

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ISSN 0321-1215

НАУЧНЫЙ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ
ЖУРНАЛ
2015
№ 4 (34)
www.vruli.cfuv.ru

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР /
EDITOR-IN-CHIEF**

Курьянов С.О. / Kuryanov S.O.,
доктор филологических наук, доцент

**ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА /
DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF**

Иванова Н.П. / Ivanova N.P.,
доктор филологических наук, профессор

**ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ /
EXECUTIVE SECRETARY**

Курьянова В.В. / Kuryanova V.V.,
кандидат филологических наук

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ /
EDITORIAL BOARD:**

Александрова И.В. / Alexandrova I.V.,
доктор филологических наук, доцент
Берестовская Д.С. / Berestovskaya D.S.,

доктор философских наук, профессор
Беспалова Е.К. / Bepalova Ye.K.,
кандидат филологических наук

Богданович Г.Ю. / Bogdanovich G.Yu.,
доктор филологических наук, профессор

Борисова Л.М. / Borisova L.M.,
доктор филологических наук, профессор
Гуменюк В.И. / Gumeniuk V.I.,

доктор филологических наук, профессор
Зябрева Г.А. / Ziabreva G.A.,

кандидат филологических наук, доцент
Ищенко Н.А. / Ishchenko N.A.,

доктор филологических наук, профессор
Капустина С.В. / Kapustina S.V.,
кандидат филологических наук

Новикова М.А. / Novikova M.A.,
доктор филологических наук, профессор

Остапенко И.В. / Ostapenko I.V.,
доктор филологических наук, доцент

Темненко Г.М. / Temnenko G.M.,
доктор филологических наук, доцент

Титаренко Е.Я. / Titarenko Ye.Ya.,
доктор филологических наук, профессор

Ященко Т.А. / Yashchenko T.A.,
доктор филологических наук, профессор

Издается с 1966 года.
В 1966–1991 г. издавался во
Львове–Черновцах и в 1993–
2014 г. в Симферополе как
межвузовский научный
сборник. С 2015 г. издается
как научный филологический
рецензируемый журнал.

Выходит 4 раза в год.

УЧРЕДИТЕЛЬ:
ФГАУ ВО «Крымский
федеральный университет
имени В. И. Вернадского».

Журнал включен в
Российский индекс научного
цитирования (РИНЦ).

Журнал зарегистрирован
Федеральной службой по надзору
в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуни-
каций (Роскомнадзор). Свидетель-
ство ПИ № ФС 77-61824
от 18 мая 2015 года.

АДРЕС РЕДКОЛЛЕГИИ:
295007, Республика Крым,
г.Симферополь, пр. Вернадс-
кого, 2, ТА КФУ, кафедра
русской и зарубежной
литературы, редакции
журналов, к. 210.
Тел.: +7978 844-18-21.
E-mail: vruli1966@mail.ru

Печатается по решению Ученого
совета КФУ, протокол № 18
от 14.12.2015.

Подписан к печати 19.12.2015.
Отпечатан в издательском отделе
ФГАУ ВО «КФУ им. В.И.
Вернадского».

Авторские материалы могут не отражать точку зрения редакции. Рукописи не возвращаются. Любое воспроизведение материалов без письменного согласия редакции не допускается. При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

| | |
|--|----|
| <i>Батурина Е. Н.</i> Человек в контекстах внутренней речи господина Голядкина в повести «Двойник» Ф. М. Достоевского | 3 |
| <i>Шульдишова А. А.</i> «На мотив из Вагнера»: диалог партитуры и поэтического воплощения | 10 |
| Люкевич В. В. Мифопоэтическое кодирование повествования в «Митиной любви» И. А. Бунина | 23 |
| <i>Икитян Л. Н.</i> Викентий Вересаев – Леонид Андреев: жизненные параллели и творческие перпендикуляры | 33 |
| <i>Мешков В. А.</i> Неразгаданный Сергей Есенин | 41 |
| <i>Бугаева И. В.</i> Сакральная ономастика в поэзии Анны Ахматовой | 53 |
| <i>Белосова Е. Г.</i> Мотив многолодства в русской прозе рубежа 1920–1930 гг.: к вопросу о типологическом схождении авторских стилей | 60 |
| <i>Остапенко И. В.</i> Экзистенциальные поиски Олега Чухонцева | 69 |
| <i>Павлова Е. А.</i> Интерактивность в творчестве В. О. Пелевина | 93 |

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

| | |
|--|-----|
| <i>Лёвина Е. В.</i> Повесть Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» и гомеровская традиция. Особенности жанра | 111 |
|--|-----|

РУССКАЯ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

| | |
|--|-----|
| <i>Чернова М. М.</i> Особенности юмора в сказках Сергея Козлова и рассказах Юрия Ковалева | 120 |
|--|-----|

КРЫМСКИЙ ТЕКСТ В РУССКОЙ И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

| | |
|--|-----|
| <i>Лейбенсон Ю. Т.</i> «Присвоение античности» и интеграция Крыма в конце XVIII – первой четверти XIX века | 126 |
|--|-----|

ЭССЕ И ИНТЕРВЬЮ

| | |
|--|-----|
| <i>Антонов В. И.</i> Региональная литература как наиболее вероятная «духовная скрепа» России | 140 |
| <i>Горпенко-Мягкова И. Я.</i> Завещание булгаковеда. Последнее интервью Б. С. Мягкова: «Сквозь невидимые миру слёзы...» ... | 147 |

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК: 808.2–3:882–3

ЧЕЛОВЕК В КОНТЕКСТАХ ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ ГОСПОДИНА ГОЛЯДКИНА В ПОВЕСТИ «ДВОЙНИК» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Батурина Евгения Николаевна,

*специалист–лингвист оргуправления
аппарата губернатора и правительства
Еврейской автономной области,
кандидат филологических наук, доцент,
679016, Российская Федерация, г. Биробиджан,
ул. Шолом-Алейхема, 39, кв. 14.
Тел.: 89841250923, e-mail: murzilka240163@mail.ru*

В статье представлены результаты анализа контекстов внутренней речи главного героя в повести «Двойник» Ф. М. Достоевского, содержащих лексему «человек». Именно в этих контекстах наиболее выукло отражен феномен раздвоения в сознании человека.

Ключевые слова: *контекст, внутренняя речь, феномен раздвоения.*

В 1839 г. в письме брату Михаилу Ф. М. Достоевский писал: «...человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь разгадывать ее всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [2, 63]. Вне сомнения, что именно «человек» – ключевое понятие в индивидуально-авторской картине мира Достоевского – художника и мыслителя. В каждом периоде творчества, в каждом произведении это ключевое слово наполнено по-особому неповторимым внутренним смыслом.

Важное место эта лексема занимает и в повести «Двойник» – втором произведении писателя, впервые опубликованном в феврале 1846 г. На первый взгляд, «Двойник», в отличие от романа в письмах «Бедные люди», представляет собой традиционный рассказ с повествователем. Но повесть эта во многом носит экспериментальный характер. Специфика организации повествования в «Двойнике» заключается в том, что голос рассказчика (повествование от автора) и голос главного героя, Якова Осиповича Голядкина (Голядкина–старшего), тесно переплетаются между собой, «сближаются» в форме несобственно-прямой речи.

Второе произведение Достоевского необычно тем, что, продолжая тему двойников, разработанную в немецкой литературе Э. Т. А. Гофманом, а в русской – А. Погорельским, молодой писатель связывает «ее с мотивами безумия (и шире – потрясенного сознания) героев» [2, 488]. Феномен раздвоения в сознании человека показан в «Двойнике» одновременно и глазами автора–повествователя, и самого героя–безумца.

По нашему мнению, этот феномен наиболее ярко отражён в контекстах с внутренней речью главного героя, содержащих лексему «человек». Под внутренней речью героя мы понимаем его речь «про себя», без произнесения вслух. Обычно фрагменты внутренней речи вводятся в текст с помощью глаголов: «подумал», «почувствовал», «помыслил» и т. п. Контексты внутренней речи Голядкина–старшего, как уже было сказано, были рассмотрены нами в повести в рамках несобственно–прямой речи.

Среди них можно выделить несколько групп: «характеристика героем самого себя»; «характеристика Голядкиным–старшим Голядкина–младшего (т. е. своего двойника); «контексты–характеристики других героев»; «реплики внутренних диалогов господина Голядкина с его воображаемыми собеседниками».

Одна из самых немногочисленных по составу – 1-я группа: 3 контекста. Лишь в одном из них господин Голядкин выражает самооценку: «Нет, уж что проникнуть, когда *характер у человека такой!* [Курсив наш. – Е. Б]. Эка ведь тенденция подлая! Струсил как курица» (Д I, 132).^{*} В другом фрагменте герой выражает свое неприятие «обиды», нанесенной ему его соперником – Голядкиным–младшим: «Покорись он... простил бы ему... Но, как ветошку, себя затирать я не дам. И не таким людям не давал я себя затирать, тем более не позволю покуситься на это *человеку развращенному*. Я не ветошка; я, сударь мой, не ветошка!» (Д I, 168). И вновь в который раз большое сознание господина Голядкина пронзает мысль–протест: «Я не ветошка!», «Человек не ветошка!», а в подтексте звучит: «Я человек!».

В 3-м контексте герой Достоевского в воображаемом диалоге с его превосходительством пытается защитить свою самость, свое че-

ловеческое «Я»: «Он другой человек, ваше превосходительство, а я тоже другой человек; он особо, и я тоже сам по себе» (Д I, 213). Сочетание *сам по себе* неоднократно встречается в речи главного героя «Двойника». На этот факт указывал М. М. Бахтин: «Речь Голядкина стремится прежде всего симулировать свою полную независимость от чужого слова: «он сам по себе, он ничего». <...> он себя убеждает, себя ободряет и успокаивает и разыгрывает по отношению к себе самому другого человека» [1, 246].

Особый интерес представляют контексты 2-ой группы. В них отражено отношение господина Голядкина к своему двойнику – порождению его раздвоенного сознания. С точки зрения здравого смысла, это, по сути, контексты речи Голядкина о самом себе, точнее, об иной, до некоторых пор неосознаваемой им стороне своего внутреннего «Я» – alter ego. Условно их можно разделить на 2 типа: «оправдывающие» и «разоблачающие».

В «оправдывающих» контекстах выражено сочувствие и понимание Голядкиным человека, попавшего в тяжелую ситуацию. Вот эти характеристики: «Бедный человек <...> в свое время пострадал» (Д I, 154); «...одно шекотливое обстоятельство <...> не может замарать человека» (Д I, 156); «...когда не виноват человек, когда сама природа сюда замешалась» (Д I, 156); «...гость его должен быть весьма любезный человек во всех отношениях» (Д I, 132); «...чтоб не сконфузить и без того уже пострадавшего человека» (Д I, 132); «Человек же он бедный, затерянный, запуганный» (Д I, 172).

Слово «человек» здесь сочетается с предикатами: «бедный», «не виноват», «любезный во всех отношениях», «без того уже пострадавший», «затерянный», «запуганный». Все они, кроме «любезный во всех отношениях», могут быть рассмотрены как контекстуальные синонимы. Еще в одном контексте «оправдывающего типа»: «Ну, пришлось, устроился, самой природой устроился так человек, что две капли воды похож на другого человека, что совершенная копия с другого человека: так уж его за это и не принимать в департамент?!» (Д I, 172) – мы выделили курсивом развернутые номинации, синонимичные слову «двойник».

