переезд позволил ей наконец обрести долгожданный покой. Таким образом, путешествие превращается в жизнь и способствует обретению собственного мира: «Иду по тропинке из выжженной травы, огибая кустарники диких роз. Мне жалко срывать миниатюрные бутончики, но иногда я все-таки не выдерживаю и отламываю пару колючих веточек с красно-бордовыми соцветиями на конце. Прячу их за спиной, будто готовлюсь сделать кому-то сюрприз. А потом оставляю розы на камнях побережья. Они будут смыты волной. Той же ночью, когда ветер наведается в Кемер, в мой турецкий город-спаситель у самого сердца Таврских гор» (Сафарли 2010: 63).

Китя Карлсон в своем рассказе «Три части суши» репрезентирует Японию через разнообразие и уникальность местных традиций, таких как традиция дарения подарков: «Не удивляйтесь, дарить продукты питания в Японии – и важная часть социальной традиции, и огромная индустрия. В этом есть своя логика. Я, пожалуй, не знаю ни одного другого народа,

ISBN 978-84-949838-0-1

который бы дарил столько подарков друг другу, с такой частотой и такой регулярностью. Когда общественные порядки требуют от каждого дарить буквально тысячи подарков ежегодно, брильянтовые колье, ясное дело, отпадают» (Карлсон 2010: 79). Герой, живущий несколько лет в Японии, встраивается в токийскую реальность во многом с помощью особенностей традиционной кухни, с которой он активно знакомится: «Концепция японской кухни очень проста. Любая еда должна быть совмещением простой, базовой, дешевой еды, доступной каждому и используемой в качестве основы, и небольшого количества деликатесов» (Карлсон 2010: 89). Именно кухня является предметом исследования путешественника, и, стремясь разобраться в ее тонкостях, герой постепенно начинает постигать и японскую идентичность.

Вообще образы еды в сборнике «Контурные карты для взрослых» становятся некими символами погружения в чужую культуру. Так, героиня новеллы Эльчина Сафарли «Угол ее круглого дома» приводит подробные рецепты приготовления сютлача – турецкого десерта из риса и молока и симита – турецкого бублика с кунжутом. Героиня рассказа Лидии Торти «Итальянской кухне посвящается» признается, что ассимилироваться в Италии, прочувствовать эту страну и погрузиться в итальянскую действительность, понять Италию, полюбить ее помогла именно итальянская кухня: «Сейчас – с высоты, так сказать, опыта – я подсмеиваюсь над этой ситуацией. Теперь-то я понимаю, что еда для итальянцев – святое. Культ, традиция, культура, а традиции надо чтить» (Торти 2010: 272).

В сборнике присутствуют и гендерные мотивы. В рассказе Ники Муратовой «Эсса» показана Африка с ее особенностями, традициями, спецификой гендерного общения, ментальностью, так и не понятая европейской героиней. Жестокое столкновение африканских гендерных традиций с европейскими представлениями о жизни заставляют героиню бежать из Сенегала – этой абсолютно чужой, даже чуждой ей страны, поскольку все попытки приблизиться к Африке, подружившись с юношей Эссой, которому героиня бескорыстно помогает, приводят ее к глубочайшей внутренней драме: «Не думаю, что смогу для себя объяснить все произошедшее понятным мне языком. Не думаю, что смогу понять себя до конца в этой истории. Не уверена, что смогу продолжать верить в возможность того, что когда-либо все народы смогут понять друг друга, что есть еще возможность всех примирить и понять. Всем помочь. Нет, это невозможно. Поэтому есть они и есть мы. Нам предстоит жить и прощать, в том числе самих себя. Предстоит учиться любить, в том числе самих себя. Предстоит пытаться быть счастливыми. А им предстоит всегда жить так, как они считают нужным, оставаясь для нас другой планетой» (Муратова 2010: 175).

ISBN 978-84-949838-0-1

Таким же чужим для героини рассказа Аглаи Дюрсо «Небо над Берлином» становится пространство, в котором она не то что не пытается раствориться, но к которому даже и не пытается приблизиться: «Откуда такая мрачность? Это музыка из мультфильма “Розовая пантера”. На ваш запрос в sms: “Уже летишь?” Отвечаю: “Да. Уже в небе над Берлином”. Этот город внизу – как на ладони. Но это ничего не меняет, потому что, даже если я закрою глаза, он отпечатается целиком на веках. Как вспышка. <...> Но и это ничего не меняет, потому что знание не сделает нас ближе. И хорошо. Хорошо, Доктор, быть счастливым счастьем сироты» (Дюрсо 2010: 270).

Все новеллы в сборнике эмоционально связывает эссе Алмата Малатова: «Иногда мне кажется, что городов не существует. Существует только наше отношение к ним. Я успел намотать много километров – поездами, самолетами, автобусами, даже междугородными троллейбусами. И новые города воспринимаются мною как сложноорганизованные живые существа» (Малатов 2010: 3). Автор рассуждает о «магии места», чудесном влиянии локуса, ощущениях и эмоциях, полученных в разных городах, эклектике восприятия этих чужих городов, способных тем не менее стать своими, пусть даже и на короткое время: «В этом сборнике есть место памяти о жестокой завораживающей Африке, о хайвеях Америки, о Японии, которую можно пытаться постичь всю жизнь и так и не суметь, поскольку Япония не принимает чужаков. О турецких сладостях и итальянской пасте.

“Этот мир придуман не нами”… Мы лишь запоминаем и запечатляем его, стены нашей памяти увешаны полароидными снимками городов. Хотите посмотреть?» (Малатов 2010: 7). Таким образом, основным художественным принципом для такого рода текстов становится гармоничное проникновение путешественника в таинственную ментальность аборигенов, поскольку синтетический травелог – это своего рода попытка погружения автора-персонажа в абсолютно иную реальность, которая, возможно, никогда не станет своей, но при этом не останется и абсолютно чужой.

Список литературы

Балла О. (2013): Нефотографизмы: Преодоление травелога, Примечания к ненаписанному. URL: http://gertman.livejournal.com/152260.html (дата обращения: 27.07.2018).

Бокова Л. (2006): Мое тело – Босфор. Москва: Зебра Е.

Бондарева А. (2012): Литература скитаний, Октябрь, 7, 165–169.

Головченко И.Ф. (2017): Литературное путешествие: проблема жанра, Вестник Тверского Государственного Университета. Серия «Филология», 1, 32–38.

ISBN 978-84-949838-0-1

Дюрсо А. (2010): Небо над Берлином, Контурные карты для взрослых, Москва: издательство АСТ: Астрель, 245–270.

Карлсон К. (2010): Три части суши, Контурные карты для взрослых, Москва: издательство АСТ: Астрель, 79–107.

Львова О.В. (2016): Рассказ о путешествии: формы литературной рецепции травелога, Филологические науки. Вопросы теории и практики, 9, Часть 3, 38-40.

Малатов А. (2010) Этот мир придуман не мной, Контурные карты для взрослых, Москва: издательство АСТ: Астрель, 3–7.

Мамуркина О.В. (2013): Травелог в русской литературной традиции: стратегия текстопорождения, Филологические науки. Вопросы теории и практик, 9, Часть 2, 110–113.

Монакова Ю.В. (2009): Подвенечное сари. Русские девушки в объятиях Болливуда. Москва: РИПОЛ классик.

Муратова Н. (2010): Эсса, Контурные карты для взрослых, Москва: издательство АСТ: Астрель, 109–176.

Сафарли Э. (2010): Угол ее круглого дома, Контурные карты для взрослых, Москва: издательство АСТ: Астрель, 9–63.

Торти Л. (2010): Итальянской кухне посвящается, Контурные карты для взрослых, Москва: издательство АСТ: Астрель, 271–279.

Тузова-Щёкина С.М. (2016): Современный травелог в поисках «нового» смысла, Художественная литература как культурный ансамбль, II Международная конференция, посвященная Году Литературы в России. Московский институт телевидения и радиовещания «Останкино», 203–206.

Черняк В.Д., Черняк М.А.(2015): Травелог – новый старый жанр: случай Дины Рубиной, Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты, 20, 59–62.

Шпак Г.В. (2016): Травелог: поиск универсальной дефиниции. Четыре стратегии репрезентации пространства, Преподаватель XXI век, 3–2, 261–277.

Эткинд А. (2001): Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. Москва: Новое литературное обозрение.

ISBN 978-84-949838-0-1

Б. Л. ПАСТЕРНАК И РЕВОЛЮЦИЯ:ИЛЛЮЗИИ И РЕАЛЬНОСТЬ

Кшондзер Мария Карловна
Литературное общество «Арион», Любек, Германия
mkkshondzer@googlemail.com

PASTERNAK AND REVOLUTION:ILLUSIONS AND REALITY

Kshondzer Maria
Literature society "Arion", Germany, Lubek

АННОТАЦИЯ

Художественное и публицистическое наследие Б.Л. Пастернака вызывает неоднозначные, порой взаимоисключающие оценки. Это связано с амбивалентностью всей мировоззренческой системы художника, его отношения к общественно-политическим, историческим и социальным катаклизмам эпохи. Отношение к революции в ее идеальном варианте как к неизбежности, призванной освободить людей от привычного хода событий и осуществить их мечту о «мужественной и чистой жизни», оставалось неизменным у Пастернака до конца дней, однако реальные последствия революционных событий, (хаос, анархия, развал государственного аппарата), вызвали у поэта противоположные чувства, не совместимые с его представлениями о всеобщей гармонии. .

ABSTRACT

Pasternak's literary and publicistic heritage has been receiving mixed, ambiguious reviews. It has something to do with the ambivalence of his world view and his attitude towards historical, social and political cataclysm of his time. Pasternak viewed the revolution in its ideal version as an inevitable event designed to free people from their everyday routine and fulfill their dream of "brave and pure life", and this view remained unchanged up to the end of his life. However, the real consequences of revolutionary events (such as chaos, anarchy, collapse of the government machine) provoked in him opposite feelings which were incompatible with the idea of universal harmony.

Ключевые слова:революция, гармония, амбивалентность,неизбежность, катаклизм, история

Key words: revolution, harmony, ambivalence, inevitability, cataclysm, history.

Характерные черты творчества Пастернака – отсутствие однозначных оценок событий, личностей, философский подход к таким явлениям и категориям, как революция, гражданская война, власть, художник, интеллигент. Любые философские понятия у Пастернака, будь то революция, история или человек, трактуются как социально-нравственные явления, нуждающиеся во всестороннем рассмотрении. Пастернаковедение в настоящее время превратилось в отдельную науку, существует множество работ, посвященных тем или иным аспектам творчества поэта, в частности, его отношению к революции, однако сегодня, когда стали доступными не публиковавшиеся ранее документы, возникает потребность вновь

ISBN 978-84-949838-0-1

обратиться к известным текстам и взглянуть на них без предвзятости и идеологических перехлестов в ту или иную сторону.

Отношение к революции на разных этапах творчества Пастернака не оставалось неизменным, более того, его оценки были часто противоречивыми и взаимоисключающими. Лирическая книга «Сестра моя жизнь», написанная в «промежутке между двумя революционными сроками», (Пастернак 2003:3:532) стала эстетическим и жизненным кредо Пастернака, выявила основные особенности его художественной системы (книга датирована летом 1917 года, однако была издана в 1922 году, поэтому события Октября 1917 года могли быть в ней косвенно отражены). Подобно многим поэтам и писателям того времени, поэт воспринял революцию восторженно, как вихрь, как очистительную стихию. В автобиографической заметке 1956 года, оценивая события того времени и их отражение в «Сестре моей жизни», Пастернак так характеризует атмосферу всеобщего подъема: «В это знаменитое лето 1917 года ...вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды. Воздух из конца в конец был охвачен горячим тысячеверстным вдохновением и казался личностью с именем, казался ясновидящим и одушевленным.» (Пастернак 2003:3:532) Хотя прямых упоминаний о революции в книге нет, она вся наполнена духом свободы и перемен, «лихорадочной деятельностью одушевленной природы», подчинившей себе и человеческую жизнь, и личность поэта, что близко определению революции как природной стихии, которое Живаго дает Ларе в главе «Назревшие неизбежности» (Bames1979:319-320). Состояние восторга, которое испытывал поэт в это время, объясняется как личными обстоятельствами (Пастернак был влюблен в Елену Виноград и ей посвятил «Сестру мою жизнь»), так и убежденностью в том, что только серьезные катаклизмы могут обнаружить в человечестве «под бытовой поверхностью обманчивого покоя, полного сделок с совестью и подчинения неправде, большие запасы высоких нравственных требований». (Пастернак 2003:3:533)

Отношение к революции в ее идеальном варианте как к неизбежности, призванной освободить людей от привычного хода событий и осуществить их мечту о «мужественной и чистой жизни», оставалось неизменным у Пастернака до конца дней, не случайно в «Докторе Живаго» он устами Живаго говорит о революции как о «великолепной хирургии». Однако реальные последствия революционных событий, которые стали очевидны уже в августе 1917 года, когда Пастернак ехал по Камышинской жеезной дороге к своей возлюбленной Елене Виноград (хаос, анархия, развал государственного аппарата), вызвали у поэта противоположные чувства, не совместимые с его представлениями о всеобщей гармонии. В стихотворении с символическим названием «Распад» дух «солдатских бунтов и зарниц»

ISBN 978-84-949838-0-1

описывается уже не с восторгом, а со смятением и ужасом перед разбуженной стихией революционного пожара, который приносит только распад и разрушение:

Куда часы нам затесать?
Как скоротать тебя, Распад?
Поволжьем мира, чудеса
Взялись, бушуют и не спят.

И где привык сдаваться глаз
На милость засухи степной,
Она, туманная, взвилась
Революционною копной...

И воздух степи всполошен:

Он чует, он впивает дух
Солдатских бунтов и зарниц.
Он замер, обращаясь в слух.
Ложится – слышит: обернись!

Там- гул. Ни лечь, ни прикорнуть,
По площадям летает трут...(Пастернак 2003:1:139)

Как видим, на фоне эйфории, пронизывающей лирическую книгу, уже в «Сестре моей жизни» появляются мотивы прямо противоположные, т.к. честность художника, этическим кредо которого было стремление всегда говорить правду, не позволяла ему скрывать свое постепенное отторжение происходящего. Еще в одном стихотворении из «Сестры моей жизни» «До всего этого была зима», написанном до Октября, но опубликованном в 1922 году, явственно звучат мотивы ужасной октябрьской «стужи» и «жути», явно вызывающие у читателей ассоциации с революционными событиями:

Что ни просьба, что ни стон,
То кряхтя,
Заступаются шестом
За октябрь...

Снег все гуще, и с колен –
В магазин
С восклицаньем: «Сколько лет,
Сколько зим!» (Пастернак 2003:1:122)

ISBN 978-84-949838-0-1

Последние две строки перекликаются с автографом из Верлена: «Возможно ли, -было ли это?», а также со знаменитыми строчками «Какое милые, у нас тысячелетье на дворе?», вызвавшими столько нареканий относительно аполитичности Пастернака и его индифферентности к реальным событиям. Стихотворение «До всего этого была зима» – одно из ранних свидетельств глубокого понимания Пастернаком реальности, амбивалентности его отношения к революции и ее последствиям. Противоречивость его взглядов и суждений о революционных катаклизмах 20 века может объясняться диалектическим пониманием взаимосвязи и в то же время противостояния сиюминутных событий и вечных, непреходящих ценностей. Ожидание «неслыханных перемен», грандиозных изменений и в то же время ощущение наступающей гармонии и «звонкого» покоя на фоне неизменной и вечной природы звучат и в стихотворном цикле «Осень» из «Тем и вариаций»:

И стынула кровь. Но, казалось, не стынут
Пруды, и – казалось, с последних погод
Не движутся дни, и, казалося – вынут
Из мира прозрачный, как звук, небосвод...

И день сгорал, давно остановив
Часы и кровь, в мучительно великом
Просторе, долго, без конца горев
На остриях скворешниц и дерев…(Пастернак 2003:1:207-208)

Однозначно прямолинейных высказываний о революции у Пастернака очень мало. Пожалуй, в качестве примера можно привести стихотворение «Русская революция», в котором мирная и бескровная Февральская революция противопоставляется страшным событиям Октябрьского бунта, в результате которого в кровавом «полыханьи топки» оказались «людская кровь, мозги и пьяный флотский блев» По справедливому мнению, К. Поливанова, «основываясь на стихотворении «Русская революция», казалось бы, можно было вывести однозначные «плюс» и «минус» в отношении соответственно Февраля и Октября, однако внимательное рассмотрение других источников вынудит нас отказаться от столь прямолинейных выводов». (Поливанов 2006:75)

Лазарь Флейшман также считает, что «включение в понятие русской революции не только „марта“, но и „октября“ повлекло за собой отказ от первоначально демонического изображения руководителя большевистского переворота. Пересматривая свою оценку Ленина, Пастернак, однако, оставался верным исконной идеализации революционной стихии и коренным этическим ценностям, обусловившим тот энтузиазм, с которым он эту стихию встретил весной 1917 года.» (Флейшман 1992: 126-127)

ISBN 978-84-949838-0-1

Еще один важный аспект в восприятии Пастернаком революции в целом, будь это революция 1905 года, Февральская или Октябрьская, – это восприятие революционных событий с точки зрения художника, для которого главным является свобода творчества. Во вступлении к поэме «905 год» поэт дает емкое и, как всегда,
неоднозначное определение революции, говорит о ее стихийности и катастрофичности, о ее внезапности, с «неземной новизной» взрывающей «прозу с ее безобразьем», о ее величии и творческой неудовлетворенности, подобной деятельности поэта:

Как собой недовольный художник,
Отстраняешься ты от торжеств.

Как поэт, отпылав и отдумав,
Ты рассеянья ищешь в ходьбе.
Ты бежишь не одних толстосумов:
Все ничтожное мерзко тебе. (Пастернак 2003:1:263)

Обращение к исторической тематике и к осмыслению революционных событий для Пастернака как для художника было необходимо не только в плане «осознания своей миссии в истории и современности», но и в «непосредственном воздействии на современников и своим творчеством, и своей общественной позицией, какой бы противоречивой она ни казалась при поверхностном сопоставлении слов и поступков поэта в разные годы». (Поливанов 2006:80)

Письма Пастернака 20-х годов свидетельствуют о его попытках понять происходящее в контексте исторических событий и в то же время отчетливо показывают его глубокое расхождение с их реальным воплощением в действительности: «Передо мной опять современность. Я понимаю свое ничтожество перед лицом ее реальных и бесспорных исторических основ. Но с бытовым их завершением у меня одно расхожденье, и время не изменило его. Это – разность миросозерцаний. Этого нельзя уступить, не обессмыслив жизни.» (Пастернак 2005:8:26) Письмо адресовано сестре Жозефине и датировано 1927 годом. В этом же году Пастернак пишет стихотворение «К октябрьской годовщине», которое он, по его же словам, не собирался писать, и тема которого была бы сильнее «в большой прозе», в которой «Октябрь был бы ...еще больше, чем в данных стихах, приравнен к горизонту и отождествлен с природой, с сырою тайной времени и его смен, во всем их горьком, неприкрашенном разнообразьи».(Пастернак 2005:8:72) Очевидно, что, говоря о большой прозе, автор уже имеет в виду задуманный им роман, в котором он в полной мере выскажет свое отношение к революционным событиям века. Однако уже в данном стихотворении

ISBN 978-84-949838-0-1

можно увидеть многомерность пастернаковского взгляда на события Февраля и Октября 1917 года, его умение в сиюминутном увидеть проявления вечности, в трагедийном-начало возрождения.

В 30-е годы в творчестве поэта наступает новый период, связанный с его влюбленностью и женитьбой на З.Н. Нейгауз, а также с тем, что это было время, когда Пастернак испытывал некую эйфорию, пытаясь найти общий язык с властью и жить «заодно с правопорядком». Особенно это отразилось в книге «Второе рождение» и в открывающем ее цикле «Волны», написанном в результате поездки в Грузию. Этот момент очень важен для понимания пастернаковской позиции того времени: Грузия для Пастернака явилась как бы той воплощенной мечтой о гармонии и цельности, которую он искал на своей родине и в которой пытался преодолеть амбивалентность своего отношения к реальности. Воспринимая Грузию как страну, не испытавшую перерыва в своем развитии, соединившую в себе абстракцию и вещественность (что было недостижимым идеалом Пастернака), он создает в цикле «Волны» вторую реальность, которая может быть понята только в контексте общемировоззренческих, социально- политических и философских воззрений поэта. Грузия была для него не просто темой творчества, а одной из ипостасей души, в ней он видел цельность и гармонию.

Духовная связь с Грузией, став частью поэтического «я» автора, влияет на его мировоззрение и в такой опосредованной форме воплощается не только в стихах, непосредственно посвященных Грузии, но и в общефилософских установках поэта. Грузия существует в мировоззренческом пространстве Пастернака в одном ряду с такими важнейшими понятиями, как «Скрябин», «Венеция», «отцовская деятельность», «русская ночь в деревне» и, наконец, «революция».Поэт стремится обрести единство с миром, понять смысл происходящего - и тогда могла бы осуществиться его мечта о слиянии поэзии с жизнью, о всеобщей гармонии, в которую он включает и такие понятия, как «социализм» и «революция». Безусловно, это был период последних иллюзий, когда Пастернак верил в возможность сотрудничества с властью: «Поэт, оказавшийся рядом с мечтой о социализме, готов верить ее — но только ее — поправке: исправлению «даль» на «близь». То есть, проще говоря, готов поверить в ее приближение, в ее реальность, если она действительно будет приближаться» (Горелик 2013:57)

Творчество Пастернака нужно рассматривать не только как эволюцию, а скорее, как «цикличность поэтической биографии» (Флейшман 1977:5), т.е. при анализе его отношения к революции нельзя выстроить определенную схему «принятие- неприятие», «восторг-разочарование и отторжение». Мы не ставим своей целью в данной работе дать однозначные ответы на вопрос об отношении Пастернака к революционным событиям 20 века. Как уже

ISBN 978-84-949838-0-1

отмечалось, противоречивые и даже взаимоисключающие высказывания поэта свидетельствуют не об отсутствии у него определенной позиции, а скорее, подтверждают его отрицательное отношение к каким-либо догматическим концепциям, вступающим в противоречие с живой жизнью, которая всегда была для него единственным и главным критерием. В этом контексте чрезвычайно показательно высказывание Пастернака об основной идее его главного произведения- романа «Доктор Живаго», в какой-то мере раскрывающее его замысел и философскую направленность: «Это мое суждение о нашей протекшей жизни, о судьбе нашего поколения, о странной попытке бесчеловечным образом построить человеческое счастье, основу личности заменяя хвастливой и слепой механичностью». (Пастернак 2005:10: 157) Не случайно, главный герой романа Юрий Живаго – alter ego автора – утверждает:приоритет живой жизни над любыми надуманными теориями: «Переделка жизни!.. Она сама, если хотите знать, непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало, она сама вечно себя переделывает и претворяет, она сама куда выше наших с вами тупоумных теорий». (Пастернак 2004:4:236)

Революция, так же, как и история в целом, для Пастернака была сродни природным явлениям, которые нельзя ни отменить, ни изменить, а нужно только воспринимать как данность. Величие революции, по Пастернаку, в ее «неуместности» и «несвоевременности», в «повседневности», становящейся «вечностью», поэтому можно простить ее издержки, связанные с сиюминутными трудностями. Одновременно важнейшим критерием любого явления для художника являлось нравственное начало, в том числе и в революции, в которой он дорожил в первую очередь ее «нравственным смыслом» (Пастернак 2004:5:224) и сравнивал с влиянием Толстого. В очерке 1943 года «Поездка в армию», написанном в результате поездки в составе писательской бригады на фронт, поэт снова обращается к теме революции на фоне размышлений о причинах и логике победы, и вновь нравственная составляющая революции становится приоритетной в контексте мыслей Пастернака о природе гениальности и национальной самобытности: «Начало гениальности, подготовлявшее нашу революцию как явление нравственно-национальное,...было поровну разлито кругом и проникало собой атмосферу исторического кануна. Этот дух особенно сказался во Льве Толстом, русскими средствами выразившем природу гения и его предвзятость...

Гений есть кровно осязаемое право мерить все на свете по-своему, чувство короткости со вселенной, счастье фамильной близости с историей и доступности всего живого. Гений первичен и ненавязчив. Те же черты новизны и оригинальности сложили нашу революцию».(Пастернак 2004:5:264)

ISBN 978-84-949838-0-1

Формирование взглядов Пастернака на революционные катаклизмы сложилось в какой-то степени под влиянием мировоззренческой системы Когена и его теории «эстетического социализма», в свою очередь непосредственно связанной с философией Канта. (Дмитриева 2013:59-81) Однако жестокая практика революции оказалась страшно далека от ее романтической теории, и это стало катастрофой для главного героя романа «Доктор Живаго» Юрия Живаго, который одновременно является и выразителем сокровенных мыслей автора, и в то же время отделен от него. Если Пастернак пытался найти общий язык с властью и жить «заодно с правопорядком», то для Живаго это неприемлемо, для него личная свобода и свобода творчества превыше всего. Возможно, в образе Живаго Пастернак изобразил тот идеал свободного художника, к которому стремился сам и которого не сумел достичь в силу жизненных обстоятельств. Безвольность Живаго становится его достоинством, его нежеланием принимать ужасные изменения, которые привнесла революция и последовавшие за ней перемены. Если в начале романа Живаго восторгается революцией, называя ее «великолепной хирургией», разом вскрывшей все старые язвы общества, то, пройдя через плен и все ужасы послереволюционного периода, он начинает постигать ее реальную кровавую сущность: «Таким новым была революция, не по-университетски идеализированная под девятьсот пятый год, а эта, нынешняя, из войны родившаяся, кровавая, ни с чем не считающаяся солдатская революция, направляемая знатоками этой стихии, большевиками». (Пастернак 2004:4:160) Живаго претерпевает эволюцию в своих взглядах на ход истории, его высказывания о революции в конце романа становятся более резкими и негативными, что отмечает и Лара: «Раньше вы судили о революции не так резко, без раздражения.

> - В том-то и дело, Лариса Федоровна, что всему есть мера. За это время пора было прийти к чему-нибудь. А выяснилось, что для вдохновителей революции суматоха перемен и перестановок единственная родная стихия, что их хлебом не корми, а подай им что-нибудь в масштабе земного шара». (Пастернак 2004:4:296) Очевидно, что Пастернак вкладывает в уста героя свои мысли о последствиях революции, которые он, в отличие от своего героя, умершего в 1929 году, мог наблюдать с полувековой исторической дистанции: «Революции производят люди действенные, односторонние фанатики, гении самоограничения. Они в несколько часов или дней опрокидывают старый порядок… а потом десятилетиями, веками поклоняются духу ограниченности, приведшей к еревороту, как святыне.» (Пастернак 2004:4:452)

Пастернак не приемлет фанатизма, неоправданной жестокости и непредсказуемых последствий, присущих любой революции, ставит интеллигента в лице Живаго над схваткой и признает его позицию невмешательства и отстранения единственно правильной в ситуации той неизбежности исторических событий, в водоворот которых он оказался вовлечен не по

ISBN 978-84-949838-0-1

своей воле. Не случайно Пастернак делает Живаго врачом, а не поэтом: с одной стороны, это отмежевание подчеркивает дистанцию между автором и героем, а, с другой стороны, будучи дилетантом в поэзии, Живаго мог позволить себе ту свободу самовыражения, которой профессиональный поэт (имеется в виду профессиональная литературная деятельность, налагающая на художника определенные обязательства) лишен в силу необходимости подчиняться жестким установкам и канонам. Профессиональная идентичность в обстановке резких социальных катаклизмов становится «символом несвободы» (Сергеева-Клятис 2015:310-312), мешающим художнику открыто и бескомпромиссно выражать свои мысли и чувства: «Освобожденный от комплексов рождения, происхождения, безответной любви и «позорной» биографии поэта, Юрий Живаго мог писать стихи без расчета на современного читателя, как свидетель и прямой участник Евангельских событий, стихи, которые сам Пастернак не мог позволить себе написать от своего имени, отягченного происхождением и писательской биографией.» (Пастернак Елена 1993:106) В то же время художественный талант Живаго, которому Пастернак не случайно передает авторство своих стихов, не вызывает сомнений относительно его литературного дарования.

Мы не ставим своей целью давать всесторонний анализ романа, тем более, что его философская направленность, христианская составляющая и сюжетное своеобразие достаточно широко освещены в критике и литературоведении. Нашей целью была попытка взглянуть на некоторые аспекты творчества Пастернака с точки зрения его оценки революционных событий 20 века. Ни в коей мере не пытаясь оправдать или опровергнуть мировоззренческую и творческую позицию художника, мы попытались показать всеохватность и глубину его оценок, их кажущуюся противоречивость и несовместимость, а, с другой стороны, взаимообусловленность.

Противоречия в оценке Пастернаком революционных событий 20 века связаны как с противоречивостью эпохи, так и с особенностями мировоззрения самого художника, в основе которого лежат христианские мотивы жертвенности и «благоговения перед жизнью». В творчестве Пастернака уживаются два противоположных начала: интерес к любому проявлению жизни (быт, природа, человеческие отношения) и в то же время высокое духовное начало, определяющее жизненное и эстетическое кредо автора. Эта двойственность отразилась и в оценке революции и ее последствий. Оценивая революцию с точки зрения художника, для которого основным критерием является свобода творчества, поздний Пастернак, уже не стремящийся к сближению с властью, устами доктора Живаго говорит о ее величии, о «чуде истории», об «откровении, ахнутом в самую гущу обыденщины». С другой

ISBN 978-84-949838-0-1

стороны, именно отсутствие свободы творчества, к которой всегда стремился художник, стало причиной его трагического разрыва с эпохой и нашло отражение в позиции Живаго.

Однозначного ответа на вопрос об отношении Пастернака к революции в целом (не разделяя ее на Февраль и Октябрь) быть не может, ибо амбивалентность в оценке исторических событий является частью общего мировоззрения Пастернака, и это отнюдь не свидетельствует об отсутствии у него определенной позиции, а наоборот, подтверждает утверждение самого поэта о том, что он должен быть «равен самому себе». Даже пытаясь найти общий язык с властью, Пастернак был «равен самому себе» и «ни единой долькой» не отступался «от лица» (при этом необходимо осознавать, что поэту была присуща высокая степень самоцензуры, которая позволяла ему оставаться самим собой даже в самых тяжелых ситуациях и не опускать ту нравственную планку, которую он сам себе ставил). Обращаясь к зарубежным читателям в 1957 году, поэт дает характеристику революции, определяя ее как величайшее событие века, определившее дальнейший ход истории. Его слова сегодня звучат более чем актуально и прозорливо (хотя несколько идеалистически), напоминая нам о повторяемости истории и о необходимости извлекать из нее уроки: «Наша революция, как бы ни были велики различия, задала тон и вам, наполнила смыслом и содержанием текущее столетие...Это детище века принято в родильном доме, называющемся Россия...Если же суждено грянуть несчастью, вспомните, какие события воспитали нас и какою для нас были суровою закаляющею школой. Нет людей отчаяннее нас и более готовых к несбыточному и баснословному, и любой военный вызов превратит нас в поголовно в героев, как в предшествующее недавнее испытание.» (Пастернак 1965:1:9)

Список литературы

Пастернак Б.Л.(2003-2005): Полное собрание сочинений. В 11 т., Москва:Слово.

Пастернак Б.Л. (1965): Друзьям на Востоке и на Западе. Новогоднее пожелание, Литературная Россия,1, 9.

Пастернак Е.В.(1993) Значение автобиографического момента в романе «Доктор Живаго»,Beiträge zum Internationalen Pasternak- Kongress1991 in Marburg.München,,106

Горелик Л.Л (2013):«Волны» Бориса Пастернака: тема жизни, «В тысячу обхватов». Сборник материалов, посвященных памяти Е.Б. Пастернака и его 90-летию/Составители: Сергева-Клятис Анна, Лекманов Олег. Санкт-Петербург,:РХГА, 57

Дмитриева Н. А.(2013):Неокантианские мотивы в мировоззрении Бориса Пастернака, «В тысячу обхватов». Сборник материалов, посвященных памяти Е.Б. Пастернака и его 90-летию/Составители: Сергеева-Клятис Анна, Лекманов Олег. Санкт-Петербург, РХГА, 59-81.

ISBN 978-84-949838-0-1

Поливанов К.М.(2006): Политический аспект биографии Бориса Пастернака. 1920-1930-е годы (на материале новейших документов), . Пастернак и современники. Биография.Диалоги.Параллели.Прочтения. Москва:.Издательский дом ГУ ВШЭ, 75.

Сергеева-Клятис А.Ю. (2015): Пастернак. Москва: Молодая гвардия, 310-312.

Флейшман Л. С.(1977): Статьи о Пастернаке.Bremen:K-Presse Verlag/ In Verbindung mit dem Center for The Study of Slavic Languages and Literatures(The Hebrew University of Jerusalem) heausgegeben von Frank Boldt und Inge Paulman,.5

Флейшман Л.С.(1992):Пастернак и Ленин,Literature,Culture an Sosiety in the Modern Age. In Honor of Josephh Frank.Part 2.Stanford,1992.126-127

References

Barnes, Ch.(1979): Борис Пастернак и революция 1917 года , Boris Pasternak. 1890–1960.Paris: Colloque de Cerisy-la-Salle, 319-320

ISBN 978-84-949838-0-1

ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ АНТРОПОНИМЫ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОЛЬСКИХ ПЕРЕВОДАХ

Малыса Оксана
Силезский университет в Катовице, Польша
omalysa@us.edu.pl

APPELLATIVE ANTROPONYMS OF RUSSIAN CULTURE IN POLISH TRANSLATION

Oksana Małysa
University of Silesia in Katowice, Poland

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются вопросы, связанные с прецедентными наименованиями лиц. Они соотносятся прежде всего со стереотипными именами, известными литературными произведениями, популярными мотивами интернет-действительности. Входя в культурный фонд разных социумов, они являются его важным элементом. Предметом анализа стали национальные прецедентные антропонимы, встречаемые в книгах современных российских авторов, а также их соответствия в польских переводах.

ABSTRACT

The article presents issues connected with people's names which are appellatives. They make reference to stereotypical names, well-known literary works, popular motives from the Internet reality etc. Through entering the scope of various communication communities, they constitute important elements of culture. This type of antroponyms, used in the works of contemporary Russian writers and their translation into Polish, is a subject of the analysis presented in this article.

Ключевые слова: антропоним; прецедентное имя; художественный текст; русско-польский перевод.

Keywords: antroponym; appellative proper names; artistic text; Russian-Polish translation.

Имя собственное привлекает внимание исследователей во многом благодаря некоторой парадоксальности своего функционирования: «с одной стороны, оно выполняет функцию называния отдельного лица, имеет назывное единичное значение, а с другой стороны, оно может приобретать обобщенный смысл, отличающийся глубиной, многомерностью, наложением пластов знаний и ощущений, в результате чего имена собственные становятся полноправными участниками процесса имятворчества» (Алексеева 2014: 78–79). Расширение референционного значения собственных имен, в том числе наименований лиц, способствует

ISBN 978-84-949838-0-1

их стереотипизации и благодаря этому вхождению в языковой узус (Брагина 2007: 368). Такие имена, вслед за Юрием Карауловым называемые прецедентными (Караулов 1987), становятся символами разного рода характеристик и способов поведения, судеб и событий.

Наряду с универсальными антропонимами, воспроизводимыми в различных лингвокультурных социумах, в каждой культуре встречаются национальные прецедентные обозначения лиц, составляющие ее своеобразие. Причем иначе способны актуализироваться имена как в разных культурах, так и в пределах одного культурного пространства. К примеру, имя Наполеона у поляков символизирует романтические идеи и свободу, у русских же вызывает не только образ победителя, но также горделивого человека и самовластного неприятеля. В свою очередь, имя Сталина по-другому воспринималось в середине прошлого века, чем сейчас, а в настоящее время его восприятие различно на постсоветском пространстве у представителей разных поколений и людей, придерживающихся иных политических взглядов (Нахимова 2007).

В художественной литературе использование антропонимов вообще и прецедентных имен в частности играет «заметную роль в воплощении авторского замысла, в создании избранной писателем системы образных средств, в формировании идиостиля и т.п.» (Васильев 2015: 112). Являясь самобытными элементами с определенными коннотациями и ассоциативными связями, многие прецедентные онимы представляют собой особую сложность для переводческой практики. Какие решения предлагают переводчики в этой области рассмотрим на примере передачи на польский язык монокультурных антропонимов, которые встречаются на страницах книг современных российских писателей – Виктора Пелевина, Бориса Акунина, Виктора Ерофеева и др. Несмотря на стилистическую и жанровую дифференциацию их творчества, тексты этих авторов вписываются в общую парадигму, отличающуюся интертекстуальными соотнесениями как особым приемом, свойственным литературе нашего времени. Как подчеркивает Магдалена Граф (Graf 2015: 255), онимы ведут в ней специфический диалог с другими названиями, а их интердискурсивный характер предопределяет либо открытие дополнительных значений текста, либо прекращений этих поисков. Это обусловлено тем, что интер- и интратекстуальность имен в этой прозе часто является сигналом языковой игры.

Особое место в исследуемых текстах принадлежит прецедентным именам реальных лиц (исторических деятелей, писателей, поэтов, художников, политиков, спортсменов, топ-моделей и др.), вымышленных героев (литературные и фольклорные персонажи), а также экземпликативным номинациям. Остановимся несколько подробнее на некоторых из них.

ISBN 978-84-949838-0-1

Безусловно, проблема их передачи на другие языки появляется не только в текстах постмодернистского плана. Так, на популярные в России собственные имена Вера, Надежда, Любовь обращается внимание в аспекте перевода стихотворения Булата Окуджавы «Опустите, пожалуйста, синие шторы...» на многие иностранные языки, в том числе на польский (Чайковский Р.Р., Вороневская Н.В., Лысенкова Е.Л., Харитонова Е.В. 2016: 186–195). В связи с тем, что эти имена омофоничны нарицательным обозначениям трех христианских добродетелей, формула которых является семиотически значимой, в тексте оригинала создается глубокий художественный образ-символ, благодаря которому произведение обогащается в аксиологическом, эмоциональном и стилистическом планах. Напомним только небольшой фрагмент:

Вот стоят у постели моей кредиторы
Молчаливые: Вера, Надежда, Любовь.

В польских переводах как Ежи Чеха, так и Михала Ягелло очередность имен не сохраняется:

Wiara, Miłość, Nadzieja – poznaję, to one,
Moje trzy wierzycielki odwiedzić mnie chcą (перевод Ежи Чеха).
Oto trzej wierzyciele zjawili się przy mnie.
Wiara, Miłość, Nadzieja – po swój przyszły dług (перевод Михала Ягелло).

Однако в религиозном сознании поляков триединство имен выступает в такой же последовательности, как в русском языке: *wiara, nadzieja, miłość.* Так озаглавлено и одно из стихотворений польского лауреата Нобелевской премии Чеслава Милоша – *Wiara, Nadzieja, Miłość*. Эти слова написаны с прописной буквы, хотя в польской культуре в определенной степени прижилось только личное имя *Nadzieja*. Прием же персонификации углубляет здесь философское звучание размышлений поэта на тему основных ценностей, которые могут составлять кредо каждого человека. В свою очередь, дополнительные смыслы, присущие словесной триаде, которую воссоздает Окуджава, в переводе на польский язык не передаются.

Нарушение устойчивого характера формулировки приводит и к утрате переклички со структурой текста, поскольку последующие четверостишия соотносятся с перечислением имен так, как в оригинале. Кроме того, Ежи Чех еще заменяет одно из них, *Любовь*, сочетанием *та третья*, что полностью искореняет живую внутреннюю форму исходного слова: *A gdy usta przycisnę do dłoni tej trzeciej* (ср. *Протяну я Любови ладони пустые*).

ISBN 978-84-949838-0-1

Символичность имен прослеживается также в антропонимах-экземпликативах, к которым относятся стереотипные номинации, указывающие, к примеру, на национальный признак. В русском языке к ним принадлежат мужское имя *Иван* и его диминутив *Ванька* (ср. идиоматическое выражение *русский Ванька*), имя и отчество *Иван Иванович / Иваныч,* а также фамилия *Иванов*, в том числе в ряду *Иванов, Петров, Сидоров* как обозначение условных, произвольных либо рядовых, ничем не выделяющихся среднестатистических жителей России.

Обращение к имени *Ванька* в характеризующей функции встречается в романе Бориса Акунина «Декоратор». Оно непосредственно соотносится с главной сюжетной линией детектива – преступник действует в Москве подобно серийному лондонскому убийце Джеку Потрошителю:

Если даже предположить, что у нас объявился свой собственный, доморощенный Ванька Потрошитель, так и от этого не легче (Акунин 1999).

Отметим, что суффикс субъективной оценки -*к*- в личных именах взрослых людей часто маркирует их низкий социальный статус – до революции, к примеру, *ванькой* звали дешевого извозчика на лошади с плохой упряжью (Верещагин, Костомаров 2014: 102). Польский перевод включает номинацию *Wania* – транскрипцию другого производного имени от *Иван – Ваня.* Эта форма считается самой распространенной, особенно в прошлом, но звучит в русском языке более мягко по сравнению с имеющим фамильярный оттенок словом *Ванька*, которое может выражать также раздражение и недовольство по отношению к называемому таким образом лицу. Польский перевод сглаживает эти эмоциональные нюансы, из-за чего описание становится более нейтральным:

> *Nawet jeżeli przyjmiemy, że pojawił się u nas własny, domorosły Wania Rozpruwacz, nie poprawia to sytuacji* (Akunin 2003).

Кроме того, в переводе исчезает яркое противопоставление английского и русского имен, поскольку в соответствии с ранее существовавшей в польской культуре традиции подбора этимологического эквивалента прозвище *Jack the Ripper* содержит уменьшительную форму имени *Jakub – Kuba*, что приводит к утрате экстралингвистической информации, заключенной в английском антропониме.

Удачная попытка сохранения такой информации наблюдается при переводе одинакового отчества, *Иванович*, двух персонажей из романа Виктора Ерофеева «Русская красавица». Прецедентный характер этого патронима указывает здесь на обезличенных представителей советского государственного аппарата и служит пародированию их

ISBN 978-84-949838-0-1

иллюзорных неформально-услужливых отношений с небанальной главной героиней, от лица которой ведется повествование, часто в язвительно-иронической тональности:

> *А Ивановичи, со своей стороны, мне услужливо газеты показывают, а в газетах снимочки усеченные, у итальянцев даже полоски, будто они меня этими полосками приодели, стесняясь, и говорят Ивановичи: вы посмотрите, Ирина Владимировна, как использована ваща красота! Не по назначению!* (Ерофеев 2014).

Еще большую саркастическую окраску отчество приобретает в сочетании с краткими формами имен, ср.:

> *Однако вместо этого меня посещают Сережа и Коля Ивановичи* […] (Ерофеев 2014).

Сохранение самого отчества в польском переводе или, как в вышеприведенном примере, в сочетании с двумя именами не только не раскрыло бы нюансов его употребления, но привело бы к недоразумениям, проецируя соотнесение с фамилией. Именно поэтому переводчик заменяет его существительным *rodak* со значением ‘человек той же самой национальности, земляк, соотечественник’, позволяющим передать символический смысл первоисточника. Знаменательно, что оно пишется с прописной буквы – это может быть указанием на фамилию либо прозвище:

> *Jednakże nic z tego, nazajutrz odwiedzają mnie Rodacy, Sierioża i Kola* […] (Jerofiejw 2004: 142).

Наряду с уже перечисленными прецедентными наименованиями на страницах книг появляются и новые актуализации антропонимических экземпликатифов. К ним, в частности, принадлежит имя виртуального фольклорного героя Рунета *Василий / Вася Пупкин*, ставшее обозначением абстрактного, анонимного пользователя Сети, а также олицетворением массового российского интернет-пользователя. Данная номинация переигрывается, к примеру, в одном из фрагментов романа Виктора Пелевина «t», в котором приводится текст граффити –

> *Бог умер. Ницше.*
> *Ницше умер. Бог.*
> *Оба вы педарасы. Vassya Pupkin* (Пелевин 2009: 212) –

ISBN 978-84-949838-0-1

с дальнейшим комментарием героя:

Пробегая взглядом по этим строкам, Т. представлял себе […] *белобрысого Васю – надменного наследника мудрости веков, пугающего и одновременно прекрасного в своем равнодушном максимализме* (Пелевин 2009: 212).

В первом отрывке имя написано буквами латинского алфавита, что воспринимается в русском тексте как очевидный сигнал чуждости. В польском языке написание сохраняется, однако его восприятие другое, чем у первичных адресатов, что обусловлено алфавитом на латинской основе:

Bóg umarł. Nietzsche.
Nietzsche umarł. Bóg.
Obaj jesteście pedały. Vassya Pupkin (Pielewin 2012: 228).

В переводе утрачивается языковая игра, основанная в романе Пелевина на приеме контраста. С одной стороны, происходит столкновение русского экземпликатива в иноязычном оформлении с фамилией немецкого философа Ницше, написанного кириллицей, что, как известно, общепринято в русском языке. С другой, довольно вычурное, стилизованное на английский манер имя *Vassya* выделяется на фоне слова *Pupkin* – простой в транслитерации комической русской фамилии. Не случайно раньше фамилия *Пупкин* употреблялась в сниженном стиле речи в значении ‘случайно взятый обыватель’, а в военном жаргоне называет абстрактного матроса с коннотациями гадкой и трусливой личности (Каланов 2011). Учитывая, что польским читателям имя Васи Пупкина, которое в оригинале в следующем абзаце появляется уже в привычной записи, абсолютно неизвестно, его передача как *Wasia Pupkin* ничего не оставляет из онимической игры (Lubocha-Kruglik, Małysa 2018: 138).

Противопоставляются имена и в другой части пелевинского романа, в котором один из героев, Ариэль Брахман, говорит об истоках своего мировоззрения:

В школе нас заставляли зубрить бесконечные стихи про Ленина, это брат цареубийцы Ульянова, про которого вы, наверно, слышали. Тоска жуткая. А старшие мальчики в это самое время обучали меня всяким пошлым и неприличным песенкам. И вот однажды я услышал такое четверостишие: «В каюте класса первого Садко почетный гость, гандоны рвет о голову и вешает на гвоздь…»
– Садко? – переспросил Т. – Это, если не ошибаюсь, былинный герой? Ариэль кивнул.
– Почему-то меня это потрясло, – продолжал он. – […] *Я, разумеется, ничего не знал тогда о постмодерне, но все равно ощутил ветер свободы, веющий от этих строк. Они отменяли все стихи о Ленине и Родине* […] (Пелевин 2009: 61).

ISBN 978-84-949838-0-1

Прецедентные онимы *Ленин* и *Ульянов*, последний хотя менее известный, но в данном контексте выясненный, не требуют уточнений для польских читателей. Имя же *Садко* снабжается примечанием, в котором указывается на то, что это слова популярной песни, непристойная пародия былины о богатом новгородском купце Садко:

> *Popularna piosenka, sprośna parodia byliny o bogatym nowogrodzkim kupcu Sadku* (Pielewin 2012: 67).

Отдельные сведения на эту тему польский читатель уже может почерпнуть из основного текста, в подтверждение чему достаточно, как нам кажется, привести следующий отрывок:

> *„W kajucie pierwszej klasy chla Sadko, bogaty gość, kondomy drze na własnym łbie i ciągle nie ma dość”.*
> *– Sadko?– powtórzył T. – Jeśli się nie mylę, to bohater bylin?* (Pielewin 2012: 67).

При некой избыточности информации паратекст наряду с этим не восстанавливает существующих у носителей исходной культуры представлений об этом фольклорном герое, что в принципе свойственно передаче имен такого типа на другие языки (Казакова 2006: 123). В русской же среде имя *Садко* вызывает в памяти и его образ как гусляра, и как человека с непростым характером, который способен бросить вызов окружающим или выиграть с морским царем, и как торговца, путешествующего по морю, – отсюда в песне и отсылка к каюте. Все это, как видим, привлекает и в качестве мотива для обыгрывания в разных жанровых канонах и с разными подтекстами.

Следует отметить, что для передачи прецедентных имен русской литературы применяются и другие переводческие техники. К примеру, при соотнесении с известными именами в «Турецком гамбите» Акунина в польском переводе в главный текст вводится ссылка на первоисточник: *Вера Павловна* и *Лопухов – Wiera Pawłówna i Łopuchow z „Co robić” Czernyszewskiego* (обратим внимание, что в отчестве допущена ошибка, так как формант *-ówna* в польском языке указывает на незамужнюю женщину и дочь обладателя фамилии, в данном случае эта был бы *Pawłow*). Имя и отчество *Агафья Тихоновна* заменяется здесь на сочетание *bohaterka Ożenku*, поскольку сама пьеса Николая Гоголя «Женитьба» по сравнению с именем ее героини в Польше более известна. В свою очередь, крылатая фамилия *Печорин* из

ISBN 978-84-949838-0-1

лермонтовского героя превращается в более универсального байроновского – по польски это *bajroniczny bohater* (Lubocha-Kruglik, Małysa 2005: 95).

Интересным представляется также прием сопоставления прецедентных имен в исходной и принимающей культурах. Так, в глоссарии, который сопровождает польский перевод «Энциклопедии русской души» Виктора Ерофеева гончаровский Штольц «приравнивается» к Вокульскому – персонажу из романа Болеслава Пруса «Кукла», который стал символом предприимчивости:

> *Sztolc – rosyjski „Wokulski", przeciwieństwo Obłomowa w powieści Gonczarowa* (Jerofiejew 2003: 210).

В некоторых случаях, в частности, когда прецедентное имя характеризует лицо по внешнему облику, переводчиками предлагаются разные решения. К примеру, в качестве эквивалентов для прозвищ, название которым дал герой русской народной сказки *Колобок,* используются такие интенциональные онимы, как *Bochniaczek* (от *bochen* – буханка, каравай) в переводе провинциального детектива Акунина «Пелагия и красный петух», а также *Pączek* (пончик) – в переводе цикла Александры Марининой о Каменской. Дело осложняется тем, что и в переводе самой сказки на польский язык имеется несколько вариантов: *Kołobok, Kołaczyk, Bochenek.* Получатели транслята, таким образом, не могут уловить некоторые аллюзии, базирующиеся на интертекстуальных связях – ведь при обращении к знаковому имени так или иначе в памяти актуализируется весь прецедентный текст.

Таким образом, исследованный материал подтверждает тезис о том, что при переводе прецедентных имен часто возникают ассоциативные лакуны (Сорокин, Марковина 2006: 380), неизбежно приводящие к утрате эмоционального эффекта у вторичного реципиента. Во многих случаях выяснение культурного фона в примечании решает эту проблему только в некоторой степени. Перифрастический перевод помогает сохранить специфику национального компонента. Вместе с тем замена прецедентного имени на аналогичное из культурного фонда принимающей культуры либо универсальное имя может стать наиболее приемлемым для снятия барьеров и создания соответствующего восприятия.

Список литературы

Акунин Б. (1999): Декоратор. Москва: Захаров.
URL: http://www.akunin.ru/knigi/fandorin/erast/dekorator/glava2/ (дата обращения: 15.05.2018)
Акунин Б. (2002): Турецкий гамбит. Москва: Захаров.

ISBN 978-84-949838-0-1

Алексеева Е.А. (2014): Имя собственное в аспекте перевода, Вестник Московского университета, Серия 22, Теория перевода, 2, 77–87.

Брагина Н.Г. (2007): Память в языке и культуре. Москва: Языки славянских культур.

Васильев А.Д. (2015): Интертекстуальность: прецедентные феномены. Москва: Флинта, Наука.

Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. (2014): Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, рече-поведенческих тактик и сапиентемы. Москва–Берлин: Директ-Медиа.

Ерофеев В. (2014): Русская красавица. Москва: Рипол Классик.

Казакова Т.А. (2006): Художественный перевод. Теория и практика. Санкт-Петербург: ИнЪязиздат.

Каланов Н. А. (2011): Словарь морского жаргона. Москва: Моркнига.

URL: http://www.kalanov.ru/index.php?id=254 (дата обращения: 10.06.2018)

Караулов Ю.Н. (1987): Русский язык и языковая личность. Москва: Наука.

Пелевин В. (2009), Т, Москва: Эксмо.

Сорокин Ю.А., Марковина И.Ю. (2006): Текст и его национально-культурная специфика, Казакова Т.А.: Художественный перевод. Теория и практика. Санкт-Петербург: ИнЪязиздат, 375–387.

Нахимова Е.А. (2007), Прецедентные имена в массовой коммуникации, Екатеринбург, http://www.philology.ru/linguistics2/nakhimova-07a.htm (дата обращения: 12.09.2016).

Чайковский Р.Р., Вороневская Н.В., Лысенкова Е.Л., Харитонова Е.В. (2016): Художественный перевод как вид межкультурной коммуникации (основы теории).Москва: Флинта, Наука.

References

Akunin B. (2003): Dekorator. Пер. Małgorzata Buchalik. Warszawa: Świat Książki. URL: https://docer.pl/doc/ss800x (дата обращения: 16.05.2018).

Jerofiejew W. (2003): Encyklopedia duszy rosyjskiej. Пер. Andrzej de Lazari. Warszawa: Czytelnik.

Jerofiejew W. (2004): Rosyjska piękność. Пер. Danuta Ulicka. Warszawa: Czytelnik.

Graf M. (2015), Literackie nie-nazywanie. Onomastykon polskiej prozy współczesnej. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Lubocha-Kruglik J., Małysa O. (2005): Potyczki z przekładem, czyli Akunin po polsku, Kultura popularna a przekład. Ред. P. Fast. Katowice: Śląsk. 91–102.

ISBN 978-84-949838-0-1

Lubocha-Kruglik J., Małysa O. (2018): Gra (z) tekstem, gra z czytelnikiem.Kilka uwag o polskim przekładzie powieści Wiktora Pielewina T, Przegląd Rusycystyczny, 1, 129–142.
Pielewin W. (2012), T, Пер. Ewa Rojewska-Olejarczuk, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

ISBN 978-84-949838-0-1

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ МАЛОЙ ПРОЗЫ В. Г. РАСПУТИНА

Митрофанова Ирина Анатольевна
Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
a_blum@mail.ru

Старовойтова Ольга Альбертовна
Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
o.starovoytova@spbu.ru

ARTISTICAL AND AESTHETIC POTENTIAL OF V. RASPUTIN'S STORIES

Mitrofanova Irina
St. Petersburg State University, Russia

Starovoitova Olga
St. Petersburg State University, Russia

АННОТАЦИЯ

Произведения малой формы (рассказы 1990–2000-х гг.) позволили В. Г. Распутину своевременно воплощать обусловленные меняющейся действительностью темы и образы, его духовные поиски. Они заключают в себе мощный потенциал: преодоление разрушительных тенденций в реальной действительности потребовало от писателя напряженных духовных поисков, созидательная энергия которых воплотилась в новые эстетические формы, способствовавшие развитию повествовательной прозы рубежа веков.

ABSTRACT

V Rasputin's works of small form (stories of the 1990-2000's) allowed him timely to implement the themes and images caused by the changing reality, his spiritual quest. They contain a powerful potential because of the writer's tense spiritual quest which was caused by the overcoming destructive tendencies in real life. The creative energy of this spiritual quest was embodied in new aesthetic forms that contributed to the development of narrative Russian prose of the 1990-2000's.

Ключевые слова: современная русская литература, В. Г. Распутин, малая проза.

Keywords: modern Russian literature, V. Rasputin, stories.

В течение 1990-х годов и далее – на рубеже веков – творчество Валентина Григорьевича Распутина (1937–2015), признанного классиком еще в 1970–80-е гг., ушло с авансцены

ISBN 978-84-949838-0-1

литературной жизни России. Кардинально изменилась литературная ситуация в целом: писателей и читателей увлекла эстетика постмодернизма; в продвижении произведений на книжный рынок определяющую роль стал играть медийный имидж автора; писательское сообщество оказалось разобщено политическими противостояниями; критики переключили внимание с эстетических оценок на идеологические предпочтения.

В этот непростой период распутиноведение было в значительной степени поддержано преподавателями и учеными Иркутского университета, где проводились научные конференции, регулярно выходили сборники статей, посвященных в т. ч. новейшим произведениям писателя. Большой интерес к Распутину не угасал в этот период в Китае: были переведены и изучались произведения 1990–2000-х годов (Ся Чжунсянь 2018). Подобная востребованность определялась близостью эстетики, мировоззренческих позиций писателя современному китайскому литературному сообществу.

Отсутствие имени В. Г. Распутина, резонансных критических откликов на его произведения в федеральных СМИ, в первую очередь на телевизионных каналах, некоторые критики списывали на то, что писатель предпочел художественному творчеству публицистику, исчерпал талант, устарел так же, как завершившаяся традиция деревенской прозы, к которой его причисляли (Беляков 2004).

Между тем в 1990–2000-е годы, одновременно с публицистикой, создававшейся в разных жанрах (статьи, интервью, рецензии, выступления на съездах писателей, учителей, участие в создании документального фильма Сергея Мирошниченко «Река жизни») и публиковавшейся главным образом в специализированных и региональных изданиях («Литературная Россия», «Сельская жизнь», «Литературный Иркутск») Распутин написал 16 (из 39 всего им написанных) рассказов. В этих произведениях разрабатывались новые художественно-эстетические идеи, при том что этическая платформа писателя оставалась неизменной.

Распутинская этика преемственно определила самые заметные тенденции новейшей прозы: вошедшие в литературу в начале XXI века и ставшие известными авторы называют его одним из своих учителей. Через несколько дней после смерти Распутина (14 марта 2015 г.) Захар Прилепин опубликовал статью «Он не придет никогда»: «Леонов в свое время говорил, что русская литература передается через теплопожатие: Пушкин жал руку Гоголю, Гоголь – Тургеневу, Тургенев – Толстому, Толстой – Горькому, Горький – Леонову. Леонов – Распутину. Для меня Валентин Григорьевич – после того как я прочел «Деньги для Марии», «Живи и помни» – все его удивительные, пушкинской прозрачности и силы повести – был в том же ряду» (Прилепин 2015). О том же говорил прозаик Роман Сенчин: «Открыть настоящую литературу мне помог отец – однажды, когда мне было лет двенадцать-тринадцать,

ISBN 978-84-949838-0-1

он прочитал вслух «Деньги для Марии» Распутина. И тогда я понял, что о современной жизни можно **писать по правде**…» (Сенчин 2009: 266).

Распутин начинал с малой прозы: первый рассказ «Я забыл спросить у Лёшки» был напечатан в 1961 г., затем в 1966–1967 гг. была написана первая группа рассказов. Событием в русской литературе стали «Уроки французского», опубликованные в 1973 г. В нескольких рассказах начала 1980-х Распутин воплотил личный мистический опыт, понимание природы творчества («Наташа», «Что передать вороне?»). Однако рассказы данного периода воспринимались скорее как фон для повестей «Последний срок», «Живи и помни», «Прощание с Матёрой», принесших Распутину славу классика современной литературы, как рабочие этюды к масштабным полотнам.

В 1990-е годы В. Г. Распутин писал исключительно в жанре рассказа, обеспечивавшем творческую мобильность, разнообразие – в создании образов героев, в экспериментах с новыми социальными типажами, рождавшими неожиданные, до сих пор не встречавшиеся сюжеты. Писатель множил субъектные сферы, разрабатывал новые техники диалога, чтобы выразить сложные отношения между катастрофически и радикально менявшейся в масштабах огромной страны российской действительностью и человеком, оказавшимся «средь бурь гражданских и тревоги» (Ф. И. Тютчев, «Оратор»).

В рассказах 1990-х годов именно Распутин одним из первых в современной русской литературе уловил и осмыслил имевшие колоссальные последствия социальные процессы – выразил провидческие идеи относительно близкого и отдаленного будущего, судя по всему, всей земной цивилизации. В отличие от предшествовавшей «перестройке» повести «Пожар» (1985), в целом продолжавшей художественные идеи Распутина 1970–80-х гг., в рассказах воплотилась новая авторская концепция, эстетическое основание которой писатель сформулировал в произведении «Мой манифест» (1997). Перед лицом губительных для народа политических сил Распутин «по праву русского писателя» взял на себя роль его защитника. Он прямо манифестировал необходимость жизнеутверждающей литературы, способной создать образ героической личности, могущей постоять за свое достоинство, за унижаемый народ, за будущее раздираемой борьбой за власть и национальную собственность страны (Распутин 2007а: 89).

Концептуально новый тип героя Распутин создал в цикле рассказов о Сене Позднякове («Сеня едет», «По-соседски», «Поминный день», «Вечером», «Нежданно-негаданно»). Первый – «Сеня едет» (1994) – запечатлел тяжелейшую для народа эпоху первой половины 1990-х годов. Принятый в 1991 году закон о СМИ, закрепивший свободу не только от политической, но и этической цензуры, переход СМИ на рыночные отношения и отсутствие

ISBN 978-84-949838-0-1

государственного контроля за их деятельностью – все это привело к тому, что медиарынок был заполнен порнографической и подобного рода продукцией, невероятной для общенародных нравственных представлений, закрепленных в национальной культурной модели. Распутин первым в художественной форме осмыслил работу механизмов осуществлявшегося СМИ тотального воздействия на общественное сознание – внедрения в социум новой системы ценностей, уничтожавшей вековые нравственные законы.

Образ жителя современной сибирской деревни Сени Позднякова новый для творчества писателя. Распутин наделил его бурной биографией, подчеркнув в его прошлом пьянство и бродяжничество. В предшествовавший период (повести «Живи и помни», «Прощание с Матёрой», «Пожар») склонность к бродячей жизни, гонимость составляли главную черту отрицательных персонажей, поскольку в авторской концепции доминировал принцип взаимообусловленности человека и окружающего мира: устроенный мир подразумевал следование его законам, укорененность в пространстве и в родовой жизни, определявшие положительных героев; отрицательные герои, «обсевки», характеризовались подвижностью, склонностью к перемене мест, отсутствием связей с гармонией макрокосма; неустроенность окружающего мира обусловливала неустроенность человека и наоборот. В новой авторской концепции данная закономерность была снята: отношения героя с окружающим миром становились независимыми. На первый план выступил человек как исключительно самостоятельно мыслящая и действующая личность.

Распутин индивидуализировал характер Сени любознательностью, горячностью, врожденным чувством социальной справедливости – чертами, наличие которых и позволяло ему сохранять житейскую и духовную устойчивость в неустроенном мире. Распутин показывает активность народного героя: Сеня – деревенский житель с простым сознанием, нравственно небезупречный, социально беззащитный – самостоятельно постигает, как осуществляется манипулятивный механизм внедрения в сознание прежде всего юной телевизионной аудитории системы ценностей, абсолютно лишенной нравственных основ, и осознает свою ответственность за молодое поколение, за будущее в целом: «У Сени не хватало сердца смотреть на мордашки девчоночек, как на крючок с наживкой вытянутых из детства, где только в куклы играть, а они уж через такие игры проходят, через такое воспитание!.. Господи! Немцы, татары не трогали, давали подрасти, а тут свои… едва из колыбели – и на растяжку <…> Двенадцатилетние рожают – Господи! Подряд. Одна за другой. Показывают их в каком-то приемнике – глаза свернувшиеся, нечеловечьи, а гонор друг перед дружкой держат. Кого они нарожают? Какой народ придет после этого?» (Распутин 2007b: 291).

ISBN 978-84-949838-0-1

Еще более остросоциальный рассказ «Нежданно-негаданно» представил трагическую историю. Сюжет строится на невероятной для сформированного в советскую эпоху читателя перипетии: в большом сибирском городе на рынке Сеня Поздняков наблюдает за шестилетней девочкой-попрошайкой ангельской красоты; позже к нему, собирающемуся возвращаться в родную деревню, подходит женщина и предлагает эту девочку купить. В конечном итоге Сеня делает все, чтобы спасти маленькую Катю: забирает с собой в деревню, вместе с женой ухаживает за ней, пытается отогреть, возвратить к нормальной человеческой жизни. Однако Распутин моделирует трагический финал: «хозяева» девочки приезжают в деревню и угрозами заставляют Катю уехать с ними.

Рассказы 1990-х годов создавал честный по отношению к «правде жизни» писатель: в них запечатлена эпоха беззащитности народа, бесправия, господства криминала, детской беспризорности. Не смягчая изображаемое приемами литературной условности, Распутин свободно моделировал ситуации, кажущиеся невероятными, однако происходившие в реальности той эпохи. Именно жесткость, журналистская репортажность письма были подхвачены прозаиками начала XXI века. Тот факт, что с Распутиным полемизирует, например Р. Сенчин, посвятивший ему роман «Зона затопления» (2015), говорит о «ревнивом», вызывающем дух соперничества отношении к его творчеству. О том же свидетельствуют переклички сюжетов: так, уникальный эпизод похорон отца в романе З. Прилепина «Санькя» (2006) генетически восходит к сюжету распутинского рассказа «В ту же землю» (1995), в котором стареющая нищая Пашута сама хоронит свою мать в леске на окраине города, не желая унижать собственное человеческое достоинство хождением по чиновничьим инстанциям.

Проблема формирования в юной телевизионной аудитории системы ценностей, абсолютно лишенной нравственных оснований, осмысляется в рассказе «Женский разговор» (1995): 16-летняя школьница Вика после аборта отправлена «на высылку, на перевоспитание» в глухую деревню, где декларирует бабушке внушаемые телевизионной пропагандой идеи: «Женщина сейчас ценится… та женщина ценится, которая целеустремленная» (Распутин 2001: 290). В системе персонажей девушке противопоставляется 80-летняя бабушка Натальи. Старая женщина начинает непростой разговор, пытаясь найти общий язык с внучкой: «Она <Наталья> умолкла: продолжать, не продолжать? Но рядом совсем было то, что могла она сказать, искать не надо. Пусть слышит девчонка – кто еще об этом ей скажет» (Распутин 2001: 287).

Распутин моделирует речь Натальи таким образом, чтобы сама выбираемая ею словесная форма выражала понятие «целомудрие», неизвестное юной героине, воспитанной на

ISBN 978-84-949838-0-1

декларирующих сексуальную свободу телевизионных сюжетах. В откровенном «женском разговоре» Наталья рассказывает о самых близких отношениях мужа и жены, но ее речь метафорически перифрастична – и таким образом сохраняет запрет на бесстыдство в слове, т. е. старая женщина одновременно нелицемерно правдива и целомудренна: «К нему прижаться потом надо, к родному-то мужику, к суженому-то. – И подчеркнула «родного» и «суженого», поставила на подобающее место. – Прижаться надо, поплакать сладкими слезьми. А как иначе: все честь по чести, по закону, по сговору. А не по обнюшке. Вся тута, как Божий сосуд: пей, муженек, для тебя налита. Для тебя взросла, всюю себя по капельке, по зернышку для тебя сневестила. Потронься: какая лаская, да чистая, да звонкая, без единой без трещинки, какая белая, да глядистая, да сладкая! Божья сласть, по благословению. Свой, он и есть свой. И запах свой, и голос, и приласка не грубая, как раз по тебе. Все у него для тебя приготовлено, нигде не растеряно. А у тебя для него. Все так приготовлено, чтоб перелиться друг в дружку, засладить, заквасить собой на всю жизню» (Распутин 2001: 287).

Судя по всему, манипулятивные технологии, активно применяемые в 1990 гг. средствами массовой информации в расчете на «наивность» неподготовленной российской массовой аудитории, и были направлены в первую очередь на уничтожение незыблемых нравственных оснований жизни всего социума, что вызывало у Распутина самое решительное неприятие. В рассказах, с одной стороны, отражались эти необратимые социальные процессы, с другой – писатель в художественной форме обыгрывал возможности преодоления героем гибельных для всей окружающей действительности обстоятельств. Так, в упомянутом выше рассказе вступают между собой в органичную связь явления природного мира и внутренние волевые усилия героя: «неслучайно пришедшаяся к разговору мистическая атмосфера застывшей в торжестве звездного сияния и замершей в безмолвии ночи невольно настраивает внучку и бабушку, прежде душевно не связанных между собой, на высокую ценность сообщаемого и услышанного» (Митрофанова 2009: 148).

Во взаимосвязи с названными глобальными процессами в распутинской прозе 1990-х решаются важнейшие вопросы современной европейской цивилизации, например дальнейшее существование традиционной семьи как социального института. В имеющем биографический слой рассказе «Под небом ночным» (2002) создан образ старика, по необъясненным причинам ушедшего из деревни и живущего в зимовейке в тайге. Про умершую жену он говорит: «да, хорошая была старуха, ***одна на тысячу***» (Распутин 2007b: 409). Другой герой рассказа вспоминает научную поездку в Швецию, где на встречах с экологами среди разного рода представительниц феминистского движения он встречает девушку из народа саами, которую называет ангелом. Размышления приводят его к выводу о невосполнимых утратах

ISBN 978-84-949838-0-1

современной цивилизации, лишающей женщину черт, определяющих ее главную роль в духовном прогрессе человечества.

Стоит отметить, что, несмотря на все вышесказанное, не следует упрощать позицию Распутина, определяя ее стереотипно как консервативную или архаичную. Речь идет о целом комплексе идей, которые по-разному воплощаются в различных ситуациях, в субъектных сферах многочисленных героев, в разной степени близких автору или дистанцированных от него, и имеют прямое отношение к футурологическим представлениям Распутина о будущем человека на Земле. Реалистический рассказ «В непогоду» (2003) завершается шутливой репликой личного повествователя «И мудро отступил в сторонку Апокалипсис» (Распутин 2004: 444). Между тем торжество разразившейся снежной бури описывается в рассказе с символическими акцентами, так что у читателя возникает возможность воспринимать происходящее в природном мире как победу над человечеством.

В системе героев своих рассказов писатель особо выделяет социальный тип, который все более утрачивается урбанистической цивилизацией. В рассказе «Поминный день» (1996), описывающем поминки по 40-летнему деревенскому мужику Толе Прибыткову, создан образ живущего в сибирской деревне мастера, ни на кого не надеющегося, настоящего хозяина жизни. Предметное описание изображает крепко, навек построенные самим Толей дом, двор, баню, стайки для скотины. Таковы же образы Савелия и Агафьи, самолично перевезшей и поставившей свою избу в новом поселке в рассказе «Изба» (1999). В современной прозе продолжают данный образный ряд герои Михаила Тарковского, которые вызывают у читателя такое же восхищение талантом к созиданию, способностью к разнообразным ремеслам, обеспечивающей человеку автономное, независимое от условий социума существование (напр., образы братьев Василия и Евгения из романа «Тойота-Креста»).

В рассказе «Поминный день» описываются отношения в Толиной семье, которые автор вовсе не идеализирует, однако он создает эпизод, эмоционально воздействующий с такой силой, что читатель не может не возлюбить традиционную семейную жизнь героя. Иногда Толя собирал своих дочек и пел вместе с ними свою любимую песню: «На дальней станции сойду, / Трава – по пояс! / И хорошо, с былым наедине, / Бродить в полях, / Ничем, ничем не беспокоясь, / По васильковой, синей тишине» (слова Михаила Танича; в силу своей популярности в нескольких поколениях песня может быть отнесена к прецедентным текстам современной русской культуры). Теплый деревенский вечер, в размягченном душевном покое окруженный дочками человек – в переживании данного эпизода читатель приобщается к идеалу гармонического устройства бытия, упорядоченности внутренней жизни человека, истинной людской сердечной близости. Когда старшая из осиротевших Толиных дочек поет

ISBN 978-84-949838-0-1

на поминках эту любимую песню отца, в описании исполнения песни подчеркивается зрелость души все унаследовавшей от отца 12-летней девочки.

Распутин подробно, разными приемами и всесторонне открывает внутренний мир многочисленных героев рассказа – людей из современной сибирской деревни. Причем герои представляют среднее поколение, переживающее «перестройку» и низвергнувшие народ в нищету и обездоленность 90-е годы. В сценках передаются разговоры, создающие светлую, несмотря на трагизм ситуации, художественную атмосферу. Вот молодая героиня кормит грудью младенца – сидящие за поминальным столом посмеиваются: «Ты его в Илью Муромца выкормишь» (Распутин 2007b: 326).

Подобного рода эпизоды многочисленны в разных рассказах – благодаря им возникает стереоскопический эффект восприятия народной жизни исторического периода, определившего будущее существование России. В рассказах «Тетка Улита», «Изба», «В ту же землю» созданы образы прекрасных людей из народа – мудрых, сильных, способных за себя постоять, могущих все преодолеть. За всем этим прослеживается следующая идея: такая степень мастеровитости, трудовой азарт, самоотдача, такая выносливость, выпестованная душевной отзывчивостью, способностью к высоким переживаниям, становятся для народа залогом будущего. Сказанное опровергает суждения ряда критиков, уверявших, что для позднего Распутина характерен человеконенавистнический пафос (Быков 2015). В рассказе «Новая профессия» (1998) создается имеющий значимый символический слой образ бывшего физика Алеши Коренева, в настоящей жизни нашедшего невероятное применение своим способностям: его приглашают на богатые свадьбы как необычного гостя, имеющего дар импровизировать о любви так, что свадебная толпа немеет. В описанной ситуации Алеша рассказывает притчу о женской красоте и о завещанной человечеству любви между супругами. Таким образом, смыслы рассказов коррелируют между собой: долг социума сохранять целомудрие молодых поколений, роль женщины, сущность духовной любви, важность супружества – названные идеи способны разрешить грозящие катастрофическими последствиями проблемы человечества.

Внутренняя жизнь современных людей воссоздается Распутиным в сложных субъектных структурах и не сопровождается авторским аналитическим комментарием. Одна из героинь вспоминает на Толиных поминках: «Всё с улыбкой, всё с улыбкой <…> Спросишь его: Толя, ты чего всё лыбишься? Ты какую перед собой радость видишь, что лицо у тебя нараспашку? Смеется» (Распутин 2007b: 325). Однако в рассказе Толя Прибытков, «здоровый сорокалетний мужик», неожиданно для всех умирает и тайна его смерти в окончательном авторском объяснении не раскрывается: под вечер, никому не объяснив зачем, он сел в моторную лодку,

ISBN 978-84-949838-0-1

далеко отплыл от берега и на виду у поселка долго запускал заглохший мотор – «лодку рвануло, вырвало из-под Толи», и, пока люди плыли ему на помощь, он утонул. Собравшиеся на поминках пытаются понять, куда плыл и почему так бессмысленно погиб умелый и умный, сильный мужик. А ночью после поминок, влекомый какой-то тайной, может быть смерти Толи, неожиданно для себя также отправляется на лодке по реке его сосед Сеня Поздняков. Можно предположить, что здесь подразумевалась идея переизбытка душевных, духовных сил, определяющего непостижимую сложность отношений героев с миром.

Одновременно идею мощного творческого потенциала народа В. Г. Распутин утверждал через смех. В рассказе «По-соседски» анекдотичный сюжет строится на ситуации войны между деревенскими мужиками – соседями Сеней Поздняковым и Васей Хохряковым. Осуществляя враждебные действия, Сеня мечет в заснеженный огород Васи бутылки из-под водки и случайно отправляет туда полную бутылку. В рассказе царит балагурство, названное Д. С. Лихачевым «одной из национальных русских форм смеха» (Лихачев 1984: 21), в которой задействована «лингвистическая» его сторона. Вызывающая смех речь повествователя, самого Сени, присутствующих гостей Кеши и Гены Солодовых, деревенских старух представляет собой непрекращающийся диалог/полилог, целью которого является реализация витальных, в том числе творческих сил каждого говорящего, средствами исключительно разнообразных приемов языковой игры. Балагурство Сени Позднякова во всех рассказах цикла как сущностная и дорогая автору черта образа было отмечено исследователями: «В описании рефлексии героя вышел на волю дар лирическо-иронического письма, легкого и остроумного, которым писатель отличался в юности» (Плеханова 2016: 160–161). В рассказах «смех, рождающийся в разнообразной, изобретательной словесной игре героев, выражает абсолютно положительное начало, подразумевая представления автора о гармоническом идеале народной жизни, о заключенной в героях из народа свободной, безграничной созидательной энергии» (Митрофанова 2017: 186).

Названный неисчерпаемый потенциал творческих сил проявляется в героях рассказов по-разному, объединяет же современных деревенских и городских жителей и персонажей, в образах которых сильно биографическое начало, способность переживать минуты мистического прозрения, дарующие ни с чем не сравнимый духовный опыт, позволяющий, например, Алеше Кореневу служить людям на свадьбах, когда они более всего нуждаются в выяснении «смысла любви» (название труда Вл. Соловьева). В рассказах «Под небом ночным», «Видение», «Поминный день», «Новая профессия» создаются ситуации, в которых герои погружаются в созерцание природного мира. Это происходит в определенные минуты и часы, чаще поздним вечером и ночью. Данные состояния длятся неопределенно долгое время,

ISBN 978-84-949838-0-1

в течение которого увеличивается масштаб созерцаемого мира, вовлекается звездное небо – а через него все мироздание. Герои переживают не поддающиеся вербализации наивысшие духовные состояния.

Подобный тип героя и письма Распутина получил следующую интерпретацию: «Исключительная художественная интуиция Валентина Распутина ведет его к постижению не только зримого и земного мира, но и сверхбытия» (Галимова 2014: 69) Здесь открывается «реальность особого, высшего порядка. Писатель фиксирует и, как нам представляется, стремится с документальной точностью передать нам свой опыт, который основан на встрече с Богом лицом к лицу – таинственной и сверхъестественной встрече с Реальностью, превышающей всякое человеческое восприятие» (Галимова 2014: 69).

В малой прозе Распутин развивает данную, характеризующую его творчество, редкую в истории русской литературы эстетику духовного (мистического) реализма. Однако, в отличие от знаменитых повестей, способностью переживать подобные состояния наделяются герои многих рассказов.

С 1994 по 2003 год почти ежегодно В. Г. Распутин писал рассказы, представляющие собой «чистое свидетельство» происходивших в России и в мире изменений такой силы, что их следовало бы воспринимать как катаклизм: жизнь европейского человечества перевернулась именно в нравственном плане. Поэтому возникла необходимость пересмотреть законы устройства социума в целом, возможности влияния социума на формирование отдельной личности, связь человечества с всеприродным бытием на Земле; заново выяснить метафизические вопросы: как человек осуществляет связь со сверхчеловеческим миром, как происходит борьба Добра и Зла в пределах физического существования каждого человека.

Новая художественная концепция Распутина заключалась предположительно в следующем: человек не жестко детерминирован окружающим миром, поэтому, задавая для героев катастрофические обстоятельства, писатель создавал образы сильных в нравственном и трудовом смысле, не поддающихся губительным внешним воздействиям людей. Новый герой – самостоятельная личность, черпающая силы для активного вмешательства в окружающую жизнь из самой себя – обыгрывается в образах Сени Позднякова, бабки Натальи, Агафьи, Алеши Коренева, Пашуты, в образах старух, женщин, мужчин разного возраста и социального статуса. Изобретательные сюжеты давали писателю возможность в мире каждого рассказа воссоздавать подлинную, реальную жизнь и одновременно утверждать утраченный идеал человеческой жизни на Земле. Рассмотрение всех рассказов в целом как живой системы позволяет выявить многоплановый комплекс авторских тем и идей: отношение к семье, к

ISBN 978-84-949838-0-1

женщине, к воспитанию детей, способность современного человека к самообеспечивающему созидательному труду, к духовной жизни, к активному волевому противостоянию злу.

С большой долей уверенности можно утверждать, что в рассказах 1990–2000-х годов авторский взгляд на будущее был жизнеутверждающим. Именно эта концепция была, как представляется, поддержана писателями, вошедшими в литературу в начале XXI века.

Список литературы

Беляков С. (2004): Живи в России, Журнальный зал: Урал, 3. URL: http://magazines.russ.ru/ural/2004/3/bel-pr.html (дата обращения: 03.06.18)

Быков Д. (2015): Жертва: Уроки Распутина, Новая газета URL: https://www.novayagazeta.ru/articles/2015/03/16/63427-zhertva (дата обращения: 03.06.18)

Галимова Е. Ш. (2014): Мистическое в художественном мире Валентина Распутина, Творчество Валентина Распутина: ответы и вопросы. Иркутск: Издательство Иркутского университета, 66–76.

Лихачев Д. С. (1984): Смех в Древней Руси. Ленинград: Наука.

Митрофанова И. А. (2017): Аксиология смеха в художественных системах Валентина Распутина и Александра Вампилова, Александр Вампилов и Валентин Распутин: творческий потенциал «иркутской истории»: материалы Междунар. науч. конф. Иркутск: Издательство Иркутского ун-та, 173–188.

Митрофанова И. А. (2009) «Любовь никогда не перестанет, хотя и пророчества прекратятся…»: художественная парадигма творчества В. Распутина, Писатели русской традиционной школы второй половины XX века в контексте современности. Сургут: РИО СурГПУ, 146–152.

Плеханова И. И. (2016): Александр Вампилов и Валентин Распутин: диалог художественных систем. Иркутск: Издательство Иркутского ун-та.

Прилепин З. (2015): «Он не придет никогда», Свободная пресса. URL: http://svpressa.ru/culture/article/115915/ (дата обращения: 03.06.18)

Распутин В. Г. (2001): В ту же землю: Повесть, рассказы. Москва: Вагриус.

Распутин В. Г. (2004) Дочь Ивана, мать Ивана: Повесть, рассказы. Иркутск: Издатель Сапронов.

Распутин В. Г. (2007a): В поисках берега: Повесть, очерки, статьи, выступления, эссе. Иркутск: Издатель Сапронов.

Распутин В. Г. (2007b) Собрание сочинений в 4 т. Т. 3. Живи и помни. Повесть, рассказы. Иркутск: Издатель Сапронов.

ISBN 978-84-949838-0-1

Сенчин Р. (2009): «Если слушать писателей – всё развалится», Прилепин З. Именины сердца: разговоры с русской литературой. Москва: Астрель, 262–281.

Ся Чжунсянь (2018): В. Г. Распутин и журнал «Русская литература и искусство»: перевод, исследование и культурный обмен, Валентин Распутин. Правда памяти: материалы Всерос. конф., посвящ. 80-летию со дня рождения писателя. Иркутск: Издательство Иркутского ун-та, 213–217.

ISBN 978-84-949838-0-1

РОЛЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖУРНАЛОВ «ЭХО» И «СТЕТОСКОП» В КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ ВО ФРАНЦИИ

Осипова Нина Осиповна
Вятский государственный университет, Россия
nina.osipova@list.ru

THE ROLE OF “THE ECHO” AND “THE STETHOSCOPE” IN THE CULTURAL LIFE OF THE RUSSIAN EMIGRATION IN FRANCE

Nina Osipova
Vyatka State University, Russia

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается содержание и роль русскоязычных журналов «Стетоскоп» и «Эхо»(1970–2000-е гг.) в жизни русской эмиграции во Франции, представляющих картину русской литературы – как в реальном времени её развития, так и в ретроспективе. Подчеркивается своеобразие жанровых исканий их авторов, художественная новизна неподцензурных публикаций, развивающих традиции русского модернизма, вербально-визуальных и игровых практик авангарда.

ABSTRACT

The paper examines the contents of the Russian-language magazines “The Stethoscope” and “The Echo” andtheir role in the life of Russian emigration in France. These magazines provide the scope of Russian literature at its present development as well as in its retrospective. Special attention is paid to the genre search, uncencored publications which develop the traditions of Russian modernism, avant-garde verbal, visual and game practices.

Ключевые слова: русское зарубежье во Франции, литературные журналы

Keywords: Russian emigration in France, Russian-language magazines

Третья волна эмиграции по своему качественному составу очень напоминала статус первой эмиграции: достаточно высокий интеллектуальный уровень, разнопрофессиональный и разноконфессиональный состав, сходные условия эмиграции- «выдавливание» из страны, принудительное или добровольное изгнание.

Роль журналов «Эхо» (1978-1986) и «Стетоскоп» (1993-2004), объединенных в том числе одними и теми же авторами, определялась их мировоззренческим влиянием не только в

ISBN 978-84-949838-0-1

русской эмигрантской среде, но и в кругу зарубежных читателей. Публикуя неподцензурную («Эхо») или «экспериментально-эпатажную» («Стетоскоп») литературу, литературную критику и эссеистику, журналы отражали процесс литературно-художественных исканий как в СССР, так и в постперестроечный период, формируя культурное пространство эмиграции, способствуя интересу французских издательств и переводчиков к лучшим текстам новой русской прозы

Соотнесенность в одном сообщении разнонаправленных журнальных векторов («Эхо», «Стетоскоп») обусловлено тем, что «Стетоскоп» начал свою деятельность уже в новых условиях российских реалий, когда прекратили свою деятельность многие эмигрантские периодические издания, что обусловило вектор его направленности и прежде всего в художественно-эстетической сфере.

Примечателен и тот факт, что названия обоих журналов имели общий подтекст, связанный со фоносемантикой (слушания, отклика – отзвука): в случае с «Эхо» – это идея «возвращения» к читателю самиздатовской и нелегальной прозы, в случае со «Стетоскопом» – это вслушивание в глубины, преодолевающее глухоту, стесняющую свободу, чувствование внутреннего биения живой речи и символ врачевания как борьбы за жизнь. Вполне возможно, что издатели ориентировались на известную метафору М. Булгакова из «Тьмы египетской»: «Потянулась пеленою тьма египетская... и в ней будто бы я… не то с мечом, не то со стетоскопом. Иду... борюсь…» (Булгаков 1989: 121).

Общая направленность и редакционная стратегия публикаций «Эха» (вышло всего 14 номеров) формировалась тремя векторами: запрещенной в СССР прозы и поэзии (А. Платонов, Д. Хармс, А. Введенский), современной эмигрантской литературы (Э. Лимонов, А. Хвостенко, В. Марамзин, И. Бродский, С. Довлатов, С. Бобышев и др.), современной неподцензурной литературы СССР, преимущественно самиздатовской (Б. Вахтин, Б. Иванов, Б. Улановская, А. Битов, Г. Горбовский, Г. Шеф, А. Кондратов, Рид Грачев). Основанный на личные средства издателей (А. Хвостенко и В. Марамзина), журнал сразу же определился в своей тенденции, общие характеристики которой были обозначены в русской зарубежной и отечественной печати.