Контекстов «разоблачающего типа» всего три. Один из них уже был рассмотрен нами среди контекстов с самооценкой господина Голядкина: «... как ветошку, себя затирать я не дам. И не таким людям не давал я себя затирать, тем более не позволю покуситься на это человеку *развращенному*. Я не ветошка; я, сударь мой, не ветошка!» (Д I, 168). Здесь господин Голядкин–младший охарактеризован как человек *развращенный*.

В другом фрагменте выражено изумление и растерянность Голядкина перед поведением «друга и приятеля его» (Д I, 161) на службе: «... я уже давно предчувствовал, что он по особому поручению, <...> что непременно *по чьему-нибудь особому поручению употреблен человек...*» (Д I, 162). В выделенной нами формулировке лексема «человек» в сочетании с кратким страдательным причастием «употреблен» выступает в конструкции пассивного залога. В этой внутренней реплике – отражение ситуации самоотчуждения человека, полной утраты им своего «Я». Если человек «употреблен кем-то», он превращается в близкую вещь.

В 3-ем контексте «разоблачающего характера» – мысли господина Голядкин–старшего, наблюдающего за господином Голядкиным–младшим со стороны: «Желал бы я знать, чем он именно берет в обществе высокого тона? Ни ума, ни характера, ни образования, ни чувства; везет шельмецу! Господи боже! ведь *как это скоро может пойти человек*, как подумаешь, и «найти» во всех людях! И *пойдет человек*, клятву даю, что *пойдет далеко*, шельмец доберется, – везет шельмецу!» (Д I, 200). Здесь лексема «человек» реализуется в сочетании с фразеологизмом «далеко пойти», точнее, сам фразеологический оборот используется в трансформированном виде.

Среди фрагментов внутренней речи Голядкина, характеризующих других героев, особенно эмоциональной кажется негативная оценка Андрея Филипповича – начальника отделения, человека вышестоящего: «Ему-то что? Старая петля! всегда на пути моем, всегда черной кошкой *норовит перебежать человеку дорогу*, всегда-то *да в пику человеку; человеку-то в пику да поперек...*» (Д I, 151). Мы видим, что здесь в сочетании со словом «человек» употребляются фразеологизмы «перебежать дорогу», «в пику» и наречие «поперек», которые в контексте сближаются по смыслу: «назло», «наперекор», «вопреки», «в противовес».

Рассмотренный фрагмент – часть внутреннего монолога господина Голядкина, его рассуждений по поводу реакции начальства на появление господина Голядкина–младшего. Мнительность, подозрительность и недоверчивость, резкие перепады настроения главного героя отражены в монологах подобного типа. Речь Голядкина в них перемежается с вкраплениями голоса рассказчика: «Так как же это? – думал про себя господин Голядкин, – так вот у нас игра какова! Так вот у нас какой ветерок теперь подует... Это недурно; это, стало быть, наиприятнейший оборот дела приняли, – говорил про себя герой наш, потирая руки и не слыша под собою стула от радости. – Так дело-то наше обыкновенное дело. Так все пустьчками кончается, ничем разрешается. В са-

мом деле, никто ничего, и не пикнут, разбойники, сидят и делами занимаются; славно, славно! я *добротоу человека* люблю, любил и всегда готов уважать...» (Д I, 151).

В контекстах реплик внутренних диалогов Голядкина с воображаемыми собеседниками по-особому ярко проявляются такие черты его речи, как просительная интонация, интонация самооправдания, многословность, витиеватость, паузы, претензия на высокий стиль: «Дескать, так и так, ваше превосходительство, защитите и *облагодетельствуйте человека*; <...> не погубите, принимаю вас за отца, не оставьте... амбицию, честь, имя и фамилию спасите... и *от злодея, развращенного человека*, спасите...» (Д I, 213). Те же черты проявляются и в так называемых ответных репликах воображаемых собеседников: «Дескать, *благодетельный, за меня страждущий и всячески милый сердцу моему человек* и так далее» (Д I, 222). Можно отметить, что внутренняя речь героя Достоевского во многом передает нюансы его внешней, звучащей речи.

Таким образом, наблюдения над фрагментами внутренней речи господина Голядкина, содержащими лексему «человек», позволили сделать некоторые **выводы**. Самой многочисленной по составу является группа контекстов, в которых господин Голядкин–старший выражает свое отношение к господину Голядкину–младшему. Их можно разделить на «оправдывающие» и «разоблачающие» контексты. В «оправдывающих» контекстах был выделен синонимический ряд предикатов позитивной оценки, сочетающихся с лексемой «человек».

По нашему мнению, контексты данной группы особенно выпукло с помощью ключевого слова «человек» характеризуют феномен раздвоенного сознания главного героя через «внутренний взгляд» его самого на «самого себя» – своего двойника. Контексты с лексемой «человек» во внутренней речи Я. О. Голядкина «оправдывающего» (с позитивной оценкой) и «разоблачающего» (с негативной оценкой) типа отражают, как ни парадоксально это звучит, двойственность в отношении героя Достоевского к своему двойнику. Во фрагментах с внутренней речью господина Голядкина, в целом, были отмечены фразеологические единицы и их трансформации, употребленные в сочетании с лексемой «человек». В немногочисленных внутренних диалогах Голядкина–старшего с воображаемыми собеседниками степень проявления феномена раздвоенного сознания несколько «сглажена» благодаря витиеватости слога и претензии на высокий (официальный) стиль.

Впервые в русской литературе внутренний процесс раздвоения в сознании человека Достоевский делает объектом непосредственного наблюдения не только с точки зрения автора–повествователя и с точки зрения воспринимающего текст читателя, но и с точки зрения самого

героя, переживающего этот процесс. Иначе говоря, в «Двойнике», показана внутренняя диалектика феномена раздвоения. Поэтому именно в контекстах внутренней речи главного героя «Двойника» с ключевым словом «человек» (по сути, в его «обнаженном» в словесных формах, по воле автора, сознании) наиболее отчетливо раскрывается «тайна» господина Голядкина как тайна «душевной жизни» бесконечно одинокого человека. Тайна жизни, в которой, выражаясь словами М. М. Бахтина, «диалог с самим собой» «позволяет заменить своим собственным голосом голос другого человека» [1, 131].

Примечания

*Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Здесь и далее ссылки на Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского приводятся в тексте статьи в круглых скобках с употреблением сокращения *Д.* и указанием номера тома и страницы.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. 320 с.
2. Фридлиндер Г.М. Примечания // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. В 30 т. Т. 1. Л.: Наука, 1972. С. 456–514.

THE LEXEME «CHELOVEK» IN THE CONTEXTS OF GOLYADKIN'S INTERNAL SPEECH IN THE POEM «DVOYNIK» BY F. M. DOSTOYEVSKY

Baturina Yevgeniya Nikolayevna,

*Ph.D., Philosophy Doctor,
specialist–linguist of Arguably office of the Governor
of the Jewish Autonomous region (JAR),
(Birobidzhan, Russia),*

Tel.: 89841250923, e-mail: murzilka240163@mail.ru

Results of the analysis of the contexts of the internal speech of the main character in the story Dostoyevsky's Double containing a lexeme «chelovek» are presented in article. The phenomenon of bifurcation of consciousness of the person is most brightly reflected in these contexts.

Keywords: *context, inner speech, the phenomenon of bifurcation.*

References

1. Bakhtin M.M. Problemy poetiki Dostoyevskogo [Problems of Dostoyevsky's poetics]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ. 1979. 320 p.
2. Fridlender. G.M. Primechaniya [Comments] // Dostoyevskiy F.M. Polnoye sobraniye sochineniy v tritsati tomah [The complete works in thirty volumes]. Leningrad, Nauka Publ., 1972. Vol. 1. Pp. 456–514.

УДК: 821.161.1:7.037.2

«НА МОТИВ ИЗ ВАГНЕРА»:
ДИАЛОГ ПАРТИТУРЫ
И ПОЭТИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

Шульдишова Алина Анатольевна,

*преподаватель кафедры русского языка
Донецкого национального медицинского университета им. М. Горького,
83003, г. Донецк, пр. Ильича, 16,
тел.: +38 (062) 344-41-51, e-mail: shuld_a@mail.ru*

В статье рассматриваются музыкально-композиционные особенности стихотворения А. Блока «Валкирия». Из анализа вполне очевидными становятся внутренние связи между элементами художественной структуры поэтического произведения, свойствами и музыкальными особенностями первого акта одноимённой оперы Р. Вагнера.

***Ключевые слова:** литературно-музыкальные связи, музыкальные ассоциации, оперные реминисценции.*

«<...> соединение поэзии с музыкой,
или музыкальная драма, есть создание
того же романтизма – через Глюка к Вагнеру».
А. Блок [т. 6, с. 369].

Центральные образы стихотворения А. Блока «Валкирия», обозначенные поэтонимами *Валкирия, Гундинг, Зигмунд, Зигелинда, Вельзе*, мало известные «непосвящённому» читателю, восходят к персонажам оперы Р. Вагнера «Валькирия» (русскоязычный вариант либретто В. П. Коломийского представляет некоторые имена в иной фонетической огласовке – *Валькирия, Хундинг, Зиглинда*). В исследовательской среде распространено мнение, что стихотворение Блока «Валкирия» вызывает ассоциацию с первой сценой первого акта оперы. Например, А. Б. Криницын в статье «Тема рыцарства в лирике А. Блока в ее связи с творчеством Р. Вагнера» пишет, что стихотворение «Валкирия» является «вольным пересказом первой сцены одноименной вагнеровской оперы» [6, с. 201]. Анализ стихотворения позволяет несколько иную

трактовку правильно отмеченной связи. Внутренние отношения между элементами художественной структуры поэтического произведения, свойствами и музыкальными особенностями первого акта оперы Р. Вагнера «Валькирия» открывают иную перспективу. Оперных реминисценций из первой сцены больше, но во всех строфах стихотворения ясно прочитываются отсылки и на вторую и третью сцены первого акта. Кроме того, нельзя не заметить, что Блок в своё стихотворение перенёс вагнеровские сценические указания из третьей сцены акта. Добавим к этому, что стихотворение впервые было опубликовано в 1908 году с подзаголовком: «К **1-му акту** оперы Вагнера» (Выделено мною. – А. Ш.) [2, т. 1, с. 642]. А. Газенпуд в исследовании «Рихард Вагнер и русская культура» говоря о том, что стихотворение, «навешанное сценой первого действия оперы, <...> в то же время фиксирует отдельные моменты действия», подробно их так и не рассматривает.

Обратимся к биографическим данным, полученным при изучении дневников, записных книжек и переписки поэта.

А. Блок, посещавший спектакли вагнеровской тетралогии «Кольцо Нибелунгов», имевший вагнеровский абонемент («Сегодня и завтра возобновление Вагнеровского абонемента» [1, ЗК, с. 202]), в текстах писем, дневниках и записных книжках оставил множество сведений, позволяющих выявить его музыкальные предпочтения, впечатления и рефлексии по поводу прослушанных музыкальных произведений немецкого композитора:

1) «*«Валькирия»*. Голосить будут какие-то Ростовский, Андреевская и Валицка, – опять нельзя идти! Нет, все-таки пойду <...> Несмотря на «состав», музыка» [1, ЗК, с. 210]; «В начале января, до отъезда в Москву, я встретился в Мариинском театре (на *«Валькирии»*) с Еленой Васильевной и Владимиром Васильевичем» [1, т. 8, с. 90]; «... Он <...> подает руку Рихарду Вагнеру, автору темы огней в *«Валькирии»*, – через голову неистовствующего, сгорающего в том же огне будущего, Генриха Гейне» (Крушение гуманизма [1, т. 6, с. 96]; «Вечером – *«Валькирия»* (с тетей)» [2, т. 7, с. 230]; 2. *«Валькирия»*. [1, ЗК, с. 58].