Открывающее 14 номер журнала (1986) пространное эссе Б. Вахтина «Человеческое вещество?» расширяет пространство русской философии, опираясь на петербургский текст русской классики (Г. Успенский и Н. Гоголь, Ф. Достоевский) от которого цепь свободных ассоциаций переходит на современную европейскую философию. Здесь Б. Вахтин выступает не только как писатель-эссеист и философ, но и как ученый-антрополог, естественник, социальный философ. Размышления о свободе и рабстве, коммунистической утопии и

ISBN 978-84-949838-0-1

социалистической реальности. В контексте реалий сегодняшнего дня актуальна прогностическая мысль Б. Вахтина о том, что «современный мир не только не обнаруживает стремления к объединению…повсюду мы видим желание государственного обособления <…>Не нужно быть пророком, чтобы предсказать неизбежное столкновение вооруженных стран и групп…» (Вахтин 1986: 81). В его художественных текстах («Лётчик Тютчев, испытатель», «Одна абсолютно счастливая деревня»), вереница пёстрых лоскутов жизни, проникнутых иронией, доведенной до хармсовского абсурда и в то же время насыщенных лиризмом, проработанных до мельчайших подробностей, совсем не случайно соседствуют с «Ювенильным морем» А. Платонова.

Дм. Савицкий, А. Кондратов, Н. Аловерт, И. Стеблин Каменский, Б. Улановская, представляющие ленинградскую литературную школу, преимущественно самиздатовскую, не только открывают русскоязычному зарубежному читателю и исследователю новый неподцензурный пласт русской литературы, но и демонстрируют многообразие стилевых векторов этой литературы, а кроме того, прекрасно уживаются на одних страницах с постмодернистской поэтикой А. Лосева и Г. Сапгира. Многие из них впервые были опубликованы в журнале.

Уникальным явлением публикационного проекта журнала является «ленинградский текст» русской литературы, представленный авторами-ленинградцами, объявившими принцип социальной и литературной маргинальности, отразившейся в осколочности реального мира, т.н. «стилистическом протесте», выражающимся ломке грамматики, орфографии, синтаксиса, свойственным традиции обериутов. Семиотические параллели «петербургский текст» – «ленинградский текст» позволяют вписать новую русскую прозу и поэзию в контекст протяженной классической традиции.

Большинство авторов, опубликованных в «Эхе», именно через эти публикации обрели писательскую известность, судьба некоторых была трагичной. Так, «русский Кафка» (как называли писателя Генриха Шефа, 1937–1991), печатавшийся в основном в самиздате, покончил с собой, такая же судьба ожидала другого талантливого писателя, автора «Эха» – Рида Грачева (1935-2004), оказавшего в свое время огромное влияние на ленинградскую прозу. Блестящие представители психологической прозы, владеющие мастерством создания малых прозаических жанров, Г. Шеф и Р. Грачев оставили на страницах «Эха» такие рассказы, как «Митина оглядка» и «Жизнь в беспрерывном беге» Г. Шефа, «Бессмертие Логинова» Р. Грачева. Неся на себе следы влияния гоголевской традиции, эти произведения смещают ракурс этой традиции: если трагедия «маленький человека» в русской классической традиции определялась уничтожающим насилием над личностью государственного аппарата, то в

ISBN 978-84-949838-0-1

новых условиях эта функция переходит к массовой культуре, уничтожающей личность своей пустотой.

Мистика и фантасмагория Петербурга расширяются до размеров целой страны, создавая ощущение абсурда жизни, где стерты границы между реальностью и вымыслом. В то же время авангард «Эха» – это особый тип авангардной эстетики, которая ближе к синтезу традиций А. Платонова и Д. Хармса и отчетливо прослеживается, например, в «Рамане» В. Лапенкова, где в беспорядочном нагромождении деталей, разваливающемся синтаксисе видится метафора агонизирующей державы. Внешне напоминающая «поток сознания», проза В. Лапенкова таковым не является – это действительно «поток», но не «сознания», а того, что в терминах сегодняшней эстетики можно было бы назвать «пикселированной прозой», которая придает тексту объемность и глубину. К. Сапгир выразила эту особенность метафорически: этот «выговор – сквозь непохожую гортань, дает ломкость – словно отражение улицы в треснувшем зеркале» (Сапгир 1981).

Эстетика журнала «Стетоскоп» («маленького журнала русской речи за рубежом», издатели Митрич, Богатырь, он же Михаил Богатырев) представляла уникальный опыт художественных исканий эмигрантской литературы, восходящих к художественным экспериментам русского авангарда, рафинированного модернизма, поэтики русского соцарта (журнал выходил с 1993 по 2004 гг., не считая отдельного выпуска 2008 года).

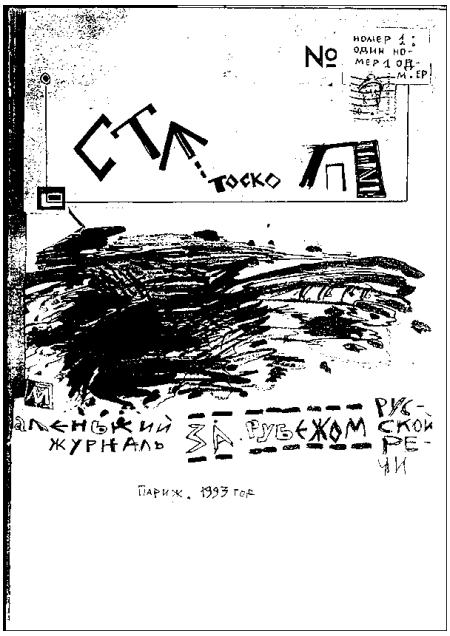

Рисунок 1. Обложка первого номера журнала «Стетоскоп» (1993)

Интеллектуально-эстетический контекст журнала, свободного от идеологической ангажированности, формировался в русле «визуальной поэзии и философии», или

ISBN 978-84-949838-0-1

«поэтической (философской) визуальности». К концу 90-х годов, в связи с уходом с литературной арены других эмигрантских литературных журналов, «Стетоскоп» значительно расширил свои границы, публикуя на своих страницах русскоязычных авторов со всех уголков мира, не изменяя, тем не менее, собственной художественной стратегии «интеллектуального авангарда». Журнал попытался решить одну из важнейших задач русской эмигрантской литературы: не последовав за другими журналами и альманахами (в частности того же «Эха») в установлении связей с традициями метрополии и не претендуя на роль общественно-публицистического рупора эмиграции, он создал свою уникальную концепцию, которая заключалась в отсутствии всякой концепции и сосредоточился на формальных экспериментах. Стилистика журнала, дополненная рафинированным русским модернизмом и ультрасовременным уличным граффити-стилем, придает журналу, имевшему еще и необычный формат, характер магической игры, иногда хулигански экстремальной, порою социально-иронической, обращенной как к раннему русскому авангарду и западноевропейскому сюрреализму, так и к современным постмодернистским практикам. Новая «поэтическая революция» в рамках «Стетоскопа» обнаружила повышенную лингвистичность мышления, что проявилось не только в традиционном отказе от синтаксиса, знаков препинания, использовании новых словоформ (не случайно промелькнувшее в это время в критике слово «лингвоартист»), но и в постмодернистских экзерсисах (как это наблюдается, например, в повести М. Богатырева (он же Богатырь) «Яйцо» с подзаголовком «Потусторонне-биографическая повести из лагерной жизни» (1993, № 1), представляющая жизнь как конструкцию, как карнавал.

Нельзя сказать, что подобных экспериментов не было в современной российской поэзии (в частности, у петербуржца А. Мирзаева, чьи стихи также помещены на страницах «Стетоскопа»), Л.Рубинштейна, Дм. Пригова и др. Стетоскоповцы представили «сгущенный бульон» подобных экспериментов на одном маленьком пространстве в двадцать с лишним страниц, отразив как общеевропейскую, так и отечественную тенденцию «семиотической катастрофы», «символ становится грубой реальностью, а реальность – эфемерным, ускользающим символом», который «бретает способность к самым решительным и, главное, вполне реальным действиям, включая убийства, которые в свою очередь и сами практически сразу же становятся знаком, картинкой, летучей строчкой в ленте новостей» (Рубинштейн 2015).

В передаче этого семиотического сдвига журнал ориентировался на интермедиальные жанрово-стилевые эксперименты с ярко выраженной визуальной составляющей, функция

ISBN 978-84-949838-0-1

которых – создание контрапунктного ритма, напоминающего «танго, которое танцуют кортасаровские персонажи, блуждающие по Парижу» (Бавильский 2002).

Каждый номер имел подзаголовок, который отражал (где явно, где приблизительно) его программную стратегию (правда, «программной её можно назвать с известной долей условности): «Прокруст импровизаций» (№41), «Городдорог» (2003, №35), «Палимпсест – сборник невидимых текстов» (2000, №28) и др. По мере выхода журнала редакция расширила тематический и стилистический диапазон публикаций, выходя за рамки словесно-визуальной игры, и «шершавое» экспериментаторство футуристического толка приобретает явно выраженный модернистски рафинированный изыск. Но общая тенденция издания остается неизменной, осваивающей интермедиальное пространство искусства. Страницы журнала предоставляются российским авторам, литераторам, вполне зарекомендовавшим себя в других эмигрантских изданиях, расширяется философско-эссеистический компонент. И даже интервью театрального критика и художника М. Смирновой-Несвицкой с А. Пятигорским (2003, № 37) органично вписывается в пространство журнала, объединяя традицию философствования (так, как её понимал европейский XVIII век) с постмодернистским дискурсом.

«Структурно-динамический текст», «Мыслесплетение», «Наивные макабры», «Уморизмы шутейской пудрости», «Лингвогобелены» - подобные жанрообозначения отражали не только поведенческую игровую эпатажность их создателей, но и их претензию на поиск новых художественных форм в рамках семиотической модели языка искусства. Так в журнале появляются микроэссе парижанина Камиля Чалаева («Пересечения судеб», «Мумия с полуслова» и др.), стихи Натальи Горабаневской, Игоря Лощилова (Россия), литературные эссе «Три текста о всаднике и городе» российского критика Кирилла Кобрина (2003, №35), «словесная поэзия» в № 37 (2003) А. Очеретянского (США), самиздатовская литература альтернативных форм письма, Кстати, творчество А. Очеретянского наиболее близко по эксперименту задачам «Стетоскопа» - не случайно в 1989 году в США он начинает издавать близкий по концепции и стилистике альманах «Черновик» (снабженный подзаголовком «альманах литературный, визуальный»), используя термин «смешанная техника», объединяющая драматургию, коллаж, графику.

Жанр «Лингвогобелены» (так обозначил Вилли Мельников свои творения в № 37 «Стетоскопа» за 2003 г.), создавая иероглифический визуальный текст «многоязычных ковропрядений», по его собственному признанию, «не стремится к эпатажной иероглифичности, а лишь пытается овизуалить взаимопревращения культур и эпох» путем

ISBN 978-84-949838-0-1

«использованием неологизмов-кентавров (муфтолингва) показывая безграничные возможности симбиоза контрастов…» (Мельников 2003).

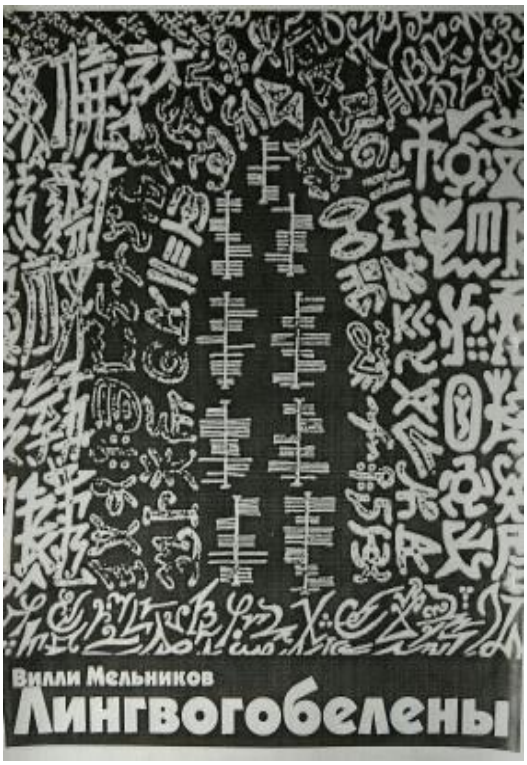

Рисунок 2. Вилли Мельников. Начальная страница цикла «Лингвогобелены»

Несмотря на то, что в «Стетоскопе» отчетливы следы самиздатовской литературы, граничащей с соцартовскими мотивами (как, например, в художественном эссе челябинского автора Д. Бавильского), основной регистр журнала – это метафизическая эклектика, сочетающая «образы лестниц с начертательной геометрией диска» (Богатырев, 2001). Это особенно заметно в тех произведениях, в которых отчетливо заметна рефлексия классической традиции, в частности в выпуске № 35 («Городдорог»), посвященном «городским текстам» культуры. Городские мотивы в целом вписаны в мифологический контекст времени и пространства – от «городомузыки» А. Лебедева до «опыта спонтанной импрессионистической филологии в «Субъекте и субстанции в городе, огороде и пригороде» Митрича с их фото графически-ремарковой стилистикой, сопровождающей рисунки автора.

В поисках новых жанрово-стилевых моделей и интермедиальных конструкций авторы «Стетоскопа» выходят на причудливые пересечения документа и художественной условности (А. Козлов. Энтропия. 2002, № 34), постмодернистской игры с классикой (И. Даурова «Один

ISBN 978-84-949838-0-1

день Александра Сергеевича», Вацлав Ас «Подражания», 2002, № 3), кинематографических приемов и циркизации письма (в частности художника, поэта, музыканта М. Богатырева называют представителем школы «эксцентрической словесности», что демонстрируют все тексты, опубликованные как на страницах журнала, так и в отдельных авторских изданиях самиздата (Богатырев, Платонова: 2014). Следует подчеркнуть, что «Стетоскоп» стал ступенькой творческой активности публикуемых там авторов – возможно, он и прекратил свое существование потому, что они «переросли» его рамки, либо уйдя в сетевую литературу, либо издавая собственные сборники. В этом смысле показателен опыт и М. Богатырева, который в последующие годы значительно расширил сферу своих научных интересов, о чем свидетельствует двухтомное издание его философских эссе «Consonantia poenitentiae» (Париж, 2016), в котором автор осмысляет наследие русско-парижской интеллектуальной школы. В 2016 году он стал лауреатом международной премии «Эмигрантская лира» сразу в двух номинациях – поэзии и эссеистики.

В одной из глав первого тома («Совесть и психоанализ. Совесть и художественное творчество), значительно переработанной позже в статью, автор определяет её жанр как «”фасеточное эссе”, напоминающее по своей структуре пчелиный глаз» (Богатырев 2016). По сути, это стилевая тенденция, которая начала оформляться еще в рамках художественной стратегии «Стетоскопа».

Опыт издания «Стетоскопа» продемонстрировал возможность преодоления культурной изоляции русского журнала в Париже, где были сосредоточены научные школы по изучению русского авангарда и, соответственно, французские исследователи получили возможность для анализа дальнейших трансформаций художественно-стилевых систем русской литературы.

В заключение отметим, что оба журнала сыграли важную роль в консолидации литературной жизни русской Франции и расширении связей с российской литературой (как в сфере преемственности традиций, так и в области формальных экспериментов), что, по сути, восстанавливало единое художественное пространство «двух Россий».

Список литературы

Бавильский Д. (2002): Парижский литературный журнал «Стетоскоп» //Топос. 27. 11 URL: http://new.topos.ru/article/705 (дата обращения: 12.06. 2018)

Богатырев М. (2001): Эхо механической лестницы, Стетоскоп, № 32. URL: http://www.aesthetoscope.info/stetoskop/32/06.htm (дата обращения: 07. 06. 2018).

ISBN 978-84-949838-0-1

Богатырев М. (2016): Совесть и психоанализ. Совесть и художественное творчество. URL: https://syg.ma/@mikhail-bogatyrev/soviest-i-psikhoanaliz-soviest-i-khudozhiestviennoie-tvorchiestvo (Дата обращения 09.05.2018).

Богатырев М., Платонова О. (2014): На стыке богословия и лингвистического авангарда, (совместно с О. Платоновой), Париж, б.и.

Булгаков М. А. (1989): Тьма египетская, Собр.соч. в 5 т. Т.1. Москва: Художественная литература.

Вахтин Б. (1986): Человеческое вещество? Эхо, 14, 5–104.

Мельников В. (2003): Лингвогобелены, Стетоскоп, 37. URL: // http://www.aesthetoscope.info/stetoskop/37/19.htm (дата обращения: 07. 06. 2018).

Рубинштейн Л. (2015): Пожатье каменной десницы, URL: http://stengazeta.net/?p=10045251 (дата обращения: 09.05.2018).

Сапгир К. (1981): Выговор «Эха». Русская мысль, 15.10.

ISBN 978-84-949838-0-1

ДИСКУРС «ПОДПОЛЬНОГО СОЗНАНИЯ» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Подчиненов Алексей Васильевич
Уральский федеральный университет, Россия
A.V.Podchinenov@urfu.ru

DISCOURSE OF "UNDERGROUND CONSCIOUSNESS" IN MODERN RUSSIAN LITERATURE

Alexey Podchinenov
Ural Federal University, Russia

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется эволюция художественного воплощения авторской позиции в повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья» и романа Э. Лимонова «Это я – Эдичка». Несмотря на внешнее сходство в изображении подпольной реальности своего героя, современный автор отходит от этической и эстетической традиции русской классики. В книге В. Ерофеева «Хороший Сталин» подпольное сознание не конструируется писателем, а являет себя, скорее всего, вне авторской воли. В результате автор не «держит» романного жанра, личная биография оказывается сильнее писательской судьбы.

ABSTRACT

The changes that the author’s attitude has in artistic representation of the novel “Notes from the Underground” by F. M. Dostoevsky and in the novel “It’s me – Edichka” by E. Limonov are analyzed in the article. Having visible similarity of internal experience the present-day author excuses the underground reality of the character by departing from ethic and aesthetic traditions of Russian classics. In the book "Good Stalin" by Vic. Erofeev underground consciousness is not designed by the writer, but reveals itself, most likely, beyond the author's will. As a result, the author does not "hold" the novel genre, personal biography is stronger than the writer's fate.

Ключевые слова: нравственные традиции русской классики, подпольное сознание, Достоевский, Лимонов, Вик. Ерофеев.

Key words: aesthetic traditions of Russian classics, underground consciousness, Dostoevsky, Limonov, Vic. Erofeev.

Впервые тема подполья со всей очевидностью заявлена в русской литературе Ф. М. Достоевским («Записки из подполья», 1864), который позже писал в черновом наброске «Для предисловия» (1875), находящемся среди подготовительных материалов к роману «Подросток»:

ISBN 978-84-949838-0-1

> «Я горжусь…, что впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону. Трагизм состоит в сознании уродливости. <…> Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться! Что может поддержать исправляющихся? Награда, вера? Награды – не от кого, веры – не в кого! Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление…<…> Причина подполья – уничтожение веры в общие правила. Нет ничего святого» (Достоевский 1976: 329–330).

Спустя более века другой русский писатель, Э. Лимонов, обратился к этой же теме больного, парадоксального, рефлектирующего, разорванного сознания в романе «Это я – Эдичка». Интересно проследить, хотя бы в общих чертах, сходство и различие двух сознаний, двух подполий, являющих собой обособление, духовное одиночество, крайний эгоизм, душевную злость. Роман XX века читается как своеобразный духовный сиквел повести века XIX, иллюстрация к тому, во что вылилась философия «человека из подполья», «норы» через столетие.

Повесть Ф. М. Достоевского начинается с эпатирующей апологетики злобы как естественной и единственно возможной сути человеческой жизни:

> «Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек <…>. Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот вы этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю. Я, разумеется, не сумею вам объяснить, кому именно я насолю в этом случае моей злостью; я отлично хорошо знаю, что и докторам я никак не могу «нагадить» тем, что у них не лечусь; я лучше всякого знаю, что всем этим я единственно только себе повредю и никому больше. Но все-таки, если я не лечусь, так это со злости. Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит» (Достоевский 1973: 99).

В ином лексическом поле, но в том же интонационном ключе представлен в начале романа монолог Эдички как апология злобы, при том герой решительно отбрасывает проблемы подпольного парадоксалиста путем полного оправдания и даже своеобразного опоэтизирования своего поведения и отношения к миру:

> «Я считаю, что я подонок, отброс общества, нет во мне стыда и совести, потому она меня и не мучит, и работу я искать не собираюсь, я хочу получать ваши деньги до конца дней своих. И зовут меня Эдичка. И считайте, что вы еще легко отделались, господа. <…> Иногда мной овладевает холодная злоба. Я гляжу из своей комнатки на вздымающиеся вверх стены соседствующих зданий, на этот великий и сташный город и понимаю, что все очень серьезно. Или он меня – этот город, или я его. Или я превращусь в того жалкого старика-украинца, который приходил к моим приятелям посудомойкам на наш пир, к униженным и жалким, он – еще более униженный и жалкий, или ... Или подразумевает

ISBN 978-84-949838-0-1

> победить. Как? А <…> его знает как, даже ценой разрушения этого города. Чего мне его жалеть - он-то меня не жалеет» (Лимонов 1993: 4, 21).

Выдающийся русский философ Н. О. Лосский, анализируя природу мирового зла, писал: «... чрезмерная любовь к себе, предпочтение себя другим личностям есть уже нарушение ранга ценностей; она есть первичное, основное нравственное зло, грехопадение тварного существа. Все остальные виды зла, все несовершенства в мире суть следствие этого основного зла себялюбия, эгоизма. <…> ... эгоистическая любовь к себе есть в целом любовь не к тому, что заслуживает любви, она есть любовь к своему искаженному облику <…> себялюбец принимает живое участие лишь в весьма ограниченной области этого грандиозного потока жизни, только в тех отрезках его, которые имеют непосредственное значение для его обедненной, сосредоточенной на себе жизни» (Лосский 1994: 347, 350, 352).

Погружение в сознание и психику героя, для которого важнейшим принципом является «сосредоточенность на себе», диктует особый тип повествования от «я», позволяющий в случае «Записок из подполья» и «Это я – Эдичка» однотипно охарактеризовать жанр и того, и другого текста как роман-самоопределение, а точнее – роман мнимых тождеств.

Оба героя стремятся к установлению тождества там, где действуют всевозможные запреты. И это не случайно, ибо ни подпольному парадоксалисту, ни Эдичке не свойственен главный закон бытия, утверждающий, что «всякому сущему как таковому присуще тождество, единство с самим собой» (Хайдеггер 1991: 7). Носители подпольного сознания принимают «живое участие лишь в весьма ограниченной области грандиозного потока жизни», ибо им в высшей степени присуще основное зло тварного мира – чудовищный эгоцентризм. Характерно, что Достоевский, в отличие от Лимонова, дарует ощущение «хромоты» собственного «я» своему герою, тем самым, пусть через парадокс отрицания, но все же приобщает его к общей жизни: «Ведь рассказывать, например, длинные повести о том, как я манкировал свою жизнь нравственным растлением в углу, недостатком среды, отвычкой от живого и тщеславной злобой в подполье, – ей-богу не интересно; в романе надо героя, а тут нарочно собраны все черты для антигероя, а главное, все это производит пренеприятное впечатление, потому что мы все отвыкли от жизни, все хромаем, всякий более или менее» (Достоевский 1973: 178). Однако эпиграфом к обоим романом может быть знаменитая формула подпольного парадоксалиста: «А впрочем: о чем может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием? Ответ: о себе. Ну так и я буду говорить о себе» (Достоевский 1973: 101).

ISBN 978-84-949838-0-1

Концептуальные узлы потока сознания героев связаны с поиском и обретением формул самоидентификации. Ведущими из них становятся формулы возраста и особенностей характера, которые есть производные от возрастной характеристики. Возраст – мальчик, отношение к миру и людям – злоба. У подпольного парадоксалиста, обидчивого как незащищенный ребенок и злобного как злопамятный старик, отождествление себя с мальчиком дано чаще всего скрытно, через сравнения (нередко анималистического характера), воспоминания о детстве, о процессе социологизации, реже – прямо: «Я, например, ужасно самолюбив. Я мнителен и обидчив, как горбун или карлик... <…> Там, в своем мерзком, вонючем подполье, наша обиженная, прибитая и осмеянная мышь немедленно погружается в холодную, ядовитую и, главное, вековечную злость. Сорок лет сряду будет припоминать до последних, самых постыдных подробностей свою обиду и при этом каждый раз прибавлять от себя подробности еще постыднейшие, злобно поддразнивая и раздражая себя собственной фантазией. <…> Да и вообще терпеть я не мог говорить: «Простите, папаша, вперед не буду», - не потому, чтоб я не способен был это сказать, а напротив, может быть, именно потому, что уж слишком способен на это бывал, да еще как? <…> Мучило меня тогда еще одно обстоятельство: именно то, что на меня никто не похож и я ни на кого не похож. «Я-то один, а они-то все», – думал я и – задумывался. Из этого видно, что я был еще совсем мальчишка. <…> … я бросался, как злая собачонка, на Аполлона. Воскреситель-то, бывший-то герой, бросается как паршивая, лохматая шавка, на своего лакея, а тот смеется над ним!» (Достоевский 1973: 103, 104, 107, 125, 174).

У Эдички определение себя как мальчика происходит настойчиво и прямо, что нередко связано с гомосексуальным сюжетом романа: « – Я этого блюда есть не могу, – сказал он, – толстеешь от этого, а тебе можно, ты мальчик. Мальчик подумал про себя, что да, конечно, он мальчик, но если бы продолбить в голове дыру, вынуть ту часть мозга, которая заведует памятью, – промять как следует, было бы роскошно. Вот тогда мальчик. <…> По желанию Раймона, хвалившегося моей фигурой, я должен был вертеться перед французом, показывая себя. Мне казалось, что мне пятнадцать лет, и что родители показывают меня своим друзьям. Куда пятнадцать, меньше лет. Десять, восемь. <…> Я познакомился с ней (Кэрол) в мае, в Квинсе, вечером. У нас много общего – у меня отец коммунист, у нее родители фермеры-протестанты. И она для своих родителей «анфан-террибль», и я тоже для своих блудный сын и «анфан террибль». <…> Идут. Не так много их сегодня. То девочка лет 50–60, то мальчик с седой бородой. Редко взрослый, как нужно, человек. Что-то с нами со всеми произошло. И я юноша 30 лет» (Лимонов 1993: 56, 86, 199).

ISBN 978-84-949838-0-1

Не озлобленность, но именно всепоглощающая злоба становится основным дискурсом сознания и самосознания героев. В поисках социально-психологических тождеств, призванных вписать «я» в «мир» звучит шокирующий вызов. У Достоевского он усилен интонационной аранжировкой – «захлебывающийся бюрократизм» (И. Бродский) плюс провокационная имитация обращения прямо к читателю, ложного самоуничижения: «... вздумаете спросить меня: кто ж я таков именно? – то я вам отвечу: я один коллежский асессор. <…> Пусть, пусть я болтун, безвредный, досадный болтун, как и все мы. <…> О, если б я ничего не делал только из лени. Господи, как бы я тогда себя уважал. <…> «Лентяй!» – да ведь это званье и назначенье, это карьера-с. <…> Тут, впрочем, целая психология. Может быть, и то, что я просто трус. <…> Ну, а я вот знаю, что я мерзавец, подлец, себялюбец, лентяй. <…> …потому что я мерзавец, потому что я самый гадкий, самый смешной, самый мелочной, самый глупый, самый завистливый из всех на земле червяков» (Достоевский 1973: 101, 109, 123, 174).

У Лимонова шокирущий вызов дан непосредственно и грубо и чаще всего связан с активным использованием табуированной лексики, которая является и способом оценки мира и органичной формой мышления, одной из черт сознания. Не случайно она активнее возникает в дискурсе размышлений, внутренних монологах героя, нежели в дискурсе описания внешнего мира, поступков, разговоров других. Эдичка признается: «Я не стеснительный. <…> Я не раб по натуре своей, прислуживать умею плохо. <…> И вот я, оставаясь русским поэтом, был самой незначительной личностью. Крепко дала мне жизнь по морде. <…> Я не хотел быть справедливым и спокойным. Справедливость, еб вашу мать – это я оставляю для вас, для меня несправедливость. <…> «Босяк, как есть босяк», – подумал я с удовольствием о себе. <…> ... если бы я делал революцию, я опирался бы в первую очередь на тех, среди которых мы идем – на таких же как я, – деклассированных, преступных и злых. <…> Я - человек улицы. На моем счету очень мало людей-друзей и много друзей-улиц» (Лимонов 1993: 3, 31, 40, 42, 85, 103, 227). Наконец, вспомним знаменитый финал романа, практически весь состоящий из обсценных слов, выражающих не только крайнее пренебрежение общепринятыми нормами морали, но бессильное отчаяние и тоску одинокого сознания. Это своеобразная спонтанная речевая реакция, реализующая себя как средство вербальной агрессии, как катартическая функция и одновременно инвектива как бунт (Жельвис 2001).

Другим усилителем эпатажа, на котором во многом зиждится скандальная слава книги (ее рабочие названия: «Русский поэт предпочитает больших негров», «Я предпочитаю больших негров»), стала двусмысленная сексуальная ориентация героя. Гендерное самоопределение во многом является главной интригой «романа тождеств»: «Меня и раньше иногда пронизывали острые приступы вражды к женщинам, настоящей злобной вражды. <…>

ISBN 978-84-949838-0-1

Какой из меня Геракл, я женоподобный, слегка аполлонический тип. Спать со мной для женщины все равно, что спать с подругой или сестрой. Нет, я не настоящий мужчина. Где моя густая растительность и жгучие глаза? Где мой тяжелый подбородок и грубая сила? <…> Мужчина и женщина, я иду на каблуках. Иду, двигаюсь. На меня смотрят» (Лимонов 1993: 34, 201, 203).

При обилии конструкций «Я есть то-то и то-то» и «Я не есть то-то и то-то» оба героя проговаривают одну и ту же мечту, формулируя ее почти идентично: они хотят быть героем. Подпольный парадоксалист постоянно повторяет: «Я делался вдруг героем. <…> Либо герой, либо грязь, середины не было. Это-то меня и сгубило» (Достоевский 1973: 132, 133). Ему словно вторит Эдичка: «К сожалению, моя профессия – герой. Я всегда мыслил себя как героя. <…> Даже книгу с таким названием еще в Москве написал: «Мы – национальный герой» (Лимонов 1993: 131).

В отличие от Эдички, подпольный парадоксалист понимает, что героем он быть не может, достаточно посмотреть на себя в зеркало: «Я случайно погляделся в зеркало. Взбудораженное лицо мое мне показалось до крайности отвратительным: бледное, злое, подлое, с лохматыми волосами. «Это пусть, этому я рад, – подумал я, – я именно рад, что покажусь ей отвратительным; мне это приятно…» (Достоевский 1973: 151).

Герой романа XX века, видя себя в зеркале в кружевной черной рубашечке и туфлях на высоких каблуках, откровенно любуется собой, что выглядит как проявление болезненного нарциссизма. Аномалия, отклонение от нормы, патология, наконец, болезнь становятся неким садомазохистским комплексом, который определяет жизнь героев, становится ее важнейшей составляющей, способом досадить миру и быть не как все. Лейтмотив болезненности, анормальности всегда ведет к повышенной, интенсивной физиологичности текста: «Стоны его становятся какие-то скверные, пакостно-злые и продолжаются по целым дням и ночам. И ведь знает сам, что никакой себе пользы не принесет стонами; лучше всех знает, что он только напрасно себя и других надрывает и раздражает; знает, что даже и публика, перед которой он старается, все семейство его уже прислушались к нему с омерзением, не верят ему ни на грош и понимают про себя, что он мог бы иначе, проще стонать, без рулад и вывертов, а что он только так со злости, с ехидства балуется» (Достоевский 1973: 107).

Болезнь становится одним из самых явных знаков проявления злобы как природной, коренной греховности героев. По этому поводу уместно еще раз обратиться к рассуждениям Н.О. Лосского: «Недовольство собой, неудовлетворенность семейною и общественною жизнью, невозможность найти полное неудовлетворение в чем бы то ни было на земле есть источник истерии и других психоневрозов, а также и настоящих душевных болезней. Эти

ISBN 978-84-949838-0-1

бедствия неустроенности нашей души не суть наказания, наложенные на нас извне, они суть естественные следствия себялюбия, неизбежно нарушающего гармонию и внутри человека, и вне его во всех отношениях к миру и к Богу» (Лосский 1994: 355).

Характерно, что герой романа «Это я – Эдичка» не только культивирует в себе психическую анормальность, но делает ее чертой своего больного поколения: «Я воспитывался в культе безумия. «Шиза», «шиз» – укороченное от шизофреник, так мы называли странных людей, и это считалось похвалой, высшей оценкой человека. Странность поощрялась. Сказать о человеке, что он нормальный, значило обидеть его. Мы резко отделяли себя от толпы «нормальных». Откуда пришел к нам, провинциальным юношам и девушкам, этот сюрреалистический культ безумия? Конечно, через искусство. Человек, не побывавший в свое время в психбольнице, достойным человеком не считался. Покушение на самоубийство в прошлом, едва ли не в детстве, вот с каким аттестатом пришел я, например, в эту компанию. Самая лучшая рекомендация» (Лимонов 1993: 173).

Насилие, агрессия и одновременное стремление продлить собственную боль, страдания и мучения присущи героям и в их отношениях с женщинами. Оба лишены любви, оба готовы убить свою возможную или утраченную любовь. Отношение подпольного парадоксалиста к Лизе можно охарактеризовать как интеллектуальный садизм, готовый смениться физическим насилием: «... и злое чувство обхватило меня. «Постой же», – подумал я. <…> Иногда мне приходила мысль самому съездить к ней, «рассказать ей все» и упросить ее не приходить ко мне. Но тут, при этой мысли, во мне подымалась такая злоба, что, кажется, я бы так и раздавил эту «проклятую» Лизу, если бы она возле меня вдруг случилась, оскорбил бы ее, оплевал бы, выгнал бы, ударил бы! <…> Пей чай! – Проговорил я злобно. Я злился на себя, но, разумеется, достаться должно быть ей. Страшная злоба против нее закипела вдруг в моем сердце; так бы и убил ее, кажется» (Достоевский 1973: 159, 166, 172). Эдичка неоднократно признается в том, что он предпринял реальную попытку убить Елену, предварительно «проигрывая» в своем сознании сцену убийства множество раз. Принципиальное различие героев в том, что, одинаково упиваясь своей болезненной злобой, они, по велению своих создателей, различно оценивают это состояние своей души. Парадоксализм мышления и своеобразная глубина авторефлексии героя «Записок из подполья» заставляют его признаться: «Да в том-то и состояла вся штука, в том-то и заключалась наибольшая гадость, что я поминутно, даже в минуту самой сильнейшей желчи, постыдно сознавал в себе, что я не только не злой, но даже и не озлобленный человек, что я только воробьев пугаю напрасно и себя этим тешу. У меня пена у рта, а принесите мне какую-нибудь куколку, дайте мне чайку с сахарцем, я, пожалуй, и

ISBN 978-84-949838-0-1

успокоюсь. Даже душой умилюсь, хоть уж, наверно, потом буду сам на себя скрежетать зубами и от стыда несколько месяцев страдать бессоницей. Такой уж мой обычай.

Это я наврал про себя давеча, что я был злой чиновник. Со злости наврал. Я просто баловством занимался и с просителями и с офицером, а в сущности никогда не мог сделаться злым. Я поминутно сознавал в себе много-премного самых противоположных тому элементов. Я чувствовал, что они так и кишат во мне, эти противоположные элементы» (Достоевский 1973: 100).

У Эдички внутренней парадоксальности уже нет, в нем не кишат «эти противоположные элементы», а есть внешняя прямолинейная парадоксальность отношения к миру: любовь и ненависть, которая, конечно, заменится любовью, как только ему предложат «какую-нибудь куколку». Для него невозможны горечь признания «человека из подполья»: «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым» (Достоевский 1973: 100). Лимонов к финалу романа идет на подмену: «злой мальчик» превращается в принца: «Но когда принц Эдичка приходит, вмешивается в дело зло, хаос ведь ненавидит любовь, он шепчет девочке, что это не принц...» (Лимонов 1993: 272). Автор романа применяет известный прием встречи «злого мальчика» с «хорошим мальчиком из хорошей семьи», но при этом полностью переворачивает ситуацию: «Возле меня бегают дети, обычно это хорошие дети, попадаются и плохие – один мальчик, например, в течение более чем двух часов с дикой злобой ломал и рвал мой любимый куст на Детской горе. Я ничего не мог сделать, мне оставалось молча страдать, ибо рядом сидел отец этого кретина и поощряюще улыбался. Отец тоже был кретин. Когда они ушли, я пошел и расправил куст. <…> Меня растения не боятся, но мне мало что удалось поправить после этого дьявола-мальчика» (Лимонов 1993: 244).

Но сама интонация «молитвы», придуманной Эдичкой, выдает его, поскольку это скорее революционный или военный марш, нежели молитва:

В обеих книгах присутствует обязательное авторское объяснение-оценка своего героя, что стало традицией, сопровождающей появление эпатажного для своего времени произведения. В сноске к названию первой части повести Достоевский пишет: «И автор записок и самые «Записки», разумеется, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество. Я хотел вывести перед лицо публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавно времени. Это – один из представителей еще доживающего поколения. В этом отрывке, озаглавленном «Подполье», это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд и как бы хочет

ISBN 978-84-949838-0-1

выяснить те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде» (Достоевский 1973: 99). Но если автор XIX века со всей очевидностью отчуждается от своего создания, то автор XX любуется им так же, как Эдичка любуется собой. В послесловии "The absolut beginner или правдивая история сочинения «Это я – Эдичка»" вылезает «физиономия сочинителя», автора Эдички, оказавшегося настоящим писателем с точки зрения «буржуазного мира», отрехнувшего «викторианскую паутину с русской литературы» (Лимонов 1993: 284) и постоянно отслеживающего коммерческий успех своей книги. Но одновременно он ощущает себя Настоящим Русским Писателем, а Эдичку «созданием русского духа», который останется в русской литературе «вместе с девочкой Лолиткой и донским казаком Григорием Мелеховым» (Лимонов 1993: 288). Таким образом, Эдичка становится воплощением мучительной, но глубокой любви (Лолитка) и носителем универсальной, всечеловеческой истины (Мелехов). И в самом тексте неоднократно звучат отсылки к предшественникам Эдички. Если отель «Винслоу» и его обитатели – это ночлежка Корыстылева из пьесы «На дне», то «убийство любви», «продажная любовь» и далее «Долой ваш мир!» – это уже знаменитая злость Маяковского, столь же знаменитая, как ненависть Горького к сытому миру.

«Записки из подполья» – открытие реальности подпольного сознания, роман «Это я – Эдичка» («я последний», «я тему закрыл»), снимая парадоксальность, изменяя отношения автора к герою, возможно, перешагнул уже за грань этического и эстетического риска. Подпольное сознание представлено в книге XX века не только как реальность, но как реальность одобренная автором.

В книге В. Ерофеева «Хороший Сталин» (Ерофеев 2017) подпольное сознание не конструируется писателем, а являет себя, скорее всего, вне авторской воли. Повествование довлеет над своим создателем, подчиняет его своим законам, в результате чего текст несет в себе разные интертекстуальные слои, которые воспринимаются не как углубление смысла, но как некое амбициозное самолюбование. Подпольное сознание автора «маскируется» литературностью: тщательно, по-набоковски выписанным предметным миром; аксеновской эротикой воображения (которая трансформируется в агрессивную сексуальность); аксеновской же социальностью (в которой главное – стремление к личностной свободе, превращающееся в злобную обиженность на власть); упрощенным трифоновским психологизмом.

В результате автор не «держит» романного жанра, личная биография оказывается у него сильнее писательской судьбы.

ISBN 978-84-949838-0-1

Список литературы

Достоевский Ф.М. (1973): Записки из подполья, Полное собрание сочинений в 30 т., 5. Ленинград: Наука, 99–179.

Достоевский Ф.М. (1976): {Заметки, планы, наброски. Январь – ноябрь 1875}, Полное собрание сочинений в 30 т., 16. Ленинград: Наука. 252–439.

Ерофеев В. В. (2017): Хороший Сталин. Москва: РИПОЛ классик.

Лимонов Э. (1993): Это я – Эдичка. История его слуги. Москва: Мока.

Жельвис В. И. (2001): Поле брани. Сквернословие как социальная проблема. Москва: Ладомир.

Лосский Н. О. (1994): Бог и мировое зло. Москва: Республика.

Хайдеггер М. (1991): Разговор на проселочной дороге. Москва: Высшая школа.

ISBN 978-84-949838-0-1

ВИЗУАЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ОТ ТИПОГРАФИКИ ДО МЕДИАПОЭЗИИ

Семьян Татьяна Федоровна
Южно-Уральский государственный университет, Россия
tatyana_semyan@mail.ru

THE VISUALITY OF MODERN LITERATURE: FROM TYPOGRAPHY TO MEDIA POETRY

Semyan Tatyana F.
South Ural State University, Russia

АННОТАЦИЯ

В статье описан один из векторов литературного процесса — процесс визуализации текста, активно развивающийся на протяжении веков. Современная литература пользуется всеми способами и приёмами визуализации — шрифтовыми акцентами, расположением текста на плоскости страницы, различными видами иконических знаков, рисунками, фотографиями. В статье проанализированы визуально-графические особенности текстов ключевых писателей актуального русскоязычного литературного процесса. В их произведениях визуальное является ключевым элементом поэтики и определяет структурные особенности произведения. В современной литературе ярко визуализированы тексты всех родов. Поэзия как наиболее мобильный вид литературы в процессах визуализации продвинулась в сторону медийного пространства и приобрела формы видеоклипа, имеет интерактивную сетевую форму.

ABSTRACT

The article describes one of the vectors in literary process — visualization of the text, actively developing for those centuries. Modern literature uses all methods and techniques of visualization - font accents, placement of text on the page, various types of iconic signs, drawings, photographs. The article analyzes visual-graphic features of the texts of most important writers of the actual Russian-language literary process. In their works the visual consists of elements of poetics and determines the structural features of the work. In modern literature, the texts of all types are vividly visualized. The video has an interactive network form.

Ключевые слова: визуальность, визуально-графический облик текста, креолизованный, поликодовый текст, видеоклип.

Keywords: visuality, visual-graphic appearance of text, creolized, polycode text, video clip.

На протяжении веков существования литература всегда была внимательна к внешнему облику текста: этот интерес проявлялся и со стороны писцов рукописных книг, и позже — со стороны авторов. Накопленный значительный эмпирический материал позволил обобщить

ISBN 978-84-949838-0-1

теорию визуального облика текста, который создаётся не только шрифтовыми акцентами и особенностями расположения текста на странице, но также авторскими рисунками, превращающими литературное произведение в поликодовый текст, существующий в измерении синкретичных явлений.

Следует специально оговориться, что определённые визуальные качества есть у любого текста: абзацные отступы, шрифтовые выделения, заглавие — тоже визуальные знаки, выполняющие семантико-композиционные функции. Но ниже речь пойдет о текстах активно визуализированных.

Современность визуализирует всё пространство существования человека. При этом визуальное, несмотря на свою внешнюю выраженность, является амбивалентным по сути и выражает концептуальный, глубинный уровень того или иного явления. Так, в литературе визуально-графический облик текста манифестирует сюжетный, композиционный, нарративный уровни, репрезентирует интонацию, эффект суггестивной речи, имитирует момент физического присутствия автора. В современной литературе визуальное может являться ключевым элементом поэтики и определять структурные особенности произведения.

В современной литературе активно визуализированы тексты всех родов. В прозе необычный визуальный облик имеют, например, произведения Дениса Осокина, Анатолия Королёва, Линор Горалик, Лены Элтанг.

Денис Осокин творчески свободно обращается с пространством страницы, создавая различные комбинации из заполненных и незаполненных вербально фрагментов, используя в качестве основной визуальной фигуры немотивированно увеличенные пробелы между словами и буквами в слове, что создаёт причудливый орнамент, словесную арабеску:

ветер ветер
ветер во всем
основная — фигура ветра

в мире
в небе
в пустых домах
на улицах
в траве
в ветвях
на воде (Осокин 2003: 461).

Приведённый пример аналогичен так называемым фигурным стихам, визуальный акцент здесь изобразителен, внешняя форма «рисует» содержание: фрагмент наполнен воздухом-ветром.

ISBN 978-84-949838-0-1

Родовую природу книг Д. Осокина сложно определить однозначно. Активизируя белое поле страницы, Осокин смешивает визуальные маркеры прозаического, стихотворного и драматического родов, в том числе через увеличение ширины левого и правого полей. Текстовые фрагменты книги «Барышни тополя» расположены симметрично оси страницы и формируют неклассический визуальный облик:

в петлях и ловушках
несомые домой из леса
чующие (демонов) (Осокин 2003: 444).

Визуальные лакуны в тексте обладают глубокой семантикой, освобождённое и акцентированное пустое пространство страницы наполнено особым смыслом. Учитывая концепцию автора, согласно которой его литература делится на «примитивизм и литературу для мертвых» (Осокин 2003: 5), можно предположить, что лакуны между текстовыми блоками представляют собой своеобразные переходы из мира живых в мир мертвых. Пробелы затрудняют, деавтоматизируют восприятие текста:

засохшие куски пирогов — хлеба —
л е п ё ш е к
п у л и
и г р у ш к и
деревянный чурбан (полено или большой
как плаха) (Осокин 2003: 434).

Другой стиле- и формообразующей особенностью книги Осокина «Барышни тополя» являются авторские графические рисунки, выполненные в нарочито непрофессиональной манере, в стилистике рисунков в черновике, на полях рукописи, которые выполняют не столько традиционную иллюстративную функцию, сколько являются органической частью повествовательного дискурса. Современная лингвистика и текстология называют тексты, в которых соединён вербальный и авербальный компоненты, креолизованными, поликодовыми, и считают, что компоненты разнокодовых систем, органически врастая, сосуществуют в семиотическом континууме. В книгах Осокина иконический компонент эквивалентен тексту словесному, рисунок выступает в качестве графического слова, эманации смысловой энергии.

В рисунках книги «Барышни тополя» словесный текст и изображение находятся в комплиментарных отношениях; и текст, и изображение оказываются в данном случае фрагментами более крупной синтагмы, так что единство сообщения достигается на некоем высшем уровне — на уровне сюжета, рассказываемой истории, диегесиса. В книге «Барышни

ISBN 978-84-949838-0-1

тополя» рисунок и текст представляют собой единое целое — не только смысловое, но и визуальное. Визуальный ряд увеличивает содержательность вербального уровня и представляет вторую информационную систему генерирования смысла. Стилистика рисунков в книге Осокина обнаруживает подтекстовый уровень произведения, таким образом, многомерность текста выражается не только вербально, но и сверхсловесно.

Современные писатели активно задействуют иконический потенциал визуальных знаков в самых разных аспектах. В прозе Анатолия Королёва, перу которого принадлежат такие известные произведения, как «Голова Гоголя», «Человек-язык», «Быть Босхом», акцентирована визуальная составляющая как в виде экфрастических описаний, так и в визуально-графических знаках — фигурных приёмах расположения текста, шрифтовой акциденции, графических эквивалентах. Анализ явления литературной визуальности в творчестве Анатолия Королёва позволяет сделать вывод об иконизме как стилевой доминате творчества писателя.

В романе «Человек-язык» есть яркий, необычный пример актуализации иконического потенциала пунктуационных знаков:

По крыше, саду и тексту всё реже и реже забарабанили капли густого дождя, превращая точки в полоски воды. (Буквы, орошённые слезами.) Примерно вот так:

Это песок на садовой дорожке (текст):
……………………………………………..
…………………………………………….
……………………………………………
Это дождь, идущий над знаками:
!!
Это размытые следы пост/прикосновений вещей капели:
,,,
,,,
,,,
,,попадая в русло потока,
сверху вниз,
от зенита к преисподней,
буквы сливаются по вертикали, как побеги воды на стекле, образуя божественнейшие средостения смысла:
…………………………а……………………………е…………………….
……………………л…………………………л……………………………
………………л…………………………о……………………к………………
……………………………………и……………………р…………………..
……………………………..д…………………....е……………………а……
……………………………………………с……………………л…………
…………………………………………т……………………ь………………
…………………………………………………………..н……………………

ISBN 978-84-949838-0-1

.....о…… (Королёв 2001: 105).

Иконичность графического эквивалента очевидна: песок изображён точками; дождь — восклицательными знаками, как ливневые потоки; капли — запятой, которая сама по себе имеет каплевидную форму; побеги воды на стекле изображены сбегающими по диагонали страницы отдельными буквами. Королёв продолжает и трансформирует одну из тенденций современной прозы — создание имитации разрушенного текста, как, например, в прозе Генриха Сапгира, романе «Доро» Веры Хлебниковой.

В этом же романе иконически выражен лейтмотив произведения: из вертикально акцентированного слова «жертва» и горизонтально выделенного слова «сострадание» составлено фигурное очертание креста. Мотив крестной ноши как зловещего рока является главным в этом произведении и неоднократно зафиксирован визуально:

Визуализация мотива креста создаётся также шрифтовым рисунком:

Душа бродит в про**Ж**илках прибоя, в тени от солнца.
Текст побега н**Е**уничтожим
Он по**Р**ождает одно никогда и грозу бытия.
Сумасшес**Т**вия ни в чём нет.
Влага с небес…
Аллилуйя.
(жертва)
Душа бродит в прожилках прибоя, в тени от **СО**лнца. Тек**СТ** побега неуничтожим. Он по**Р**ожд**А**ет одно никог**ДА** и грозу бытия. Сумасшествия **НИ** в чём нет. Влага с неб**Е**с… Алиллуйя.
(сострадание) (Королёв 2001: 106).

Отдельно следует сказать о визуализации в прозаических опытах всемирно известного художника Гриши Брускина. Его книги «Подробности письмом», «Мысленно вами», «Прошедшее время несовершенного вида», «Прямые и косвенные дополнения» относят к феномену *прозы художника*, в них соединяется вербальное в виде миниатюрных автобиографических рассказов и визуальное в виде фотографий из семейного архива или репродукций картин художника.

В литературное творчество художник переносит ключевые композиционные приёмы своей живописи — фрагментарность, коллажность. Структура его книг выражает основную идею всего творчества — жизнь как коллекция впечатлений и событий (вспомним одну из его относительно недавних выставок «Коллекция археолога»).

Визуальное воплощение книг Брускина являет собой продолжение идей русского философа, писателя Василия Розанова, который хотел печатать в книгах жанра «опавшие

ISBN 978-84-949838-0-1

листья» каждый фрагмент на отдельной странице и в нарративной стратегии своей прозы «преодолел литературу», сделав повседневное и личное всеобщим и художественным.

Эти идеи в книгах Брускина усилены включением фотографий из семейного архива. Фотографии стали повествовательным элементом книг художника. Синтез фотографий и текста усиливает эмоциональную составляющую и договаривает не высказанное словами. Соединяясь в коллаж, вербальное и визуальное являют читателю идею жизни как коллекции.

Неожиданный пример визуализации текста даёт современная драматургия в творчестве Оли Мухиной. Ориентированность драматурга на визуальное, картинку проявилась в поэтике её пьес, жанр которых автор определяет как «пьесы с картинками». Сохраняя традиционные внешние драматургического каноны (список действующих лиц, деление на части, картины, реплики, ремарки), Оля Мухина включает в тексты своих произведений невербальный компонент в виде рисунков и фотографий. Такие картинки или фотографии выполняют ряд сложных функций: коммуникативную, эстетическую, орнаментальную, служат созданию необходимой атмосферы, стилистически представляют эпоху и даже визуализируют персонажей пьесы в фотографиях. Например, в пьесе «Ю» один из персонажей (Степан Иванович) представлен фотографией легендарного советского военачальника, командующего Первой конной армией в годы Гражданской войны — Семёна Михайловича Будённого, личности в советской истории легендарной и мифологизированной. Поскольку в данной пьесе не конкретизирован хронотоп, то такие визуальные элементы создают и поддерживают атмосферу эпохи.

Эта особенность творчества Оли Мухиной, не конкретизируя историческое время, создавать его ощущение, проявляется и в пьесе «Летит», имеющей две редакции, одна из которых представлена в стилистике глянцевого журнала с рекламными разворотами, фотографиями селебрити и прочими атрибутами гламурной жизни. Эта редакция пьесы выводит литературный текст на новый медийный уровень (в котором уже существует театр).

Следует заметить, что современная драма в целом очень изменила визуально-графическое представление текста пьесы, предлагает неожиданные и даже экспериментальные формы. Пьесы М. Угарова, Е. Гришковца, И. Вырыпаева, В. Сигарева имеют неканонический визуальный облик, в котором значительно трансформируется ремарка, увеличиваясь в объемах и функционально беря на себя функции повествования.

Современной поэзии уже мало бытования даже в виде визуальной поэзии, которая уже существует многоаспектно, напимер, в коллажной технике (А.Федулов, У Заворотинская, Е. Бабушкин) или в каллиграммах (С. Сигей, Е. Мякишев); поэзия развивается дальше в видео- и медиаформахю Область видеопоэии так быстро развивается, что появившиеся в 2000-х годах

ISBN 978-84-949838-0-1

поэтические клипы А. Горнона уже стали классикой жанра, а самый представительный фестиваль видеопоэзии «Пятая нога» проводится с 2007 года.

Развитие и доступность новых информационных технологий (видео, аудио, всемирная информационная сеть) активно влияет на бытование художественных текстов. В результате медиализации словесности появились новые виды искусства, сочетающие в себе вербальное и невербальное: видеопоэзия, саунд-поэзия, визуальная поэзия. Эти виды медиапоэзии активно развиваются, стремятся выделиться в отдельные области искусства.

В сфере медиапоэзии наиболее известным и востребованным жанром является видеопоэзия, где в рамках одного поэтического клипа объединены визуальные и вербальные (слово-титр, шрифтовая акциденция, слово-аттракцион), аудиальные (мелодия, звуковые выделение, специфическая декламация) и кинематографические (монтаж, эстетика кадра, кинематографический интертекст) приёмы.

Видеопоэзия является синтетическим видом искусства, органично сочетающим визуальный ряд и поэтический текст, который может быть представлен графически или декламироваться.Ниже предложен материал о развитии жанра видеопоэзии в уральском регионе, где проживает автор настоящей статьи.

В уральском поэтическом контексте жанр видеопоэзии стал развиваться одновременно с общероссийским процессом. За эти годы появились такие работы, как «Простыни» и «Пью» (на стихи Яниса Грантса), «Из природы сна и воды» (на стихи Вадима Балабана), «Синоним» (на стихи Евгении Рябининой), «Примерно 15 лет» (на стихи Андрея Черкасова), «Толкаться» Евгения Горбачева, «Подъехал» и «Сосед» А. Самойлова и пр. Челябинские поэтические видеоклипы выполнены в разных техниках: игровое видео, документальное видео, flash-анимация, 3D-анимация, коллаж.

Видеопоэзия Яниса Грантса продолжает литературную стратегию автора, главный элемент которой — игра с читателем, мифологизация образа автора. В произведениях Яниса Грантса присутствуют сознательные отсылки к творчеству ОБЭРИУтов, в частности к Даниилу Хармсу, которые прочитываются как в прямой цитации, так и на мотивно-образном уровне и в абсурдистских приёмах.

Обращение Яниса Грантса к абсурду — важная особенность поэтики автора, отражающаяся и в его поэтических клипах. Например, в клипе на стихотворение «Мои» умелое использование компьютерной графики режиссёром Арсением Креховым работает в технике абсурдистских приёмов — это инверсия коммуникативных последовательностей, многозначность смыслов, соскакивание с темы, несоответствие ситуационному контексту. Режиссёр подчёркивает основные абсурдистские приёмы автора и компенсирует рецептивный

ISBN 978-84-949838-0-1

разрыв между словом и текстом за счет аттракционного жеста и провокативного содержания изображения, строящегося на принципах гэга — комедийного приёма, в основе которого лежит очевидная нелепость (маски Хакамады, Сталлоне).

В видеопоэзии, имеющей генетическое родство с кинематографом, за режиссёром закреплена роль интерпретатора: то есть, по сути, он идеальный читатель, который вступает с автором в творческий диалог. Фотограф, режиссёр и художник Анастасия Богомолова сняла поэтический клип на стихотворение «Офелия», написанное известным челябинским автором Константином Рубинским. В результате режиссёрской рефлексии над образностью поэтического текста получился поэтический видеоклип, в котором видеоряд и текст связаны не буквально, а ассоциативно.

Шекспировский образ «Офелии, невинно утонувшей» воплощается в клипе с помощью приёмов монтажа: размытой картинки, эффекта расфокусировки. Камера позволяет зрителю глубже воспринять и осмыслить образы и словно бы смотреть на мир глазами Офелии, «сквозь зыбчатый пруд, со дна, где мертва». Аудио-трек группы «The Chemical Brothers» и медитативное прочтение текста самим автором расширяют смысловое поле клипа.

Медиализация современной поэзии, пожалуй, актуальнейший этап развития современной поэзии. Внедрённость поэтического текста в медийное пространство происходит самым неожиданным образом. Челябинский поэт Александр Самойлов создал поэтический проект «Маршрут 91» — это книга, объединяющая стихи, посвящённые названию тех остановок городской маршрутки, которые проезжает поэт по пути на работу. Книга изначально существовала только в пространстве сети — она была выложена на гугл-карте и была интерактивна: можно было кликнуть на кружок остановки и прочитать соответствующее стихотворение:

Плодоягодная
Вперёд, дружок. Пока за восемнадцать
рублей мы катимся отсюда вон туда,
нам может многое в дороге показаться,
что не покажется в покое никогда.

Смотри в окно или послушай речи
твоих попутчиков, а вдруг они поймут,
кто тыщу лет готовил эту встречу,
кто ногтем этот прочертил маршрут

ISBN 978-84-949838-0-1

Замечательно то, что эта книга позже появилась в виде серии открыток, где на каждой открытке была фотография описанного места города Челябинска, а на обороте было размещено стихотворение.

Рассуждения о процессах визуализации в современной литературе хочется закончить, напомнив о специфическом жанре комикса или графического романа, блестящие образцы которого знает весь мир, поскольку этот вид литературы продвигается дальше в сторону тотальной визуализации, воплощаясь в широко известных и популярных экранизациях.

Но интересен факт внимания этого жанра к собственно литературе: известны так называемые графические адаптации хрестоматийных произведений мировой литературы, где авторы графических историй цитируют выбранный ими для визуализации претекст. Например, в адаптацию романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» авторов А. Климовского и Д. Шейбала включен знаменитый булгаковский пассаж «Следуй за мной, читатель…»; «Анна Каренина», адаптированная Катей Метелицей, начинается с известного выражения Л. Н. Толстого «Все счастливые семьи похожи друг на друга…». Возможно, тем самым авторы визуальных историй обозначают ценность и ключевую роль слова в культуре.

Список литературы

Королёв А.(2001): Человек-язык. Москва: Текст.

Осокин Д. (2003): Барышни тополя. — Москва: НЛО

ISBN 978-84-949838-0-1

ЗАЧЕРКИВАНИЕ VS ДОПОЛНЕНИЕ: РЕДАКТОРСКАЯ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ВЕРСИИ РОМАНА В. АКСЕНОВА «ТАИНСТВЕННАЯ СТРАСТЬ»

Снигирева Татьяна Александровна
Уральский федеральный университет, Россия
tas0905@rambler.ru

STRIKETHROUGH VS ADDING: EDITORIAL AND CINEMATOGRAPHIC FORMS OF V. AKSENOV' S NOVEL "MYSTERIOUS PASSION"

Tatiana Snigireva
Ural Federal University, Russia

АННОТАЦИЯ

Текстологический анализ первой и второй редакций обнаруживает романа «Таинственная страсть» показывает, что сокращения, предпринятые в первой публикации романа касаются не только перипетий личной истории поэта, но в какой-то степени искажают художественную концепцию романа. В телесериале (реж. В. Фрумкин) действует иной закон интерпретации текста, связанный с увеличением роли любовной интриги, введением не присутствующих в романе героев как реальных, так и вымышленных, дополнением романной канвы как известными фактами биографии Аксенова, так и культурными фактами эпохи «оттепели». Информационная избыточность сериала продиктована как формально-содержательными законами жанра, так и, возможно, учетом культурного багажа современного зрителя.

ABSTRACT

The textual analysis of the first and second editions of the novel "The Mysterious Passion" reveals the reductions made in the first publication of the novel concern not only the vicissitudes of the poet's personal history, but to some extent distort the artistic conception of the novel. In the television series (directed by V. Frumkin) another law of interpretation of the text operates, which is connected with the increasing of love intrigue role, the introduction of both real and imaginary heroes, that are not present in the novel, the complement to the novel in form of well-known facts of Aksenov's biography and cultural facts of the "thaw" epoch. Information redundancy of the series is dictated by both the formal content of the genre and its laws, and, perhaps, the cultural baggage of the modern viewer.

Ключевые слова: Аксенов, роман, авторская воля, редакторское решение, кинематографическая версия

Keywords: Aksenov, novel, author's will, editorial decision, cinematographic version

ISBN 978-84-949838-0-1

В центре нашего внимания – сопоставительный анализ двух редакций романа Аксенова (Аксенов В. Таинственная страсть (роман о шестидесятниках). Печатается в авторской редакции. Журнальный вариант. М.: «Издательство «семь дней», 2009 – далее 1-я редакция; Аксенов В. Таинственная страсть (роман о шестидесятниках). Авторская версия. М.: Издатель Д. В. Бирюков, 2015 – далее 2-я редакция) и телеверсия романа, предпринятая режиссером В. Фрумкиным (2016).

Разница в объеме двух изданий составляет около 80 страниц, что свидетельствует о серьезности купюр. Из первого издания романа в Книге первой вырезано 6 глав: «1963, дальнейший март. Гарсоньерка» (начало романа Роберта Эр с Милкой Колокольцевой); «1963, апрель – май. Депрессуха» (роман Роберта с Милкой Колокольцевой); «1963, май. Шестирукий» (завершение романа, закончившегося «алкогольным кошмаром»); «1963, июнь. Всенародная», «1968, начало августа. Ралисса» (начало отношений Ваксона с «главной женщиной его жизни»). «1968, 15 августа. Сердолик» (любовные метания главных героев)». В Книге второй нет полностью опущенных глав, но есть купюры, порой на две-три страницы. Например, в главе «1963, март. Чакры» вырезан финал, описывающий момент решения Роберта Эра прекратить отношения с Милкой Колокольцевой. Далее именно эта сюжетная линия – тайный роман, ставший явным для всех, в том числе и для жены одного из главных героев книги, полностью вырезан в так называемом «журнальном варианте».

Текстологический анализ «журнального варианта» и «авторской версии» обнаруживает, что сокращения, предпринятые в первой публикации романа, как свидетельствуют пресса и многочисленные интернет-дискуссии, сделанные по настоянию семьи Р. Рождественского, касаются не только перипетий личной истории поэта, но в какой-то степени искажают художественную концепцию романа.

Уже сопоставление аннотаций двух изданий, при всей текстологических совпадениях, свидетельствуют о том, что первый сокращенный вариант нацелен на этическое, да и политическое «облегчение текста».

1-я редакция: «“Таинственная страсть” – последний роман Василия Аксенова. Его герои – кумиры шестидесятых: Роберт Рождественский, Андрей Тарковский, Евгений Евтушенко.

> <…> Аксенов представил нам уникальную возможность узнать, как жили эти люди – сопротивлялись власти или поддавались ей, любили, предавали, отбивали чужих жен, во что верили, чем дышали. И продолжали творить, несмотря ни на что, именно эту жажду творчества, которую невозможно убить никаким режимом, и называет Аксенов таинственной страстью» (Аксенов 2009: 4).

ISBN 978-84-949838-0-1

2-я редакция: «Перед нами полная версия нашумевшего романа Василия Аксенова “Таинственная страсть”. Он впервые публикуется в том виде, в каком передал его нам автор. Герои «Таинственной страсти» – кумиры шестидесятых: Булат Окуджава, Роберт Рождественский, Белла Ахмадулина, Владимир Высоцкий, Андрей Вознесенский, Андрей Тарковский, Евгений Евтушенко, Иосиф Бродский и их оппоненты, непримиримые враги. <…> Аксенов представил нам уникальную возможность узнать, как жили эти люди, как сопротивлялись власти, поддавались ей, любили, предавали, отбивали чужих жен, во что верили, чем дышали. И движет всем этим таинственная страсть, которая делает одних великими художниками, а других – предателями и приспособленцами» (Аксенов 2015: 4).

В. Аксенов – писатель, которого сложно охарактеризовать как мастера тонкого психологического рисунка, но он редко бывает прямолинеен, никогда не упрощает ни характеров, ни мотивировок поведения своих героев. В. Аксенов всегда подсвечивает мощный социополитический пафос своих произведений проекцией на приватную, личную, нередко интимную жизнь своих героев, что характерно и для романов «Ожог» и «Остров Крым», для «Московской саги» и в не меньшей мере для последнего романа писателя. После воспоминаний о разгромной встрече в Кремле, В. Аксенов последовательно дает описание того, как каждый из героев переворачивает свою жизнь: «грехопадение» Роберта Эр, встреча в Дубне Андреотиса с Софкой / Фоской и появившиеся стихи к ней, открытый разлад в первой семье Ваксона, завершившийся встречей с Ралиссой, главной любви героя. О значимости адюльтеров как своеобразном синониме европейской «свободной любви» и – одновременно – чисто российской форме протеста против советскости автор пишет прямо: «это можно назвать массовой карнавальной игрой новых свободных – или – жаждущих свободы – людей в несвободном государстве. Так в Москве с ее вечной кошмой серых небес жаждут интенсивных красок, калейдоскопа. Эротическая авантюра приносит эти краски и окрашенные звуки: утреннее солнце, ночь, молодой серп луны, густая полоса серебра, любовная игра вытесняет бесконечный грохот пустых самосвалов, в тишине начинает звучать тема Бизе, сближается стук его каблуков и цоканье ее каблучков» (Аксенов 2915: 255).

Но в первой редакции из оставленной главы «1968, 20 августа. Сезон!!!» вырезан фрагмент разговора двух жен (Ваксона и Роберта), обсуждающие возможные измены своих мужей и способы разрешения этой ситуации: «Анка (понизив голос): Нам надо, Мирка, отвечать им тем же. Мы с тобой еще молодые бабы. Мне мой врач говорил, ревность – это лучший афродизиак» (Аксенов 2015: 358). Из нее же убраны финальные страницы, посвященные важнейшей для художественной концепции романа и всего творчества В. Аксенова теме дружбы и ее предательства. Роберт Эр, узнав об измене своей возлюбленной с

ISBN 978-84-949838-0-1

его лучшим другом, приходит к выводу, с которым в конечном счете соглашается и автор: «Отлетела твоя любовь. Рухнула дружба. Вернись хотя бы в стихи. Держись хотя бы за них, пока не сдуло!» (Аксенов 2015: 373).

Вырезая куски, связанные с «запретной любовной связью» героев, издатели первого варианта романа вынуждены вырезать и важнейшее для автора подчеркивание связи любви – дружбы – поэзии. Так в главе «Похмелье» убрано целое стихотворение, рожденное после мыслей об одновременности любви к жене и возлюбленной, оборачивающимся размышлением о мужестве и невозможности остаться самим собой, не предавать себя:

Вернуться б к той черте, где я был мной.
Не возвращаться б к той черте, когда
Становится всесильной немота.
Ты бьешься об нее. Кричишь, хрипя.
Но остается крик внутри тебя (Аксенов 2015: 417 – 418).

Чрезвычайно важна саморефлексия поэта после написанного, в которой приватность и политичность идут «через запятую»: «Это какой-то ответ, думал он. Но кому? Друзьям? Пропавшей женщине? Этому дню? Чехословакии?» (Аксенов 2015: 418).

Не менее существенно и то, что купюры приводят к существенному затемнению основной изначальной установки В. Аксенова: писать, как чувствовал и как запечатлелось в его художественной памяти. Отсюда – своеобычное решение проблемы достоверности и документальности в «рассказе о времени и о себе»: Василий Аксенов «не вполне уверен в хронологической точности событий» (Аксенов 2015: 5). Абсолютно не доверяя мемуарам, он доверился мемуарному роману, резко разводя эти жанры: «Что касается мемуарного романа, то он, несмотря на близость к реальным людям и событиям, создает достаточно условную среду и отчасти условные характеры, то есть художественную правду, которую не опровергнешь» (Аксенов 2015: 6).

Только в 2015 году стараниями друзей Вас. Аксенова, прежде всего Анатолия Гладилина и Виктора Есипова, удалось опубликовать собственно авторский текст романа. Однако восстановив текст, редакторы провели кропотливейшую работу по восстановлению документальной достоверности романа, что реализовалось в разветвленной системе постраничных сносок. Они могут носить уточняющий характер. Но основная направленность сносок свидетельствует о том, что редакторская работа направлена на указания документальной непрописанности или недостоверности текста, который, повторим, и не претендовал на эту точность. Несколько примеров. Аксенов дает эпизод выставки в Манеже, когда Хрущев, все более приходя в негодование, обрушивается на картину Фалька

ISBN 978-84-949838-0-1

«Обнаженная»: «Никто так и не понял, к кому персонально обращается вождь, но все стояли вокруг драматическими истуканами», сноска: «Картина Р. Фалька была представлена в Манеже, но сам художник умер в 1958 г.» (Аксенов 2015: 60). Фразу «Это была Екатерина Алексеевна Фурцева, министр культуры СССР. Ее, оказывается, никто и не известил об историческом событии» сопровождает сноска: «Министр культуры СССР Е. А. Фурцева присутствовала на выставке в Манеже» (Аксенов 2015: 66). В главе, описывающий март 1963 («Встреча в Кремле»), А. Налбандян аттестован как «народный художник», который «размножал Сталина». Здесь же дается сноска: «Народным художником СССР А. Налбандян стал в 1969 г.» (Аксенов 2015: 93). И такие документальные сноски / уточнения / документальные справки и поправки продолжаются на протяжении всего романа: «… Политбюро Чехословакии и особенно генсек Дубчек подвергаются избиениям и особенно старается товарищ Шелест…», сноска: «Александр Дубчек был первым секретарем ЦК КПЧ» (Аксенов 2015: 392). «Потом он записал, может быть, лучшую свою песню, которую сочинил для фильма Митты “Арап Петра Великого”, где играл главную роль», сноска: «Фильм “Сказ про то, как царь Петр арапа женил”» (Аксенов 2015: 449).

В результате обилие сносок, переводящих романный жанр в жанр документальный, ставит прочтение «авторской версии» на рельсы сопоставления было / не было, что, конечно, спровоцировано в какой-то мере и самим автором (прозрачность переименования прототипов), и сопровождающим роман «Фотоальбомом», публикацию которого вряд ли одобрил писатель, особенно с расшифровывающими надписями, сделанными, видимо, для совсем уже недогадливого читателя: Василий Аксенов (Ваксон) и Роберт Рождественский», Владимир Высоцкий (Влад Вертикалов) и т. д.

Об особенностях своей «художественной метафизики», в которой правда искусства доминирует над правдой жизни, В. Аксенов говорит сразу же в авторском предисловии («Булат и Арбат»), описывая постановочную фотографию, «на которой изображены два нерасторжимых образа – Булат и Арбат», и, предупреждая возможные гипотетические недоуменные вопросы и реплики «придирчивого зрителя» («Откуда взялся стул на спящем Арбате?» и «Так не бывает»), отвечает: «Почему же не бывает, если это уже случилось и было запечатлено? <…> искусство дополняет – или даже отчасти – заменяет – реальность» (Аксенов 2015: 6). Книга В. Аксенова – «роман» со своим поколением, с самим собой, но и собственно роман. Однако в парадигму «правда / ложь» в «романе о шестидесятниках» переведены все дискуссии о «Таинственной страсти», как позже и о телесериале.

Характерно, что в одной из аннотаций книги и телесериала вопрос так и поставлен: «Что правда, а что вымысел в «Таинственной страсти». В развернутой рекламе телесериала

ISBN 978-84-949838-0-1

снимается вся вымышленность: «Экранизация последнего романа писателя и диссидента Василия Аксенова, в котором под вымышленными именами представлены самые яркие люди эпохи шестидесятников – Роберт Рождественский, Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Булат Окуджава, Белла Ахмадулина, Владимир Высоцкий, Эрнст Неизвестный, сам Аксенов». И далее составлены своеобразные триады «актер – роль – прототип»: «Алексей Морозов – Ваксон – Василий Аксенов», «Филипп Янковский – Ян Тушинский – Евгений Евтушенко», «Чулпан Хаматова – Нэлла Аххо – Белла Ахмадулина» и диады: «Галина Волчек – режиссер», Леонид Кулагин – Василий Аксенов в пожилом возрасте» и т. д. (https://ru.wikipedia.org/wiki/Таинственная_страсть)

Учитывая законы массового искусства, определенных (весьма жестких) требований к современному сериалу со стороны заказчика («Первый канал») и запросов телезрителей, режиссер идет на значительное увеличение роли любовной интриги, которая во второй половине экранного времени, исчерпав себя, носит инерционный характер, вводит не присутствующих в романе героев как реальных, так и вымышленных (Борис Пастернак, Зинаида Пастернак, Круглов, сотрудник КГБ СССР и т.д.), дополняет романную канву как известными фактами биографии Аксенова (например, его работа врачом), так и культурными фактами эпохи «оттепели» (например, введены фрагменты «Обыкновенной истории», знаменитого спектакля театра «Современник», причем в фильме роль Петра Адуева играет Кирилл Казаков, а роль Александра – Антон Табаков).

Информационная избыточность сериала, продиктована как формально-содержательными законами жанра, так, возможно, и учетом культурного багажа современного зрителя. Но в фильме есть режиссерский ход, свидетельствующий о понимании художественной концепции Вас. Аксенова. Вводом еще одного героя, проходящего через все кинодействие – «Василия Аксенова в пожилом возрасте» – Влад Фрумкин точно передает мысль автора «Таинственной страсти» об относительности памяти, заставившей его, лидера шестидесятников, отказаться от жанра мемуаров и предложить своим читателям «роман о шестидесятниках».

Список литературы

Аксенов В. (2009): Таинственная страсть. Роман о шестидесятниках. [Печатается в авторской редакции. Журнальный вариант]. Москва: Издательство «Семь дней».

Аксенов В. (2015): Таинственная страсть (роман о шестидесятниках). Авторская версия. Москва: Издательство ИП Бирюкова О.А.

ISBN 978-84-949838-0-1

Таинственная страсть, Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Таинственная_страсть (дата обращения: 01.06.18)

ISBN 978-84-949838-0-1

КУЛЬТУРНО-ЛИТЕРАТУРНАЯ СРЕДА РУССКОГО СЕВЕРА В 1950–1960-Е ГГ.

Столетова Анна Сергеевна
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Вологодский государственный университет» (ВоГУ), Россия
Stoletowa-A-S@yandex.ru

THE CULTURAL AND LITERARY ENVIRONMENT OF THE RUSSIAN NORTH IN THE 1950-1960'S.

Stoletova Anna Sergeevna
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Vologda State Universit» (Vologda State University), Russia

АННОТАЦИЯ

Предпринята попытка комплексного анализа социально-культурных изменений, произошедших в российском обществе в середине XX в., в том числе трансформации важнейших ресурсов механизма чтения: библиотечной, книготорговой систем, издательского дела, писательских объединений в Архангельской и Вологодской областях Европейского Севера России. Выдвигается тезис об участии органов власти Вологодской области в создании уникального локального писательского анклава. Рассматривается общественное самосознание писателей, решавшихся на противоречивое изображение жизни деревни. Акцентируется внимание на становлении художественного направления именуемого «деревенская проза». Отмечено, что в регионе была создана качественно новая инфраструктура чтения, особенностью которой являлось концентрирование крупнейшей плеяды литераторов и усиление их роли в культурном пространстве Русского Севера.

ABSTRACT

The attempted comprehensive analysis of socio-cultural changes that occurred in Russian society in the mid-20th century, including the transformation of the most important resources of the mechanism: the library, bookselling system, publishing, writers' associations in the Arkhangelsk and Vologda regions of the European North of Russia. The thesis on the participation of the authorities of the Vologda region in the creation of a unique local writers' enclave is being put forward. The social self-consciousness of writers is being considered, which was decided on a contradictory picture of the life of the village. Attention is focused on the formation of the artistic direction called «village prose». It is noted that a qualitatively new reading infrastructure has been created in the region, the feature of which is the concentration of the largest players in the cultural space of the Russian North.

Ключевые слова: Русский Север, библиотека, читатель, литература, культурно-массовая работа, писатели-деревенщики, деревенская проза, инфраструктура чтения.

Key words: Russian North, library, reader, literature, cultural work, village writers, village prose, reading infrastructure.

ISBN 978-84-949838-0-1

* Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта Президента РФ, проект МК-2952.2018.6 «Писательская среда Русского Севера в контексте советской действительности середины – второй половины XX в.: проявления уровней общественного самосознания»

Инфраструктура чтения – это система организаций, обеспечивающих процесс и создающих условия для чтения, с которыми взаимодействует читатель. Данное понятие закреплено в «Национальной программе поддержки и развития чтения», разработанной Федеральным агентством по печати и массовым коммуникациям совместно с Российским книжным союзом и рассчитанной на 2007–2020 гг. в значении, синтезирующем все институты, имеющие отношение к чтению в государстве. Таким образом, библиотечная, книготорговая системы и литературная жизнь являются отдельным кластером культурной сферы одного из крупных регионов страны – Русского Севера. Изучение развития, осмысление опыта формирования и стратегии совершенствования инфраструктуры чтения исследуемой территории в 1950–1960-е гг. позволит судить о социально-культурных изменениях, произошедших в российском обществе в середине XX в.

Вопрос о специфике инфраструктуры чтения Европейского Севера России представляется весьма важным. В течение 1950–1960-х гг. было издано свыше 20 постановлений и приказов центральных органов власти, в которых обозначались приоритетные для государства задачи по расширению и выстраиванию упорядоченной библиотечной и книготорговой сети, усовершенствованию их материально-технической базы, усилению книготорговли, книгоиздания, комплектования и пропаганды книги, качества обслуживания читателей и удовлетворения их запросов. Был создан механизм государственного контроля за формированием данной структуры (Культура в нормативных актах 2011; Культура в нормативных актах 2012; ГАВО 1; Столетова а 2015; Столетова а 2016). Воплощение решений государственных органов в регионе привело к оформлению качественно новой платформы для чтения. В 1950–1960-е гг. были проведены мероприятия по укрупнению учреждений довольно сложно организованной библиотечной системы, увеличению числа точек книготорговой сети, изменению форм деятельности писательских объединений. Вместе с тем неравномерность динамики численности библиотек выразилась в движении к росту до середины 1950-х – начала 1960-х гг. Уменьшение общего числа массовых библиотек к концу 1960-х гг. отражало общероссийские тенденции и было связано с процессом становления организованной библиотечной сети, устранения параллелизма в работе. В период с 1951 по 1957 гг. в РСФСР количество библиотек в среднем возросло в 1,2 раза, а с 1957 по 1969 гг. сократилось в 1,2 раза (Культурное строительство 1958: 395, 396; Народное хозяйство 1966: 483; Народное хозяйство

ISBN 978-84-949838-0-1

1970: 417; Народное хозяйство 1980: 341). В рассматриваемом регионе выявляется та же статистика: в течение 1950–1955 гг. – рост в 1,2 раза, а с 1957 по 1969 гг. сокращение в 1,4 раза (см. табл. 1).

Таблица 1 Количество массовых библиотек в Архангельской и Вологодской областях в 1950–1960-е гг.

Области	1950 г.	1955 г.	1957 г.	1959 г.	1965 г.	1969 г.
Архангельская область	764	954	955	882	780	740
Вологодская область	1380	1530	1440	1366	1002	1029
Итого:	2144	2484	2395	2248	1782	1769

Составлено по: Культурное строительство 1958: 28–29, 40–41, 396–397; Народное хозяйство 1966: 486–487; Народное хозяйство 1970: 419; Народное хозяйство Вологодской области 1967: 159; Народное хозяйство 1980: 343.

Как свидетельствуют данные таблицы 1, на протяжении первой половины 1950-х гг. в рассматриваемых областях наблюдался рост числа библиотек, а с середины 1950-х гг., в связи с объединением и укрупнением, их сокращение.

Основу библиотечной сети составляли массовые библиотеки. При этом процесс централизации управления культурой обусловил увеличение среди массовых учреждений библиотек системы Министерства культуры. В целом в Архангельской и Вологодской областях за период с 1955 по 1969 гг. их стало в 1,4 раза больше (см. табл. 2), по РСФСР с 1957 г. по 1970 г. – в 1,2 раза (ГААО 2: 14,21; ГААО. ОДСПИ 1: 34; ГАВО 2: 25; ГАВО 3: 28; ГАВО 4: 37; ГАВО 5: 42; ГАВО 7: 60; ГАРФ 1: 186, 201; ГАРФ 2: 5, 8; ГАРФ 4: 43, 58; ГАРФ 5: 10; ГАРФ 6: 12; Культурное строительство 1958: 396–397; Народное хозяйство 1980: 341). Следовательно, темпы формирования библиотечной структуры региона соответствовали средним показателям в республике.

Таблица 2 Общее количество массовых библиотек системы Министерства культуры в Архангельской и Вологодской областях в 1950–1960-е гг. (учтены городские, районные, сельские и детские библиотеки)

Год	Архангельская область	Вологодская область
1955	358	460
На 1 января 1957	436	602
1958	452	655
1960	450 (др. данные 456)	669
на 1 января 1966	459	666
1968	469	Нет сведений
1969	480	701
1970	Нет сведений	706

ISBN 978-84-949838-0-1

Составлено по: ГААО 2: 14, 21; ГААО. ОДСПИ 1: 34; ГАВО 2: 25; ГАВО 3: 28; ГАВО 4: 37; ГАВО 5: 42; ГАВО 7: 60; ГАРФ 1: 186, 201; ГАРФ 2: 5, 8; ГАРФ 4: 43, 58; ГАРФ 5: 10; ГАРФ 6: 12; Культурное строительство 1958: 396–397.

В городской среде была образована разветвленная сеть библиотек, но расположение учреждений характеризовалось неупорядоченностью, лишь половина горожан являлась читателями библиотек (ГААО 2: 14, 21; ГААО 3: 34; ГААО 4: 71, 75; ГАВО 2: 25; ГАВО 3: 28; ГАВО 4: 37; ГАРФ 2: 5, 8; ГАРФ 3: 21, 31; ГАРФ 4: 43, 58; ГАРФ 5: 10; ГАРФ 6: 12; ГАРФ 7: 102, 116; Культурное строительство 1958: 396–397; Народное хозяйство Вологодской области 1967: 160; Вологда 2004: 200). Если в 1957 г. в Архангельской области функционировало 11 библиотек системы Министерства культуры, а в Вологодской – 10, то в 1969 г. в Архангельской области вели работу – 20 учреждений, в Вологодской – 18 (ГААО 2: 14, 21; ГААО 3: 34; ГАВО 2: 25; ГАВО 3: 28; ГАВО 4: 37; ГАРФ 2: 5, 8; ГАРФ 3: 21, 31; ГАРФ 4: 43, 58; ГАРФ 5: 10; ГАРФ 6: 12, ГАРФ 7: 102, 116; Культурное строительство 1958: 396–397). К 1970 г. на территории города Архангельск располагалось 162 библиотеки (15 – государственной сети, 19 – высших и средних учебных заведений, 68 школьных, 60 профсоюзных). При этом в Октябрьском районе находились 3 государственных, 16 профсоюзных, 3 технические, 7 научных библиотек и все они располагались в центре города (ГААО 4: 71, 75). В конце 1970 г. в Вологде на каждые 10000 жителей приходилось 3 массовые библиотеки (Вологда 2004: 200).

Основным звеном библиотечной сети в 1950–1960-е гг. выступала сельская библиотека. Их число также планомерно сокращалось. В РСФСР за 1957–1969 гг. количество библиотек уменьшилось в 1,4 раза (Культурное строительство 1958: 396; Народное хозяйство 1970: 417). В Вологодской области количество массовых библиотек в сельской местности снизилось с 1274 в 1950 г. до 720 в 1970 г., т.е. в 1,8 раз (Культурное строительство Вологодской области 1958: 156; Народное хозяйство 1967: 159; Народное хозяйство1971: 173). В Архангельской области к 1 января 1957 г. сельские территории располагали 758 массовыми библиотеками, а к началу 1970 г. – 503 (снижение состава в 1,5 раза) (Культурное строительство 1958: 396; Народное хозяйство 1970: 419).

Численность сельских библиотек Министерства культуры в регионе возросла за исследуемый период в 3,3 раза (см. табл. 3), в РСФСР – в 3,7 раза (ГАРФ 6: 12; ГААО 1: 17; ГАВО 6: 121; Культурное строительство 1958: 395; Народное хозяйство 1980: 341).

ISBN 978-84-949838-0-1

Таблица 3 Сеть районных и сельских библиотек системы Министерства культуры в Архангельской и Вологодской областях в 1950–1960-е гг.

Год	Архангельская область		Вологодская область	
	Районные	Сельские	Районные	Сельские
1950	30	105	Нет сведений	198
1952	30	170	Нет сведений	214
1953	Нет сведений	Нет сведений	41	231
1957	30	371	42	512
1958	27	386	42	565
1960	29	380	43	574
1965	28	389	41	569
1968	28	389	Нет сведений	Нет сведений
1969	28	395	41	590
1970	Нет сведений	Нет сведений	41	594

Составлено по: ГААО 1: 17; ГААО 2: 14, 21; ГААО 3: 34; ГААО ОДСПИ 1: 34; ГАВО 2: 25, ГАВО 3: 28; ГАВО 4: 37; ГАВО 5: 42–43; ГАВО 6: 108, 121; ГАВО 7: 60; ГАРФ 2: 5, 8; ГАРФ 3: 21, 31; ГАРФ 4: 43, 58; ГАРФ 5: 10; ГАРФ 6: 12; ГАРФ 7: 102, 116; Культурное строительство 1958: 396–397; Платионов 1958: 44.