2) «Сегодня мы идем наконец в *«Зигфрида»*» [2, т. 8, с. 279]; «Сегодня *«Зигфрид»*, так что я не иду в Академию. [2, т. 8, с. 305].

3) «Представление *«Гибели богов»* было отменено» [2, т. 8, с. 118]; «3-го – *«Гибель богов»*, встреча со Зверевой» [2, т. 7, с. 235].

4) «Заключительные слова *«Золото Рейна»*, вложенные в уста Rheinstochter ...» [2, т. 7, с. 415]; «Мамино рождение. <...> Вечером они с Францем пошли на *«Золото Рейна»* (мой абонемент)» [2, т. 7, с. 227]; «Вечером иду на *«Золото Рейна»* (мамин абонемент) с тетей» [2, т. 7, с. 228];

5) «Вечером я в «Нюрнбергских мастерзингерах». <...> плаваешь в музыкальном океане Вагнера» [2, т. 7, с. 208].

6) «Композиция Грильпарцера напоминает «Тристана и Изольду» Вагнера» [2, т. 6, с. 472].

7) «Вечером иду, волнуясь, в «Парсифальях». [1, ЗК, с. 219)]; «Вечером – «Парсифаль» <...> [1, ЗК, с. 218]; «В «Парсифале» она не была. [1, ЗК, с. 218)]; ««Парсифаль». Счастье, счастье» [1, ЗК, с. 217].

8) «<...> величайшее создание Вагнера – социальная тетралогия «Кольцо Нибелунгов» <...>» [2, т. 6, с. 23].

Интересно, что Блок назвал реконструкцию своего имени в Шахматове «Валгаллой. Употреблённое Блоком название дворца косвенно намекает на фрагмент из оперы «Золото Рейна» Р. Вагнера: «Два месяца неотлучно следил за каждым гвоздем «Валгаллы», она страшно разрослась и до сих пор не кончена» [2, т. 8, с. 312].

В блоковских текстах можно также найти выписки из трактата Вагнера «Искусство и революция»:

1) «Если мы вслушаемся еще в слова Рихарда Вагнера, сказанные им в годы революции прошлого века, и поверим ему, то совершенно отчаемся в реальной ценности какого бы то ни было театра в наши дни, ибо «добросовестный художник, – говорит Вагнер, – должен признать с первого взгляда, что христианство не было искусством и не могло никоим образом дать жизнь истинному живому искусству ...»» [2, т. 5, с. 263].

2) «В могучем и жестоком, как все могучее творении своем, озаглавленном «Искусство и революция», Вагнер устанавливает следующие истины: Искусство есть радость быть самим собой, жить и принадлежать обществу <...>» [2, т. 6, с. 21].

3) «Есть, однако, одно противоречие, которого не раскусить. У Вагнера оно выражено в «Искусстве и Революции»; оно относится к Иисусу Христу. Называя Христа в одном месте с ненавистью «несчастливым сыном галилейского плотника», Вагнер в другом месте предлагает воздвигнуть ему жертвенник ...» [2, т. 6, с. 25].

В приведённых ниже фрагментах поэт использовал вагнеровские понятия *артист*, *гуманное животное*:

1) «<...> человек – животное гуманное, животное общественное, животное нравственное перестраивается в артиста, говоря языком Вагнера» [2, т. 6, с. 114].

2) «<...> в этом вихре революций политических и социальных, имеющих космические соответствия, формируется новый человек; гуманное животное ... беру вагнеровский термин» [2, т. 6, с. 126].

3) «Причина – едва ли не в том, что всякая художественная среда до сих пор мало народна, мало стихийна; она создала много художественных произведений, но она не создала и не может создать артиста – о котором мечтал Вагнер, ставивший это понятие в неразрывную связь с революционными, народными, стихийными движениями» [2, т. 6, с. 290–291].

В собранных нами записях встречаются цитаты немецкого композитора:

1) «Христианский театр был, по словам Вагнера, чаще криком боли освобождающегося человека, чем криком его радости» [2, т. 6, с. 477].

2) «Ваш крик – все еще только крик боли, а не радости» [2, т. 7, с. 350].

В текстах Блока Вагнер поставлен в один ряд с Гёте и Гейне, с Достоевским, Толстым и Ницше, с Марксом и Энгельсом:

1) «Мало того, Гейне – не эллин иногда, и его античные прозрения глубже, чем у людей его времени; они его роднят с людьми конца века – с Ницше, с Вагнером» [2, т. 6, с. 148].

2) «Браун находит интересным мое сближение Гейне с Вагнером. Упоминает о доле правды в докладе» [2, т. 7, с. 356].

3) «Мы уже знаем, что значит быть вне политики: это значит – стыдливо закрывать глаза на гоголевскую «Переписку с друзьями», на «Дневник писателя» Достоевского, на борьбу А. Григорьева с либералами; на социалистические взрывы у Гейне, Вагнера, Стриндберга <...>» [2, т. 7, с. 359].

4) «У нас за плечами – великие тени Толстого и Ницше, Вагнера и Достоевского. Все изменяется; мы стоим перед лицом нового и всемирного» [2, т. 5, с. 453].

5) «Творение Вагнера, появившееся в 1849 году, связано с «Коммунистическим манифестом» Маркса и Энгельса <...> Творение Вагнера, который никогда не был «реальным политиком», но всегда был художником, смело обращено ко всему умственному пролетариату Европы. Будучи связано с Марксом идейно, жизненно, то есть гораздо более прочно, оно связано с той революционной бурей, которая пронеслась тогда по Европе» [2, т. 6, с. 22].

Поэт написал своё предисловие к трактату Вагнера «Искусство и революция» и отредактировал литературный текст «Кольца Нибелунга»:

1) «Ночью дописал предисловие к «Искусству и революции» Вагнера» [1, ЗК, с. 394].

2) «О моем предисловии к народному изданию «Искусства и революции» Вагнера» [1, ЗК, с. 472].

3) «Получил «Кольцо» Вагнера для редакции» [1, ЗК, с. 476].

Блок планировал своего «Тристана» («7. Палуба корабля. По Вагнеру? По Готфриду Страсбургскому» [2, т. 4, с. 546]), обращал внимание на «призывы» Вагнера в музыке: «В ответ раздаются синтетические призывы Вагнера; много других призывов, которых следует искать не столько в трактатах об этом вопросе (каков, например, трактат Вагнера «Опера и драма»), сколько в музыкальных звуках <...>» [2, т. 6, с. 107]; подчеркивал значение композитора для развития культуры и театра: «Культура будущего копилась не в разрозненных усилиях цивилизации поправить непоправимое, вылечить мертвого, воссоединить гуманизм, а в синтетических усилиях революции, в этих упругих ритмах, в музыкальных потягиваниях, волевых напорах, приливах и отливах, выразитель которых есть Вагнер <...>» [2, т. 6, с. 112]; «В такую эпоху должен воскресать театр. Почва для него уже напоена стихийными ливнями вагнеровской музыки, ибсеновской драмы» [2, т. 5, с. 95]. Наконец: «<...> нужно слушать Вагнера» [2, т. 8, с. 229]; «Вагнер всегда возмущает ключи; он был вызывателем и заклинателем древнего хаоса» [2, т. 6, с. 109]; «Мой Вагнер» [1, ЗК, с. 287]; «Вагнер все так же жив и все так же нов <...>» [2, т. 6, с. 24].

Записи о Вагнере мы находим у Блока практически до последних его дней.

Вагнеровские музыкальные образы широко использовались поэтом в художественных текстах и представлены в его статьях. Останавливаться на вагнеровских мотивах в статьях Блока не будем: они подробно исследованы Д. М. Магомедовой. [7, С. 10–19].

В заключение общего обзора коснёмся блоковских рефлексий по поводу прослушанных музыкальных произведений немецкого композитора: 1) «Разве не одуряюще святы Зигмунд и Зиглинда и голос птички, «запевающей» Зигфриду, «манящей», inferнальной ... о, да! Inferнальной! «Она влияет» [2, т. 8, с. 52]. 2) «Под напевами Вагнера переложил последнюю сцену в стихи» [2, т. 7, с. 208]. Кроме этих откровений, к текстам-рефлексиям следует отнести стихотворения «Я никогда не понимал ...», написанное под влиянием прослушанной оперы Вагнера «Парсифаль», и «Валкирию» – стихотворный отклик поэта на впервые услышанную музыку Вагнера в 1900 году.

В блоковских текстах заложены эмоциональные чувства, способные вызвать звуко-музыкальные ассоциации, позволяющие «услышать» музыку. В языке поэта заинтересованность музыкальным искусством отразилась в использовании музыкальных аллюзий и реминисценций, сравнительно часто используемых названий произведений, в которых переплелись музыкальная и поэтическая составляющие. Таковы, например: название цикла «Кармен» у Блока и название оперы Ж. Бизе

«Кармен», название поэтического произведения М. Лермонтова «Демон», двух стихотворений А. Блока «Демон» («Иди, иди за мной – покорной») [2, т. 3, с. 60], «Демон» («Прижмись ко мне крепче и ближе») [2, т. 3, с. 26] и название оперы А. Рубинштейна «Демон», заголовок стихотворения «Валкирия (На мотив из Вагнера)» и название оперы Р. Вагнера «Валькирия», название подцикла «Пляски смерти» у Блока и название цикла романсов у М. Мусоргского «Песни и пляски смерти».

Стихотворение А. Блока «Валкирия» является драматическим отрывком. По сравнению с Вагнером Блок внёс некоторые изменения в освещение темы. Впрочем, мы говорим об этом на основе русского варианта этой оперы (русский перевод В. П. Коломийцева). А ведь было и другое. Блок слушал Вагнера в Италии («Вагнер в Наугейме – нечто вполне невыразимое» [1, ЗК, с. 150]), и в Германии. В стихотворение «Валкирия» поэт вводит свёрнутые, перефразированные и дословные цитаты из русского текста клавира оперы, называет автора музыки, указывает название музыкального произведения.

Рассмотрим текст стихотворения «Валкирия» сквозь призму диалога партитуры и поэтического воплощения. Текст партитуры музыкальной драмы поможет нам понять специфику прочтения Вагнера Блоком и выявить зафиксированные реминисценции. Сравним первый акт оперы Вагнера с поэтическим произведением Блока.

ВАЛКИРИЯ **(На мотив из Вагнера)**

Хижина Гундинга

Зигмунд
(за дверями)

*Одинокий, одичалый,
Зверь с косматой головой,
Я стучусь рукой усталой –
Двери хижины открой!
Носят северные волны
От зари и до зари –
Носят вместе наши челны.
Я изранен! Отвори!*

Первая строфа – это композиционная последовательность отсылок к первой, второй и третьей и вновь – первой и второй сценам первого акта оперы:

1) Вначале стихотворения блоковская ремарка *Хижина Гундинга* отсылает к вагнеровскому описанию внутренности жилища Хундинга («зал», построенный вокруг могучего ствола ясеня, являющегося центром постройки. Справа на переднем плане – очаг <...>) [3, с. 6–7] (**первая сцена**).