При этом в обеспечении учреждениями сельской местности наблюдалось некоторое отставание и инертность процессов развития инфраструктуры чтения, что не могло не отразиться на привлечении и качестве обслуживания читателей. Важно отметить, что отдаленные районы, как правило, содержали небольшое количество библиотек и книжных магазинов, их материально-техническая база была неразвита, а набор литературы не отвечал спросу. Вместе с тем, государство направляло большие усилия на урегулирование данной проблемы. Методом решения сложившегося положения стало систематическое проведение общественных смотров библиотек и магазинов, месячников книги, а также организация подворных обходов, передвижек, книгоношества, внемагазинной торговли и работы межбиблиотечного абонемента. Эти формы работы способствовали доведению книги до каждой колхозной семьи. Осмысление значимости чтения на государственном уровне в 1950–1960-е гг. способствовало становлению библиотеки как центра общественной жизни и важнейшего канала популяризации чтения. Одновременно с этим остались нерешенными задачи усиления материально-технического оснащения и удовлетворения читательского спроса (Столетова a 2016; Столетова b 2016).

В развитии государственной политики в области чтения ярко проявился идеологический подход. При этом наибольшее отражение его принципы получили при формировании книжного фонда библиотек и магазинов, а также в деятельности отделений Союза писателей. В течение исследуемого периода общий книгофонд массовых библиотек региона возрос в среднем в 3,9 раз, по РСФСР – 4,6 раз. За 1955–1970-е гг. число книг в библиотеках системы

ISBN 978-84-949838-0-1

Министерства культуры Архангельской и Вологодской областей, как и республики, увеличилось в 2,4 раза (ГАРФ 1: 186, 201; ГАРФ 6: 12; Культурное строительство 1958: 28, 40, 395; Народное хозяйство 1980: 341, 343). Важной характеристикой в этом процессе выступала содержательная сторона доставляемых к читателю изданий. Комплектование библиотек определялось идеологическими принципами и задачами, поставленными государством перед обществом. Чтение должно было содействовать росту политического сознания и самообразования граждан, поэтому художественная, общественно-политическая, детская литература, сюжеты которой были связаны с освещением тем труда, достижений советского народа, патриотизма и отражали линию партии, являлась основой тиражей государственных издательств. Органы власти также устанавливали требования к выпуску книг, проводили акции проверок книжных фондов на предмет наличия «политически вредной» литературы. То же было характерно и для книжных магазинов и других книготорговых учреждений. Двойственность периода «оттепели» определялась сочетанием возвращения многих изданий в открытые фонды и систематическим проведением акций изъятия запрещенной литературы (Столетова с 2014; Столетова а 2016: 84–91; Столетова 2018).

В период 1950–1960-х гг. менялся состав читательской аудитории. Среди пользователей библиотек возросло число специалистов разнообразных отраслей хозяйства и рабочих. На привлечение этих категорий читателей была направлена основная часть пропагандистской и культурно-массовой работы учреждений, в соответствии с чем определялась ее специфика. В фондах крупных библиотек накапливалась техническая литература, начинали применяться новые формы работы – дни специалиста, информации, библиографии. Библиотечные работники, исполняя функции агитаторов, через проведение читательских конференций, литературных вечеров, выставок, обзоров и др. рекомендовали к прочтению литературу, способствующую культурному подъему и росту производительных сил. Получило распространение «руководство чтением». Читатель, в т.ч. сельский, обращался в среднем к 20-ти книгам в год, что являлось показателем высокоэффективной работы. В течение исследуемого периода состав читателей библиотек менялся в сторону роста числа людей с высшим и средним специальным образованием. Сообразно этому процессу повышался профессиональный уровень библиотекарей, развивались традиционные и внедрялись новые формы культурно-просветительской работы (Столетова b 2015; Столетова b 2016).

Место художественной интеллигенции в общественной жизни определялось увеличением доли ее участия в культурно-массовой деятельности. Ввиду этого важной характеристикой времени стало создание и развитие отделений Союза писателей РСФСР.

ISBN 978-84-949838-0-1

Органы государственной власти принимали непосредственное участие в процессе сплочения литературных сил, повлияли на формирование литературного сообщества в регионе. Были оформлены формы воздействия на творческую активность литераторов: приглашение в обком КПСС, участие представителей власти в собраниях писателей, выделение жилплощади. От писателей, в свою очередь, ждали произведений о текущих событиях, описывающих труд северных рабочих и колхозников. Эти импульсы были восприняты творческими объединениями (Столетова 2013; Столетова a 2014; Столетова b 2014).

Особенность региональной литературы заключалась в тяготении авторов к описанию жизни деревни и труда рабочего класса. Вологжане А.Я. Яшин, С.В. Викулов, В.И. Белов стали родоначальниками «деревенской прозы» – художественного направления, которому свойственно изображение быта, судеб, социальных проблем и традиций северного крестьянства. Спецификой творчества архангельских авторов стало увлечение морской и рабочей тематикой. Существенным отличием литературы рассматриваемого региона являлось то, что авторы, преимущественно следовали позициям социалистического реализма, но создавали также произведения не соответствующие официальной партийной линии, чему способствовало и ослабление цензурной политики в первой половине 1960-х гг. В данной связи нельзя не назвать рассказ А.Я. Яшина «Вологодская свадьба» (1962 г.) и повесть В.И. Белова «Привычное дело» (1966 г.) (Столетова d 2014). Фигуры Александра Яковлевича Яшина и Василия Ивановича Белова стали примерами в стремлении к гражданской смелости и правдивости. Неслучайно литературная критика периода 1960–1980-х гг. говорила о вологодской литературной школе как о «вологодском феномене», о «вологодском чуде» (Смирнова 2011).

Итогом развития литературной жизни Русского Севера в рассматриваемый период стало сотрудничество писателей с Северо-Западным книжным издательством и активное участие в съездах и собраниях, разнообразных мероприятиях, а также межобластном журнале «Север» (Столетова b 2017), внесшем особый вклад в развитие писательских сил региона. Одновременно совместная деятельность способствовала творческому единению. На фоне этого совершенствовались и формы взаимодействия с населением. В традицию вошло участие литераторов в днях поэзии и днях литературы, книжных базарах, встречах с публикой в книжных магазинах, на предприятиях и в различных учреждениях. Принципиально новой формой культурно-массовой работы стали поездки на агиттеплоходах, в ходе которых писатели знакомились и общались с жителями различных районов – впоследствии прототипами героев художественных произведений. В то же время литераторы выполняли свою главную функцию, заключающуюся в побуждении населения к реализации конкретных

ISBN 978-84-949838-0-1

трудовых целей, установленных государственной властью. К числу известных архангельских и вологодских авторов относились Н.К. Жернаков, Ш.З. Галимов, В.Н. Ледков, К.И. Коничев, Е.С. Коковин, А.А. Романов, О.А. Фокина, Н.М. Рубцов, Н.В. Угловский и др. (Столетова а 2017).

В целом Европейский Север России представлял собой значимый регион структурно изменяющихся, формирующихся библиотечной и книготорговой систем, сосредоточения крупнейшей плеяды северных писателей. Как показал анализ, к концу 1960-х гг. в Архангельской и Вологодской областях были сформированы основные элементы качественно новой инфраструктуры чтения, их работа строилась на осуществлении своей основной задачи приобщения потенциальных читателей к литературе, официально выпускаемой и тиражируемой государством, а темпы становления соответствовали общероссийским тенденциям. При этом особенностью библиотечной системы являлись дробная структура и слабая доступность новых книгоизданий. В сельской местности ее развитие характеризовалось неупорядоченностью сети, нерегулярным комплектованием книжных фондов, несформированностью материально-технической базы, отсутствием квалифицированного персонала. Создание Вологодского областного отделения Союза писателей (1961 г.), открытие в Архангельске Северо-Западного книжного издательства (1964 г.), функционирование журнала «Север» (с 1965 г.) привело к усилению пропаганды книги и росту популярности северных писателей. Специфика Вологодской области заключалась в наличии более развитой сети библиотек, концентрации писательских сил Севера, характерном особом подъеме и энтузиазме в творческой обстановке.

Список литературы

Вологда в минувшем тысячелетии: очерки истории города. Вологда: Древности Севера, 2004.

ГААО. ОДСПИ 1 – Отдел документов социально-политической истории Государственного архива Архангельской области (далее – ГААО. ОДСПИ). Ф. 296. Оп. 3. Д. 306.

ГААО 1 – Государственный архив Архангельской области (далее – ГААО). Ф. 5790. Оп. 3. Д. 165.

ГААО 2 – ГААО. Ф. 5859. Оп. 2. Д. 1139.

ГААО 3 – ГААО. Ф. 5859. Оп. 2. Д. 1388.

ГААО 4 – ГААО. Ф. 5932. Оп. 1. Д. 389 а.

ГАВО 1 – Государственный архив Вологодской области (далее – ГАВО). Ф. 309. Оп. 1. Д. 3

ГАВО 2 – ГАВО. Ф. 635. Оп. 10. Д. 24.

ГАВО 3 – ГАВО. Ф. 635. Оп. 10. Д. 45.

ISBN 978-84-949838-0-1

ГАВО 4 – ГАВО. Ф. 635. Оп. 10. Д. 66.

ГАВО 5 – ГАВО. Ф. 635. Оп. 10. Д. 69.

ГАВО 6 – ГАВО. Ф. 4794. Оп. 1. Д. 488.

ГАВО 7 – ГАВО. Ф. 4795. Оп. 1. Д. 170.

ГАРФ 1 – Государственный архив Российской Федерации (далее – ГАРФ). Ф. А–501. Оп. 1. Д. 68

ГАРФ 2 – ГАРФ. Ф. А–501. Оп. 1. Д. 3296.

ГАРФ 3 – ГАРФ. Ф. А–501. Оп. 1. Д. 3297.

ГАРФ 4 – ГАРФ. Ф. А–501. Оп. 1. Д. 3298.

ГАРФ 5 – ГАРФ. Ф. А–501. Оп. 1. Д. 4929.

ГАРФ 6 – ГАРФ. Ф. А–501. Оп. 1. Д. 6050.

ГАРФ 7 – ГАРФ. Ф. А–501. Оп. 1. Д. 6051.

Культура в нормативных актах Советской власти (2011): [сборник] / М-во культуры Российской Федерации; [сост., введ. К.Е. Рыбак], 5: 1938–1960. М: Юридический Дом «Юстицинформ».

Культура в нормативных актах Советской власти (2012): [сборник] / М-во культуры Российской Федерации; [сост., введ. К.Е. Рыбак]. 6: 1961–1968. М. Юридический Дом «Юстицинформ».

Культурное строительство Вологодской области (1958): Сборник статей / Ред. коллегия: Е.И. Макаровский и др. Вологда: Областная книжная редакция.

Культурное строительство РСФСР (1958): Статистический сборник / ЦСУ РСФСР. М.: Госстатиздат.

Народное хозяйство Вологодской области в восьмой пятилетке (1971): Статистический Сборник / ЦСУ РСФСР, Статистическое Управление Вологодской области. Вологда: Северо-Западное книжное изд-во.

Народное хозяйство Вологодской области за годы Советской власти (1967): Статистический сборник / ЦСУ РСФСР, Статистическое управление Вологодской области. Вологда: Статистика, Вологодское отделение.

Народное хозяйство РСФСР в 1965 г. (1966): Статистический ежегодник / ЦСУ РСФСР. М.: Статистика.

Народное хозяйство РСФСР в 1969 г. (1970): Статистический ежегодник / ЦСУ РСФСР. М.: Статистика.

Народное хозяйство РСФСР в 1979 г. (1980): Статистический ежегодник / ЦСУ РСФСР. М.: Статистика.

ISBN 978-84-949838-0-1

Платионов А.Н. (1958): Культурно-просветительные учреждения, Культурное строительство Вологодской области: Сборник статей / Ред. коллегия: Е.И. Макаровский и др. Вологда: Областная книжная редакция, 42–58.

Смирнова В. (2011): Вологодский литературный феномен [Интервью с первым заместителем губернатора Вологодской области И.А. Поздняковым], Красный Север, 27 сентября, 4.

Столетова А.С. (a 2016): Библиотечная и книготорговая сеть на Европейском Севере России в 1950–1960-е гг. (на примере Архангельской и Вологодской областей), Проблемы российской и региональной истории XIX–XX веков: сборник научных статей / М-во образ. и науки РФ, Вологод. гос. ун-т ; [редкол.: Т. М. Димони (отв. ред.), Л.В. Изюмова, С.Г. Карпов]. Вологда: ВоГУ, 79–94.

Столетова А.С. (a 2014): Взаимоотношения писателей и местной власти в Архангельской и Вологодской областях в 1950–1960-е гг., Вопросы территориального развития, 6 (16). URL: http://vtr.isert-ran.ru/article/1421/full (дата обращения 27.07. 2018).

Столетова А.С. (b 2014): Деятельность Архангельской писательской организации в 1950–1960-е гг., Вестник Череповецкого государственного университета, 1 (54), 38–41.

Столетова А.С. (a 2015): Инфраструктура чтения на Европейском Севере России в 1950–1960-е гг. (на материалах Архангельской и Вологодской областей): дис. … канд. ист. наук. Место защиты: Иван. гос. ун-т.

Столетова А.С. (c 2014): История формирования спецфонда Вологодской областной библиотеки, Экономика региона: реальность и перспективы: материалы VI межрегиональной научно-практической конференции, 14 февраля 2014 г., Вологда / Отв. ред. Ю.В. Уханова. Вологда: Филиал СПбГЭУ в г. Вологде; ИСЭРТ РАН, 6, 178–181.

Столетова А.С. (a 2017): Культурно-массовая работа вологодских писателей с читательской аудиторией в 1950–1960-е гг., Вестник Вологодского государственного университета, 3 (6), 10–14.

Столетова А.С. (b 2017): Образование журнала «Север» и его роль в развитии писательских сил Архангельской и Вологодской областей в 1960-е гг., «Разумное, доброе, вечное...»: проблемы производства, сохранения и распространения культуры в России от некрасовской эпохи до современности (усадьба, литература, музей): материалы научной конференции (Ярославль, 29–30 июня 2017 г.) / Департамент культуры Ярославской области; Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник Н.А. Некрасова «Карабиха» / Оторочкина А.Е., Макеев М.С, Маркина Е.В. (ред.кол.). Ярославль: ООО «Академия 76», 87–92.

ISBN 978-84-949838-0-1

Столетова А.С. (2013): Образование и деятельность Вологодской писательской организации в 1950–1960-е гг., Вопросы территориального развития, 1 (1). URL: http://vtr.isert-ran.ru/article/1313/full (дата обращения 27.07. 2018).

Столетова А.С. (b 2015): Работа массовых библиотек по обслуживанию читателей в 1950–1960-е гг. (на материалах Архангельской и Вологодской областей), Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, 7–2 (57), 169–173.

Столетова А.С. (d 2014): Роль А.Я. Яшина в становлении Вологодской областной писательской организации, Ярославский педагогический вестник, 2, 1. (Гуманитарные науки), 301–306.

Столетова А.С. (b 2016): Роль библиотек в организации культурно-досуговой сферы жизни населения Европейского Севера России в 1950–1960-е гг. (на примере Архангельской и Вологодской областей), Вестник Томского государственного университета. История, 6 (44), 53–59.

Столетова А.С. (2018): Русский Север: особенности процесса книгоиздания в 1950–1960-е гг., Новые исторические перспективы: от Балтики до Тихого океана, 1 (10), 65–68

ISBN 978-84-949838-0-1

МОДЕРНИСТСКИЕ КОДЫ В ПОЭТИКЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ РУССКОЙ ДРАМЫ РУБЕЖА XX – XXI ВЕКОВ

Страшкова Ольга Константиновна
Северо-Кавказский федеральный университет, Россия
olga.strashkova8@gmail.com

Купреева Ирина Валерьевна
Северо-Кавказский федеральный университет, Россия
88888888_87@mail.ru

Бабенко Ирина Андреевна
Северо-Кавказский федеральный университет, Россия
irinababenko17488@yandex.ru

MODERN CODES IN THE POETICS OF THE POSTMODERN RUSSIAN DRAMA OF THE TURN OF THE XX - XXI CENTURIES

Strashkova Olga Konstantinovna
North-Caucasian Federal University, Russia

Kupreeva Irina Valeryevna
North-Caucasian Federal University, Russia

Babenko Irina Andreevna
North-Caucasian Federal University, Russia

АННОТАЦИЯ

В статье осуществляется сопоставительный анализ на уровне интертекстуальности генетически родственных поэтик: модернистской «новой драмы» Серебряного века и современной постмодернистской драмы. Доказывается, что интертекстуальная сущность «новой драмы» заключается в диалогическом существовании хронологически многоярусного и полисемантического прототекста, направленного на «просвещенного» элитарного реципиента. Демонстрируются вариативные формы рецепции прототекста, используемые драматургами-модернистами: игра с художественным методом, эстетическим феноменом или устойчивой жанровой формой; интерпретация традиционных мифологических систем; автоцитация; пародирование. В постмодернистской драме также выявляются перечисленные способы трансляции чужого слова, однако отмечается, что в современной эстетической парадигме принципиально меняется сам характер интертекстуальности: она служит не только расширению смыслов, но указывает структурные параллели трансгрессивного текста, что позволяет утверждать, что модернистский полифонизм сменился на постмодернистский полиморфизм.

ISBN 978-84-949838-0-1

ABSTRACT

The article compares the intertextuality of genetically related poetics: the modernist "new drama" of the Silver Age and the modern postmodern drama. It is proved that the intertextual essence of the "new drama" consists in the dialogic existence of a chronologically multi-tiered and polysemantic prototext directed at the "enlightened" elitist recipient. Demonstrated variative forms of reception of prototext used by playwrights-modernists: a game with an artistic method, an aesthetic phenomenon or a stable genre form; interpretation of traditional mythological systems; auto-citation; parodying.In the postmodern drama, the listed ways of translating another's words are also revealed, however, it is noted that in the modern aesthetic paradigm fundamentally changing the essence of intertextuality: it serves not only to broaden meanings, but also indicates structural parallels of the transgressive text, which allows us to assert that modernist polyphony was replaced by postmodern polymorphism .

Ключевые слова: модернизм, постмодернизм, «новая драма» рубежа XIX - XX веков, постмодернистская драма, «новая волна», «новая новая драма», интертекстуальность, прототекст, неомифологизм, трансгрессия.

Keywords: modernism, postmodernism, the "new drama" of the turn of the XIX - XX centuries, postmodern drama, "new wave", "new new drama", intertextuality, prototext, neomifologizm, transgression.

* Работа выполнена при поддержке РФФИ, проект № 16-34-00034 «Истоки жанрового синтеза в поэтике отечественной драматургии XX—XXI вв.»

Модернизм рубежа XIX-XX веков во многом наметил эстетические координаты постмодернистского культурного периода. Не случайна в определении художественного метода двух «порубежий» этимологическая доминанта – «модерн». Уже только этот, формальный, на первый взгляд, морфологический показатель даёт основание для соотнесения эстетических эпох в парадигме «сходство/различие». Наш научный интерес ограничен исследованием поэтики и функционирования драматургического рода, а точнее модернистской и постмодернистской драмы, получивших соответственно коррелирующие названия «новой драмы» по отношению к модернистским драматургическим экспериментам и «новой новой драмы», составляющей постмодернистский дискурс.

«Новая драма» Серебряного века, являя собой не жанр и не жанровую форму, а искусственно создаваемую и гипотетически восстанавливаемую нами модель (См.: Страшкова 2006), распознаётся по нескольким содержательным и формальным признакам. К содержательным относятся: мистицизм (точнее – мистериальность), маргинальность, интертекстуальность, особый тип психологизма, с ярко выраженным лиризмом. Здесь мы остановим внимание на параметре «интертекстуальность», поскольку коды её наглядно проявляются и в современной постмодернистской «новой новой драме», что даёт нам основание для сопоставительного анализа. Под интертекстуальностью мы понимаем наличие

ISBN 978-84-949838-0-1

в тексте маркированных − в большей или меньшей степени − следов других текстов в форме цитации, реминисценции, аллюзии, стилизации, пародирования, варьирующих один или несколько сходных элементов.

«Новая драма» формировалась, среди прочего, в диалогической ситуации отстранения от недавних предшествующих (реалистических) и рецепции давно ушедших (дореалистических) культурных текстов за счет обновления «забытых смыслов» (М. Бахтин). Произведения прошлых эстетических эпох воспринимались самыми презентативными модернистами − символистами как предначальные знаки, требующие распознания, современной интерпретации. Обращение к предшествующему тексту было для них актом «раскодирования» прототекста, воспринимаемого в качестве «мощнейшего акта воспоминания, а это воспоминание, в свою очередь, атрибутировалось как «попытка ухватить множественность означивания, укрывшегося в генотексте» (Кристева 2004: 343).

Поскольку в отдельном модернистском тексте прочитывается глобальная художественная «картина мира», она, эта картина, закодированная столетие назад в модели «новой драмы», обнаруживается нами в процессе исследования в драмах и символистов, и акмеистов, и даже «отвергателей былого» – футуристов. Прочтение драматургических опытов знаковых для Серебряного века художников – Иннокентия Анненского, Андрея Белого, Александра Блока, Валерия Брюсова, Зинаиды Гиппиус, Николая Гумилева, Вячеслава Иванова, Дмитрия Мережковского, Фёдора Сологуба и др. – на уровне творческой рецепции смыслов и форм предшествующих эстетических систем и интерпретации собственных художественных прозрений позволяет говорить об интертекстуальной сущности «новой драмы» как одной из ярко выраженных её парадигм.

Владимир Соловьев, идеолог символизма, в статье 1895 г. «Поэзия гр. А.К. Толстого» подчеркивал: «Истинный источник поэзии, как всякого художества, − не во внешних видениях, и также не в субъективном уме художника, а в самобытном мире вечных идей и первообразов» (Соловьев 1996: 143). Семиотическое понимание художественной реальности как циклической повторяемости культурных эйдосов инспирировало интертекстуальную сущность культурного диалога, а точнее полилога символистов. Смысловая полифоничность символа, к которому они апеллировали, позволяла множественное его прочтение в границах текста/произведения, текста/эстетической эпохи, текста/рода-жанра,

Создатели «новой драмы» активно использовали обобщенный исторический, эстетический опыт, архетипы художественного мышления. Эту особенность мы тезисно обозначим, указав основные интертекстуальные признаки, выявленные в пьесах вышеназванных драматургов Серебряного века.

ISBN 978-84-949838-0-1

1. В культурном и географическом пространстве Испании закономерным является обращение, для примера презентации формы интертекстуальной связи, к сопоставительному анализу пьесы барочного испанского драматурга Кальдерона «Жизнь есть сон» и фантастической драма Дм. Мережковского «Сильвио» (1887г.). Почти двухсотпятидесятилетнее «проживание» в духовном мире Европы наполнило прототекст («моделируемую область», по Л. Гинзбург) разнообразными смыслами, бесконечно развивающимися по горизонтали и вертикали, в пространстве и во времени.

Обращение к «вечным образам» искусства было не случайным для эстетической позиции Мережковского, утверждавшего «художественный идеализм» как одну из форм отражения действительности, доказывающего уже в первом «Манифесте символистов», что каждый эстетический факт содержит в себе «не только прошлое, но и неизвестное будущее всего человечества» (Мережковский 1991: 86). В авторском примечании к прологу своей драмы предтеча русского символизма указывает на целенаправленное следование предтексту, но только на одном уровне: «Основной сказочный мотив предлагаемой драмы тот же, что в известной пьесе Кальдерона» (Мережковский 2000: 676).

Сопоставительный анализ двух произведений показал, что драматург XIX в. отчетливо осознавал границу «своего» и «чужого», сохраняя «конструктивную упругость» (М. Бахтин) прототекста. Пьеса Кальдерона «Жизнь есть сон» подсказала Мережковскому, ищущему формулу религиозно-нравственного идеала, сложную интригу, располагающую человека в метафизическом пространстве здесь/нездесь, вступающего в борьбу с роком, небесным предопределением. Собственно, смысл барочного текста в транскрипции Мережковского стирается, обретая очертания идеи «третьего человечества», формируемой теоретиком символизма, начиная уже с трактата «Мистическое движение нового времени» и до фундаментального труда «Тайна трех». Начинающий драматург как бы апробировал в художественной форме в монологах и репликах героев свои теоретические, «не выписанные» еще философские размышления о христианстве, мистицизме, оккультизме, естественном и социальном равенстве, о Вечной женственности и конечности человеческой жизни.

Интертекстуальное поле фантастической драмы Мережковского включает в себя серию цитат в цитате, аллюзий, реминисценций; цитат смысловых, ритмических, метафорических от гётевского «Фауста» до лирических текстов Лермонтова, Тютчева и Некрасова. «Сильвио» − рефлексия не только на барочный мистицизм, выводящий к инобытию, но и ориентир на современные для автора конца XIX столетия творческие идеи «расширения художественной впечатлительности». Дм. Мережковский, обратившись к вечной проблеме борьбы Человека с Роком в барочной интерпретации Кальдерона, находит ей своё «мистическое обоснование». В

ISBN 978-84-949838-0-1

архаическом прошлом он, как и все символисты, искал истоки настоящего, и в этом был типичным представителем нового искусства. Константин Бальмонт − переводчик Кальдерона − не случайно в статье «Кальдероновская драма личности» находил у барочного драматурга черты декадентского мировоззрения, комплекс ницшеанских идей. Это ещё раз указывает на особое творческое мировидение символистов, включающих свою художественную систему в глобальный культурный процесс.

2. Ещё одним источником интертекстуальных интенций символистов является античный миф, античная трагедия, что продиктовано особым − *неомифологическим* – типом их диалогического мышления. Драматургические опыты Мережковского, Брюсова, Анненского, Сологуба, Иванова, Блока демонстрируют мифотворческую направленность символистов. На соотнесенности различных смыслов мифа и многомерности прочтения символа Вяч. Иванов выстраивал свою концепцию символизма, чем и объясняется полифонизм смыслов образов-мифологем в его трагедиях «Прометей» и «Тантал». Трагедия «Тантал» овеществляет несколько мифологических мотивов внутренне антиномичных и в то же время проецированных вовне, составляющих логически завершенный новый миф о заслуженном наказании, роковой неизбежности судьбы бессмертных и смерти. Т.е. мифологический герой Иванова − образ-символ, соотносимый со множеством других мифологем, являющих вполне осязаемое «реальное» воплощение в драматургическом действе. Трагедия «Тантал», интерпретирующая античный прототекст, вбирает в себя архетипические символы других эпох. Необходимо отметить, что раскодирование современным исследователем любой мифологемы, не имеющей четкого указания автора, допускает не одно толкование. Если образы-символы античной трагедии к XX веку обрели прозрачные смыслы, то у Вяч. Иванова они осложнены «многомысленностью» автора, смешением культур, эстетических оснований. Вот почему мифологический герой здесь цитирует гётевского Фауста и утверждает идею Достоевского о «восторге-искуплении».

Сопоставительный анализ трех трагедий о Лаодамии (Страшкова 2002: 65-81) на один миф – «Лаодамия», «Протесилай умерший», «Дар мудрых пчёл» − показал, что И. Анненский, В. Брюсов, Ф Сологуб при всем стремлении к воссозданию сюжета и формы античного прототекста привносили в миф новые знаки нового времени: мистериальность, ритуальность, психологизм, экспрессионизм, − расширяя границы смысла мифа и формы трагедии, дополняя их новыми кодами «открытого произведения» (У. Эко).

Акмеисту Гумилёву также было свойственно неомифологическое сознание, о чём свидетельствуют его драматургические этюды «Актеон», «Гондла», «Дитя Аллаха». В моделируемой Н. Гумилевым «новой драме» актуализированы модернистские стратегии,

ISBN 978-84-949838-0-1

интертекстуальность, в том числе. В пьесе на античный сюжет «Актеон» драматург создаёт собственный миф, соединив в финальной сцене две мифологические судьбы – Актеона и Пентея. В драматической поэме «Гондла» рецепеированы прототексты различных уровней: «исторический», письменные и фольклорные источники, архетипические образы общекультурного и скандинавского ареала. В арабской сказке «Дитя Аллаха» редуцируется неведомый, фантастический мир Востока для утверждения идеи теургической функции поэта. Манифестируя отказ «от соблазна блуждать по сферам метафизики и оккультизма», Н. Гумилёв эстетизировал всё ирреальное, экзотическое, наполненное мистическими смыслами, что составляет не только особенность творческого самовыражения поэта-странника, обращенного к всемирной культуре, но и вообще специфику модернисткой «новой драмы».

3. Другой показатель интертектуального творческого видения символистов − это *самоцитация* как способ осознания, формирования, «вырисовывания» собственной концепции в её различных вариациях, В трех «лирических драмах» Блока («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка») и примыкающих к ним «Песня Судьбы» и «Роза и Крест» выявляется смыслообразующая доминанта: вариация софийно-теургического мотива, эксплицированного в философских прозрениях Блока и других символистов, воспринявших соловьевскую Софию.

4. Показательным фактом диалогического эстетического мышления драматургов, конструирующих модель «новой драмы», является их *ирония*, самоирония, инспирирующая создание пародии. Для модернистов пародирование стало эстетической игрой, наиболее симптоматично проявляющейся в автопародии, когда «вторым планом», предтекстом выступает исповедуемый художественный метод, свои произведения или теоретические концепции. Иронический дискурс воссоздания собственных мистических иллюзий выявляется в драматических шутках идеолога символизма, философа Вл. Соловьева «Вечера в Каире», «Белая Лилия, или Сон в ночь на Покрова», в пьесах А. Блока «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка». Драматургические эксперименты В. Брюсова «Любовь», «Дачные страсти», «Проза», «Декаденты» демонстрируют ироническую рецепцию теории и практики феномена символизма самими символистами. Самоирония, пронизывающая первые пьесы вождя символистов, инспирировала их автопародийную игру не только с образом «нового поэта», но и моделью «новой поэзии» так же, как и «новой драмы».

В своем интертекстуальном понимании каждого текста как прототекста драматурги-модернисты, воспринявшие эстетические коды предшествующих культурных эпох, вступали в диалог и с «морфемами» своего времени, своей литературы (реалистической в том числе). Анализ символистской драмы показывает, что она формировалась в промежуточном

ISBN 978-84-949838-0-1

межтекстовом пространстве, когда, с одной стороны, предтекст откровенно указывался («Сильвио», мифы о Протесилае, Прометее, Тантале), а с другой, − прочитывался в подтексте на уровне реминисценций и аллюзий (пьесы Блока, Белого, Брюсова, Гумилёва). «Игра» с прототекстами (античными, европейскими, восточными), творческое сознание модернистов, ищущих новые формы, обусловило формирование на рубеже XIX-XX вв. модели «новой драмы», способы рецепции прототекста в которой различны. Она (рецепция) осуществляется за счёт 1) игры с художественным методом и эстетическим феноменом (барокко); или 2) устойчивой жанровой формой; 3) интерпретации традиционных мифологических систем, архетипических образов; 4) за счёт переосмысления собственной авторской интенции, высказывания, обретающим форму автоцитации; 5) и благодаря пародированию как форме воплощения интертекстуального художественного мышления.

Все эти формы интертекстуальной стратегии вычитываются нами и в современной постмодернисткой «новой новой драме», также отличающейся интертекстуальными отсылками и нарочито обнажающимися связями с предшествующими культурными и литературными традициями, являя или своеобразную самоидентификацию, или полемическое ниспровержение смысла прототекста. Иногда интертекстуальные стратегии выступают в текстах современных постмодернистов наиболее удобным механизмом создания трансгрессивного письма, обретая характер формального художественного приёма, используемого для семантического варьирования, демонстрации относительности любого высказывания-текста. Так, большинством современных драматургов интертекстуальность продолжает использоваться для смыслового удвоения как чужого, так и своего художественного опыта, зачастую обращающегося карнавализацией, «выворачиванием наизнанку» этико-эстетических основ человеческих отношений, культуры, литературной традиции. При этом определение границ между собственным словом автора и чужим становится все более неочевидным, границы стираются, трансгрессивные стратегии становятся все более агрессивными.

Подобные тенденции особенно последовательно развиваются в творчестве создателей «новой новой драмы», демонстрирующей изнаночный антимир, в произведениях, так называемого, «бесчеловечного театра» (традиция, идущая от Альфреда Жарри, Тристана Тцара, Антонено Арто, Даниила Хармса, Александра Введенского). Так, в драме (в авторском жанровом определении − «текст для одного исполнителя») Ивана Вырыпаева «Июль», в пьесе Владимира и Олега Пресняковых «Паб», в постановках Кирилла Серебренникова (особенно наглядно, − в фильме 2016 года «Ученик») в качестве атрибута глобальной лжи и манипуляций, разрушения и экстремизма неожиданно выступает текст Священного писания, а, напротив, дьявольское,

ISBN 978-84-949838-0-1

демоническое становится знаком-заместителем истины, реагентом выявления подлинной сущности человека, характера человеческих отношений с вещным миром.

Если модернистская «новая драма» в диалоге с предшествующим текстом искала воплощения гуманистических, философских идеалов, трансформируя в новой эстетической ситуации традиционные проблемы поиска Истины, борьбы Добра и Зла, то постмодернистская эстетика тяготеет к тотальной деконструкции, к разрушению устойчивых норм. К примеру, в трагифарсе О. и В. Пресняковых «Терроризм», представляющем своеобразный манифест «новой новой драмы» и изображающем мир, расщепленным в тине повседневности насилия, цитация стихотворения Н. Некрасова «Несжатая полоса» парадоксальным образом служит травестированию интимной сцены, в которую вовлечены персонажи, и вырастает в глобальный символ пустоты и никчемности человеческого существования (см.: Пресняковы 2018 а). Интертекстуальная отсылка в пьесе тех же авторов «Изображая жертву» к «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского выступает опровержением истины, которую, по замыслу классика, должен был выстрадать Раскольников: нет воздуха и света в мире «право имеющего» сверхчеловека. В художественном мире Пресняковых все герои − «твари дрожащие», однако считающие себя в праве проявлять жестокость: они попеременно выступают то в роли палача, то в роли жертвы, не ведая ни сожаления, ни жалости, ни покаяния (см.: Пресняковы 2018 б).

Необходимо отметить, что дегуманистическая тенденция постмодернистской драмы на русской сцене соседствует с прямо противоположной – мы бы сказали, «ренессансной», – вновь обращающей человека к самому себе. Здесь постмодернизм сопрягается с традиционализмом и реализуется эта интенциональность именно через апелляцию к прототексту. Образцы последовательно «человеческого» театра представлены в творчестве представителей «новой волны» Л. Улицкой, Л. Петрушевской, Е. Гришковца, Н. Коляды, выступающих предтечами авторов «новой новой драмы» и одновременно их идейными антагонистами.

В драматургии Н. Коляды обретение человеком личностной целостности через обращенность к Другому даже отсылает к эстетике сентиментализма XVIII – начала XIX веков, направленного на выявление и демонстрацию родовой человеческой сути. В его пьесе «Полонез Огинского» развитие отношений персонажей определяется виртуозным интертекстуальным диалогом с повестью Ф. Достоевского «Двойник» (1846), осмысленной как современниками писателя, так и литературоведами в контексте «натуральной школы», обращающей к эстетическим кодам сентиментализма. Художественный мир «Полонеза Огинского» взаимодействует с поэтикой «Двойника» на *персонажном* уровне (Татьяна /

ISBN 978-84-949838-0-1

Голядкин), на уровне *сюжетной «переклички»* (неоднозначно освещаемое автором и неочевидное для самой Татьяны сумасшествие; постоянно мучающие героиню страхи преследования сотрудниками КГБ; идиллическая картина прощания, предваряющая ее отъезд в Америку, но, может быть, и в психиатрическую лечебницу, эквивалентна сцене отъезда из дома Олсуфия Ивановича Голядкина в сопровождении психиатра Крестьяна Карловича Рутеншпица), а также благодаря функционированию *мотива двойничества* в обоих произведениях.

Подчеркнем, что в «Двойнике» Достоевский развивает основанную Гоголем, сосредотачивавшим повествование на изучении диалектики добра и зла в человеческой душе, реалистическую разработку мотива двойничества. У Достоевского двойник предстает деструктивной, отколовшейся от целостности личности частью, не самодостаточной, но претендующей на самодостаточность (вытеснение Голядкиным-младшим Голядкина-старшего из всех сфер его жизни, начиная с социальной – квартиры, продолжая внутриличностной – лишение героя самосознания, вплоть до экзистенциальной, – разрабатываемый в планах одной из редакций повести эпизод похорон героев в одном гробу). Двойники же в рецепции Коляды представляют равноценных и равнозначных, зеркальных заместителей друг друга. Это персонажи не из разных противопоставленных субстанциональных плоскостей: реальности/ирреальности, мира/антимира, сознания/подсознания, но представители единого кромешного пространства. Они безуспешно пытаются обрести счастье в общении друг с другом, но не узнают – не видят в условиях расколотого человеческого единства Другого как части собственной родовой сущности.

Таня, дочь убитого партийного работника, затерявшаяся после его смерти за границей, и Дима, сын няни, нанимаемой советским послом для дочери, ныне проживающий «на птичьих правах» вместе с остальными бывшими слугами в заброшенной квартире погибшего хозяина, выступают зеркальным отражением друг друга:

> «*Таня…Что с тобой стало ... Что с тобой стало ...*
> *Смотрит на себя и на Диму в зеркало, которое стоит в коридоре»* (Коляда 2016).

В каждом из героев преломляется общая дисгармония метафизического и эмпирического планов: предполагаемой мечты и осуществленной реальности. Таня – балерина, ставшая проституткой, Дима – скрипач, ставший профессиональным нищим. Слияние героев в зеркальном отражении имеет символическое значение: как самодостаточные субъекты в глазах друг друга Таня и Дима существовать не могут. Таня любит свою фантазию – придуманного

ISBN 978-84-949838-0-1

Диму, тогда как подлинный Дима ей совершенно не интересен. Дима любит свою придуманную Таню, а всё, что связано с Таней «подлинной»: её родные, судьба, чувства и даже облик, – им бескомпромиссно осуждается и отрицается:

> *«Дима. Прости меня. Прости. Смешно было надеяться. Как ненавидел я твою жирную маму, твоего тупого, безмозглого отца, как стыдился за мать, которая по-рабски ползала за ними. И как я любил тебя. Год, два, три, четыре − каждый день, каждую минуту, только ты, и с каждым днём ты становилась лучше, ты занимала больше места в моём мире, я говорил с тобой, я писал тебе письма, не зная, куда их отправить, - девять лет, девять лет ради фальшивой куклы ...»* (Коляда 2016).

При этом Коляда как современный автор, обостряет конфликт: «Мой мир» Тани отвергает «Мой мир» Димы и наоборот. Герои Коляды блуждают в собственных иллюзиях-заблуждениях, страстно веруя в них и отстаивая их жизненную силу. В отчаянных попытках сохранить свой мир Таня поражает самую сердцевину мира Димы, сжигая его письма к ней и обращая в пепел его лучшие чувства. Звучание темы изнасилования в жёстком монологе Татьяны, маркирует тему уничтожающего посягательства на личное пространство человека, что соответствует принципиальной установке постмодернизма, реализующего себя в натуралистической «чернухе» современной драматургии.

Одним из интертекстуальных мостов произведений Н. Коляды выступает также использование типичных приёмов поэтики Н. Гоголя. В цикле повестей «Миргород» появление животного в сюжетной линии выступает гоголевским маркером вмешательства потусторонних сил в размеренную и привычную повседневность человеческих взаимоотношений (см.: Манн 1988). В пьесе Коляды «Откуда-куда-зачем?» использован означенный код художественной индивидуальности Гоголя: появление кошки служит показателем метафизического разлома-портала между хрупким миром людей и могущественным потусторонним миром смерти и небытия.

Ещё один пример интертекстуального творческого мышления постмодернистов – пьеса Л. Улицкой «Русское варенье», демонстрирующая связь с драматургической традицией А. Чехова, точнее − с комедией «Вишневый сад». Пьесы объединены темой исторического вырождения русской интеллигенции, бессмысленного расходования человеческих возможностей и угнетения таланта. В «Русском варенье» наблюдаются чеховские параллели в обрисовке действующих лиц, использовании приёма построения подтекстного действия (см.: Улицкая 2008).

Множество точек соприкосновения с драматургической системой А. Чехова прослеживается и в драматургии Л. Петрушевской. Ключевые моменты чеховской поэтики не

ISBN 978-84-949838-0-1

просто «заимствованы» современным драматургом, а выведены на новый, постмодернистский, уровень художественной рецепции. В пьесе «Три девушки в голубом» (см.: Петрушевская 2018), к примеру, переосмыслен тип чеховского героя. Очевидны аналогии системы образов драмы Петрушевской и драмы классика «Три сестры» (сестры Татьяна, Светлана, Ирина соотносятся с чеховскими Ириной, Ольгой, Машей; подобные параллели можно обнаружить и среди мужских персонажей). При этом героини Петрушевской являют собой некий обобщенный образ Женщины, которая лишена опоры, а потому обречена на одиночество. В их словах и поступках уже нет осознанного неудовлетворения действительностью, а только тоска и отчаяние. Мечты о лучшей жизни, желание вырваться из повседневности, быта («В Москву, в Москву..!») трансформированы в попытке улучшения конкретного быта (Татьяна и Светлана настойчиво пытаются занять половину дачи Ирины, потому что там не течет крыша). Героини воспринимают жизнь упрощенно как череду обстоятельств и вещей. Любовь и забота о близких − неотъемлемые элементы женского характера − также переосмыслены в пьесе Петрушевской в направлении эгоистического вырождения. Дети Татьяны и Светланы оказываются заложниками материнской чрезмерной опеки. Ирина, казалось бы, заботливая мать, оставляет сына на попечение больной бабушки и уезжает в Коктебель. Все женские персонажи пьесы имеют опыт неудачного брака; попытки найти мужское плечо оборачиваются трагикомичными отношениями (Ирина и Николай Иванович, Татьяна и Валерий). В пьесе современного автора «Три девушки в голубом» налицо измельчание чеховского героя, абсолютное погружение в быт вне какого-либо стремления вырваться. Петрушевская лишает своих героинь возможности мечтать, их жизненные цели мелки, они безропотно живут в сфере быта и повседневности, из которых так настойчиво хотели вырваться чеховские герои.

Итак, анализ только этих образцов драматургии постмодернизма позволяет отметить, что интертекстуальные связи выступают наиболее адекватным способом создания трансгрессивного поля постмодернистской драматургии как источника организации художественного целого, модификации его структуры и жанра. Под трансгрессией мы понимаем взаимопересечение и взаимопереходность различных, порой антитетичных текстуально-смысловых элементов драмы, что указывает на их гомогенность. «Традиционное и инновационное, высокое и низкое, комическое и трагическое, цитация и авторский текст, реальное и виртуальное, карнавальное, ритуальное и обыденное органически сопрягаются в пределах одной пьесы с целью достижения принципиальной эстетической новизны», - отмечает А.В. Макаров (Макаров 2012: 87).

В современном пост-постмодернистском пространстве осуществляется процесс перерождения авторского текста в мобильный художественный код, смысловую единицу или

ISBN 978-84-949838-0-1

строительный блок глобальной и универсальной культуры рубежа XX-XXI веков. Сегодня для большинства драматургов интертекстуальность служит смысловому обогащению индивидуально-творческой рецепции действительности. При этом нарочитое размывание границ между Своим и Чужим словом становится типичным постмодернистским приемом, трансгрессивные практики начинают носить характер самоценного, не направленного в хронологическую «гущу культуры» эстетического кода. В то время как предшествующая модернистская концепция интертекстуальности строилась на прозрачности рецепеируемого текста, будь то цитация, реминисценция или аллюзия.

Таким образом, нам представляется, что интертекстуальная парадигма «новой драмы» Серебряного века воплощала диалогическую рефлексию модернистов, ищущих философское и эстетическое обоснование своему элитарному мировидению, направленному на элитарного реципиента, в предшествующих культурных срезах. Постмодернистская драма, имеющая двойную ориентированность как на элитарного, так и на массового читателя, и, тем самым, предстающая, в том числе, и как продукт массовой литературы, с её непременными признаками: *занимательностью* сюжета − отсюда актуализация фантастического и мистического (не мистериального, как в модернистской «новой драме») элемента; *«энциклопедизмом»,* восходящим к традициям «массовой литературы» последней трети XVIII века; подчёркнутой *демократизацией* героя, располагающегося в бытовом пространстве, − «использует» интертекстуальность преимущественно как приём расширения не смыслов (отсутствие символа-знака полифонизма), а структурных параллелей в содержании, пересечении интриг. Т.е. на смену модернистскому полифонизму пришёл постмодернистский полиморфизм, «играющий», по большей части, с известными массовому читателю предтекстами.

В трактате «Эмблематика смысла» Андрей Белый, поясняя причины неомифологической устремленности нового искусства начала XX , по существу определил и постмодернистскую его направленность в XXI: «В этом неослабевающем стремлении сочетать художественные приёмы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путём пересмотра серии забытых миросозерцаний – вся сила, вся будущность так называемого нового искусства; отсюда своеобразный эклектизм нашей эпохи...» (Белый 1994 : 26).

Список литературы

Баранов С. (2008): Популярная проза XVIII века // Ванька Каин. Москва: Эксмо, 5-33.

Белый А. (1994): Символизм как миропонимание. Москва: Наука.

ISBN 978-84-949838-0-1

Зедльмайр Х. (2008): Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света. Москва: Издательский дом «Территория будущего».

Иванов Вяч. (1979): Собрание сочинений. Т. III. Брюссель.

Коляда Н. В. Полонез Огинского http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2647 (retrieved: 05.02.18)

Кристева Ю. (2004): Избранные труды: Разрушение поэтики. Москва: РОССПЭН.

Кузьмина Н.А. (2004): Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Москва: Едиториал УРСС.

Макаров А. В. (2012): «Новая драма»: поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 6, 85-89.

Манн Ю. В. (1988): Поэтика Гоголя. Москва: Художественная литература.

Мережковский Д. (1991): Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. Москва: Книжная палата.

Мережковский Д. С. (2000): Сильвио. Фантастическая драма // Дмитрий Сергеевич Мережковский. Драматургия. Томск: Водолей, 102-172.

Петрушевская Л. С. Три девушки в голубом URL: http://lib-drama.narod.ru/petrushevskaya/girls.html (retrieved: 02.06.18).

Пресняков О., Пресняков В. Изображая жертву URL: https://knigogid.ru/books/268669-izobrazhaya-zhertvu-pesa/toread (retrieved: 11.03.18 а) .

Пресняков О., Пресняков В. Терроризм URL: https://knigogid.ru/books/268669-izobrazhaya-zhertvu-pesa/toread (retrieved: 10.03.18 б).

Соловьев В. С. (1997): Собрание сочинений / Под. ред. С.М. Соловьёва и Э.Л. Радлова. Фототип. изд. Т. VII. Брюссель, 135-158.

Страшкова О.К. (2002): Валерий Брюсов − драматург-экспериментатор. Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета.

Страшкова О.К. (2006): Новая драма как артефакт Серебряного века. Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета.

Топоров В. Н. (2004): Из истории Петербургского аполлинизма: его золотые дни и его крушение. Москва: ОГИ.

Улицкая Л. (2008): Русское варенье и другое. М.: Эксмо.

ISBN 978-84-949838-0-1

МОТИВ – ОБРАЗ КУРИТЕЛЬНОЙ ТРУБКИ В РОМАНЕ С. И. ЩЕПОТЬЕВА «ПРЕДАНЬЯ РУССКОГО СЕМЕЙСТВА»

Стрельникова Наталия Даниловна
СПбГЭТУ «ЛЭТИ», Россия
tashastrel@mail.ru

THE PIPE AS A CHARACTER AND A MOTIF OF THE NOVEL "LEGEND OF THE RUSSIAN FAMILY" BY S. I. SHCHEPOTIEV

Strelnikova Natali
Saint-Petersburg State Electrotecnic University «LETI», Russia

АННОТАЦИЯ

Статья знакомит с творчеством С. И. Щепотьева и его романом-эпопеей «Преданья русского семейства». В основе романа – история жизни нескольких поколений одной семьи на протяжении трёх веков. Личность и власть, путь русского интеллигента, судьба России, семья, вечные ценности – темы, звучащие в книге. Особое внимание уделено мотиву курения трубки и образу героя с трубкой. В статье обосновывается неслучайность появления мотива, значимого в структуре романа, важного для создания образа героя и тесно связанного с личностью и имиджем автора.

ABSTRACT

The article represents the writing of S.I.Shchepotiev and his epic novel "Legend... " The life history of multigeneration family over three centuries underlies in the groundwork of the book. The writer deals with the different problems of the fate of Russia, a conflict between an individual and the authorities, timeless values.Special attention is given to a motif of pipe smoking and a hero/a character with a pipe. The pipe and smoking are significant for the novel structure, important for the image of the protagonist and is bounded up/associated with the personality and image of the writer/author.

Ключевые слова: эпопея, курительная трубка, образ, романтизм, мотив, автор, герой

Keywords: epopee, pipe, image, romanticism, motif, author, the hero in the novel

Сергей Щепотьев – современный русский петербургский писатель, член правления Союза писателей Ленинградской области и Санкт-Петербурга, живущий в Павловске, по образованию филолог и киновед, а также автор литературоведческих очерков и поэт. Он неоднократно выступал с концертами как исполнитель своих стихов и авторских песен. Почти 30 лет С. И. Щепотьев работал над, вероятно, главным романом – эпопеей в шести книгах

ISBN 978-84-949838-0-1

«Преданья русского семейства» (1973 – 2000). В 2016 году в Санкт-Петербурге были изданы первые три части книги: *«Перебежчик», «Пока сердца для чести живы», «Пора унылых сожалений»* под одной обложкой. Четвёртая книга эпопеи *«Ангелы ночи, демоны рассвета …»* появилась в печати первой, в 2005 году; пятая книга – в четырёх томах – *«Поколение (Такая наша доля)»* – в 2006 году и, наконец, последняя, шестая, *«Путь»* увидела свет в 2017 году.

Главные герои повествования – представители рода Алфёровых – оказываются вовлечёнными в эпохальные события России XVIII – XX веков, становясь их свидетелями и очевидцами, знакомятся с известнейшими людьми своего времени, проходят испытания временем и судьбой.

Эпопея Щепотьева соответствует законам жанра: большой объём и временной диапазон (от эпохи Екатерины Великой до наших дней); широкий охват пространства – Воронежская область и Америка, Петербург и Турция, Харьков и Варшава, Иркутск и Марокко – далеко не полная география цикла романов. В эпопее представлены разные слои населения, несколько основных сюжетных линий и много героев, наконец, все события происходят на широком историческом фоне, в центре которого – судьба семьи и судьба народа, вечные темы власть и личность, интеллигенция и народ.

Кроме того, название определяет жанр – предание – и адресует к поэме «Руслан и Людмила» и роману «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. Легенды одной семьи, рассказы о прошлом, передаваемые из поколения в поколение, как и принято в преданиях, история семьи во взаимопритяжении и отталкивании с другими семьями, почти по-толстовски. Здесь «мысль семейная» – главная, но и неизбежное сравнение эпох и времен, соотношение событий прошлого с настоящим днём – в центре внимания автора. Широкомасштабное повествование об истории рода, вплетённой в историю народа, на фоне российской жизни трёх последних веков, замечательно само по себе и представляется заслуживающим внимания читателей и критики, к этому же народу относящимся.

Автор подобно Пушкину и, как кажется, не без влияния последнего, стремится создать по-своему и свою «энциклопедию» народной жизни. Он использует различные кинематографические приёмы, например, приём монтажа, когда хроника бытия семьи разворачивается на широком историческом фоне, и приметы времени в виде отрывков из газет, объявлений, строчек романсов представляют тот фон, на котором разворачиваются события. «Придвинемся же ближе к очагу романтики, раскурим свои трубки, и пусть в клубах ароматного дыма возникнут очертания далёкой старины, где теряется след преданий русского семейства…» (Щепотьев 2017: 7), – обращается к читателям писатель, приглашая к чтению.

ISBN 978-84-949838-0-1

Так уже в предисловии «От автора» возникает образ, звучащий во всех шести книгах и становящийся мотивом. Этот мотив является значимым в структуре романа и важным для понимания образа центральных героев и автора.

Герои *«Преданий русского семейства»* обращаются к курительной трубке в разных случаях. Во-первых, в состоянии отчаяния, горя, раздражения: «Он вошёл, затворил за собою дверь. Упал навзничь на кровать, разжёг длинную трубку. Долго лежал, глядя в тёмное окно, потягивая сладкий пьянящий дым» (Щепотьев 2016: 29).

Во-вторых, когда надо остановиться и подумать, чтобы принять правильное решение: «Выйдя на крыльцо, он присел на пороге и, глядя на копошащегося с самоваром мужика, неторопливо набил трубку, высек огонь, закурил, а выпустив длинную струю дыма, сказал себе: «С приездом, Алексей Сулейманыч» (Щепотьев 2016: 114).

Курение трубки помогает в размышлениях, успокаивает, мобилизует и гармонизирует. «Он шёл по Иркутску медленным, но широким шагом, как всегда, когда бывал раздражён или взволнован. Ходьба успокаивала его, давала время поразмышлять о причинах волнений и прийти к какому-нибудь решению. На ходу Алфёров посасывал незажжённую трубку, покусывал крепкими зубами тонкий мундштук. Хотелось набить трубку табаком и закурить, но волнение вело его вперёд и вперёд, не давая остановиться» (Щепотьев 2016: 115). «Алферов разжёг давно набитую трубку и выпустил в потолок первые, обильные клубы дыма < …> Крепко стиснув зубами мундштук, он ритмично пыхтел трубкой, думая…» (Щепотьев 2016: 146).

С другой стороны, курение трубки неотделимо от уютного праздного времяпрепровождения и сопутствует неторопливой дружеской беседе. «Вечерами, после ужина, собирались в кают-компании на корме, покуривали трубки…» (Щепотьев 2016: 149); «… заказал пиво и раскурил трубку <…> отставил кружку, затянулся табачным, горько-сладким дымом» (Щепотьев 2016: 522); «Из погреба явилось шампанское в замшелых бутылках<…> ящик захваченного в Одессе <…> красного греческого вина, да коробку сигар, да ящик турецкого табаку для алферовской трубки <…>. Запивая сытный ужин пенящимся шампанским, а затем дымя излюбленными сортами табаку…» (Щепотьев 2016: 530); «С наступлением зимних долгих вечеров сиживали друзья у каминов то в той, то в другой комнате, и дымились трубки, и пела скрипка, и тихо шагали по шахматной доске важные фигуры, и лилась дружеская беседа <…>, да дремала в углу, изредка вздыхая, борзая Грета» (Щепотьев 2016: 513).

Чаще курение трубки есть насущная необходимость в силу привычки. «Магуа сел подле кровати, раскурил украшенную перьями глиняную трубку» (Щепотьев 2016: 227). Яркий образ

ISBN 978-84-949838-0-1

курящего трубку Магуа заставляет вспомнить романтических героев романов Фенимора Купера и Майн Рида и трубку мира.

Иногда в романах эпопеи следует прямое указание, почему тот или иной герой закуривает: «Я даже закурил по вашей милости <… >. Так вы меня рассердили…» (Щепотьев 2005: 48); «Я киваю, пыхтя трубкой, из которой вырываются первые, мощные, клубы дыма. – Ну, ты даёшь, Алладин! – отмахивается она от дыма и, загасив собственный окурок в пустом спичечном коробке» (Щепотьев 2017: 40); «резюмирую я, выколачивая трубку» (Щепотьев 2017: 41). Примеры можно множить. Стоит заметить при этом, что к мотиву курения автор чаще прибегает в первой и последней книге, и именно это даёт ключ к пониманию, зачем он так настоятельно обращается к этому образу, превращаемому в мотив и становящемуся образом – символом. В последней книге «Путь», во многом автобиографической, где героя отчасти можно назвать alter ego автора, объясняется пристрастие к курительной трубке. Олег отвечает матери, что не хочет бросать курить свою «английскую трубку, привезённую из Болгарии» (Щепотьев 2017: 93): «Вкусно очень. И потом, трубка – это занятие» (Щепотьев 2017: 93).

Действительно, курение табака и все этапы сего действа: не только сам неспешный процесс курения, но и сопровождающие его ступени – процедура набивания трубки табаком и несуетное вытряхивание трубки после курения – есть ритуал, родственный медитации или сродни чайной китайской церемонии. Автор же пишет об этом со смаком, с чувством, с наслаждением, со знанием дела и не жалеет места для этих описаний, из которых становится ясно, что он сам курит трубку и давно. Да и сама трубка, её изысканный образ заслуживают особого внимания. Курительные трубки изящны и разнообразны по форме. Как и из чего мастера делают курительные трубки есть тема отдельного увлекательного разговора, требующая подробностей; ограничимся в рамках данной статьи лишь отдельными замечаниями. Трубки для курения могут быть пенковыми, глиняными, деревянными. Чубуки деревянных трубок в зависимости от породы используемой древесины впечатляют изысканностью запахов, долго остающимся, почти гастрономическим, послевкусием. Размеры трубок, особенно их длина, часто поражают воображение, так как фантазия трубочников поистине неисчерпаема. Иногда трубки украшали, например, барельефами. Искусно сделанная трубка есть произведение искусства. Среди ремесленников- изготовителей до сих пор существуют свои Страдивари… С. И. Щепотьев не скупится на эпитеты при описании табачного дыма – *сладкий, пьянящий, обильные клубы, горьковато-сладкий, сизый, ароматный* – и табака. Табак упоминается чаще турецкий, что связано, возможно, и с происхождением писателя, с семейными преданьями. «По семейной легенде, – пишет автор, –

ISBN 978-84-949838-0-1

наш дальний предок был турок. Я почти уверен, что это анекдот. Однако нос у меня крючкообразный, темперамент горячий <…>. В турецкий гимн мы с отцом влюблены» (Щепотьев 2017: 9).

Мотив курения трубки ассоциируется также с неким образом и стилем жизни, с эпикурейством, сибаритством, негою и отдыхом. Выражаясь гоголевским слогом, «преприятнейшим» времяпрепровождением, несуетным и неторопливым, где важной составляющей является именно курение. «Там ждёт ужин, особенно вкусный по пятницам. Там ждёт мой любимый крымский мускат. И зеленый глазок радиолы, и музыка Вивальди, и трубка, набитая по пятницам контрабандным голландским табаком» (Щепотьев 2017: 65 – 66). Кроме того, несомненно, присутствует и некий эротический мотив, так как трубка подчеркивает мужественность, придает мужчине некую «брутальность», вызывает романтические ассоциации с капитанами и пиратами, с «гусарством», в конце концов.

Образ – мотив курительной трубки в русской литературной традиции восходит, как представляется, к А. С. Пушкину, но, прежде всего, к Денису Давыдову и его знаменитому стихотворению «Гусарский пир» (1804), буквально взрывающемуся словами мольбы: «Ради бога, трубку дай!». После чего следует естественное залихватское и бесшабашное продолжение:

Ставь бутылки перед нами,
Всех наездников сзывай
С закрученными усами!
Чтобы хором здесь гремел
Эскадрон гусар летучих,
Чтоб до неба возлетел
Я на их руках могучих

Этот романтический мотив неразрывно связан с идеями свободы, даже – воли, являясь своеобразным маркером независимости, особости, инакости. Д. В. Давыдов был одним из самых страстных и заядлых курильщиков или на языке XIX века *курителей*. «Трубку не оставлял он ни на минуту, уверяя, что без неё он был бы совершенный дурак, оттого мало бывал в обществах, а навещал только самых близких друзей и приятелей» (Встречи с прошлым 2000: 54). А. С. Пушкин также не отказывался от курения трубки. Почти в каждом пушкинском музее можно увидеть пенковые трубки поэта. Это трубки с длинным чубуком, но чаши трубок разные. Находясь в ссылке в селе Михайловском, Пушкин в ноябре — декабре 1824 года вкладывает в одно из писем к брату в Петербург записку с перечнем вещей, которые были ему необходимы, среди них упомянуты табак, спички и глиняная трубка с черешневым чубуком.

ISBN 978-84-949838-0-1

Кстати, при раскопках территории в имении Ганнибала в деревне Суйда Гатчинского района Ленинградской области, села, подаренного прадеду А. С. Пушкина Петром Великим, были найдены глиняные курительные трубки, что позволило предположить, что Ганнибал, «арап Петра Великого» также курил трубку. Курение трубки Пушкиным было, таким образом, и наследственным, если можно так сказать, и данью моде, и удовольствием, которое он испытывал подобно многим своим современникам. О том, что курительная трубка сопровождала Пушкина в его странствованиях, свидетельствуют стихи и письма. Пушкин курил трубку, отдыхая, и в минуты раздражения, в одиночестве ли, при приступах *хандры*, или в компании друзей и «увековечил» ее в стихах: «… когда же вновь засядем вчетвером с <…>. вином и чубуками» («27 мая 1819»); «…пускай драгун усатый <…> из трубки пенковой дым гонит сероватый…» («Красавице, которая нюхала табак»). В письме П. В. Нащокину в январе 1835 года А. С. Пушкин писал: «Когда бы нам с тобой увидеться! много бы я тебе наговорил; много скопилось для меня в этот год такого, о чём не худо бы потолковать у тебя на диване, с трубкой в зубах…» (Пушкин 1962: 223).

В романе «Евгений Онегин» трубка как необходимая деталь интерьера кабинета Онегина оживает в первой главе романа: «янтарь на трубках Цареграда»; также в одесских строках, отрывках из «Путешествия Онегина» А. С. Пушкин пишет:

Потом за трубкой раскаленной,
Волной соленой оживленный,
Как мусульман в своем раю,
С восточной гущей кофе пью. (Пушкин 1960: 190).

Здесь описывается целый ритуал, когда пили густой и крепкий кофе по-турецки в маленьких чашечках после выкуривания трубок или одновременно с трубкой. Описание подобного ритуала встречается не только у А. С Пушкина, но и в «Воспоминаниях о Бессарабии» Ф. Вельтмана, и в повести Н. В. Гоголя «Коляска», и в дневниках А. Н. Вульфа, который в 1830 году, будучи на военной службе в Петербурге, записывает: «Как не иметь женщину, которая выходила со мной одна в кабинет мужа, оставляя гостей, чтобы сидеть со мной, пока я с кофеем курю трубку!» (Вульф 1994: 330).

В XIX веке (и это соображение особенно любопытно в контексте данной статьи) трубка воспринималась и как символ принадлежности к избранному сословию. Например, в декабристской среде, к которой некоторое время Пушкин был близок. Находясь в заключении в Петропавловской крепости, единственное, о чём просили декабристы, – это разрешение курить трубку. «Что за дворянин, согласитесь, без трубки в зубах, а ведь я ещё дворянин!..

ISBN 978-84-949838-0-1

Если в дарованной дворянской грамоте не упомянуто о праве курения табаку, то это потому, что это право само собой подразумевается за дворянами» (Поджио 1989:114). Кстати, в XIX веке *курильная* или курительная комната была почти в каждом богатом доме, обычно она примыкала к кабинету хозяина дома. Иногда, впрочем, курили прямо в кабинете. Вспомним «Мёртвые души» Н. В. Гоголя и сибаритствующего Манилова, в кабинете которого «больше всего было табаку» (Гоголь 1949 :32) и горок «выбитой из трубки золы, расставленных не без старания очень красивыми рядками» (Гоголь 1949:32). Трубки служили непременным предметом угощения гостей. «Позвольте мне вас попотчевать трубочкою», – обращается Манилов к Чичикову. Сам оборот «попотчевать трубочкою» любопытен тем, что вызывает вкусовые ощущения. Когда же гость отказывается, хозяин дома «ласково и как бы с видом сожаления» (Гоголь 1949: 32), удивлённый подобной странностью, пускается в рассуждения о том, что «курить трубку гораздо здоровее, нежели нюхать табак. В нашем полку, – рассказывает он, – был поручик, прекраснейший и образованнейший человек, который не выпускал изо рта трубки не только за столом, но даже, с позволения сказать, во всех прочих местах. И вот ему теперь уже сорок с лишним лет, но благодаря бога до сих пор так здоров, как нельзя лучше» (Гоголь 1949: 32).

Для писателя С. И. Щепотьева трубка – необходимая деталь, не только дополняющая, но и создающая образ, как крылатка, трость или цилиндр у А. С. Пушкина, пенсне у А. П. Чехова, котелок и тросточка у Чарли Чаплина, наконец, шляпа с полями у современного артиста Михаила Боярского. На обложке первой книги стихов «Осеннее танго ушедшего века» (Щепотьев 2001) изображён графический силуэт автора с трубкой, такие же силуэты на киноплёнке – на обложке книги «Путь» (Щепотьев 2017). Таким образом, курительная трубка служит средством создания особого имиджа, позволяющего запомнить поэта и писателя, узнать его по этой выразительной детали.

Между тем, постепенно на смену трубкам приходят сигары. Сигары присутствуют и в *«Преданьях русского семейства»*. «Он смотрел на нее бесстрастно, иногда поднося к губам тонкую сигару, которой он глубоко затягивался и медленно выпускал через ноздри крепко пахнущий сизый дым <…> выпустил в потолок очередную сизую струю дыма <…>. Сигара? Табак, завернутый в широкий лист, тоже табачный. – Какой приторный запах. <…>. Напоминает запах ладана» (Щепотьев 2016: 223). Чуть позже появляются пахитоски, потом – папиросы и сигареты.

Стоит, пожалуй, заметить, что процесс курения, мотив и образ сигареты также широко представлен в русской литературе и отражен в русской поэзии. Приведем несколько примеров: «Ой! ты, зелие кабашное, Да китайские чаи, Да курение табашное! Бродим сами не свои»

ISBN 978-84-949838-0-1

(Некрасов 2000: 224); «Непогода - осень - куришь,/ Куришь - все как будто мало./ Хоть читал бы - только чтенье / Подвигается так вяло» (Фет1988: 88); «Почему мои речи резки/ В вечном дыме моей папиросы, – / Сколько темной и грозной тоски/ В голове моей светловолосой» (Цветаева 1965: 59).

А трубка никуда не пропала. Как никогда не исчезнет смокинг, носовой платок в верхнем кармане, бабочка. Вновь и вновь она появляется в поэзии и прозе XX века, например, в стихотворении Д. Самойлова «Когда мы были на войне», где является очень важным атрибутом: «Да он, конечно, думать мог, /Когда на трубочку глядел, / На голубой её дымок, / <… >/ А он не думал ни о чём, / Да он не думал ни о чём, / Он только трубочку курил / С турецким горьким табачком …» (Самойлов 2018). Можно ли забыть женский образ бабушки, курящей трубку, возникающей как недалёкое будущее: «Когда я буду бабушкой – / Седой каргою с трубкою!» (Цветаева 1965: 148), буквально воплотившийся в строках и песне Гарика Сукачева: «Трубку курит бабушка моя!»

Итак, трубка придает некий шарм и уверенность в себе**,** задает стиль, говорит о независимости, свидетельствует о брутальности того, кто её курит, иными словами, служит маркером, меткой особости. Можно вспомнить, например, портреты С. Есенина, К. Симонова, Д. Хармса, И. Сталина, А. Эйнштейна и Петра Великого, артиста О. Янковского и режиссера С. Говорухина с трубками. Конечно, трубка помогает создать образ современного денди, есть в этом некий аристократизм, стильность, изящество, «лица необщее выраженье».

Напомним, что герой книги *«Путь»* курит английскую трубку. Представляется, что и это подчеркивание не случайно. Будучи филологом, специалистом по английской литературе, Сергей Щепотьев является автором литературоведческих трудов, таких как *«Краткий конспект истории английской литературы и литературы США»* (Щепотьев 2003), *«Диккенс и Теккерей»* (Щепотьев 2006), *«Пионеры и потерянные. Очерки о писателях США и Великобритании»* (Щепотьев 2013). Кстати, любимые английские писатели автора *«Преданий русского семейства»* – Ч. Диккенс и У. М. Теккерей – были заядлыми курильщиками. Диккенс, правда, курил сигары, а Теккерею принадлежит одно крайне любопытное высказывание: «Джентльмены с трубками и сигарами имеют огромное психологическое превосходство в разговоре. Они могут в любой момент прервать мысль на середине и затянуться. Такая пауза не раздражает и возвращение к прерванной мысли не выглядит неприлично. Трубка успокаивает, позволяет выразить свои мысли спокойно, не проявляя эмоций. Трубка черпает мудрость из уст философа, а глупцам их затыкает. В разговоре придает благородной задумчивости мыслям, пробуждает доброжелательность, гасит раздражение» (Что такое мемы 2018). Трудно возразить. И великолепно звучит в контексте данной статьи, лишь подтверждая

ISBN 978-84-949838-0-1

наши размышления. Конечно, невозможно не вспомнить колоритные образы стильных английских джентльменов, и первый из них Шерлок Холмс, буквально не выпускающий трубку изо рта, в исполнении артиста Василия Ливанова, его классический силуэт и профиль в клубах табачного дыма .

Наконец, в заключение хотелось бы обратиться к современным блогам. Так, в блоге Сергея Бунтмана под названием «Сигара или трубка» представлены участники проекта «Сноб», рассуждающие, как у них возникла привычка курить именно трубку, чей образ повлиял на это решение и где можно купить хороший табак. К. Крюков рассказал о деде, известном советском актере и режиссере С. Бондарчуке: «Мой дед всю жизнь курил трубку. Везде, где он появлялся, помещение тут же наполнялось приятным запахом хорошего табака <…> Безусловно, - считает актер, – трубка является частью образа: выбор курительного набора похож на то, как мужчины выбирают себе костюм для пошива. Все должно сидеть идеально. Мундштук должен ложиться тебе в руки, как будто он продолжение твоей ладони, форма и вид самой трубки должны говорить о твоем стиле, о том, какой ты внутри. А выбор табака схож с выбором духов и в прямом, и в переносном смысле, ведь именно так ты будешь пахнуть во время курения. Этот запах будет в дальнейшем с тобой ассоциироваться» (Бунтман 2018). Михаил Аркадьев продолжает тему: «Моя любовь к трубкам началась с детских впечатлений: отец много курил, <…> Трубка же всегда была моим предметом романтической мечты. Конечно, это было связано с романами Жюля Верна. Есть мастера, по сравнению с которыми я дилетант. Мастер очень долго выбирает трубку, чтобы затем ее обкуривать в течение года, а то и больше. Это невероятно сложная, тонкая процедура, огромное искусство. Трубка должна быть лично обкурена трубочником. В итоге она приобретает собственный вкус». Сергей Бунтман курит трубку больше тридцати лет, она сопутствует ему везде. Он также вспоминает детство: «мне нравились люди, которые курят трубку, моей любимой игрушкой была трубка, из которой можно было выдувать мыльные пузыри. Мне казалось, это так славно, романтично, с любовью к морю и к морякам. Решающее влияние оказало то, что я учился во французской школе, и мы много слушали и пели Жоржа Брассенса. Брассенс — один из самых знаменитых курильщиков трубок XX века» (Бунтман 2018). Автор блога увлекательно рассказывает о замечательных трубочных мастерах, удивительных жизненных историях, изумительных, изящных, прекрасных творениях искусства – курительных трубках. «Нельзя сказать, – заключает автор блога, – что эти трубки чудовищно дорогие или редчайшие, но они сделаны руками, с любовью, здесь есть человеческий подход. В чем главное отличие трубки или сигары от сигарет? Сигару какая-нибудь кубинская женщина

ISBN 978-84-949838-0-1

сворачивала своими руками, вкладывала тепло. То же самое с трубками. Сигареты — это что-то безличное» (Бунтман 2018).

Не теряя семантики и эстетики, вечная курительная трубка снова появляется как символ в современной русской прозе, в романе-эпопее С. И. Щепотьева *«Преданья русского семейства».* Для автора этого произведения курительная трубка важна как средство создания образа, значима в позиционировании собственного писательского облика и поэтического имиджа.

Список литературы

Бунтман С. (2018): Сноб. 29.06.12. Блог. Трубка или сигара, snob.ru>profile/25776/blog/50155 (дата обращения: 18.06.2018)

Вульф А. Н. (1994): Дневники, Любовный быт пушкинской эпохи: В 2 томах. Москва. Т. 1

Гоголь Н. В. (1949): Собрание сочинений в 6 томах. Т. 5. Москва: Гос. изд-во художественной литературы.

(2000): Из «Современных записок и воспоминаний …» А. Я. Булгакова. Записи 1836 – 1859 гг. //Встречи с прошлым. Вып. 9. Москва.

Некрасов Н. А.(2000): Стихотворения и поэмы. Москва: ООО «Издательство АСТ»; «Олимп».

Поджио А. В. (1989): Записки. Письма. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство.

Пушкин А. С. (1960): Собрание сочинений: в десяти томах. Т. 4. Москва: государственное издательство художественной литературы.

Пушкин А. С. (1962): Собрание сочинений: в десяти томах. Т.10. Москва: государственное издательство художественной литературы.

Самойлов Д. (2018): «Когда мы были на войне…», /http://songspro.ru/5/D-Samoylov/tekst-pesni-Kogda-my-byli-na-voyne (дата обращения: 05.09.2018)

Фет А. А. (1988): Стихотворения. Поэмы. Современники о Фете. Москва: Правда.

Цветаева М. И. (1965): Избранные произведения. Москва – Ленинград: Советский писатель.

Что такое мемы (2018): liveinternet.ru>user/marina_deti/post (дата обращения: 12.09.2018)

Щепотьев С. И.(2001): Осеннее танго ушедшего века. СПб: «Арт-город».

Щепотьев С. И. (2003): Краткий конспект истории английской литературы и литературы США. СПб: ООО «Лекс Стар».

Щепотьев С. И. (2005): Поколение. (Такая наша доля). СПб: ООО «Центр охраны…»

Щепотьев С. И. (2006): Диккенс и Теккерей. Санкт-Петербург: ООО «Центр охраны…».

Щепотьев С. И. (2013): «Пионеры» и «потерянные»: очерки о писателях США и Великобритании. СПб: издательство Политехнического университета.

ISBN 978-84-949838-0-1

Щепотьев С. И. (2016): Преданья русского семейства. СПб: издательство Политехнического университета.

Щепотьев С. И. (2017): Путь. СПб: издательство Политехнического университета.

ISBN 978-84-949838-0-1

ТРАДИЦИЯ ИНОГО *ПАМЯТНИКА* В ДРУЖЕСКИХ ПОСЛАНИЯХ XX – XXI вв.

Толысбаева Жанна Женисовна
Казахская Национальная академия хореографии, Казахстан
Zh_kazpoetry@inbox.ru

THE TRADITION OF OTHER *MONUMENT* IN FRIENDLY MESSAGES OF THE XX - XXI c.

Tolysbaeva Zhanna
Kazakh National Academy of Choreography, Kazakhstan

АННОТАЦИЯ

В исследовании доказывается, что развивающаяся литературная традиция «Памятника» способствует укреплению преемственности и определению самобытности современного поэтического поколения. Цель исследования – определить природу дружеского послания и код памятника в существующих формах «Двадцати сонетов». Материалом для исследования стали тексты поэтических посланий, созданные вслед за «Двадцатью сонетами к Марии Стюарт» (1972) И.Бродского в разные временные периоды: «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» Т.Кибирова (1994), «Двадцать сонетов с Васильевского острова» Э.Крыловой (1995), «Двадцать сонетов к М» М.Степановой (1998), «Двадцать сонетов к Шокану Валиханову» Рены Жумановой (2015). Логику построения анализа определяет принцип жанровой организации дружеского послания, сонетного циклического контекста, преемственности избранных контекстов.

ABSTRACT

The study argues that the developing literary tradition of the "Monument" contributes to strengthening of continuity and definition of the identity of contemporary poetry generation. The purpose of the research is to determine the nature of a friendly message and the code of the monument in the existing forms of the "Twenty Sonnets". The texts of poetic messages created after «Twenty Sonnets to Mary Stuart» (1972) by I. Brodsky in different time periods like "Twenty Sonnets to Sasha Zapoeva" by T. Kibirov (1994), "Twenty Sonnets from Vasiliev Island" by E. Krylova (1995), «Twenty Sonnets to M» by M. Stepanova (1998), «Twenty Sonnets to Shokan Valikhanov» by R. Zhumanova (2015) served as the material for the study. The logic of analysis determines the principle of genre formation of the friendly message, the sonnet cyclic context, the continuity of selected contexts.

Ключевые слова: памятник, дружеское поэтическое послание, литературная традиция, Бродский.

Key words: monument, friendly poetic message, literary tradition, Brodsky.

ISBN 978-84-949838-0-1

Сильна только та традиция, которая изменчива… За 2000 лет благодаря различным переводам и переложениям стихотворение Горация «Памятник» приобрело статус совершенно самостоятельного жанра художественной литературы с собственным поэтическим кодом. Особым разнообразием традиция «Памятника» отмечена в русской и русскоязычной литературе XIX-XXI столетий. И если одним из первых реформаторов в традиции устанавливать поэтические памятники был Александр Пушкин, то его преемником стал Иосиф Бродский – поэт, повлиявший на сознание своей эпохи. Именно он раскачал комплекс жанровых канонов «Памятника», “усомнившись” в вечности и этичности самой категории памятника. Обновленная трактовка темы «Памятника», философия образа, смысловая амбивалентность явлений «Памятник-статуя», проявившиеся в творчестве И.Бродского, не могли не мотивировать активного интереса со стороны поэтов постмодернистской формации. Вслед за И.Бродским, в 1972 году написавшим «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», к этой форме обратились Тимур Кибиров (Кибиров, 1994), Элла Крылова (Крылова, 1995), Мария Степанова (Степанова, 1998), Генрих Сапгир (Сапгир, 1999), Рена Жуманова (Жуманова, 2015). Культурный диалог, в который вступили поэты-современники, приобрел черты традиции, закрепился в количестве входящих текстов («двадцать») и в жанре сонетного лирического цикла. Задача настоящего исследования – определить природу данного литературного явления, факторы, повлиявшие на его образование, сходство и отличие дружеского послания конца XX – начала XXI веков от предшествующих текстов.

Дружеское послание, не имеющее строгих законов, композиционных, стилистических, поэтических ограничений, вписывается поэтами XX века в рамки самого каноничного жанра сонета, с одной стороны, и привязывается одновременно к двум текстам мировой литературы: к оде Горация «Памятник» и форме «Двадцати сонетов» И.Бродского. Соответственно, для понимания природы установившейся традиции следует обратить внимание на субъектно-субъектные отношения автора и адресата, на способы создания лироэпической целостности каждого сонетного цикла как универсальной картины мира, на характер соподчиненности сонетного и циклического, интекстуального и интертекстуального, конкретно-исторического, узнаваемо-топонимического, индивидуально-личностного – и вневременного, внетопонимического планов выражения.

Со стихотворения Горация в «Двадцати сонетах» Бродского считывается желание «победить» смерть силой поэзии (тогда как традиция увековечивать в камне подвергается сомнению), узнаваемы мотивы эпитафии и реквиема, сосредоточенные на прославлении заслуг умершей Марии Стюарт. Даже 20 строк, в которые Гораций вложил текст своего

ISBN 978-84-949838-0-1

шедевра, Бродский культивировал в заглавии и структуре своего цикла. Но наибольшее сходство поэтических почерков наблюдается у Бродского с Державиным, «Памятник» которого «…не имеет торжественно-трагического пафоса, присущего образцу Горация, напротив, игровая тональность, «сердечная простота» модифицируют этот пафос» (Жиляков, 2011: 18).

«Цепная реакция», произошедшая в сознании поэтов, пришедших в литературу после Бродского, вызвана не только оригинальной жанровостью «Двадцати сонетов…», но и полисемантизмом словообраза «статуя», раскрывающим новые перспективы для участия в мировом культурном диалоге, а также высоким уровнем привлечения цитатного материала: «Земной свой путь пройдя до середины…», «Сад выглядит, как помесь Пантеона/ со знаменитой "Завтрак на траве"», «Она ушла куда-то в макинтоше», «Я вас любил. Любовь еще (возможно,/ что просто боль)», «Я Вас любил так сильно, безнадежно,/ как дай Вам бог другими…» (Бродский, 1990: 337-345)). Можно с уверенностью говорить о том, что эквивалентом образу памятника в цикле Бродского стала вся предшествующая культура и литература.

В «Двадцати сонетах к Саше Запоевой» Т.Кибиров трансформировал ситуацию из цикла Бродского и принципы жизни лирического героя также подверглись переоценке во время встречи отца с новорожденной дочерью: «Но в первый раз, когда передо мной/ явилась ты в роддоме…» (Кибиров, 1995: 4). Коррелятом образа статуи стал ребенок. Примечательно, что в цикле Кибирова почти отсутствуют перефразировки из «Памятника» Пушкина (за исключением «…чьи тексты чтит всяк сущий здесь славист…» (Кибиров, 1995: 6)), но весь текст насыщен проблематикой бытийно-философского уровня. По Кибирову, категория Детства как функциональный заместитель образа Памятника позволяет более универсально решить проблему «Вечность – Личность»: именно жизнелюбивое детское начало, а не Поэт с его потугами на миссионерство, в состоянии разомкнуть во времени одинокое существование человека:

…снова в лужах тучи ходят хмуро…
но это все с тобою рядом, Шура,
спираль уже, а не порочный круг… (Кибиров, 1995: 9).

Интересно, что, на первый взгляд, «Двадцать сонетов» Т.Кибирова нарушают основное требование дружеского поэтического послания – обязательную отдаленность автора от адресата. Но сюжет цикла вскрывает самый главный парадокс и таким образом обосновывает правомерность появления послания: существование отца и дочери в одном бытовом

ISBN 978-84-949838-0-1

пространстве не устраняет, но, наоборот, подчеркивает наличие непреодолимой дистанции между идиллическим топосом детства и грешностью взрослой сути.

Интересную интерпретацию художественного образа статуи предлагает Э.Крылова в «Двадцати сонетах с Васильевского острова», построенных как обращение лирической героини-поэта к И.Бродскому. Первое предложение цикла «подключает» текст к эстетическим системам А.Пушкина и И.Бродского одновременно. На интертекстуальную соотнесенность сонетных циклов Э.Крыловой и И.Бродского указывает не только тождество организации заглавий и выделенность Васильевского острова как одного из сакральных топосов поэзии Бродского, но и отсылка в первых строках первого сонета к характеру и местонахождению «адресата» послания. В цикле Крыловой переложение ситуации «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…» на биографию поэта-современника сопровождается очередными модификациями образа памятника в «истукан», «фотографию». Реминисцентная полемическая соотнесенность словообразов цикла со стихами Г.Державина («Мой истукан»), В.Маяковского («Ленин - / фотографией на белой стене» (Крылова, 1996: 5)) обнаруживает категоричность взглядов Э.Крыловой, в фокусе критики которой оказались все те поэты, которые когда-то поддержали традицию пушкинского «Памятника». Контекст обнаруживает устойчиво-ироническое отношение лирического героя к перечисленным словообразам:

…Ты украшаешь стену над моим
столом. Ну просто лик евангелиста
под гримом голливудского артиста.
Фотограф расстарался… (Крылова, 1996: 6).

Лексически сниженный «истукан» (в духе Бродского) символизирует творческую самоудовлетворенность, «забронзовелость», «осоловелость» от славы, в то время как задача Поэта – разрешение «князьмышкинского» проблемного узла. «Истукан» - не лучшая альтернатива народной памяти. Тем более, что традиция фетишизировать творчество поэта (устанавливать памятники и другие места паломничества) обернулась обратной стороной, вместо почитания она обнаружила в людях ханжество и лицемерие:

…Как к вечному огню, цветы слагают
к твоим стопам. При сем предполагают,
соловушка, что ты осоловел
от славы. Вот за это и ругают
влюбленно и завистливо... (Крылова, 1996: 7)

ISBN 978-84-949838-0-1

Лирическая героиня выбирает наиболее мудрую, в ее понимании, форму памяти: «Душа глядит, как в зеркало живое,/ вокруг себя, воздвигнув легкий крест/ внутри себя…» (Крылова, 1996: 9). «Крест» как признак причастности к Мировой Памяти.

Значимость заглавий циклов Т.Кибирова и Э.Крыловой обуславливается не только апелляцией к тексту-предшественнику, но и сложным жанровым составом художественного целого. С одной стороны, заглавие устанавливает отношения соотнесенности между данным контекстом и каноническим сонетом, с одной стороны, с другой - определяет своеобразие структуры современного текста, осмысливаемого на фоне традиции. Читательский опыт необходим и для воспроизведения канона, и для констатации его нарушения. Так указание в заглавии количественного показателя стихотворений приобретает двойную эстетическую значимость: как код Горация и как альтернатива твердой форме "венка", состоящего из 15 сонетов.

Цикл М.Степановой «20 сонетов к М» вводит форму «Двадцати сонетов» в разряд традиционных: замена прописного варианта числительного «двадцать» на его цифровое выражение создает эффект автоматизма выбора жанровой формы. Соответственно, традиция «наследования» мотива «Памятник - статуя» также принимает статус закономерности. «20 сонетов» Степановой интересны тем, что в них содержатся аллюзии и реминисценции к «Двадцати сонетам» Бродского, Кибирова, Крыловой одновременно. В решении мотива «Памятника» М.Степанова продолжает развивать линию Бродского: система замещений «Памятник» – «статуя» – «прелестный истукан», существующая в «Двадцати сонетах» Бродского и Крыловой, нашла свое крайне обесцененное выражение в словообразе «скульптурица»: «Скульптурицею полны палисады…» (Степанова, 1998: 4). Память – понятие слишком личное, чтобы его выносить на всеобщее обозрение. И в этом убеждении М.Степанова не склонна к компромиссам. Автор «20 сонетов к М» полемизирует с Т.Кибировым об этичности и целесообразности увековечивания образа дочери:

Заснеженный, с вороной на носу
С гвоздикой под чугунною пятою,
Я истукан, как девочку, несу
И как грудную грудию питаю… (Степанова, 1998: 9).

Последний, XX, сонет реконструирует авторскую (альтернативную пушкинскому «Памятнику») модель бессмертия: «Две жили мышки во одном тазу… И всё, что я вложу в ушко и ушко,/ Суть коридор, который прогрызу…» (Степанова, 1998: 12). Образ мыши, противостоящей Истории, заимствован из поэзии И.Бродского, восходит к У. Шекспиру, А.