2) Изменённая Блоком вагнеровская ремарка (*за дверями*) связана со сценическими замечаниями немецкого композитора: *Появляется Зигмунд, отворяя снаружи входную дверь. Еще держась рукой за дверной засов, он оглядывает жилище <...> Не видя никого, он затворяет за собой дверь <...>* [3, с. 7–8] (**первая сцена**).

3) Блоковская строка / *Зверь с косматой головой* / отсылает ко второй сцене акта: Зигмунд называет себя волком: «*Волком*» отца прозвали <...> *Волченка видишь ты здесь и Волченка знают враги!* [3, с. 26, 29]. А также узнаётся сценический образ Зигмунда (театральный костюм: волчья шкура) (**вторая сцена**).

4) Ещё одна переключка оперы и стихотворения: рассказ Зигмунда о жизни в лесу с отцом, об убийстве матери и исчезновении сестры, позже – и отца: *В детстве еще я потерял сестру и мать, потерял навсегда; <...> в дикой чаще юноша прожил со старым немало лет; <...>* (первая часть рассказа) [3, с. 26–27; 28–29]; *Но бой разлучил нас с отцом; Он пропал без вести; напрасно искал я – только волчью шкуру в чаще нашел ... <...> И в лесу я заскучал <...> Покинул лес, жить стал с людьми, искал друзей, любви искал, но везде я был отвергнут <...>* (вторая часть рассказа Зигмунда) [3, с. 31–32]. Этот эпизод узнаётся в стихотворении: / *Одинокий, одичалый* / (**вторая сцена**).

5) Блоковская строка / *Я стучусь рукой усталой* / отсылает к речитативу Зигмунда. Зиглинда обращается к Зигмунду: *Молви мне, гость, в битве какой оружие ты потерял?* Далее следует рассказ Зигмунда о девушке, которую он защитил, о сражении с её роднёй: *Хотел защитить девушку я: ее насильно отдать немилому в жены хотела родня. Против насилья выступил я, на всю родню смело напал, и враг сражен был мной. <...> родня убитых бросилась к нам <...> но вот разбились и щит и копьё. <...> За мною помчалась толпа <...>* [3, с. 35–39] (третья часть рассказа Зигмунда) (**вторая сцена**). Эта строка ассоциируется с лейтмотивом утомлённого Зигмунда, спасающегося от преследовавшей родни девушки.

6) / *Носят северные волны / От зари и до зари – / Носят вместе наши челны* / – образ Рейна. У Вагнера он неоднократно повторяется в драматическом цикле «Кольца Нибелунга». Кроме того, строка воссоздает финальную сцену оперы: Зиглинда. *В ручье я видела образ свой,*

теперь он виден мне снова: как отражала вода, – ты отражаешь меня! [3, с. 80] (**третья сцена**).

7) / Я изранен / – является свёрнутой цитатой, отсылающей к первой и второй сценам оперы: Зигмунд. Я <...> устал от ран <...> сломались копье и щит! <...> Меня травил стая врагов <...> [3, с. 13–14] (**первая сцена**) и речитативу Зигмунда: Хотел защитить девушку я: ее насильно отдать немилому в жены хотела родня. Против насилья выступил я, на всю родню смело напал, и враг сражен был мной. <...> родня убитых бросилась к нам <...> но вот разбили щит и копье. <...> За мною помчалась толпа <...> [3, с. 35–39] (третья часть рассказа) (**вторая сцена**).

Разберём вторую строфу:

Зиглинда

*Кто ты, гость, ночной порою
Призывающий в тиши?
Черный Гундинг не со мною ...
Голос друга ... клич души!*

1) / Кто ты, гость, ночной порою / Призывающий в тиши? / – перефразированные цитаты: *Какой-то гость?* (Зиглинда) [3, с. 9] (**первая сцена**) и *Гость, назови мне себя!* (вопрос Зиглинды) [3, с. 25–26] (**вторая сцена**). Эта строка напоминает лейтмотив сострадания Зиглинды, увидевшей израненного странника, контрапунктирующий с оперной ситуацией.

2) *Черный Гундинг не со мною* – сценический костюм Хундинга (чёрная шкура). Эта строка также воссоздаёт музыкальную атмосферу первой сцены: ответ Зиглинды на вопрос Зигмунда (*Скажи, кто так мне помог?*): *Жильем и женой владеет Хундинг, у него ты в гостях; скоро вернется он!* [3, с. 12–13] (**первая сцена**).

3) Блоковская строка / *Голос друга ... Клич души!* / заключает в себе ряд музыкальных отсылок. В цепочке музыкальных фрагментов: когда Зигмунд остаётся один: *Мелькнул образ дивной жены ... О, страх восторга, сердца боль!.. Томленье влечет меня к ней, я во власти сладких чар <...>*. Становится понятно, что Зигмунд уже во власти сильного чувства [3, с. 46–47] (**третья сцена**) и ремарка Вагнера (*Долго молча смотрят они друг другу в глаза с выражением глубочайшего волнения*). [3, с. 19] (**первая сцена**).

Третья строфа представляет собой реминисценции первой, второй и третьей сцен первого акта:

Зигмунд

*Я в ночном бою с врагами
Меч разбил и бросил щит!
В темном доле, под скалами
Конь измученный лежит.
Я, в ночном бою усталый,
Сбросил щит с могучих плеч!
Черный меч разбил о скалы! /
«Вельзе! Вельзе! Где твой меч!»*
(Светится меч в стволе дерева)

Музыкальная составляющая третьей строфы – свёрнутые цитаты:

1) / *Я в ночном бою с врагами / Меч разбил и бросил щит!* / <...> / *Я, в ночном бою усталый, / Сбросил щит с могучих плеч!* В клавиуре звучит иначе: *Я* <...> *устал от ран* <...> *сломались копье и щит!* <...> *Меня травила стая врагов* <...> (Зигмунд) [3, с. 13–14] (**первая сцена**) и <...> *но вот разбились и щит и копье.* <...> *За мною помчалась толпа* <...> [3, с. 38–39] (третья часть рассказа Зигмунда, так называемая героическая тема) (**вторая сцена**).

2) Перефразированная цитата / *Черный меч разбил о скалы* – в клавиуре вариант этой строки, характеризующий поэтический образ Зигмунда, звучит иначе: <...> *но вот разбились и щит и копье.* [3, с. 38] (третья часть рассказа Зигмунда) (**вторая сцена**).

Дословная цитата:

3) У Блока: «Вельзе! Вельзе! Где твой меч!» – у Вагнера: *Мне меч отцом был завещан, в беде я его найду* <...> **Вельзе! Вельзе! Где же твой меч, твой крепкий меч?** цитата (Выделено мною. – А. Ш.) [3, с. 45–48] (**третья сцена**). Эта строка вызывает звуковую ассоциацию лейтмотива меча, сопровождающего данный оперный фрагмент.

4) Авторская ремарка (*Светится меч в стволе дерева*) отсылает нас к сценическому замечанию Вагнера: <...> *вспыхнувшее пламя внезапно бросает яркий свет на то место в стволе ясеня, которое было указано взглядом Зиглинды и где теперь ясно видна рукоять меча.* [3, с. 48] и к третьей сцене: появление Зиглинды и рассказ о старце, погрузившем меч в ствол ясеня: *Есть оружие здесь, у нас в доме: о, гость, достань его!* <...> *сильнейшему лишь дан этот меч!* [3, с. 53–54] (**третья сцена**). Блоковская ремарка также вызывает звуковую ассоциацию лейтмотива меча и лейтмотива Валгаллы, сопровождающие рассказ Зиглинды.

Интересны реминисценции последней строфы. Вместо последовательного изложения сцен – кольцевое строение (третья – первая – тре-

тъя). Такой приём имеет особый смысл, связанный с усилением художественного образа.

Зиглинда

*Вместе с кликами твоими
Загораются огни!
Ты, зовущий Вельзе имя,
Милый путник, отдохни!*
(Отворяет двери)

1) / *Вместе с кликами твоими / Загораются огни!* / – мотив зарождающейся любви (**последняя сцена** первого акта) как итог стихотворения. Нельзя исключить возможность и другого замысла. Этой строкой может быть также передан следующий оперный эпизод: заключительная сцена «Валькирии» из **третьего акта** («Прощание Вотана и заклинание огня»): когда Вотан говорит валькирии Брунгильде: *«Мы расстаёмся <...> Пусть брачный огонь для тебя загорится, какой для других не горел <...>».*

2) Строка / *Ты, зовущий Вельзе имя, / Милый путник, отдохни!* Одновременно связана с фрагментом оперы: Зиглинда, удерживая Зигмунда, когда он хочет уйти: *Останься здесь!* [3, с. 18] (**первая сцена**) и лейтмотивом любви Вельзунгов.

3) Стихотворение завершается описанием последней сцены первого акта оперы. Авторская ремарка в стихотворении (*Отворяет двери*) отсылает к сценическому замечанию композитора: *Большая входная дверь внезапно распахиывается* и обращению Зигмунда к Зиглинде: *Нет никого, но Гость вошел: вот он, взгляни, – ласковый Май!* [3, с. 64–65] (**третья сцена**), а также вызывает звуковую ассоциацию – песню Зигмунда о весне и любви, являющуюся основной темой этого эпизода.

Обратим внимание на композицию стихотворения. В основу стихотворения положено сжатое изложение всех сцен первого акта оперы, причём каждая из строф строится на контрастной смене оперных сцен и начинается изображением первой сцены. Как известно, много повторений есть и в музыке «Кальца Нибелунга».

Отметим ещё одну особенность стихотворения. Поэт применил в поэтическом произведении аллитерацию. Обращаясь к проблеме музыкальности в своей работе «Филологический анализ лирического стихотворения» Д. М. Магомедова пишет: «Самые совершенные стихи – те, что максимально приближаются к музыке» Под «приближением к музыке» исследовательница понимает звуковую организацию стиха. Столь же верно её указание на то, что «звуковые повторы, ассонансы,

аллитерации служат главным средством выразительности и даже формирования поэтического образа» [8, с. 134]. Действительно, музыкальность стихотворения достигается многократным (полностью все согласные слова **ВАЛКИРИЯ** повторены 9 раз, а плавные **Р** и **Л** соответственно 19 и 17 раз) повторением сочетаний согласных, входящих в состав слова «валькирия» в различном гармоническом варьировании, создавая звукообраз Валькирии: / Одино**К**ий, одичал**Ь**ый, / З**В**ер**Ь** с **К**осматой го**Л**овой, / Я стучусь **Р**у**К**ой уста**Л**ой – / Д**В**е**Р**и хижины от**К**рой! / Носят се**В**ер**Н**ые **В**о**Л**ны / От за**Р**и и до за**Р**и – / Носят **В**месте наши чел**Ь**ны. / Я из**Р**анен! От**В**ори! // **К**то ты, гость, ночной по**Р**ою / **П**ризы**В**ающий **В** тиши? / Че**Р**ный Гундинг не со мною ... / Го**Л**ос д**Р**уга ... **К**лич души! // Я **В** ночном бою с **В**рагами / Меч **Р**азби**Л** и б**Р**оси**Л** щит! / **В** темном до**Л**е, под с**К**алами / **К**онь измученный **Л**ежит. / Я, **В** ночном бою уста**Л**ый, / Сб**Р**оси**Л** щит с могучих пл**Е**ч! / Че**Р**ный меч **Р**азби**Л** о с**К**алы! / «**В**ел**Ь**зе! **В**ел**Ь**зе! Где т**В**ой меч!» // **В**месте с **К**ли**К**ами т**В**оими / Заго**Р**аются огни! / Ты, зо**В**ущий **В**ел**Ь**зе имя, / Ми**Л**ый путн**И**к, отдохни! // [т. 1, с. 349–350]. Как известно Р. Вагнер в тексте «Кольца Нибелунга» также использовал этот вид звуковой организации речи.