ISBN 978-84-949838-0-1

Пушкину, Ф. Достоевскому, а также к «Счастливому домику» В. Ходасевича. Ореол уюта и покоя, которым окружено существование мыши, есть поэтизация того мироощущения, которое *еще* нерешительно, но *уже* вступает в свои права и заявит о себе более активно в более поздних стихотворениях поэтов рубежа XX-XXI веков. Как видим, традиция обращения к авторитетам А. Пушкина, затем И. Бродского на наших глазах уходит в прошлое. В сознании М.Степановой «каменный истукан» Бродского начинает проецировать в совершенно иное измерение – в «Камень» акмеизма.

Удивительно, что в казахстанской поэзии, пережившей в 1990-е – 2000-е годы самое активное развитие, никто из поэтов не подключился к диалогу с Бродским в традиции «Двадцати сонетов». Появился оригинальный цикл Нурлыбека Садыкова «Письма Иосифу от римского друга» (Садыков, 1997), выдержанный в жанре дружеского послания; заметно подражая Бродскому, писал Игорь Полуяхтов, пишут Ербол Жумагулов, Тигран Туниянц, Асель Кусаинова, Ануар Дуйсенбинов. Но только в 2012 году в региональном литературно-художественном журнале «Кокшетау» (2012, №1(17)) будут опубликованы «Двадцать сонетов к Шокану Уалиханову» Рены Жумановой, автора книги стихов «Подушечка для иголок» (Жуманова, 2015).

Соотнесенность «Двадцати сонетов к Шокану Уалиханову» с контекстом «Двадцати сонетов» И.Бродского, в первую очередь, считывается с наименования цикла. Название "сонетного" цикла Р.Жумановой апеллирует не только к жанровой памяти, но и к другим внетекстовым рядам. В заглавии цикла «Двадцать сонетов к Шокану Уалиханову» содержится отсылка к жизни правнука знаменитого Аблай-хана, известного ученого, просветителя, историка, этнографа, путешественника, офицера Генерального штаба Российской армии, разведчика Уалиханова. Когда-то И.Бродский создавал диалоговое пространство в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт», чтобы еще раз обратить внимание на проблему жизни незаурядной личности в обществе, философию соотнесения частного и публичного, общепринятого и уникального, временного и вечного, проблему исторической памяти. Рена Жуманова вторит своему предшественнику, положив в основу отношения к личности Шокана Уалиханова подростковую влюбленность и в романтичный образ «принца крови», и в телеэкранный образ Саги Ашимова:

Блеск эполет, еще живой Саги
красив как бог – и детские мозги
оторвались от будней без пейота.
Принц крови Мухаммед Ханафия
в мундире на известной фотографии –

ISBN 978-84-949838-0-1

в шкафу, за неимением киота (Жуманова, 2015: 110).

Но Р.Жуманова только на первый взгляд калькирует структуру субъектно-объектного построения «Двадцати сонетов» И.Бродского. Воссоздавая конкретику своего исторического пространства и времени:

Я четверть века мыслью отмотала
туда, где был генсек с пятном во лбу,
где гласность по талонам в дар рабу
крошили у крутого перевала (Жуманова, 2015: 109),

в суждениях об исторических событиях, фактах, поступках людей лирическая героиня выражает собственное мировосприятие, позволяет обнаружить высокий интеллект, способность к диалектическому мышлению и гармоничному мироощущению. Устойчивой характеристикой субъекта циклического повествования становится ее филологическая осведомленность, что, в свою очередь, мотивирует и философский склад мышления.

Движение авторской идеи в сонетном контексте Р.Жумановой интересно маркировано двумя типами исторически отмеченных групп слов, из которых одна принадлежит лексике XIX века (эпохе Шокана), а другая – XXI веку (современному времени), причем, обе группы включают слова высокой, официально-деловой, сниженно-бытовой, вульгарной, терминологической и других языковых сфер. Достаточно частым приемом в цикле Р.Жумановой является использование словообразов с ярко выраженной принадлежностью к разным эпохам в одной фразе, что позволяет придать художественному образу более яркое содержание (например, «десницей виртуальной», «асфальтного степного трубадура», «Приязни механизмы/ запущены твоей, Шокан, *харизмой»).*

Движение и взаимодействие всех лексических групп активно участвует в формировании ассоциативного пространства «Двадцати сонетов к Шокану Уалиханову» Р.Жумановой. Если в диалоговом пространстве цикла И.Бродского «лирический герой-эмигрант (он же поэт, неудобный власти) – Мария Стюарт (королева Шотландии, открыто нарушившая традиции)» всегда находится “третий”, т.е. читатель, сознание которого вбирает «классическую картечь» абсолютно свободной поэтической мысли, то в тексте казахстанского автора читатель работает уже не на отрезке «автор - герой», но в более информативно насыщенном пространстве, у истоков которого – сонетный контекст Иосифа Бродского. Наличие претекста обязывает читателя на понимание онтологии отдельных тем, мотивов, образов, приемов, за счет которой образуется бесценная культурная многослойность этого послания: и в прошлое (к И.Бродскому, Шокану Уалиханову, А.Пушкину, Н.Гоголю, Ф.Достоевскому, Абаю, Г.Уэлльсу и другим), и в будущее, и в сегодняшний день.

ISBN 978-84-949838-0-1

Доминирующим типом композиции «Двадцати сонетов к Шокану Уалиханову» является ассоциативный принцип организации контекста: память является прихотливым ведущим по лабиринту сюжета данного цикла. Мотив "встречи" героя цикла И.Бродского с отраженным в воде изображением статуи Марии Стюарт спровоцировал в сознании субъекта цикла Р.Жумановой идею "развенчания" политически-зависимого решения темы памяти и памятника, соответственно. Тема памятника, получившая ироническое переосмысление Иосифом Бродским в 1974 году, спустя 40 лет в «Двадцати сонетах к Шокану Уалиханову» Р.Жумановой разворачивается в кардинально ином направлении.

В «Двадцати сонетах к Шокану Уалиханову» не встретить ни одного словообраза, близкого к семантике памятника. Автор как будто избегает этого определения. Воспроизводя иные образы, нацеленные на кодировку культурно-исторической памяти, Р.Жуманова постоянно акцентирует мысль на тщетности сохранения некоей единственной достоверности в отношении к историко-культурному прошлому, на абсолютной зависимости от доминирующей общественной идеологии:

...с архивами кассета
Размотана и спутана уже… (Жуманова, 2015: 116),
Упал колосс на глиняных ногах (Жуманова, 2015: 117)
…и в старое пальто
Не втиснуть плечи, тело уж не то (Жуманова, 2015: 117)
/словообраз «пальто» работает в заданной семантике гоголевской Шинели – Т.Ж./.

Но в цикле Р.Жумановой есть интересная метафора памятника – «точка икс», определяющая отношение героини к заданной идее текста:

Непараллельные прямые в точке икс
Скрестились, мой загадочный кумир,
И в прорубь головой с идеей фикс
Бросаюсь… (Жуманова, 2015: 109).

Целомудренно-бережное отношение к памяти о Ш.Уалиханове позволяет лирической героине не упираться в камень изваяния, а увидеть за неодушевленностью вещества статуи Другое живое бытие: «Ты рядом…» (Жуманова, 2015: 109), «…как бог» (Жуманова, 2015: 109).

Вместо «гирлянд каменных подруг», «затвердевших седин мыслителей, письменников» И.Бродского – очень личное, вочеловеченное восприятие своего «загадочного кумира».

ISBN 978-84-949838-0-1

Анахронизм фразы: Он – рыцарь мой, я – дама сердца в башне (Жуманова, 2015: 108), соотносящий культурно-философский код «Стихов о Прекрасной даме» А.Блока с образами и представлениями самой героини цикла, задает глубоко личные, невыразимые и необобщаемые параметры восприятия исторической личности.

Художественное наполнение заключительного образа троп*ы* также коррелирует со словообразом памятника:

Кричу в бездонный времени каньон:
«Не порастет тропа твоя быльём,
Гори бессмертно в небесах Звездой Востока!» (Жуманова, 2015: 121).

Нетрудно заметить, что эта «тропа» не совсем пушкинская. Если поэт XIX века выражал абсолютную уверенность, что к им воздвигнутому памятнику не зарастет *народная* тропа, то тропа Ш.Уалиханова вопреки «быльЮ» (тому, что протекало вне его внутренней жизни или тому, что было приписано-отнято у него после смерти?) сама вьется к таинственной цели, к той самой блоковской «башне». Так снимается помпезная величественность темы поэта и поэзии, образ памятника выведен за пределы его морально и физически ограниченного измерения: Гори бессмертно в небесах Звездой Востока! (Жуманова, 2015: 121).

Культурная многослойность «Двадцати сонетов» Р.Жумановой считывается с богатого цитатно-аллюзтвного материала. Реминисценции и аллюзии из классики XIX века (на пушкинскую Татьяну, блоковскую Прекрасную Даму, некрасовскую музу, романтический образ Пророка), из детского песенного репертуара XX столетия («Прекрасное далеко, не будь ко мне жестоко…») оригинально сочетаются с аллюзиями к «Двадцати сонетам к Марии Стюарт». Обращение «Шокан, позволь…» Р.Жумановой коррелирует с первой фразой сонетного цикла И.Бродского: «Мари, шотландцы все-таки…». Ситуация анахроничной встречи прошлого с «прекрасным далёко» пародирует сюжет первого сонета И.Бродского. «Я трачу что осталось русской речи» Бродского перерождается в более «трудоемкие» образы Р.Жумановой: «перо – моя соха», «хомут накинула себе». Хочется отметить единую суть образа пера у авторов XX и XXI веков: перо-соха и «перо простое» («пером простым – неправда, что мятежным! / я пел про встречу…» (Бродский, 1990: 345)) являются знаками тождественного понимания сути поэтического творчества.

Примечательно, что реминисценции из цикла Бродского всегда разворачивают течение мысли в «Двадцати сонетах к Шокану Уалиханову» в особое русло, вступают в полемический диалог с текстом-наследником. Сравним, например, образ билета в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт»:

ISBN 978-84-949838-0-1

Там две картины, очередь на обе.
И лишнего билета нет… (Бродский, 1990: 338)

и в «Двадцати сонетах к Шокану Уалиханову»:

…тавро «шала» на нашем багаже,
И в кассу не вернуть билеты… (Жуманова, 2015: 116) /"шала" в переводе с казахского означает "маргинальный" – Т.Ж./.

Аллюзивный образ «лишнего билета» перерос в *ненужный билет* и в контексте темы обрусения казахов стал маркировать отношение автора к сложившейся историко-политической ситуации. Аналогичным образом соотносятся между собой цитаты «Река не потекла еще обратно» (Бродский, 1990: 340) и «Развернутое русло в берегах родных опять» (Жуманова, 2015: 117), «Понадобились вряд ли бы слова нам…» (Бродский, 1990: 341) и «наш диалог отнюдь не чепуха…» (Жуманова, 2015: 108), «Я думаю, сведи удача нас,/ ты просто бы …» (Бродский, 1990: 340) и «Не подпишусь… / не поменяла б ни аза в твоей судьбе» (Жуманова, 2015: 111).

В «Двадцати сонетах» Р.Жумановой наблюдается активная трансформация формальных элементов классического сонета. Цикл "Двадцать сонетов..." И.Бродского является монометрически организованной структурой, выдержанной в традиционном для русского сонета Я5; сонетный контекст Р.Жумановой предельно "раскачан": почти все сонеты написаны ЯВ на базе Я5, имитирующим разговорную речь (только 19 – ХВ, также на базе Х5). Если к этому добавить отдельно встречающиеся дольниковые строки, сверхсложные ударения, большое число фразовых анжамбеманов, то станет достаточно узнаваемым стиль письма Бродского. Кроме того, в «Двадцати сонетах к Шокану Уалиханову» не соблюдены внешние приметы сонетной строфической композиции, все сонеты имеют вид монострофф, закономерность развития темы сонета постоянно нарушается синтаксическими переносами, создавая прихотливые речевые интонации и "изнутри" еще более увязывая сонеты в единый неделимый текст. Сонетный образ мира держится только логикой авторской мысли, которая по-прежнему проходит через диалектическую триаду канонического сонета.

Рифменная система в «Двадцати сонетах» Р.Жумановой также далека от соблюдения традиционного канона. Рифменную организацию цикла Р.Жумановой отличает высокий коэффициент новаторства. Оригинальность контекста, состоящего из 20 стихотворений, ни метрически (ЯВ), ни строфически не наследующих традиции классического сонета,

ISBN 978-84-949838-0-1

усиливается за счет рифменного эксперимента: в каждом сонете используются новые типы рифменных отношений. Отказ от традиционно сонетной строфической композиции и введение разнообразных рифменных конструкций, метрических схем сонетов видоизменяют лишь некоторые из формальных признаков классического жанра, но не задевают ядро жанра сонета, его картину мира. Наблюдения над характером наследования литературной традиции И.Бродского Р.Жумановой позволяет обнаружить уникальность этого поэтического эксперимента. Наблюдаемая форма преемственности нацелена на сохранение традиции интертекстуального взаимодействия.

Как видим, дружеское поэтическое послание использовано поэтами как общеизвестный культурный код, позволяющий создавать новые литературные контексты, вкладывать новые смыслы и интонации в длящийся поэтический диалог, расставлять акценты на актуальных этому времени вопросах. Изучение характера трансформации традиции послания в творчестве поэтов конца XX – начала XXI столетий дает основание утверждать одну и ту же онтологическую суть этого явления и в творчестве предшественников, и в поэзии современников, а именно: факт наличия непреодолимой дистанции между топосом желаемой и реальной действительности, между автором и читателем, между вербализацией *можно* и *нельзя*.

Жанр дружеского опосредованного послания удовлетворяет эстетическим требованиям поэтов-современников как форма *само*выражения, избегающая активного диалога по горизонтали (ибо горизонт предполагает породнение в истории) и восходящая к вертикали несовпадений в пространстве и во времени (Гораций, Бродский, Чокан Валиханов). Если в свое время А.Жолковский (один из первых исследователей творчества И.Бродского) заметил: «Иосиф Бродский как бы перебивает, комкает и отодвигает в сторону пушкинский оригинал, чтобы в конце выступить со своим собственным номером» (Жолковский,1992: 261), то для поэтов, пришедших в литературу после Бродского свойственно «двойное» культурное зрение. Культурная многослойность в поэтическом послании выполняет, на наш взгляд, взаимоисключающие функции: с одной стороны, выступает в роли кода к пониманию сверхцели поэтического послания (т.к. накопленная в веках традиция дружеских посланий только поможет осведомленному читателю воссоздать новое повествование «о времени и о себе»); в ситуации же, когда поэтическое послание оказывается в руках читателя, не знакомого с культурной традицией, эти же знаки становятся препятствиями на пути постижения смысла текстового и сущностного.

Значительно усложнилось культурное осязание поэта начала XXI века. Характер дружеского поэтического послания также свидетельствует о том, что полистилизм перестает

ISBN 978-84-949838-0-1

быть актуальным самодостаточным способом проявления авторской позиции. Потому в современных стихотворных текстах уже не так часто можно обнаружить прямое копирование «чужих» форм, жанров, тем, образов. Идеи классической поэзии все чаще подвергаются полемической переоценке. Ощущение хаоса, характерное для поэтического мировосприятия 1990-х годов, уступает место новой нарождающейся эстетико-гуманистической ценностной иерархии.

Код памятника, существующий в современном поэтическом послании как метафора непорядка и дисгармонии, как фигура удаления и замыкания на самом себе, поворачивает вспять свою тысячелетнюю интенцию существования: от нацеленности на вечность до сворачивания в точку “икс”.

Список литературы:

Белунова Н.И. (2000): Дружеское письмо творческой интеллигенции как эпистолярный жанр, Филологические науки, 5, 81-90.

Бродский И. (1990): Часть речи. Избранные стихи 1962-1989 гг. М.: Флинта, 337-345.

Жолковский А. (1992): «Я вас любил…» Бродского, Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. М.: СП, 261.

Жуманова Р. (2015): Подушечка для иголок. Кокшетау, 128.

Кибиров Т. (1995): Двадцать сонетов к Саше Запоевой, Знамя, 9, 4-11.

Крылова Э. (1996): Двадцать сонетов с Васильевского острова, Дружба народов, 4, 3-10.

Лотман Ю.М. (1971): Поэзия 1790-1810-х годов. Л.: Просвещение, 284.

Садыков Н. (1997): Письма Иосифу от римского друга, Стихотворения конкурса «Сорос – Казахстан - дебют». Алматы: Жибек Жолы, 119-122.

Сапгир Г. (1999): 20 хрустальных Генрихов, Знамя, 1, 4-9.

Степанова М. (1998): 20 сонетов к М, Знамя, 1, 4-12.

ISBN 978-84-949838-0-1

«СИТУАЦИЯ ПОЕЗДА» – МЕТАФОРА ТВОРЧЕСТВА ЕЛЕНЫ ДОЛГОПЯТ. РУССКИЙ ВАРИАНТ СОВРЕМЕННОГО МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Уршуля Трояновская
Ягеллонский университет, Польша
ula.trojanowska@gmail.com

"THE TRAIN SITUATION" - A METAPHOR OF JELENA DOLGOPIAT'S WORK. A RUSSIAN VARIANT OF CONTEMPORARY MAGICAL REALISM

Urszula Trojanowska
Jagiellonian University, Poland

АННОТАЦИЯ

В статье творчество современной русской писательницы – Елены Долгопят – рассматривается как продолжение традиции магического реализма. Метафорой ее прозы становится определение Вячеслава Курицына – «ситуация поезда», под которым понимается перемещение между разными мирами. Герои Долгопят или путешествуют на поездах на самом деле, или находятся между различными измерениями действительности и вариантами своей жизни. Понятие реальности в прозе Долгопят значительно расширяется, так как включает в себя также то, что выходит за рамки материального измерения действительности.

ABSTRACT

In the article, the work of the contemporary Russian writer - Jelena Dolgopiat - is considered as a continuation of the tradition of magical realism. The term of Vyacheslav Kuricin - the "train situation", understood as moving between different worlds - becomes the metaphor of her prose. The heroes of Dolgopiat either really travel by trains or are located between different dimensions of reality and various variants of their lives. The notion of reality is significantly expanded, as it also contains what goes beyond the framework of material dimension of reality.

Ключевые слова: современная русская проза, Елена Долгопят, магический реализм, поезд, путешествие, реальность, жизнь

Keywords: contemporary russian prose, Elena Dolgopyat, magical realism, train, journey, reality, existence

ISBN 978-84-949838-0-1

„Сквозь «реальное» просвечивает «иное»,
в этом мире мы прозреваем другой – как раз **ситуация поезда**,
сочетающего-соединяющего концы и начала,
черное и белое, жизнь и смерть” (Курицын 1992: 297).

Среди многих существующих дефиниций магического реализма, удачным кажется определение Елизаветы Масловой, которая называет его «особым типом художественного мышления, свойственным разнородным явлениям в литературе XX века, при котором писатель отрицает плодотворность рационалистического мышления в стремлении выразить и художественно осмыслить мифически-магическую модель мировоззрения и для которого характерно органичное использование элементов фантастики наряду с обязательным наличием черт легко опознаваемой исторической реальности» (Маслова 2012: 255).

В общественном восприятии магический реализм функционирует как явление, характерное для латиноамериканской литературы. Действительно, его расцвет приходится на «бум» в письменности испаноязычной Америки, т. е. на 50.-70. гг. XX столетия. Родиной течения является однако Европа. Понятие создал в 1925 немецкий критик и историк искусства Франц Ро, дав своей книге название: *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neusten Europaischen Malerei*. Изначально понятие функционировало по отношению к живописи и только потом его стали употреблять также касательно литературы (Mroczkowska-Brand 2009: 32-53 и др.). Факт настоящего происхождения течения имеет большое значение, особенно в связи с выдвигаемыми иногда аргументами, что это понятие неприменимо к европейской литературе и в исследованиях над ней, им не следует пользоваться.

Противоположный подход представляют, однако, многие литературоведы, среди них польская ученая – Катажина Мрочковска-Бранд, которая убедительно показывает, как магический реализм функционирует в литературе многих стран и континентов (Mroczkowska-Brand 2009). В современной литературе (с 90. гг.) ученая замечает две тенденции в разговоре о магическом реализме. Первая считает его существование законченным. Такой подход характерен прежде всего для писателей из Латинской Америки, которые устали от отождествления всей литературы их континента с данным течением, и хотят писать совершенно по-другому.

Вторую тенденцию представляет прежде всего мировая критика, которая не видит магического реализма как замкнутого направления, а как раз наоборот – интересно развивающееся. Эта тенденция обращает внимание на стилистические и философские

ISBN 978-84-949838-0-1

преображения магического реализма в направлении универсального течения (Mroczkowska-Brand 2009: 51-52).

Ольга Овчаренко пишет, что «употребление термина «магический реализм» давно уже вышло за пределы латиноамериканской литературы» (Овчаренко 2001: 428), а Маслова называет его «одним из важнейших культурно-художественных ориентиров, характерной тенденцией в развитии западного литературного сознания XX века» и «международным явлением, преодолевающем национальные и языковые границы, уходящем корнями во множество литературных традиций» (Маслова 2012: 254-255). Мрочковска-Бранд в своей книге создает «карту магического реализма» в XX и XXI веке (Mroczkowska-Brand 2009: 49-52) и считает, что «Латинская Америка была, но уже не является сокровищницей этого течения» а «магический реализм развивается и даже расцветает на других континентах» (Mroczkowska-Brand 2009: 260-261).

На карте магического реализма она обозначает Среднюю и Южную Америку - место самого большого расцвета течения и родину его классиков. Кроме того она пишет о представителях течения из Северной Америки, Канады, Африки, Азии, Австралии, Новой Зеландии и Европы. Много интересных явлений она находит в Польше и странах Восточно-Центральной Европы. Большой потенциал для исследований над развитием магического реализма видит в Литве, Украине, Чехии, Словакии, Венгрии и Румынии.

Ученая подчеркивает, что литература обеих Америк выросла из традиции европейской литературы и культуры, а в Европе «есть и были […] писатели, принадлежащие к кругу магического реализма. Здесь создавались и продолжают создаваться разные его варианты» - пишет она и называет имена Исаака Зингера, Бруно Шульца и Михаила Булгакова. Исследовательница обращает внимание на то, что каждый из этих писателей – настолько большая личность, что нет возможности объединить их в одну группу. Их творчество было так разнородным и богатым, что они только частично принадлежат магическому реализму, но не смотря на это, значительно обогатили его философию, взгляд на действительность, а также набор стилистических средств (Mroczkowska-Brand 2009: 264).

По мнению Мрочковской-Бранд, для Европы довольно типичным является своеобразный вариант магического реализма, в котором он сочетается с постмодернистским дискурсом и использует сверхъестественные элементы, почерпнутые из мифов, переработанных в процессе литературной традиции (Mroczkowska-Brand 2009: 264).

Гжегож Газда считает, что именно благодаря постмодернизму эстетика магического реализма получила новый импульс и утверждает, что это «дух постмодернизма вернул магический реализм кругу европейской культуры» (Gazda 2000: 550).

ISBN 978-84-949838-0-1

Мрочковска-Бранд констатирует, что Россия занимает на карте магического реализма особое место, хотя бы из-за интересных разновидностей литературы с элементами фантастики, которые встречаются уже в XIX веке – некоторые рассказы Николая Гоголя и Федора Достоевского (Mroczkowska-Brand 2009: 265). За представителей магического реализма в России, исследователи считают ср. др. Сергея Клычкова, Андрея Платонова, Леонида Леонова, Фазиля Искандера, Анатолия Кима, Чингиза Айтматова, Тимура Зульфикарова, Юрия Буйду, Анатолия Курчаткина.

Изучение прозы Елены Долгопят приводит к выводу, что ее произведения без сомнения являются своеобразной реализацией данного течения, хотя не находятся близко его «твердого ядра» (Mroczkowska-Brand 2009: 252). В интервью 2012 года, на вопрос о соединении в своих рассказах подробностей будничной жизни с явной фантастикой, Долгопят ответила, что обладает способностью к сослагательному наклонению: «Смотрю на реальность и думаю: что получится, если она чуть-чуть сдвинется? А потом остается только написать, что из этого получилось, **своеобразные варианты реальности**" (Долгопят 2012, выделение мое – У. Т.). Это понятие ассоциируется не только с «расширенной действительностью» художественного мира, о которой пишет Мрочковска-Бранд (Mroczkowska-Brand 2009: 249), но также с высказыванием Габриэля Гарсии Маркеса, который повторял, что считает себя реалистом, а магический характер его прозе придает лишь тот факт, что там, где он живет, действительность просто является магической, что должно отразиться в ее описании (Mroczkowska-Brand 2009: 48).

Необыкновенное слияние в прозе Долгопят будничного и фантастического, подчеркивали многие исследователи (напр. Фрумкина 2006: 210). Ирина Каспэ обращает внимание на значение метафорики заглавия ее первого сборника (*Тонкие стекла*). Сквозь тонкие стекла писательница присматривается к людям и их жизни. По мнению Олега Аронсона, эти стекла сделаны именно из повседневности (Каспэ 2002). За обыкновенным, даже скучным существованием, Долгопят замечает что-то важное, другое, иногда пугающее – иные миры. К подобному выводу приходит Даниил Чконя, который утверждает, что в произведениях Долгопят из-за медленно, монотонно развивающихся мотивов, будничных подробностей и флегматически разворачивающихся событий, проглядывают кошмар и парадокс жизни (Чкония 2007: 211).

Сквозь ежедневные заботы героев просвечивает другая реальность, что создает как раз «ситуацию поезда», о которой пишет Вячеслав Курицын. Его определение кажется очень подходящим не только для характеристики творчества Долгопят, но также магического реализма в целом.

ISBN 978-84-949838-0-1

Ученый пишет: «Железная дорога в России – не средство передвижения. Ее не используют для перемещения в пространстве, ее переживают как один из мистических символов страны» (Курицын 1992: 297). Исследователь подчеркивает, что в России путешествие на поезде набирает особенного значения, которое непосредственно связано с преодолением огромных расстояний:

> «Железная дорога в России – таинственна, ирреальна, загадочна. **В ней катится некая Иная мощь**; быть может, она ведет в царство мертвых. Поезд – лодка Харона. Или же он сам есть царство мертвых или **нечто расположенное на границе яви и сна** […]. В поезд у нас не сядешь так просто, но непременно с *идеей* […] В железнодорожном всегда присутствует идея *длительности*; ехать – долго и далеко, ехать – решение, действие. Расстояния так велики, что вполне можно и не вернуться. Затеряться в перспективе. […] Мистичность России неотделима от необъятности пространств; железнодорожная сеть, сумевшая объять необъятное, покрыв собой страну, соразмерна, следовательно, сомистична» (Курицын 1992: 297, выделено мною – У. Т.).

Особенный характер поезда замечает также Мишель Фуко, который называет его «интересным узлом отношений, поскольку он представляет собой то, сквозь что мы проходим, то, с помощью чего мы можем проехать от одной точки до другой; и затем, это то, что само проезжает» (Фуко 2006: 195). Таким образом поезд соединяет в себе семантику места (временный дом, безопасность) и пространства (путешествие в неизвестное, чувство свободы) по терминологии И-Фу Туана (Tuan 1987: 13). К подобному выводу приходит Тадеуш Климович, который констатирует: «Поезда – это животворное движение, интенсивность ощущений, чувство безопасности, место позволяющее погрузиться в воспоминания…» (Klimowicz 1992: 62).

Богатство потенциальных дополнительных смыслов делает поезд фигурой очень популярной также среди современных русских писателей (например: Виктор Пелевин, Анатолий Курчаткин, Наталья Ключарева). В творчестве Долгопят он играет чрезвычайно важную роль: может являться не только местом действия, но и суррогатом дома, а даже порталом в другой мир. В образе поезда, созданном писательницей, можно найти почти все его, перечисленные выше, значения.

Александр Котюсов видит в образе железной дороги в прозе Долгопят объемный символ России и отмечает, что стук колес и фигура пути появляются чуть ли не в каждом ее рассказе (Котюсов 2017). Он обращает также внимание на автобиографический характер мотива пути: Долгопят как жительница Подмосковья ежедневно проводит на электричках по несколько часов. Сама писательница говорит, что в своей прозе пишет на «языке электричек», что черпает из окружающей ее стихии, признавая этим, что поезда и состояние «нахождения в

ISBN 978-84-949838-0-1

пути» являются важной частью ее жизни. Анализ фигуры поезда в текстах писательницы позволяет сделать вывод, что именно она становится чаще всего элементом, благодаря которому, в произведениях проявляется реалистически-магический взгляд на мир. Значения, которые несет образ поезда, расширяют понимание действительности, открывая ее на другие измерения. Когда же фигура поезда отсутствует в тексте, герои вероятнее всего находятся в «ситуации поезда».

Произведение *Страна забвения*, выделяется среди других формой дневниковых записей, в которых запечатлены услышанные на электричке разговоры, запомненные сцены и сопровождающие их ощущения. В одно целое записи соединяет персонаж рассказчицы и образ жизни-путешествия. Кроме сцен из жизни пассажиров, представленных в тексте без комментариев, в него входят также фантастические фрагменты, которые, однако, никак не выделяются из потока спокойного, объективного повествования. Итак, рассказ о убитом мужчине, упрямо возвращающемся к своему убийце, начинается вполне вероятно: «В не слишком большом городе вроде Мурома находят труп неизвестного. […] Труп находят на станции, в зале ожидания. Уборщица вызывает дежурного…» (Долгопят 2005 а: 337-338) и весь ведется в таком тоне. Следующая запись в дневнике звучит: «В Москве оттепель, даже выше нуля днем, снег киснет, сижу дома, пеку печенье, думаю о течении своей жизни» (Долгопят 2005 а: 343). Таким образом отчетливо демонстрируется полное равноправие всех аспектов существования, что так важно для магического реализма. Голос вагонного продавца зубочисток так же настоящий и важный как являющегося привидения или самой рассказчицы. Поезд становится общим пространством многих субъектов, чему способствует его вневременный и «внепространственный» характер.

Аспект «безвремени» - отделения от собственной жизни, подчеркивается во фрагменте о недельном путешествии на поезде в рамках главного выигрыша в лотереи: «Пассажиры в поезде – как в полусне. Им хорошо, уютно, им даже не хочется шевелиться. Они как пришельцы на космическом корабле на чужой, далекой планете, чьим воздухом дышать опасно” (Долгопят 2005 а: 337). Путешествие и характерная для него изоляция делает возможным посмотреть на свою страну с большой дистанции, открыть ее заново.

Путешествие на поезде вырастает до ранга символа человеческой жизни, в которой, как в вагоне, непрерывно меняются и попутчики, и пейзажи за окном. Незаметный (или бегущий совершенно по-другому) в пути ход времени отражает внезапная перемена героев в стариков (Долгопят 2005 а: 377).

В рассказе *Старухи. История в стиле ЖЖ* действие проходит главным образом на поезде. Развитие событий не ограничивается его пространством, но именно там главная

ISBN 978-84-949838-0-1

героиня-рассказчица знакомится со старухой; с поездом связано также исчезновение старушки и ее поиски. Решение загадки приносит спонтанное путешествие в неизвестное: героиня не сходит с электрички на своей станции, а едет дальше:

> «Он увозил меня от дома, И я была бы не прочь, если бы он увез меня как можно дальше. Мы бы ехали и ехали, и сутки, и двое, и десять лет. Правда, Земля маловата для такого путешествия. Во всяком случае, я сделала то, о чем много раз думала, подъезжая к своей станции: поехала дальше. Туда, не знаю куда» (Долгопят 2014).

Сход с проторенной дороги открывает новые возможности и перспективы: выходя из поезда на той станции, что всегда, героиня не встретила бы мужчину, который, защищая свое право на спокойствие в собственном доме (за какой принимает поезд), совершил на электричке убийство.

Как суррогаты дома поезда представлены в рассказе *Архитектура*. Герой называет их «домами на колесах» и будучи ребенком убежден, что в них живут люди. Он очень любит наблюдать за «пробегающей мимо» чужой жизнью. Свое собственное существование кажется ему так же мало реальным, как проезжающих мимо него людей: «[…] он думал о людях, чьи жизни проходят мимо, его не касаясь. От их движения лишь сквозняком веет. Он жалел, что не может почувствовать их полностью. Он и свою-то жизнь не всегда полностью чувствовал» (Долгопят 2005 б: 247). С годами Григорий приходит к выводу, что позиция наблюдателя, которую выбрал в жизни, не зависит от его места пребывания:

> «Поезда останавливались на нашей станции, пассажиры выходили, прогуливались по платформе, пили чай в буфете и – с ударом колокола – спешили в свои жилища, смотреть из окон на текущую мимо жизнь. Позже я понял, что из любого окна ты видишь ее течение» (Долгопят 2005 б: 254).

Пассажиры сравниваются с марсианами, что совпадает с образом поезда из произведения *Страна забвения*. Поезд, своим отличием от повседневной жизни, напоминает космический корабль, из окон которого можно присматриваться к совершенно чужой действительности. Григорий сам называет себя марсианином: собственное существование видит как путешествие по неизвестной территории, которое характеризуется постоянным удивлением и чувством отчуждения: «Жители поездов стали для меня особым племенем, вроде марсиан. Когда я сам увидел землю с той стороны вагонного стекла, я понял, что уже давно был марсианином» (Долгопят 2005 б: 254). Он ищет, однако, попутчиков, ему необходимо чувство принадлежности к общине, даже состоящей из таких же отшельников, как он сам.

ISBN 978-84-949838-0-1

В повести *Путь домой* случайная поездка на метро навсегда соединяет друг с другом всех пассажиров. После неожиданной стоянки во время маршрута оказывается, что они уже не смогут вернуться на землю. В связи с переменами климата, жизнь на поверхности стала не возможной и для них открыли «дополнительные пространства» (Долгопят 2001: 54). Поезд становится для путешественников Ноев ковчегом. «Самое лучшее убежище мира» (Долгопят 2001: 54) оказывается огромным царством с собственным электричеством, интернетом, мобильной связью, необходимыми для жизни продуктами (хлеб, кофе, сахарная свекла) и инфраструктурой. Пространство подземного мира соединяет все минувшие времена: «[…] наше царство хранит вещи чуть не всех эпох. Можно столкнуться и со стариной допотопной и с тонкими новейшими приборами» (Долгопят 2001: 58). Оно является как будто суммой опыта человечества, что рождает чувство пребывания вне времени.

Герой чувствует себя как во сне, где деформации подлежит не только время, но и пространство: за хорошо знакомой дверью появляется совершенно чужое место. «Я вошел в метро, а очутился в подземном царстве» (Долгопят 2001: 56) - говорит Сережа. Таким образом поезд исполняет функцию ворот в другой мир.

В произведении очень выразительно противопоставляются категории «там» и «здесь», что напоминает композиционный прием Владимира Набокова в романе *Приглашение на казнь*. У Долгопят «там» - это идеализированное прошлое, мир, в котором остались близкие, небо, солнце, море, дождь. «Здесь» - необходимость и вызов, так как жизнь в «дополнительных пространствах» трудная – переполнена одиночества и тоски. Попытку соединить эти два измерения предпринимает газета Брумбергов, в которой Сережа находит работу: «Кроме сведении о текущем состоянии климата там, у нас есть раздел всяких происшествий здесь» (Долгопят 2001: 70). Но все равно «там» остается для героя главной точкой отсчета: «Человек лежал в саду и, казалось, как будто не здесь, а там”. „Первый мой знакомый здесь и последний – там”. „Окна ее кабинета тоже смотрят в парк, и казалось, мы – там, и день тянется, серый, пасмурный, очень тихий” (Долгопят 2001: 70, 71, 73). Благодаря своей связи с «там», самыми ценными для жителей «дополнительных пространств» являются предметы из прошлой жизни, а также хранящиеся в памяти воспоминания.

Метафорой существования героев можно считать любимую компьютерную игру Сережи – *Путешествие на Луну*:

> «Игра эта – что-то вроде путешествия по фантастическим мирам в бесконечно разнообразной вселенной. Ты можешь путешествовать по мирам, которые предусмотрены программой, а можешь создать собственные. Планета, условия жизни,

ISBN 978-84-949838-0-1

> персонажи. Все должно быть согласовано. При таких-то условиях возможны такие-то персонажи, а при таких-то – невозможны» (Долгопят 2001: 81).

Все жители подземного царства находятся в ситуации созданных неизвестным игроком персонажей. Но этот игрок оказывается неряшливым – забыл о старательной отделке своих героев:

> «Предположим, это нас кто-то придумал, а об отпечатках пальцев позабыл. Придумал и сделал. Может быть, мы вроде биологических роботов. Нас можно потрогать, мы живые, но с какого момента? Когда наша жизнь началась? Когда поезд остановился под землей?" (Долгопят 2001: 83).

Следовательно, поезд исполняет в произведении не только роль Ноев ковчега и ворот в другой мир, но также портала, активирующего персонажей в игре-жизни. Это открытие выбивает героям почву из-под ног, они уже не знают, что является настоящим и каков статус их существования:

> «На дискете […] огромный блок информации, – список всех жителей подземного царства с их прошлым. Мое прошлое – мой тайна – изложено во всех подробностях. И прошлое Брумбергов, и прошлое Груши. Кстати, она свое прошлое выдумала, не было никакой бабки-дежурной по метрополитену, а была мать-учительница… Ты понимаешь, что никакой разницы нет?» (Долгопят 2001: 83).

Сережа, однако, без колебаний совершает выбор – как говорит, прошлое: «[…] для меня […] единственная реальность, якорь, надежда – будущее! То, ради чего можно жить и можно умереть» (Долгопят 2001: 84). То, что хранится в памяти и вызывает живые чувства, несомненно является настоящим, независимо от абстрактных категорий правды и фальши. Поэтому факт, что воспоминания всех жителей подземелья оказываются искусственно созданы, не имеет для него малейшего значения. «От прошлого, даже вымышленного, никуда не денешься, оно существует» (Долгопят 2001: 84) – заявляет уверенно.

Можно сделать вывод, что Вселенная явится в повести как набор разнообразных измерений существования, а исчезновение границы между ними (оказывается, что идеализированное «там» никогда не существовало и «здесь» является единственной действительностью) вписывается в образ мира, не ограниченного тем, что кажется очевидным. Более значительным считается факт, что Сережа принимает за настоящую жизнь свои счастливые годы, прожитые в маленьком городке на поверхности Земли, чем вопрос, действительно ли это имело место и что следует понимать под словом «настоящий».

ISBN 978-84-949838-0-1

Память, как особенный вариант человеческого существования, является частым мотивом творчества Долгопят. Итак, в рассказе *Репетитор*, героиня узнает, что то, что она помнит из своей жизни – никогда не случилось. «Моя болезнь заключается в разнице между тем, что я помню о себе, и тем, что помнят обо мне другие» (Долгопят 2005 в: 299) - говорит Светлана. Но почему то, что помнят другие, должно быть более настоящим? «То, что в моей памяти, – полно звуков, запахов, живой жизни. То, что в их, – мертво для меня» – объясняет героиня (Долгопят 2005 в: 299). Как и в случае Сережи, воспоминания о прошлом создают независимую действительность, которая побеждает в столкновении с «реальной жизнью».

Существование как Сережи, так и Светланы можно назвать «ситуацией поезда», так как оно располагается где-то между «живым» прошлым и мертвой «правдой», собственной, субъективной памятью и «объективным» рассказом свидетелей.

В повести *Повествование о двух встречах* эта ситуация отражается в параллельной жизни Сережи, которою он сам создает в интернете, и которая совершенно доминирует его существование. В произведении *Кровь* другой мир врывается в жизнь главного героя вместе со случайно найденным аппаратом, при помощи которого можно воскресить умерших. Жизнь и смерть сочетаются также в повести *Потерпевший*, когда герой начинает дружить с навещающим его убитым ретушером. В рассказе *Совет* герои узнают, что их жизнь транслируется по специальному телевизионному каналу (не известно кем, не известно как – выяснить этот феномен не удается ни ученым, ни военным, ни следователям), но иногда эти кадры не имеют ничего общего с действительностью. Вроде бы обыкновенная жизнь, показана со всеми малейшими деталями, но – на самом деле чистая выдумка. Невозможность однозначно отличить правду от фальши, явь от сна (героиня повести *Гардеробщик* говорит: «[…] жизнь есть сон, а вернее сны. Бывшие когда-то и будущие» (Долгопят 2005 г: 94)) значительно расширяет пространство мира героев текстов Долгопят. Все возможные измерения существования, также те недоступные разумному познанию, еще не проявившиеся, или просто – не ограниченные материей, создают реальность их жизни. Взаимное проникновение и слияние различных сфер и плоскостей мира вынуждает бесконечное перемещение между ними. Определение «ситуация поезда» отражает суть проблематики прозы Долгопят, характеризует экзистенциальную кондицию современного человека, а также является, на наш взгляд – основной чертой магического реализма.

Список литературы

ISBN 978-84-949838-0-1

Гугнин А. А. (1998): Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. Москва: Российская академия наук, Институт славяноведения, Научный центр славяно-германских исследований.

Долгопят Е. О. (2001): Путь домой, Тонкие стекла. Москва: У-Фактория.

Долгопят Е. О. (2005 а): Страна забвения, Гардеробщик. Москва: Престиж книга.

Долгопят Е. О. (2005 б): Архитектура, Гардеробщик. Москва: Престиж книга.

Долгопят Е. О. (2005 в): Репетитор, Гардеробщик. Москва: Престиж книга.

Долгопят Е. О. (2005 г): Гардеробщик, Гардеробщик. Москва: Престиж книга.

Долгопят Е. О. (2012): Слегка смещаю реальность…, Грани, URL: http://www.grani21.ru/pub/elena-dolgopjat-slegka-smeshhaju-realnost (дата обращения: 23.01.2017)

Долгопят Е О. (2014) Старухи. История в стиле ЖЖ, Искусство Кино, 5, URL: http://kinoart.ru/archive/2014/05/starukhi (дата обращения: 16.04.2018)

Каспэ И. (2002): И ни птица, ни ива слезы не прольет. Вишневый сад и глобальное похолодание в новеллах Елены Долгопят, NG. Ex libris, 7, URL: http://dlib.eastview.com/browse/doc/2793596 (дата обращения: 25.02.2015)

Кислицын К. Н. (2011): Магический реализм, Знание. Понимание. Умение, 1, 274-277. URL: www.cyberleninka.ru/article/n/magicheskiy-realizm (дата обращения: 16.04.2018)

Костырко С. (2017): Тот, кто отбрасывает тень, Новый мир, 4, 174-181.

Котюсов А. (2017): Девятнадцать короткометражек про жизнь, Дружба Народов, 4, URL: http://magazines.russ.ru/druzhba/2017/devyatnadcat-korotkometrazhek-pto-zhizn-pr.html (дата обращения: 16.02.2018)

Курицын В. (1992): Мы поедем с тобой на «А» и на «Ю», Новое литературное обозрение, 1, 296-304.

Маслова Е. Г. (2012): Магический реализм как парадигма культурно-художественного сознания современного общества, Вестник ЧГПУ, 10, 254-269, URL: http://www.twirpx.com/file/1042558/ (дата обращения: 16.04.2018)

Овчаренко О. (2001): Магический реализм (продолжение), Теория литературы. Литературный процесс. Москва: ИМЛИ РАН, «Наследие», 425-442.

Фрумкина Р. (2006): Тушь, перо, Знамя, 11, s. 210.