Возвращаясь к литературно-музыкальным связям стихотворения, подчеркнём, что слуховое воображение А. Блока предопределило структуру и свойства стихотворения, явилось мотивационной базой, «начальным моментом стихотворного языкового мышления» [9, с. 173]. С. П. Шер ввёл понятия «словесная музыка» (*verbal music*), т. е. письменное экспонирование музыкального произведения [10]. Другой исследователь, А. Гир [5] дополнил его понятием «нулевая степень *verbal music*», когда автор указывает музыкальное произведение, апеллируя к посвящённому читателю.

Так, в тексте стихотворения «Валькирия» поэтом использована «нулевая степень *verbal music*» [5]. Блок широко трансформировал оперные фрагменты, обращаясь к конкретному музыкальному произведению Вагнера. Поэтическое осмысление музыкального произведения в поэтической канве стихотворения преломляется с помощью реминисценций. Содержание стихотворения предполагает знание читателем оперы. Почти каждая строка стихотворения отсылает к вагнеровской музыке, поэтому читателю, предварительно не изучившему музыкальное произведение, сложно понять его.

Ближайшей перспективой в разработке предложенной темы представляется изучение цикла «Кармен» в контексте взаимоотношения его с оперой Ж. Бизе «Кармен».

Список литературы

1. Блок А. Записные книжки / Александр Блок. – М.: Художественная литература, 1965. – 663 с.
2. Блок А. Собрание сочинений / Александр Блок. – М.-Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1960–1963. – (Сочинения: в 8 т.).
3. Вагнер Р. Валькирия. Клавир. Музыкальная драма в трёх действиях. Переложение для пения с фортепиано К. Клиндворта – М.: Музыка, 1971. – 378 с.
4. Газенпуд А. Рихард Вагнер и русская культура / Исследование. – Л.: Всесоюзное издательство «Советский композитор» Ленинградское отделение, 1990. – 288 с.
5. Гир А. Музыка в литературе: влияние и аналогии / А. Гир: [пер. с нем.] // Вестник молодых ученых. – Гуманитарные науки. – № 1. – СПб, 1999. – С. 86–99.
6. Криницын А. Б. Тема рыцарства в лирике А. Блока в ее связи с творчеством Р. Вагнера. // Рихард Вагнер в России. – Tьbingen, 2001. – С. 201–216. Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/39788.php>
7. Магомедова Д. М. О генезисе и значении символа «мирового оркестра» в творчестве А. Блока. – Вестник московского университета. – № 5, 1974. – С. 10–19.
8. Магомедова Д. М. Филологический анализ лирического стихотворения / Дина Махмудовна Магомедова. – М.: Academia, 2004. – С. 134.
9. Якубинский Л. П. Язык и его функционирование: избранные труды / Лев Петрович Якубинский – М.: Наука, 1986. – С. 173.
10. Sher St. P. Notes Toward a Theory of Music / Steven Paul Sher // Comparative Literature. – 1970. – Vol. XXII. – № 2. – 280 p.

**«ON THE MOTIF FROM WAGNER»:
DIALOGUE OF SCORE AND POETICAL EMBODIMENT**

Shuldishova Alina Anatolevna,

*Lecturer of Donetsk national
medical university named by M. Gorky,
tel.: +38 (062) 344-41-51, e-mail: shuld_a@mail.ru*

The article deals with the musical and compositional features of A. Block's poems «Valkiriya». From the analysis internal communication between the elements of artistic

structure of the poetic works, properties and musical characteristics of the first act of the eponymous opera by R. Wagner become apparent.

Keywords: *literary and musical connections, musical associations, reminiscences of opera.*

References

1. Blok A. Zapisnye knizhki [Diary] / Александр Блок Aleksandr Blok [Aleksandr Blok]. – Moscow: Hudozhestvennaya literatura Publ., 1965. – 663 p.
2. Blok A. Sobranie sochineniy. [The Complete works.] / Александр Блок Aleksandr Blok [Aleksandr Blok]. – Moscow – Leningrad: State Publishing House of Fiction, 1960–1963. – (The works. In 8 volumes).
3. Vagner R. Valkiriya [Valkyrie]. Klavir [Clavier]. Muzykalnaya drama v tryoh deystviyakh [Musical drama in three acts]. Perelozhenie dlya peniya s fortepiano K. Klindvorta [Arrangement for singing with piano] – Moscow: Music Publ., 1971. – 378 p.
4. Gazenpud A. Rihard Vagner i russkaya kultura [Richard Wagner and Russian culture] / Issledovanie [Study] – Leningrad: All-Union publ. house «Soviet Composer» Leningrad department, 1990. – 288 p.
5. Gir A. Muzyka v literature: vliyanie i analogii [Music in literature: influence and anthologies] / A. Gir: per. s nem. [translation from German] // Vestnik molodyih uchenyih [Gazette of young scientists]. – Gumanitarnye nauki [Humanitarian sciences]. – Vol. I. – St. Petersburg, 1999. – P. 86–99.
6. Krinitsyin A. B. Tema rytsarstva v lirike A. Bloka v ee svyazi s tvorchestvom R. Vagnera [The theme of chivalry in Blok's lyrics in its connection with works of Richard Wagner] // Rihard Vagner v Rossii [Richard Wagner in Russia]. – Tьbingen, 2001. – Pp. 201–216. Available at: <http://www.portal-slovo.ru/philology/39788.php>
7. Magomedova D. M. O genezise i znachenii simvola «mirovogo orkestra» v tvorchestve A. Bloka [On the genesis and meaning of the symbol of «world band» in the works of Alexander Blok]. – Vestnik moskovskogo universiteta. [Moscow University Vestnik Publ.]. – Vol. 51974. – Pp. 10–19.
8. Magomedova D. M. Filologicheskii analiz liricheskogo stihotvoreniya [Philological analysis of the lyric poem] / Dina Mahmudovna Magomedova Dina Mahmudovna Magomedova. – Moscow: Academia, 2004. – P. 134.
9. Yakubinskiy L. P. Yazyk i ego funktsionirovanie: izbrannyye trudy [Language and its functioning: selected works] / Lev Petrovich Yakubinskiy [Lev Petrovich Yakubinsky] – Moscow: Science Publ., 1986. – P. 173.
10. Sher St. P. Notes Toward a Theory of Music / Steven Paul Sher // Comparative Literature. – 1970. – Vol. XXII. – № 2. – 280 p.

УДК: 821.161.1.09

МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ
КОДИРОВАНИЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ
В «МИТИНОЙ ЛЮБВИ» И. А. БУНИНА

Люкевич Виктор Васильевич,

кандидат филологических наук,
профессор Могилевского государственного университета имени А. Кулешова
212038, Республика Беларусь, г. Могилев, ул. Мовчанского, 5, кв. 52,
тел.: 8 375 22 789833, e-mail: v.liukevich@yandex.by

В статье выявлена художественная семантика мифопоэтического подтекста концептов «Зима», «Весна», «День девятого марта (сороки)», локусов луны, колокольни, церкви, дома, оврага, лощины, дендронимов (ели и берёзы), орнитонимов (сыча–пугача, кукушки), символики жёлтого и чёрного цветов. Кодирование текста о первой любви юноши упомянутыми концептами, локусами, символикой определило многоплановую глубину содержания и филигранность стиля повествования, обогатило его тончайшими обертонами, сигналами–оберегами, предупреждавшими о возможном трагическом финале судьбы героя.

Ключевые слова: мифопоэтика, подтекст, зима, весна, сорок мучеников Севастийских, колокольня, церковь, дом, овраг, лес, ель, берёза, сыч-пугач, кукушка, луна.

Человековедческие проничательность и мудрость И. А. Бунина–художника были обусловлены и его колоссальными познаниями в области народной мифологии, которые заметны в подтексте почти всех его значительных произведений. В бунинских художественных текстах земная (своеобразие и живописность ландшафта), небесная (луна, звёзды, облака), календарная (времена года, части суток), метеорологическая (погодная, климатическая) атрибутика не только своеобразно живописует хронотоп, но и насыщена богатейшей мифопоэтической, традиционной литературной и индивидуальной авторской семантикой. Поэтому не случайно ещё в 1922 году художественные обертоны, семантику бунинского календаря, его связь с народной мифопоэтикой проничательно отметил французский поэт и романист Анри де Ренье: «...есть времена года: весна – время обновления, осень – время увядания, лето

с его полнотой бытия, зима с бесконечными снегами, с судорожными объятиями морозов, с короткими днями и долгими ночами, усыпанными ледяными звёздами, с тёмными, алмазными ночами, с холодом, который представляет собой и живое существо и в то же время аромат <...> У Бунина понимание природы сочетается с проникнутой горьким чувством пронизательностью, какую отмечено его знание человека» [2, 259]. Мифопоэтический подтекст и семантика годового календаря в бунинских рассказах начала XX века, романе «Жизнь Арсеньева», концептов осени и зимы, ночи и её атрибуты в книге новелл «Тёмные аллеи» частично исследована нами [7, 109–112; 115–158; 130–135; 112–122]. Художественная семантика ночи, грозы, луны, вечернего бала в рассказе «Натали» выявлена Т. Марченко [9, 25–42]. В предлагаемой статье исследуются функции мифопоэтических кодов в повести «Митина любовь».

Мифопоэтическая семантика концептов времени, маркирующих начальные стадии сюжета, сигнализирует о неудачах, уготованных судьбой юноше в повести о его первой любви. Его любовный роман с Катей начат в конце года: «Этим временем был декабрь, – морозный, погожий, день за днём украшавший Москву густым инеем и мутно–красным шаром низкого солнца...» [3, 334]. В мифопоэтической и литературной традициях *зима* символизирует умирание, омертвление жизни, «посмертное её состояние», в зимних картинах воплощены «художественные представления о самом небытии или небытии в его отношении к цветущему зимнему бытию» [15, 169].

Атрибутика зимы (густой иней, мутно–красный шар низкого солнца) скрадывает ощущение счастья подлинной любви, «двоит» цельный, созданный в воображении персонажа образ возлюбленной: «как будто есть две Кати: одна та, которой с первой минуты своего знакомства с нею стал настойчиво желать, требовать Митя, а другая – подлинная, обыкновенная, мучительно не совпадающая с первой» [3, 334]. Подлинная, обыкновенная Катя, открывшаяся герою с первой минуты знакомства, и «подтолкнёт» его к неминуемой гибели через мучительное вождление её. Зима же со своим летальным подтекстом будет напоминать о себе герою даже в весенних и летних усадебных эпизодах.

Зимняя составляющая явственна в атрибутике сада. Исполдволь констатируется в несобственно–прямой речи персонажа снежная зимняя гамма всего того, что цвело в саду: «яблони и груши <...> все уже закудрявились млнным снегом»; «вокруг сиял сад своей белоснежной белизной» [3, 350; 351]. Гуляя по саду, Митя «далеко видел вокруг себя кудрявые, белоснежные ветви» [3, 353], замечал, как «душистое тепло этого весеннего рая дремотно и блаженно гудело от пчел и шмелей, зарывавшихся в <...> медвяный снег» [3, 353]. И не случайно с

летней садовой картиной соотнесено воспоминание Мити о слушании оперы «Фауст» в Большом театре. В эпизоде упомянута песня о добром короле из древней мифической страны Фулы, которая, по представлениям древних римлян, была северной [4, 657]. Об этом короле Гёте в 1774 году написал стихотворение, которое потом включил в трагедию как одну из песен Маргариты. В сюжете «Фульского короля», который «засел» в памяти Мити со времени совместного с Катей слушания «Фауста», поведано, как король до последнего своего часа хранил золотой кубок, «дар прощальный возлюбленной одной» [4, 237]. Бросив заветный кубок во время прощального пира с обрыва в морскую пучину, король скончался. После спектакля, в котором пели Шаляпин и Собинов, Катя подарила Мите шёлковую ленту. Не намёк ли это, что подарок Кати тоже *прощальный*, как и кубок возлюбленной короля у Гёте? Симптоматично и упоминание о паре знаменитых оперных певцов. В двадцатые годы они тоже «расстались»: Шаляпин эмигрировал, Собинов остался на родине...

«Последний счастливый день Мити» в Москве датирован *девятым марта*. В народном и религиозном календаре у этой даты богатые семантические коннотации. Этот «день сорока мучеников Севастийских носит на языке народа название «сорок», а иногда «куликов». «В этот день, – отмечает С. В. Максимов, – по воззрению крестьян, прилетает из тёплых стран сорок птиц и первая из них жаворонок» [8, 293]. По авторитетному свидетельству А. Ф. Некрыловой, знатока русского земледельческого календаря, с этим днём связаны обретение главы Иоанна Предтечи и прилёт из вырая птиц. Подтверждение этому в ряде текстов пословиц: «На обретение птица гнездо обретает»; «В день обретения птица завивает гнездо, а перелётная летит из вырая» [6, 123].

Блестящее знание Буниным народного и религиозного календаря отражено в тексте повести. Во втором ее абзаце констатировано: «Зима внезапно уступила весне... Как будто, правда, прилетели жаворонки и принесли с собой тепло, радость» [3, 332]. По преданию, сорок мучеников Севастийских, в честь которых назван день «сороками», в этот день приняли мученическую смерть за веру христианскую. Им, убеждённым христианам и мужественным воинам, римский военачальник Агриколай приказал отречься от Христа и совершить ритуальные языческие жертвоприношения. Прославленные в боях воины только укрепились в своей вере в Господа Иисуса Христа вопреки жестоким испытаниям, обрушенным на них язычником Агриколаем, поощряемым Дьяволом [14].

Нравоучительная семантика упомянутой легенды – духовно спастись или ввергнуть себя в пучину дьявольских языческих искушений. С этой легендой перекликаются предания об усекновении и обретении

главы Иоанна Предтечи, Крестителя Иисуса Христа. Обретение честной главы Иоанна Предтечи, которая была отсечена по наущению распутной Иродиады в день праздника Ирода Антипы, православной церковью отмечается трижды. Одна из дат празднования обретения главы Предтечи – 24 февраля, что не совсем совпадает с днем девятого марта по старому стилю. Народ по-своему откорректировал предание, связал его с началом обретения своих «семейных гнёзд» птицами. И в данном случае днём девятого марта кодируется, как бы освящается благочестивое начало прогнозируемых любовных и семейных союзов людей...

Семантика весны как начала возрождения в календарном круговороте, да и в бытийном, задействована во многих усадебных эпизодах сюжета. С ней соотнесено и первое пробуждение пола, родового начала в Мите–ребёнке. Физиологическое, греховное пробудилось в герое инстинктивно: «...он, совсем маленький, стоял с какой-то молодой женщиной, – вероятно, с своей нянькой, – и вдруг что-то точно озарилось перед ним небесным светом, – не то лицо ее, не то сарафан на полной груди, – и что-то горячей волной прошло, зыграло в нём, истинно как дитя во чреве матери...» [3, 346]. Воздействие этого инстинкта на духовно-эмоциональный мир Мити вплоть до его первой индивидуально-личностной любви к Кате пунктиром прослежено в девятой главе. Мальчишеский, подростковый интерес к женскому началу назван «беспредметной, бесплотной любовью, чудесным сном» [3, 347]. Искусы индивидуальной, личностной любви, воплотившейся в поклонении женскому естеству в Кате (идеализация избранницы, что, как правило, характерно для первой юношеской любви), преобразили духовно-эмоциональный мир героя, разделили образ Кати на две ипостаси. Катя идеальная – символ богатства и красоты мира и его радостей... Плотская, женская ипостась, познанная в объятиях и поцелуях с Катей, манит Митю почти в каждой девушке, женщине, встреченных в усадьбе и её окрестностях. Митя ловит себя на вожделении к засученной женской руке горничной и к «женственному изгибу тянувшейся вверх девки на окне, к её юбке, под которую крепкими тумбочками ходили голые ноги» [3, 345].

Земное естество Кати и Мити напомнило о себе ему, вознесшемуся до небесных высот в идеализации её, криком сына, лесного пугача, уподобленного в Митином воображении дьяволу, совершавшему свою любовь: «...раздался гулкий, всю Митину душу потрясший вой, в верхушках аллеи затрещало, зашумело – и дьявол бесшумно перенёсся куда-то в другое место сада. Но дьявол вдруг сорвался, захлебнулся и, прорезав тёмный сад предсмертно-истомным воплем, точно сквозь землю провалился» [3, 346].

Картина символически устрашающая. Кажется, миром завладел Дьявол, нарушив его гармонию. Птица филин, как и сыч, в славянской мифопоэтической традиции наряду с вороном, воробьём «квалифицируется как «плохая», несущая угрозу, пророчащая беду» [5, 347]. Дьявол же «в религиозно-мифологических представлениях иудаизма и христианства – главный антагонист Бога и всех верных ему сил на небесах и на земле <...> царь *ада* и повелитель *бесов*» [1, 412]. В восприятии Мити сыч–пугач в своих «эротических» воплях уподоблен Дьяволу, скорее всего, потому, что в известном Бунину предании гонитель христиан Агрикола действовал по наущению Дьявола. Безрассудная зависимость от влечений пола, овладевшая Митей, уподоблена дьявольскому искушению. Его он не смог преодолеть, как легендарные сорок мучеников Севастийских. В его эротических играх с Катей, как и в завершившем их соитии с Алёнкой, не было гармонии – «телесного желания, переходящего в желание душевное, в блаженство, в восторг, в истому всего существа» [3, 367]. Митя и Катя явно не созрели, не доросли до высокого духовного озарения любовью подлинной, как отдельные героини позднейшей книги «Тёмные аллеи». Митя и Катя заменили подлинную любовь легкодоступными суррогатами чувственной страсти, не освящёнными высокой духовностью.

Бунин эффективно использовал семантику мифопоэтики локусов ландшафта, дендронимов, цвета. Нищая духовно и материально скудеющая год за годом русская деревня в одноименной его повести расположена в чёртовой яруге, не спасавшей сельчан ни от лютых морозов, ни от ледяных дождей. В локусе местности, как и в авторской метеорологии, явлена негативная мифопоэтическая семантика. Конечно, в текстах, созданных в период эмиграции, Бунин обходил проблему социального негатива. Но моральный негатив отдельных персонажей, той же Алёнки, будет усилен локусами её местонахождения, цветами одежды. Знакомые по повести «Деревня» яруга, овраг продублированы в «Митиной любви». Алёнка, стоя на дне лесного каменистого оврага, «торгуется» с Митей о свидании. Его место – шалаш в лощине сада. Опять негатив. Лес в мифопоэтической коннотации – «часть пространства, враждебная человеку» [11, 243]. Недаром Митя обеспокоен «пространством» сна Алёнки, сигнализирующим в соответствии со своим мифопоэтическим кодом о беде, ждущей Митю: «Летняя ночь в лесу, окошечки в клетки без рамы, без стёкол, и всю ночь слышен дремотный лесной шёпот, а она спит...» [3, 372]. В цветах одежды Алёнки (белое – идеальность, розовое – инфантильность, красное – активность, чёрное – негатив), фиксируемых Митей, явлен Катин комплекс женского и детского, скрытой порочности и невинности. В сцене вечернего свидания в наряде Алёнки – чёрная юбка и жёлтый (легкодоступность,

моральная неразборчивость) платочек – только негативная семантика для героя. Кстати, эти цвета продублированы в наряде блудницы в предсмертном сне Мити – чёрные ажурные чулки и жёлтая нижняя юбка.

Амбивалентная мифопоэтическая семантика дендронимов *ели* и *берёзы* кодирует и возвышенное настроение персонажа, и грозящие ему беды. Старый парк пустующей усадьбы, по табельной аллее которого Митя в предвечернюю пору возвращается с почты, сливается с берёзовым лесом. Аллею обрамляют два ряда огромных чёрных елей. Отдельные из мифопоэтических коннотаций дендронимов елей (смелость до дерзости, безрассудство, приподнятое состояние духа) провоцируют сладкие мечты Мити [12, 370]. Он представил Катю в образе своей молодой жены на огромном ветхом балконе чужого пустующего дома. Известно, что в обрядовой поэзии «переселение человека... в новый дом уподобляется смерти» [11, 168]. В упомянутой же ситуации воображённой новой семьи в ветхом пустующем доме однозначно предвосхищен смертельный исход для одного из героев. Исход усилен и мифопоэтической семантикой берёзы. Берёза в народной традиции выступает не только как счастливое дерево, оберегающее от зла, но «и как вредоносное, связанное с женскими демонами и душами умерших» [11, 44]. Негативная семантика пустующего дома и берёзы отразилась в «смертельной» бледности, стянувшей лицо Мити, и его реплике, прозвучавшей как упрёк, вызов семантике еловой аллеи, якобы сулившей счастье, бессмертие, долголетие: «Если через неделю письма не будет, – застрелюсь!» [3, 360]. Кстати, и в русской поэзии ели и сосны ассоциированы с покоем смерти [15, 76].

В моменты самых неистовых взлётов мечты, томления, «кажды какого-то сверхчеловеческого счастья» Митю грозно предупреждает кукушка: «... в ельнике что-то зашуршало, весело и злорадно захохотало, потом громко раздалось: «ку-ку! ку-ку!» – и так жутко, так выпукло, так близко и так явственно, что слышен был хрип и дрожание острого язычка...» [3, 356]. О кукушке Митя вспомнил и в эпизоде-констатации своего окончательного отрыва от подлинной, реальной, земной Кати: «... ужедавно потерял он жизненное представление о Кате <...> в этот вечер её преобразование достигло такой силы, такой торжествующей победности, что Митя ужаснулся ещё более, чем в тот полдень, когда внезапно закуковала над ним кукушка» [3, 363]. Думается, глаголы «погиб», «пропал», «ужаснулся» в упомянутых эпизодах не случайны. В них «прописана» гибель персонажу, экзотически в пароксизме юношеской чувственности идеализирующему обыкновенную, стоящую в шаге от нравственного падения, неверности, измены Катю, когда-то в московских эротических забавах подстрекаемой им к греху. К тому же, в народных приметах обнаруживается связь кукушки со

смертью, а кукование часто расценивается как зловещее предсказание: «кукушка кукует, горе вещует» [11, 23].