Фуко М. (2006): Другие пространства, в: Того же, Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью, пер. Б. М. Скуратова под общей ред. В. П. Большакова, ч. 3: Статьи и интервью 1970 – 1984. Москва: Праксис.

Чкония Д. (2007): Воплощенные сны, Дружба Народов, 2, s. 211.

ISBN 978-84-949838-0-1

References

Gazda G. (2000): Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Klimowicz T. (1992): Aneks do kolejowego rozkładu jazdy. Motyw pociągu i dworca w literaturze rosyjskiej, Slavica Wratislaviensia, LXX, 55-69.

Mroczkowska-Brand K. (2009): Przeczucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Sobieska A. (2007): Realizm magiczny rosyjskich symbolistów (na materiale Srebrnego gołębia Andrieja Biełego), Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 263-271.

Tuan Y. (1987): Przestrzeń i miejsce. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

ISBN 978-84-949838-0-1

«ПОЭТА ВОЗВРАТНЫЙ ПУТЬ В РАЙ»: *РАЙСКИЙ ТЕКСТ* В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Мария Цимборска-Лебода
Университет Марии Кюри-Склодовской, Люблин, Польша
mcymborska-leboda@o2.pl

"THE POET'S WAY BACK TO PARADISE": "PARADISIAC TEXT" IN THE RUSSIAN POETRY OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Maria Cymborska-Leboda
University of Maria Curie-Sklodowska, Lublin, Poland

АННОТАЦИЯ

Исходной точкой исследования является концептуализация роли поэта в рефлексии Шарля Бодлера, ее отголоски и ее трансформация в поэзии К. Бальмонта, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, И. Бунина. Предлагается и эксплицируется понятие «райского текста», как единства поэтических высказываний, создаваемого присутствием топоса рая/Эдема: «общего места» художественного мышления и образа блаженного края. Анализируются модели интерпретации топики (потерянного) рая, его связь с категорией Совершенства бытия и абсолютных ценностей: Красоты, Любви и Правды. Предметом рассуждений становится категория памяти в ее соотнесении с художественной проекцией образа рая в выбранных произведениях и с мышлением о призвании поэта быть наместником божественного Мастера.

ABSTRACT

The starting point for the article is the conceptualisation of the poet in Charles Baudelaire's reflections, its transformations in the poetry of K. Balmont, V. Ivanov, F. Sologub and I. Bunin. The paper introduces the term "paradisiac text" as a unity of poetic utterances connected with the commonness of sense and related to the topos of paradise lost. Author identifies models interpretations of paradise/Eden in the studied works as well as its ontological and axiological meanings. The categories which are subject to consideration here are those of memory/forgetting, related to the idea of the poet/a vicar of the Divine Master.

Ключевые слова: «райский текст», память, Красота, поэт/наследник божественного Мастера-Демиурга, эстетическая телеология, Бальмонт, Иванов, Сологуб

Key words: "paradisiac text", memory, Beauty, poet/vicar of the Divine Master, aesthetic teleology, Balmont, V. Ivanov, Sologub

ISBN 978-84-949838-0-1

«Творя огонь, иду к святому гаю
И пусть себя, как факел, я дожгу,
Клянусь опять найти дорогу к раю»
(Бальмонт 1983: 331)

Одним из лучших произведений, свидетельствующих о наличии и значимости топики рая и «эдемского смысла» (мифологемы) в русской поэзии I половины XX века, является Венок сонетов Константина Бальмонта, озаглавленный «Адам». И это не только потому, что его заглавие отсылает к первому жильцу Эдема (ср. у Сологуба: «Я был один в моем раю / И кто-то звал меня Адамом (...)»), но также по той причине, что в трех сонетах находим отчетливое эхо перефразированной формулы Шарля Бодлера, вынесенной в заглавие предлагаемого сообщения, т.е. слов о назначении лирического поэта – найти первичный путь в потерянный рай (Baudelaire 1971: 207). Так, отголоски бодлеровской мысли находим в XII, XIII и XV сонетах Бальмонта. Соответственный фрагмент из XII сонета в качестве эпиграфа приводится выше. Здесь процитируем особо показательный отрывок из XIII сонета: «Клянусь опять найти **дорогу к раю**, /И в отчий дом **возврат мне будет дан** (...)» (Бальмонт 1983: 331). Заключительный же фрагмент Венка сонетов (т.е. два трехстишия из XV сонета), в качестве эпиграфа к своему стихотворению-посланию 1915 г., озаглавленному *Бальмонту,* использовал Вячеслав Иванов. Приведем эти слова (в записи и пунктуации поэта):

«Всей силой, что в мирах зажгла зарю,
Клянусь опять найти дорогу к Раю:
Мне Бог — закон, и боль — боготворю.» (Иванов 1987: 31).

Приобщаясь мысли автора «Будем как солнце», посвященное ему стихотворение (сонет) Иванов заканчивает словами:

«Живой, чье слово „вечно умираю”,
Чей Бог – Любовь, пчела в его рою,
Ты по цветам найдешь дорогу к раю.» (там же).

Приобщение «эдемскому смыслу» у автора мелопеи «Человек», где миф об Адаме приобретает ключевую роль, – конечно, не случайное. Топос рая в творчестве поэта занимает важное место, и не только в мелопее или «Римском дневнике 1944 года», но и в других произведениях («Младенчество»). Знаменательно, что топика рая оказывается существенной у многих поэтов интересующего нас периода, а именно у Федора Сологуба, Ивана Бунина, Владимира Набокова. Значимость и частотность этой топики дает нам основание для того, чтобы сделать выбранные произведения предметом исследования, а также, чтобы, учитывая

ISBN 978-84-949838-0-1

Бахтинское понимание текста –«взаимосвязи всех смыслов» (Бахтин 1997: 308), ввести понятие «райского текста», как единства поэтических высказываний, создаваемого общим присутствием топоса рая/Эдема. Причем под *топосом* здесь понимается: 1) *общее место* художественного мышления интересующих нас поэтов; 2) образ (и его осмысление) утраченного первозданного блаженного *места* (рая).

Тезис, который верифицируется в статье, таков: «райский текст» – это текст *par excellence*, ибо как таковой он «помнит о сформировавшей его культуре эхом интертекстуальности или диалогичности» (Махлина 2009: 607). Наша основная цель: опираясь на анализ поэтических текстов, подвергнуть интерпретации содержащиеся в них модели осмысления топоса рая. В качестве продуктивного инструментария, способствующего экспликации «эдемского смысла» и его трансформации в анализируемых стихотворениях, используем понятия *бытия* и *ценности* в рефлексии Николая Лосского, а также идею о их нераздельности в Полноте и блаженстве бытия божественного (Лосский 1931: 39).

Итак, сосредоточимся на первой модели, думается, репрезентативной, отражающей способы мышления о рае, его концептуализацию.

Рай – хронотоп красоты и гармонии

Наличие и частотность топоса рая в исследованных нами произведениях проявляет органическую связь с доминантным у русских символистов и околосимволистов концептом красоты и мышлением о Красоте как высшей, непреходящей ценности. Ради пояснения следует ввести некоторые замечания и уточнения, нюансирующие проблематику. Так, концепт Рая как такового обнимает собой мини-концепты или метафоры, не всегда совпадающие друг с другом, а именно «мой рай», «земной рай», «мечтательный рай», первобытный рай/Эдем или Божий рай. Именно эти метафоры, депонирующие символические значения, встречаем у Бальмонта и Сологуба. Известное стихотворение поэта «Я был один в моем раю ...» (Сологуб 2002: 9; Gozdek 2006: 48 и др.) – есть свидетельство созидания авторского мифа о рае, нового мифа, хотя в известной мере учитывающего библейские первообразы. Так или иначе, красота в этом мифологизированном раю – один из его основополагающих атрибутов. Однако что такое красота, о которой Достоевский говорил, что она «спасет мир», а Василий Зеньковский, интерпретируя мысль Достоевского и слова одного из братьев Карамазовых (Дмитрия), отмечал ее амбивалентность (божественное и демоническое в ней) в земном мире (Зеньковский 1933: 36 и др.). Знаменитый же Бродский в «Нобелевской речи», используя формулу Достоевского, выявил ее не платонический, а прикладной смысл: эстетический опыт человека воздействует на его нравственный выбор,

ISBN 978-84-949838-0-1

делает его «свободнее». Существенно и то, что нобелиант подчеркивает первенство красоты (эстетики) перед этикой: «В антропологическом смысле, повторяю, человек является **существом эстетическим прежде чем этическим**» (Бродский 2006: 246). Будем понимать это «прежде» в иерархическом плане, и во временном (прежде времени). В этом мыслительном, но лишь бегло начерченном, контексте нижеприводимые слова стихотворения Бунина «Эпитафия» выявляют еще один важный аспект красоты и ее эдемского смысла:

«Красота лишь в Эдеме
Не знает запретных границ» (Бунин 2013: 197).

Бытийственность Эдема, его онтологическое значение, обусловливает качественность и абсолютность той несомненной ценности, какой является красота: причастная совершенству и гармонии бытия, она не может быть ущербной и амбивалентной, ей чужды земные грани. Особого внимания в этом плане заслуживают два стихотворения Федора Сологуба, в которых тематизируется мотив красоты и выявляется ее связь с «эдемским смыслом». Знаменательно, что в них появляется мотив «святыни новой красоты», просвечивающей в мире «порабощенной суеты», а также представление о том, что мир есть Символ, его же означающим (signifié) является святая красота («Высокий Символ» истинной красоты в «красоте земной и пленной» (Сологуб 2002 а: 83, 422). Из-за рамок сообщения остановимся лишь на одном стихотворении, подтверждающем центральное место красоты в пространстве рая. Это стихотворение 1922 года с инципитом «Дон-Кихот путей не выбирает,/ Росинант дорогу сам найдет», которое заканчивается мотивом смерти Дульцинеи, не пережившей вести о гибели своего рыцаря, Дон Кихота:

«Дульцинея, **светлая царица**
Радостного рая, умерла!» (Сологуб 2003: 240).

Рай – время – вечность

С точки зрения семантической инновации особо интересным представляется присутствие райского мифа в более поздних стихотворениях Сологуба (цикл «Очарования земли»). Понимание и интерпретация присущей им райской мифологемы, думается, должны исходить из значащей концептуализации пространства и времени, выраженной в поэтических текстах. В этом аспекте наиболее характерным является стихотворение с инципитом «Все мы, отвергнутые раем / Или отвергнувшие рай (...)», где наблюдаем соединение двух экзистенциальных ситуаций человека. С одной стороны, в стихотворении в духе культурной традиции человек воспринимается в качестве изгнанника из рая, обреченного жить в земном

ISBN 978-84-949838-0-1

пространстве. (Ср. в раннем стихотворении поэта: «С изнемогшей душой неразрывны / Впечатленья погибшего рая. / И по-прежнему нежно призывны / **Отголоски** далекого мая.» (Сологуб 2002: 226) С другой стороны, небесный, эдемский хронотоп вполне человеком не утрачен, он как бы вливается в земной, в качестве счастливых островов или блаженных мигов («Переживаем хмельный май») (Сологуб 2002а: 312). Поэтическая интуиция Сологуба позволяет ему прикоснуться к вопросу, который несколько позже тематизируется в философском дискурсе Николая Бердяева, констатирующего «ложный разрыв между временем и вечностью», между земным и небесным. Основная и продуктивная мысль Бердяева такова: «(...) возможен и **разрыв замкнутости времени** и **выход времени в вечность**, когда какое-то **вечное начало в нем действует**». И далее: «Это значит, что существует не только наше земное время в нашей земной действительности, но существует истинное небесное время, в котором это время [земное] внедрено и которое оно отражает и выражает» (Бердяев 2016: 76). Присутствие «вечного», «райского» начала, внедряющегося в наше земное бытование (время) в томе Сологуба «Очарования земли» (а также в других) акцентируется совершенно отчетливо. Ради подтверждения достаточно назвать стихотворение с инципитом «Земной, желанный сердцу рай! / К тоскующим приник равнинам» или «Земли смарагдовые блюда / И неба голубые чаши, / Раскройте обаянья ваши.» (Сологуб 2002а: 240, 353). В стихотворении же «Все мы, отвергнутые раем» вечное начало маркируется значащей фразой: «Переживаем хмельный май / **В согласии** с забытым раем» (Там же: 312). Принцип *согласия* уничтожает разрыв времени – разрыв двух миров. (Ср. «И умирало время / Для жизни неземной» – Сологуб 2002б: 20.) Тем самым желанный рай в определенном смысле не трансцендентен, он существует в пределах внутреннего человеческого мира, духовного бытия человека. Иными словами, «возвратный путь в рай» для Сологуба означает моделирование такой новой реальности, в которой мир небесный и земной соприкасаются, эротически соединяются. Это происходит за счет поэтического вымысла, но не только; также проекции или повторения первичной эдемской ситуации поэта, отсылающей к библейскому источнику: «Всему даешь ты имена, / и воскресают времена / Первоначального Эдема. (...) Все, пламенея словом, блещет. / Эдем твой не пребудет пуст. / Огнезвучащие скрижали / Ты понесешь в земные дали» (Сологуб 2003: 285). Таким образом, Эдем является отправной точкой в мышлении Сологуба о функции и статусе человека здесь на земле. (Ср. слова Изольды: «Завтра, завтра вспыхнет рай». (Там же: 222) Не случайно в приводимом выше стихотворении посредством двух весьма значащих лексем «все мы, отвергнутые» или «отвергнувшие рай», имплицируется мысль о роли, какую сыграл сам человек, теряя рай. Иначе говоря, затрагивается вопрос о свободной воле человека и сделанном им выборе. Это очевидно уже в

ISBN 978-84-949838-0-1

известном стихотворении «Я был один в моем раю...». В нем важным оказывается смысловой момент, кажется, не замеченный исследователями в его полном семантическом объеме. Имеется в виду мотив «кризисного сна», символизирующего онтологический скачок в существовании героя (потеря счастья), «падение» в земное измерение. Но только ли? Думается, этот мотив семантически многослоен, особенно если учесть смысловой контекст, т.е. вслед за Рикером (Ricoeur 1975: 311), отсутствующую часть дискурса, имплицируемую значением слов и их сцеплений. С этой точки зрения сон адамического героя в первозданном эдемском пространстве означает замутнение сознания и провинение («но я заснул у **злого** древа»). Потеря рая (и очаровательной Лилит) – это итог вины человека, горькая участь, вызванная им самим. Сологуб предугадывает потенциальности эдемского смысла – его этический аспект, связанный с ответственностью человека и дарованной ему свободой, с одной стороны, и соблазном зла, с другой, определившими «свободное» грехопадение, отпадение от Бога (Зеньковский 1938: 32-33).

Любопытно, что этот аспект вопроса и «райской истории» человека находит ответное понимание (в Бахтинском смысле) у Вяч. Иванова в его мелопее «Человек». В первой ее части указана демоническая прелесть зла, его привлекательность. Подобно Сологубу, также Иванов творит на мифопоэтической основе но в инверсионном порядке. Иначе чем у Сологуба, где Лилит («и не желать бы мне иной») – это желанная жена, у Иванова она есть первичный демон (или в духе средневековых представлений) женоподобное обличие Сатаны (Иванов 1912: 41), соблазнившее Адама и в итоге изменившее первичное, до грехопадения, отношение на линии Бог – человек. «Райский хмель» заменяется «уксусом изгнанья», падший человек становится «личиной змея» (Иванов 1979: 533, 540). В философском плане мелопея Иванова открывает осмысление дальнейшей перспективы этих отношений, которая сказывается в исторической судьбе человека и связывается с мистерией появления *нового Адама*. «Пролог на небе» получает тем самым свое реальное, бытийственное продолжение. Отвлекаясь от анализа этой темы в поэме Иванова, предпочтем указать на ее наличие в последних произведениях поэта, а именно в «Римском дневнике 1944 года». Привлечем лишь одно стихотворение, датированное 6 января, где эксплицитно присутствует эдемская тема, соединяющая в одно целое два Эдема; древний, первозданный и новый «девственный Эдем», увиденный пришельцами в ночь Эпифании:

«Как древний рай покрыла схима,
С ним стала нам и ты незрима,
Звезда, венчавшая Эдем (...)» (Иванов 1979: 586).

ISBN 978-84-949838-0-1

И истолковании Иванова «Новый Эдем» есть дар небес, а его откровение – это призвание человека. Тем самым Христос, новый Адам, центральная фигура «нового Эдема», внедренная в историческую судьбу человека, становится настоящим Символом символов, *прототипическим символом*, в своей функции трансфигурации реальности (Borella 1990: 358, 360).

Согласно теории символизма (А. Белый), символ (носитель памяти) отсылает к тому, *что было* и зовет к тому, *что будет*, т.е. он действует в двойном направлении. Поэтому концепт «возвратный путь в рай» имплицирует интерес к персональным фигурам, связанным с пространством Эдема. Отсюда в русском «райском тексте» частотной оказывается семантическая фигура или символ Бога-Отца. Он появляется уже у раннего Сологуба и прежде всего у Вяч. Иванова, о чем мне приходилось писать в другой работе (Цимборска-Лебода 2018a). Здесь хочется лишь отметить, что в эпилоге «Rosarium» (книга лирики «Cor Ardens»), в стихотворении «Eden» фигуры рая и эдемского Бога-Отца получают у Иванова онтологически-ценностное и персоналистское осмысление: существования вместе с Богом, Полноты и Совершенства бытия, причастности подлинному счастью и вечности («то счастье не на миг»). Фигура Отца имеет важное значение также в поэтической антропологии Бальмонта (см. в цитируемых сонетах о возврате в Отчий дом), Сологуба и Бунина. У всех трех поэтов топос рая и возвратного пути в рай ассоциируется с возвращением в «отцовскую обитель». Однако иначе чем у Иванова, символ Отца это не столько теологема, вскрывающая свое религиозно-богословское содержание и акцентирующая ситуацию богосыновства (хотя это значение у них присутствует имплицитно), сколько знаковая фигура рая и его *центра* в их проксемическом значении (обитания в пространстве интимного общения с Отцом).

Так, у Сологуба оно осмысляется как место блаженства и «неземное бытие» (Сологуб 2002: 353), это и «родимый край», «неведомая отчизна», насыщенная библейским подтекстом. Ср.:

«И промечтаю до конца,
И, мирно улыбаясь жизни,
Уйду к неведомой отчизне,
В чертоги вечного Отца.» (там же: 355)
Или с явной библейской отсылкой:

«Что селения наши убогие,
Все пространства и все времена!
У Отца есть обители многие, —
Нам неведомы их имена.» (там же: 359)

ISBN 978-84-949838-0-1

Похожим образом, как «отчая обитель», о которой молит субъект стихотворения, прочитывается рай в произвдении Бунина 1919 года «Потерянный рай»:

«- Исусе Христе, миленький!
Прости душу непотребную!
Вороти в обитель отчую!» (Бунин 2013: 209).

Или в стихотворении 1917 года:

«О радость радостей! Нет, знаю,
Нет, верю, Господи, что ты
Вернешь к потерянному раю
Мои томленья и мечты!» (Бунин 2013: 198)

Подобный смысл эдемского обитания с Богом – «радости радостей» находит продолжение в стихотворении Бунина 1938 года. Рай – **райский сад** – это место встречи тех, кто был на «земле любим» и тех, кто дарил любовь (в духе Послания св. Иоанна).

Рай – память – забвение

В пределах этой статьи мы не можем остановиться на *пре*текстах, инспирирующих европейское мышление об изначальном рае («Исповедь» Бл. Августина), где топос Эдема появляется в связи с категорией памяти. Отзвук этого находим у Вяч. Иванова («и первозданный вспомнит [Адам] свой Эдем») и, конечно, у Сологуба. У Иванова в стихотворении «Eden» память сопоставляется с категорией забвения («Отец, Тебя забыли мы, (...) / О, изобилья Океан!» Иванов 1974: 531), соотносимой с экзистенциальным положением человека в цивилизации, забывшей Бога и вечность, забывшей основные, с Эдемом связанные ценности. Кроме уже отмеченных (Любовь, Красота, счастье) к ним принадлежит и правда/Истина. И именно она является тем, на что устремляет свой взор и что собирает, отделяя правду от лжи, прежде чем заново обрести путь в потерянный рай, лирический герой сонета Бальмонта из его поэмы «Адам». Процитируем его, акцентируя важную у символистов топику зерна/семени:

«Клянусь опять найти дорогу к Раю,
И в Отчий Дом возврат мне будет дан,
Когда сполна **исчерпаю обман**,
В котором **зёрна правды** я сбираю.» (Бальмонт 1983: 331)

ISBN 978-84-949838-0-1

Впрочем, автор поэмы «Адам» принадлежал к числу поэтов / славословов, прославляющих истинные эдемские ценности и верящих в возможность их осуществления в духовном опыте человека:

«Мы говорим, но мы не знаем,
Что **есть воистину любовь**.
Но если ты *овеян раем*,
Своё блаженство славословь.» (Бальмонт 1983: 288)

С этим связана Бальмонтовская концепция сакрализации роли поэта/ наместника божественного – хранителя памяти о райском блаженстве:

«Среди людей ты божества наместник,
Так помни, чтоб в словах твоих был Бог» (Бальмонт 1983: 335).

Любопытно и знаменательно, что подобную концептуализацию поэта в статье «О художнике» (из «Спорад») выразил Вяч. Иванов (разделявший с Бальмонтом общее им славословие). В определенном смысле статья есть диалогический *ответ* (в Бахтинском смысле) Бодлеру и продолжает его идею, выраженную в эпиграфе к нашим рассуждениям. Так, согласно Иванову, творец искусства/поэт осуществляет изначальный завет данный Художником-Творцом Адаму, который не исполнил его, ибо не ограничил свои занятия доверенной ему ролью – «возделыванием прекрасного рая». В такой перспективе художник-поэт мыслится Ивановым не только как хранитель памяти о древнем рае, ибо он есть тот, кто **пребывает** в нем, делая свое творческое дело. «И не в древний ли, сокровенный рай всякий раз чудесно проникает художник, чтобы творить успешно? (...) И не вдохновенные ли искусства доныне хранят и возделывают сад Божий?» (Иванов 1979: 114-115).

Первозданная и сокровенная истина об обитании человека в Эдеме, не понятая и не принятая первым его жителем, осмысляется поэтом в эстетических и онтологических категориях, как противопоставление двух неравноценных замыслов, между которыми человеку дано было выбирать: Мастера-Демиурга и мудрого Змия. В духе эстетической телеологии и теодицеи, присутствующей у Плотина и Бл. Августина (Вышеславцев 1928: 27), Иванов отмечает высокую ценность и эстетическую значимость Божьего замысла – приобщить человека к творчеству и искусству. «Не больше ли „хорошего вкуса” и искусства в этом завете [возделывать рай] Мастера-Демиурга, чем в искушении мудрого Змия? ...» И далее: «Бог – художник; и, суд его, думается, будет судом художника, и Его осудительный взор – взглядом Мастера, обманутого в своих ожиданиях, ленивым или недаровитым

ISBN 978-84-949838-0-1

учеником. Кто скажет, что наши добро и зло – критерии божественной критики Художника? И не хочет ли от нас Он только того, что мы назвали бы талантом? И всякий талант – не воспоминание ли о едином Мастере и Его искусстве?» (Иванов 1979: 115-116) Символическое осмысление изначальных событий и экзистенциальной ситуации, имевших место в Эдеме, в тексте Иванова задает бессмертную модель «вечно живой действительности». Выделяя *семена* Возможного, эта *иная* действительность вписывается в «мифическую летопись мира и человека, более истинную чем история» (Иванов 1979: 113).

Список литературы

Бальмонт К. (1983): Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи. Москва: Художественная литература.

Бахтин М. (1997): Собрание сочинений в семи томах. Т. 5. Москва: «Русские словари».

Бердяев Н. (2016): Смысл истории. Санкт-Петербург: Азбука-Классика.

Бродский И. (2006): Поклониться тени. Эссе. Санкт-Петербург: Азбука-Классика.

Бунин И. (2013): Темные аллеи. Стихи и проза. Москва: Книговек.

Вышеславцев Б. (1928): Трагическая теодицея. Путь, 9, 14-32.

Зеньковский В. (1938): Зло в человеке. Путь, 56, 19-36.

Зеньковский В. (1933): Проблема красоты в миросозерцании Достоевского. Путь, 37, 36-60.

Иванов Вяч. (1974): Собрание сочинений в IV томах. Ред. Д. Иванов, О. Дешарт, Т. II. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien.

Иванов Вяч. (1979): Собрание сочинений в IV томах. Ред. Д. Иванов, О. Дешарт, Т. III. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien.

Иванов Вяч. (1987): Собрание сочинений в IV томах. Ред. Д. Иванов, О. Дешарт, Т. IV. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien.

Иванов Вяч. (1912): Marginalia, Труды и дни, 4-5, 38-45.

Лосский Н. (1931): Ценность и бытие. Бог и Царство Божие как основа ценностей. Париж: YMCA-PRESS.

Махлина С. (2009): Словарь по семиотике культуры. Санкт-Петербург: Искусство.

Сологуб Ф. (2002): Собрание стихотворений. Т 2. Санкт-Петербург: Навьи Чары.

Сологуб Ф. (2002 а): Собрание стихотворений. Т 4. Санкт-Петербург: Навьи Чары.

Сологуб Ф. (2002 б): Собрание стихотворений. Т 6. Санкт-Петербург: Навьи Чары.

Сологуб Ф. (2003): Собрание стихотворений. Т 8 (I). Санкт-Петербург: Навьи Чары.

ISBN 978-84-949838-0-1

Цимборска-Лебода М. (2018): «Благоухающая прелесть слов поцелуйных»: «соблазны тела» и «очарования чувств» – земной рай и блаженное строительство в поэзии Федора Сологуба, Rusistica Latviensis, 7, 38-50.

Цимборска-Лебода М. (2018a): «Рай незабывчивой души» и «христианская истина о человеке»: «Eden» Вячеслава Иванова, Slavia Orientalis, 2, 215-229.

References

Baudelaire Ch. (1971): Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne. Tłum. Kijowski A., Warszawa: Czytelnik.

Borella J. (1990): La crise du symbolisme religieux. Lausanne: L'Age d'Homme.

Gozdek A. (2006): Topika mityczna i figury miejsca w twórczości Fiodora Sołoguba. Lublin: Wyd. UMCS.

Ricoeur P. (1975): La métaphore vive. Paris: Éditions du Seuil.

ISBN 978-84-949838-0-1

‘ANTI-AKATHIST’ BY JOSEPH BRODSKY

Olga Gasselblat
Herzen Russian State Pedagogical University, St. Petersburg, Russia
olyah77@mail.ru

АНТИ-АКАФИСТ ИОСИФА БРОДСКОГО

Ольга Гассельблат
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

ANNOTATION

This article is devoted to question of how religious discourse is represented in Joseph Brodsky’s poetry. It explores the presence of some genre characteristics of various religious texts such as prayer, funeral dirge and akathist. Through an analysis of *‘Farewell Ode’* by J. Brodsky and its referring biographical background - the poem was written after Brodsky’s breakup with M. Basmanova - I investigate the use of lexical structures inherent in prayers of burial service. Also my article describes the application of akathist’s composition form in *‘Portrait Of The Tragedy’* poem. I conclude that Brodsky fulfills this poem with semantically and stylistically opposite content by including 12-line form of akathist, while keeping imperative as a dominant of the text and repeatedly addressing to the glorified object.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается явление архитекстуальности, а именно, заимствование жанровых особенностей некоторых текстов религиозного дискурса, таких как молитва, панихида, акафист, в стихотворениях И. Бродского. Анализируется обращение И. Бродского к лексическим конструкциям из текста панихиды в стихотворении «Прощальная ода», которое возможно объяснить референциальной ситуацией: стихотворение написано в период разрыва отношений с М. Басмановой, возлюбленной поэта. В статье анализируется употребление композиционной формы религиозного жанра акафиста в стихотворении «Портрет трагедии» И. Бродского. Употребляя двенадцатистрофную форму акафиста, сохраняя в качестве текстовой доминаты глагол-императив, повторяющиеся обращения к прославляемому объекту, автор наполняет форму абсолютно противоположным семантическим и стилистическим содержанием.

Keywords: religious discourse, akathist, composition.

Ключевые слова: религиозный дискурс, акафист, жанровая композиция.

Ceslav Milos defined Joseph Brodsky’s poetry as a ‘huge building of strange architecture which is full of paradoxes’ (Milos 1980:23). Many researchers have devoted their papers to describing the genre characteristics in Brodsky’s poems, for example ‘The Genre Keyboard of J. Brodsky’ by V. Polukhina or in various works of the above-mentioned Ceslav Milos.

ISBN 978-84-949838-0-1

Still, there is a lack of attention to the presence of religious genres in Brodsky's poems. There are few articles on this topic, for example ones by D. Akhapkin and S. Kalashnikov. Their articles pay particular attention to the Odic tradition of the tranformation of the Psalms, and how Brodsky continues this tradition in his works. It is important to say that Brodsky's appeal to the genres of religious discourse is an important characteristic of his poetical system in general. Of course, Brodsky's reproduction of religious genre forms corresponds to his poetical principles, such as the desire for prosaic form, transformation, filling poems with unpredictable content and removing borders between genres, which is a general tendency in 20th century literature.

The key term of this article is *architext*. It was originally introduced by N. Fateeva and it means the connection of various genres within a text. Brodsky uses architext as a literary device by including religious genre forms, such as prayers, psalms, funeral dirge (*panikhida*) and akathists in his poems.

In *'FarewellI Ode'*, a syncretic text of multiple meaning, we can trace the connection of the poem to liturgical text of Orthodox funeral service. Brodsky uses lexical constructions which are very similar to those in liturgical material. It is difficult to imagine that this resemblance might be unintentional. In the text of funeral dirge we read:

> *«Ты Сам – один бессмертный, / сотворивший и создавший человека: / мы же, смертные, из земли были созданы, / и в ту же землю пойдем, / как повелел Ты, создав меня и сказав мне: / «Ты земля, и в землю отойдешь», / куда все мы, смертные, пойдем, / надгробное рыдание претворяя в песнь «Аллилуия!».*

In the Brodsky's poem we can point out the similar intentions - a deep awareness of human sinfulness, temporary nature of earthly existence, requests for God's help and protection:

> *«Грешен – молить не смею»;*
> *«Кто я? – пришел – исчезну… Странник я в этом мире; обращения к Богу: Где ты! Вернись! Ответь! Боже, зачем скрываешь? / Боже, зачем молчишь? Грешен – молить не смею… Правды своей не прячь! Кто я? – пришел – исчезну»;*
> *«Не оставляй меня! Странник я в этом мире. / Дай мне в могилу пасть, а не сорваться в бездну».*

According to A. Ranchin, the background of *'Farewell Ode'* is Brodsky's breakup with Marina Basmanova, her abandonment, and therefore, the death of love. One can speculate that this, then, is the main reason why Brodsky appeals to the text of funeral dirge in this poem.

The poem, *'Portrait of Tradegy',* is also an example of architext. Here we can recognize the composition of *akathist*, also a religious genre. Akathist is a type of hymn dedicated to Savior, Mother of God or a saint. The akathist is composed of 12 parts, each one consisting of a large stanza called

ISBN 978-84-949838-0-1

an *icosa*, and a smaller stanza, the *kontakion*. Icoses end with *kharetism* which has a '*rejoice*' refrain, while '*hallelujah*' finishes the kontakion. The kharetism forms the majority of the text. Each icos has 12 kharetisms, formed of pairs with syllabic verse and with a similar metric scheme to the original Greek version (Ludogovsky, 2015). Each line of the icos, after the kharetism, follows a description of the life and virtues of the glorified subjects (spiritual wealth, purity, virginity, kindness, devotion), their miracles (raising the dead, healing, unperishability), and gratitude for them. All together they represent 'overcoming of earthly laws' in a life of holiness. Here's an example of such an icos from the akathist to Theotokos:

> *Разум недоразумеваемый разумети Дева ищущи, возопи к служащему: из боку чисту, Сыну како есть родитися мощно, рцы Ми? К Нейже он рече со страхом, обаче зовый сице: Радуйся, совета неизреченнаго Таиннице; радуйся, молчания просящих веро. Радуйся, чудес Христовых начало; радуйся, велений Его главизно. Радуйся, лествице небесная, Еюже сниде Бог; радуйся, мосте, преводяй сущих от земли на небо. Радуйся, Ангелов многословущее чудо; радуйся, бесов многоплачевное поражение. Радуйся, Свет неизреченно родившая; радуйся, еже како, ни единаго же научившая. Радуйся, премудрых превосходящая разум; радуйся, верных озаряющая смыслы. Радуйся, Невесто Неневестная.*

In the Kingdom of God the souls of saints are in a state of bliss, and we can see that the passive verb 'rejoice' is dominant in the akathist. Each ikos addresses to the glorified subject, for example, "радуйся, Невесто неневестная".

A feature of this composition, listing qualities, can also be found the poem '*Portrait of Tradegy*'. It consists 12 stanzas that correlate to the 12 ikoses of the akathist. It is as solemn a song as the akathist, as the content indicates. *"Услышим ее контральто с нотками чертовщины: / хриплая ария следствия громче, чем писк причины».* The singing process is also indicated by the following units: *гастроли, в общем гаме, клавишами, нового в репертуаре, бурной овацией; из гласных, идущих горло*м. But, unlike the akathist, this song is not dedicated to the holy object of worship. Before us is the "glorification" of the main heroine of Russian 20th century history. It is Tragedy.

Let us take a closer look at the semantic structure of the poem. The text represents three phases of the subject's behavior (the lyrical 'myself') towards this tragedy. Firstly, it is the representation of the object. The "look in the face" construct is a transformation of the Russian set phrase "face-to-face", which has a second meaning; "to be courageous in difficult, dangerous situations, to not be afraid of something" (Fedorov 2008). Secondly, it is a description of the tragedy. Thirdly, of overcoming the tragedy. In the akathist these phases correspond to glorification, the description of the life and deeds of saints, and gratitude towards the saint. In 'Portrait of Tragedy', Brodsky therefore

ISBN 978-84-949838-0-1

describes the ‘laws of the fallen world’ (violence, allusions to national history) instead of describing the overcoming of earthly laws.

Each stanza has a three-part structure: the action of the subject, then addressing the object (which is tragedy), and finally the object’s actions or the description of the object. For example,

A.Заглянем в лицо трагедии. Увидим ее морщины,
B. ее горбоносый профиль, подбородок мужчины.
C. Услышим ее контральто с нотками чертовщины:
D. хриплая ария следствия громче, чем писк причины.
E. Здравствуй, трагедия! Давно тебя не видали.
F. Привет, оборотная сторона медали.
G. Рассмотрим подробно твои детали.

Lines A, B, C, D - the action of the subject; lines E, F - the subject addressing the object; line G - a description of the object

A. Прижаться к щеке трагедии! К черным кудрям Горгоны,
B. к грубой доске с той стороны иконы,
C. с катящейся по скуле, как на Восток вагоны,
D. звездою, облюбовавшей околыши и погоны.
E. Здравствуй, трагедия, одетая не по моде,
F. с временем, получающим от судьи по морде.
G. Тебе хорошо на природе, но лучше в морге.

Lines A, B, C, D - the action of the subject; line E - the subject addressing the object; lines E, F, G - the action or description of the object.

A similar structure can be traced in each septime. Therefore there are 12 addresses to the tragedy in the complete poem. As in the akathist, the addressing to the "glorified" object is framed by a description of the subject's action by using the present tense (заглянем, услышим, вложим, задерем, рухнем и др.), and a description of the action of the object - tragedy, or the tragedy itself. In this case, the object's action is more often expressed by the present constant or abstract verb tense, i.e. it isn’t related to time constraints (тебе хорошо на природе, но лучше в морге; не проходишь мимо, пробуешь; не требуешь времени, маячит твой абрис).

It should also be noted that the passive akathist kharetisms (*rejoice*) are replaced by active verbs with the semantics of violence. They’re representing, above all, just the opposite of the blissful state of action of the subject or object. In this poem, the verb is a structural and organizing device. The first three stanzas and the fifth stanza include plural third person forms of the verb in the present tense: заглянем, услышим, рассмотрим, заглянем, вложим, задерем, рухнем, прободаем. The

ISBN 978-84-949838-0-1

list indicates the degree of the strengthening of the subject's action towards the object. The distance between subject and object is narrowing - it starts with a ‘gaze’ and ends with a ‘passage through’. The lyrical subject first tries to look at the face of the tragedy (it’s a game with a play on set phrases). Then he overcomes his fear by intentionally cynical actions (вложим, задерем подол, рухнем в объятья, прободаем до пружин) with special mixed markers of corporeality, which creates a simultaneous representation of the sexual act and the image of an old, decaying body. The "cognition" of tragedy (contamination of the high / spiritual and low / corporeal) puts the poet above the tragedy. In some religious traditions (we can find examples in the Old Testament), it is said that to know the name means having power over the object. In a different light, it seems as though the subject becomes the mythical hero, who descends into a dark and dangerous place to fight a rival mythical hero, who is also descending into this dark, dangerous space to confront his adversary (the use of archaic "masks" being a common motif in Brodsky's poetry).

The description of the tragedy, which begins in the 4th stanza, continues in the 6th. We should emphasize several pairs of rhymes: горгоны - иконы - вагоны - погоны (gorgons, icons, carriages, epaulettes) - allusion to Soviet repressions and prison camps within four words. L. Losev comments: "Carriages full of people of Brodsky's generation are primarily being associated with prison carriages that take victims of Stalin's repressions right into the belly of GULAG" (Brodsky, volume II, 2012:479). In rhyming pairs *не по моде - по морде - в морге* (not in a fashion, (punch) in the face, in the morgue) we can find an allusion to Soviet everyday life, intolerance, a lack of freedom and the persecution of so called ‘тунеядцы’ (social parasites). Brodsky himself was charged with ‘social parasitism’ and was sentenced to five years hard labor and served 18 months on a farm in the village of Norenskaya. Here the poet places himself firmly within the context of this epoch. The face of the tragedy isn’t just seen and detected, the features are described with a horrifying accuracy: searching for the fifth corner (horror), irreparability, trying to dust an udder (nothing is sacred), hitting the top of the skull with a cleaver, wrists slit. The poet follows the inner structure of akathist throughout all the 12 stanzas of his ‘anti-akathist’. Utilised within this structure are crude constructs of address – which describe ‘tragedy’s biography’ (the tragic history of country and its people - «недаром тебе к лицу и пиджак, и тога») rather than the biography of a saint or one of the beings of the Holy Trinity – with the verb dominating the text, specifically verbs with violent semantics, which take the place of ‘rejoice’.

In the 10th stanza the description of the tragedy continues, and it resembles a verbal ‘teasing’ of the rival (one of the features of the fight): «Врежь по-свойски, трагедия. Дави нас, меси как тесто»; «Плюй нам в душу, пока есть место / и когда его нет! Преврати эту вещь в трясину, / которой Святому Духу, Отцу и Сыну / не разгрести. Загустей в резину, вкати ей кубик

ISBN 978-84-949838-0-1

аминазину». As an ‘Inverted akathist’, it doesn’t offer thanks for healing, resurrection and support, but describes the actions that destroy a person.

Each following stanza contains imperative verbs that imply the rival’s actions are opposite to the healing or resurrection in the akathist - не брезгуй, давай, сделай, врежь, дави, меси, плюй, преврати, загусти (жарг.), вкати (жарг.), воткни, валяй (жарг.), отворяй. The style here is colloquial, including slang and the vernacular. Again, it’s the opposite of the solemn high style of the akathist. In this situation slang is the most appropriate allusion to violence and its unlawful nature.

The phrase «вкати ей кубик аминазину» refers to punitive methods used by Soviet psychiatry on falsely accused patients.

Again, many parts of the poem are autobiographical. The subject of the poem predicts tragic actions. We can assume that the naming of these actions in some mystical way allows for the overcoming of them. These actions, aimed at the body, are thoroughly corporeal. The poet finds himself playing the part of a prophet who wins a spiritual victory over tragedy. Indifference towards the rival follows this victory: «раньше, подруга, ты обладала силой», «валяй».

The text is a mirror image of the akathist, "the reverse side," "a rough board from that side of the icon." While maintaining the form of akathist, Brodsky fills it with new content, semantic and stylistic, which correspond to the glorification of the true heroine of the 20th century - Tragedy. This, therefore, is the reason why repressions, tortures, betrayal, lack of rights, prosecution and ugliness, which form the tragic content, are being described by verbs with the semantics of violence and profanity.

According to A. Nesterov, we have ‘an attempt to speak about the horror of the 20th century’ and of all human life (Nesterov, 2001). This horror is emphasized by utilising the form of a religious composition. This poem isn’t just speaking out, but is an act of poetic exorcism, purification and liberation. Brodsky appeals to the ancient Aristotelian view of the tragic which culminates with catharsis, but in his version it ends only with indifference. Brodsky combines an ancient understanding of the tragic with a form from the religious genre, thereby realizing one of his basic principles for creating the poem.

The theme of grief is the backbone for the creative work of J. Brodsky. «Боже, услышь мольбу: дай мне взлететь над горем / выше моей любви, выше стенанья, крика…» (Farewell Ode, 1964); «Когда так много позади / всего, в особенности – горя, / поддержки чьей-нибудь не жди…» (A View to the Sea, 1969); «Только с горем я чувствую солидарность…» (I Entered Instead of a Wild Beast in a Cage, 1980). Brodsky came early to the conclusion that despair, grief and pain are the rules of life in the 20th century, and not a violation of them. The essence of life reveals itself not in what is happening, but in our attitude towards it (Polukhina, 2009:154-155). In

ISBN 978-84-949838-0-1

poetry, the theme of grief is often associated with the themes of courage and stoicism. The poem "Portrait of Tragedy" is striking evidence of the author's position.

Another interesting fact is that the poem was written in 1991 - the year of the coup attempt against the former Soviet president which precipitated the dissolution of the USSR in December of the same year. It is also a time when the name of Brodsky's native city reverted from Leningrad back to Saint-Petersburg. With this knowledge, the poem could be interpreted as an epitaph for a fallen state built on violence.

On the other hand, during the last years of Brodsky's life, his relationships with Soviet friends and poets deteriorated. One of the reasons was the growing popularity of Orthodoxy amongst his friends in the 90s. Brodsky had a conflict with A. Naiman, who had called the poem 'Burning' "an insult to his religious feelings". He had forgotten that the poet embodies the moment of passion, and it is most likely that in this case, the feeling of passion towards woman is stronger than others. Following religious forms, Brodsky describes the 'passionate state' of the lyric hero. Perhaps therefore, 'Portrait of Tragedy' is one poet's challenge to the sensitivities of religious people.

References

Бродский И. (2012): Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.: Издательство Пушкинского дома.

Ахапкин, Д. Н. (2018): «Прощальная ода»: у истоков жанра больших стихотворений [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/5104371/ (дата обращения: 18.01.2018).

Нестеров А. (2018): «Портрет трагедии» – опыт анализа [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/nest.html (дата обращения: 18.01.2018).

Полухина В. (2009): Больше самого себя. О Бродском. Томск: ИД СК– С.

Фатеева Н. А. (2000): Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва.

Фёдоров А. И. (2008): Фразеологический словарь русского литературного языка. М.: Астрель: АСТ.

ISBN 978-84-949838-0-1