В ряде локусов, предвещающих Мите беду, идущую от Кати, задействована и луна, «небесное светило, устойчиво ассоциирующееся в народных представлениях с загробным миром, с областью смерти» [11, 245]. Просыпающийся в родительском доме Митя «всякий раз как <...> открывал глаза и взглядывал на луну <...> тотчас же мысленно произносил как одержимый: «Катя!» <...> Чем в самом деле могла напомнить ему Катю луна, а ведь напомнила же. Напомнила чем-то и, что всего удивительнее, даже чем-то зрительным!» [3, 359]. Воображенная, переселённая в ипостаси многих встречаемых Митей женщин, напоминающих ему чем-то Катю, излучающих на героя её женственность, Катя, как призрак, постоянно преследует героя. Это призрак, предрекающий Мите смерть.

В заключительных главах задействованы коды, ориентирующие на духовность, нравственную чистоту. Когда староста по дороге с хутора убедил Митю сойтись с Алёнкой, «уже как-то по иному, чем прежде, торчала перед ним из-за вершин сада и блестела крестом в предвечернем солнце с детства знакомая колокольня» [3, 365]. Она как бы *задела, расстрожила* героя – «торчала», а не возвышалась, скажем... Колокольный звон почитался как знак силы, освящённой свыше, а колокол «гласом Божьим», вызывающим к истине [11, 226]. «Запав» на Алёнке, Митя уходит от истинной любви. Симптоматична пейзажная заставка эпизода знакомства Мити с Алёнкой – «над крышами каретного сарая и скотного двора и над той частью сада, из-за которой всегда глядела колокольня, глядела аспидная муть» [3, 366]. Эта грифельная, чёрная муть, конечно же, сигнализирует о начале утраты Митей духовно-нравственной чистоты. Он уже, как прежде, не может внять зову играющих колоколов и зайти в церковь, ведь там Алёнка, а Мите «видеть её в церкви нельзя, не надо» [3, 369]. Митя предчувствует, что идет к греху, но остановить себя не может...

Бунинская ирония сквозит и в имени героини – Катя (семантика имени – непорочная) [13, 612]. Катя назвала себя в последнем письме к Мите «дурной, гадкой, испорченной», не достойной возвышенной любви Мити. Тайная порочность героини ощущалась и Митей с первых этапов сюжета повести. Во время московских свиданий с Митей Катя была отнюдь не безгрешной. Герой не мог определиться – «душа Кати или тело доводило его почти до обморока, до какого-то предсмертного блаженства, когда он расстёгивал ее кофточку и целовал её грудь, райски прелестную и девственную, раскрытую с какой-то душой потрясающей покорностью, бесстыдностью чистейшей порочности» [3, 338]. К сожалению, это только импонировало Мите. Истина о реальной

Кате открылась Мите в плотской любви Алёнки, в последующем сне о совращении дамы «с тёмными подмышками» господином в безукоризненном костюме, с бескровным бритым лицом... Открыл Митя истину и о себе, не сможем найти настоящую взаимность в первом серьёзном увлечении. И это привело Митю к роковому решению. Мите не хватило мучительного терпения преодолеть душевную боль от потери надуманного воплощения идеала возлюбленной. Это было пережито Арсеньевым после бегства Лики, да и самим Буниным после ухода Варвары Пашенко. Очень проникновенно по поводу финала сюжета повести заметил Р. М. Рильке: Митя «действительно погрузил весь мир, который он знал и видел, на маленький, устремляющейся от него прочь кораблик «Катя» <...> на этом кораблике ушёл от него мир» [10, 249].

В бунинской повести изящно исследована ситуация, как сказал сам художник, «первой мессы пола», которая часто «сопровождается драмами, трагедиями, но совсем никто не думает о том, что как раз в это время переживают люди нечто гораздо более глубокое, сложное, чем волнения, страдания, обычно называемые обожанием милого существа; переживают, сами того не ведая, жуткий расцвет, мучительное раскрытие» [3, 660]. Митя не выдержал жуткого расцвета своего естества...

Первенствующая в любви составляющая – духовная, а не плотская. Органическое слияние их способно превратить чувства в несказанное чудо. Большинство мифопоэтических кодов в повести, как обереги, предостерегали героя от юношеского нетерпения, как бы подсказывали ему необходимость обратиться к народной мудрости, закреплённой в упомянутых кодах, ориентирующих на высокую духовность. Семантика всех мифопоэтических кодов в бунинской повести выявила не только человековедческие пронизательность и мудрость Бунина–художника, но и многоплановую глубину и филигранность стиля повествования, обогатила его тончайшими обертонами, сигналами–оберегами, которые и помогают читателю осознать высокую ответственность за свое первое и последующие любовные чувства, стремиться приблизиться в них к подлинной гармонии.

Список литературы

1. Аверинцев С.С. Сатана // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т.2. С.412–414.
2. Бабореко А.К. Бунин: Жизнеописание. М.: Молодая гвардия, 2009. 457 с.
3. Бунин И.А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1988. 703 с.

4. Гёте И.В. Избранные произведения. В 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1985. 704 с.
5. Иванов В.В., Топоров В.Н. Птицы // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2., 1985. С. 346–349.
6. Круглый год. Русский земледельческий календарь. М.: Правда, 1989. 496 с.
7. Люкевич В.В. Проза Ивана Бунина и Якуба Коласа: типология поэтик. Могилёв, 2008. 268 с.
8. Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб.: Полисет, 1994. 448 с.
9. Марченко Т.В. Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина «Натали» // Известия Российской академии наук. Серия языка и литературы. Т. 69. № 2, 2010. С. 25–42.
10. Рильке Райнер Мария о повести И.А. Бунина «Митина любовь». Комментарий К. Сапарова // Вопросы литературы. 1966. №9. С. 247–249.
11. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М.: Эллис Лак, 1995. 416 с.
12. Топоров В.Н. Растения // Мифы народов мира. Т.2. С. 368–371.
13. Успенский Л.В. Слово о словах. Ты и твоё имя. Л.: Лениздат, 1962. 634 с.
14. Православие (православный календарь). Режим доступа: www.days.pravoslavie.ru (дата обращения: 12.02.2012).
15. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник Вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии». М.: Высшая школа, 1990. 303 с.

THE MYPHOLOGICAL
AND POETIC CODING OF THE NARRATION
IN THE «MITYA'S LOVE» NOVEL BY I. A. BUNIN

Lyukevich Viktor Vasilievich,

*Ph.D., Professor of Mogilev State A. Kuleshov University
(Mogilev, Belarus Republic),
tel.: 8 375 22 789833, e-mail: v.liukevich@yandex.by*

The article deals with artistic semantics of mythological and poetic implication of the concepts «Winter», «Spring», «The 9-th of March day» («Day of magpie»), and the locuses of the moon, bell tower, church, house, ravine, and hollow, the dendrons of fur tree and birch, ornitonims of horned owl and cuckoo, and symbolic of yellow and black colors. The coding of the text about the first youth's love by the named concepts, locuses and symbolic defined the great depth of the meaning and filigree of style. It enriched the

meaning with the most delicate overtones, signals-charms which notify on the possible tragedy of the character.

Keywords: *mythopoeitics, implication, winter, spring, Forty Martyrs of Sebaste, bell tower, church, house, ravine, forest, fir tree, birch, horned owl, cuckoo, moon.*

References

1. Averincev S.S. Satana [Satan] // Mify narodov mira [Myths of Nations of the world]. Moscow, Soviet encyclopedia Publ., 1988. Vol. 2. Pp. 412–414.
2. Baboreko A.K. Bunin: Zhizneopisaniye [Bunin: Biography]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2009. 457 p.
3. Bunin I.A. Sobranie sochineniy. V shesti tomah [Works. In 6 volumes]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., Vol. 4, 1988. 703 p.
4. Goethe I.V. Izbrannye proizvedeniya. V dvuh tomah [Selected works. In 2 volumes]. Moscow, Pravda Publ., 1985. Vol. 2. 704 p.
5. Ivanov V.V., Toporov V.N. Pticy [The Birds] Mify narodov mira [Myths of Nations of the world]. Moscow, Soviet encyclopedia Publ., 1985. Vol. 2. Pp. 346–349.
6. Kruglyi god. Russkiy zemledelcheskiy calendar [All the year round. Russian agricultural calendar]. Moscow, Pravda Publ., 1989. 496 p.
7. Lyukevich V.V. Proza Ivana Bunina i Yakuba Kolasa: tipologiya poetic [The prose of Ivan Bunin and Yakub Kolas: a typology of poetic]. Mogilev, 2008. 268 p.
8. Maksimov S.V. Nechistaya, nevedomaya i krestnaya sila [Evil, unknown and the power of God]. St. Petersburg, Poliset Publ., 1994. 448 p.
9. Marchenko T.V. Perepisat klassiku v epokhu modernizma: o poetike i stile rasskaza Bunina «Natali» [To rewrite the classics in the age of modernism: the poetics and style of Bunin's story «Nataly»] // Bulletin of the Russian Academy of Sciences. A series of language and literature. Vol. 69. No 2, 2010. Pp. 25–42.
10. Rilke Rayner Mariya o povesti I.A. Bunina «Mitina ljubov». Kommentariy K. Saparova [Rilke Rainer Maria about the story of I. A. Bunin «Mitya's love». Review by K. Saparov] // Voprosy literatury Journ. 1966. No 9. Pp. 247–249.
11. Slavyanskaya mifologiya. Enciklopedicheskiy slovar [The Slavic mythology. Encyclopedic dictionary]. Moscow, Ellis Lak Publ., 1995. 416 p.
12. Toporov V.N. Rasteniya [The Plants] Mify narodov mira [Myths of Nations of the world]. Moscow, Soviet encyclopedia Publ., 1985. Vol. 2. Pp. 368–371.
13. Uspenskiy L.V. Slovo o slovah. Ty i tvoyo imya [A word about words. You and your name]. Leningrad, Lenizdat Publ., 1962. 634 p.
14. Pravoslavie (pravoslavnyi kalendar) [Orthodoxy (Orthodox calendar)]. Available at: www.days.pravoslavie.ru, accessed 12.02.2012.
15. Epshteyn M.N. «Priroda, mir, taynik Vselennoy...»: Sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii [«Nature, the world, hiding the Universe...»: a System of landscape images in Russian poetry]. Moscow, Vyshaya shkola Publ., 1990. 303 p.

УДК: 821.161.1

ВИКЕНТИЙ ВЕРЕСАЕВ – ЛЕОНИД АНДРЕЕВ:
ЖИЗНЕННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ
И ТВОРЧЕСКИЕ ПЕРПЕНДИКУЛЯРЫ

Икитян Людмила Нодариевна,

*кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных наук
Института педагогического образования
и менеджмента (филиал) в г. Армянске
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского»,
296012, РФ, Республика Крым, г. Армянск, м-н им. Корявко, д. 21, кв. 74,
тел.: +7 (36567) 3-29-58, e-mail: ludmilkatiran@mail.ru*

В статье в биографическом, общественном и литературном контекстах сопоставляются жизне-творческие дискурсы Викентия Вересаева и Леонида Андреева. На основе сопоставительного метода выявляются общие и отличные черты в реакциях этих писателей-современников на вызовы реальности. Цель статьи заключается в рассмотрении главных вех жизни и творчества писателей и важнейших факторов, обусловивших различие их художественных ориентаций. Отмечены отдельные случаи смены магистральных стратегий искусства этих писателей и выхода за рамки свойственных им «схем» общественного и творческого поведения.

Ключевые слова: *Викентий Вересаев, Леонид Андреев, жизнь и творчество, художественный поиск, литература конца XIX – начала XX века, реализм–модернизм.*

Соположение в рамках литературной схемы «реализм–модернизм» традиционное относительно многих авторов первой четверти XX века. Укладывается в эту систему и творчество рассматриваемых нами писателей. Поставив в один ряд совершенно разных по художественным ориентациям мастеров слова, мы преследовали цель разобраться в факторах, что побудили и в конечном итоге определили «перпендикуляры» в творчестве Вересаева и Андреева при множестве параллелей в ходе личностного становления классиков и формирования их писательского таланта. При этом задачи данного сопоставления – выявить и оценить основные факты их общественной и литературной биографии, обусловившие столь различные реакции писателей-современников на реал-

лии и вызовы времени, – более чем скромны, а исследование в целом не претендует на специализированную сравнительно-сопоставительную штудию.

Концептуальный аспект. Современная наука далеко отстоит от вульгарно-социологического подхода в оценке этих художников, а именно приятия классовых позиций реалиста Вересаева и сокрушения Андреева – «модерниста» мелкобуржуазного толка. Сегодня фиксируется смещение исследовательского и читательского интереса в сторону оригинального новаторства Андреева, что, впрочем, не исключает внимания (пусть и уменьшившегося в разы) к классичности реалистического отображения общественных подвижек Вересаевым.

Сосуществование кардинально различных методов художественного воспроизведения действительности вытекало из общих требований искусства начала века к поиску новых путей своего развития. Литература и реалистически ориентированных, и «модерниствующих» художников выковывалась в единых социально-исторических условиях, при очевидном сходстве (но далеко не тождестве!) факторов культурного и общественного влияния. Это во многом определило движение Вересаева и Андреева в одном направлении в начале своего творческого пути. Однако первоначальная общность писательских устремлений имела место скорее в предмете изображения, нежели в характере его освещения. Впоследствии единство расторглось, и авторы пошли не просто по пути разных вариантов критического реализма (как определяла советская наука 70–80-х гг. XX века), а противоположащих художественных направлений в индивидуальной художественно-творческой самореализации.

Семья. Образование. Определение писательской стези. Принадлежность семьи Вересаева к кругам интеллигенции предопределила «благородный» род занятий будущего беллетриста с дипломом историка и врача. Многие ею было предначертано и в писательском кредо «летописца» судеб русской интеллигенции. Определённый достаток семьи позволил Вересаеву не думать о хлебе насущном, без особых волнений получить образование. Андреев же, принадлежа к семейству разночинцев, что периодически пребывало на грани бедности и нищеты, в своей страсти к чтению, живописи, а позднее писательству был скорее исключением из среды, где презирались накрахмаленные воротнички [6, 27–28] (но не из семьи, где все дети развили свои таланты).

Для обоих писателей предметом страстного увлечения с раннего возраста стало чтение. Внимание подростков концентрировалось вокруг прозы Тургенева, Глеба Успенского, Гаршина, затем статей Толстого и поразившего обоих Писарева. В юности оба были знакомы с

широчайшим кругом отечественной и переводной художественной классики, с той разницей, что в читательских увлечениях Андреева особое место заняли труды философов-волюнтаристов.

Оба писателя – выходцы из провинции (Тула и Орёл), но с заветной мечтой о столичном высшем образовании, впоследствии осуществившейся. С разницей в семь лет Вересаев и Андреев были студентами Петербургского университета. Вересаев блестяще закончил историко-филологический факультет, получив степень кандидата исторических наук. Андреев же покинул стены этого университета, продолжив учёбу по юридической специальности в Москве, где и получил диплом второй степени и звание «действительного студента». Учёба в целом у Андреева вызывала довольно противоречивые чувства: жажду науки и её неприятие. Выбор специальности носил, по всей вероятности, случайно-прагматический характер: либо по «методу остатков» (Н. Фатов), либо по принципу «куда все, туда и я» (Л. Афонин). Профессиональные предпочтения Вересаева отличались большей осознанностью: если первое историческое образование не в полной мере отражало его увлечённость литературой, то второе, медицинское, как ни парадоксально, максимально реализовало давно оформившееся желание стать писателем. Для его реализации Вересаев полагал необходимым понимание «биологической» стороны человека, а, следовательно, нуждался в ином, негуманитарном, знании [3, 23]. В дальнейшем постоянная врачебная практика давала Вересаеву широкое поле для творческих наблюдений. Не менее богатой на жизненный материал была и профессия юриста, которой овладел Андреев. И хотя сугубо юридической практики у Андреева было немного, но работа судебного репортёра позволила ему совместить правоведческие знания с «отшлифовкой» писательского таланта.

Творческий дебют обоих авторов пришёлся на студенческие годы. Однако начало своей литературной деятельности они ведут от других своих ранних опытов. Так рассказ «Загадка» (1887) ценится Вересаевым как программное произведение о воодушевляющей силе искусства; рассказ Андреева «Баргамот и Гараська» (1898) продолжал традицию демократической литературы 80-х годов повествованием о жизни человека низов. Уже в этих рассказах угадывалась писательская манера каждого: у Вересаева – художественно-публицистический пафос деятельных устремлений личности в процессе своего самоопределения; у Андреева – тяга к «пустячкам», в каждом из которых запечатлён «целый мир» (Т. Я. Ганжулевич).

Ранние вересаевские публикации интереса критики не вызвали, а настоящий успех к прозаику пришёл через восемь лет, после издания повести «Без дороги» (1895). Публикация же «Баргамота и Гараськи»

Андреева была более чем успешной: к удивлению автора, писавшего среднюю «гадость» на заказ [2, 133]. В тот же 1898 год – год успеха Андреева – упрочивается и положение Вересаева как незаурядного беллетриста, в связи с выходом его первого сборника «Очерки и рассказы» и жаркой полемики вокруг него.

Социокультурное поле. Личностное становление Вересаева и Андреева пришлось на 80–90-е годы XIX века – время обострившегося мировоззренческого поиска в связи с «буксованием» некогда прогрессивных программ: толстовства, народничества, теории «малых дел» и пр. После знакомства в конце 90-х гг. с легальными марксистами Вересаев приходит к осознанию новой линии общественного поведения, далеко отстоящей от народничества. К началу 1900-х гг. окончательно формулируется андреевская позиция обречённого на сомнения бунтаря («бунтовать – пока бунтуется» [3, 35]) и скептика, любящего жизнь, но страшась ее роковых сил.

Обоими авторами рано была уяснена проблема «бездорожья», но, следует признать, на существенно разнящихся основаниях. Идейное перепутье Вересаевым сопрягалось с процессами самоопределения русской интеллигенции, а у Андреева оно несло отпечаток субъективно-личностных терзаний [1]. Вересаеву всегда претила атмосфера аполитизма и безучастности людей, будь то атмосфера кутежей и любовных увлечений эстонского Дерпта (где Вересаев получал медицинское образование) или «либерализм» москвичей, в частности, членов «Среды» [3, 33]. Пассивностью Вересаев объяснял участие в ней Леонида Андреева [3, 33]. При этом, несколько дистанцируясь от «средовцев», Вересаев отмечал отдельные точки соприкосновения с Андреевым, в частности, по вопросам влияния на человека «среды, наследственности, физиологии, возраста» и по проблеме «непрочности всего, к чему приходишь «разумом», мыслью» [3, 33].

Различная степень вовлечённости писателей в общественную жизнь не исключила совпадений в их политических симпатиях. Оба были участниками нелегальных организаций своего времени. Оба пострадали от этой связи, подверглись политическим преследованиям клейму «неблагонадёжных». При этом доля «участливости» каждого различна: инициативное вовлечение Вересаева в гущу самых острых общественных вопросов и «сочувственное» [5, 168] членство Андреева.

На фоне различной, но устойчивой динамики социально-политических устремлений писателей странным может показаться кардинальное смещение векторов их общественной активности в годы Первой мировой войны. Тогда теплившиеся в душе Андреева чаяния грандиозных перемен выразились в живейшем патриотическом призыве к борьбе с Германией–агрессором. А дух борца и активиста Вересаева, знав-

шего войну воочию, в эпоху новых вооружённых столкновений словно не возымел подпитки, и как автор Вересаев практически избегал писать об этой войне [4, 344], не вдохновившись ею на сколько-нибудь значительные произведения [8].

Общий творческий контекст. Творчество Вересаева и Андреева как писателей-современников не осталось без внимания критиков, которыми оно помимо прочего рассматривалось и в сравнительно-сопоставительном ракурсе. Наиболее красноречивой в своих оценочных координатах является, на наш взгляд, статья критика Ф. С. «Идеалисты высот и идеалисты бездны». В ней автор говорит не только о различиях в предмете и характере изображения Вересаева и Андреева, но и определяет героев их повестей «На повороте» (1901) и «Мысль» (1902) как антиподов, о чьих амплуа и сигнализирует заголовок статьи. «Главное и существенное различие между ними, – заключает критик, – состоит в том, что герои повести Вересаева хотят посвятить себя благу общему и в этом своём стремлении доходят до самоотвержения, а герой рассказа г. Андреева не знает другого Бога, кроме себя самого» [9].

При существенном различии социокультурных векторов, определивших движение литературной мысли внутрь индивидуальности (у Андреева) и во вне (у Вересаева), вполне ожидаемо отсутствие у писателей общих тем. В кругу масштабных конфигураций (тем и идей) у столь разных авторов, действительно, мало совпадений, в области же малых сходств (подобий настроений, ощущений эпохи, внимание к одним и тем же историческим фактам и пр.) пересечений много больше. Прежде всего отмечается сопряжение мотива пути-дороги, центростремительного для творчества Вересаева (идея «бездорожья» в произведениях «На повороте», «Без дороги», «На мёртвой дороге», «В тупике»), интегрированного в комплексе «дорожных» акцентов-символов у Андреева (финалы повестей «Жизнь Василия Фивейского» и «Сын человеческий», мотив дороги-Голгофы в рассказе «В тёмную даль» и особенно романе «Сашка Жегулев», дорога в ад в очерке «Номо» и др.).

В сопричастности к теме выбора пути-самоопределения авторами разрабатывается и тема разрыва старшего и младого поколений, например: рассказы Вересаева «Порыв» (1889) и Андреева «В тёмную даль» (1900). Преодоление сопротивления среды «отцов», разрыв с идеей «счастья в жертве», мучительное (и определённо мученическое) становление фигуры миссионера объединяет повесть Вересаева «Без дороги» и роман Андреева «Сашка Жегулев» – произведения, написанные с разницей в десять лет.

Наиболее яркое совпадение – тема русско-японской войны, к которой писатели не могли остаться безучастными. Действительно, оба автора выступили с ярким осуждением массовых убийств. При этом Ве-

ресаев пошёл путём раннего Толстого, натуралистично изображая военный быт и предельно достоверно передавая окопную правду. Андреев же прибегнул к совершенно иной стилистике изображения – материализации безумных чувствований героев. Отражение Вересаевым и Андреевым событий этой войны наглядно показало, как различны эти авторы в своём восприятии человека и факторов экстраординарного влияния на него. «На войне. Записки» и «Красный смех» дали различные художественно-стилистические варианты изображения войны – трезво реалистического повествования о ней и экспансивно предвосхищающего чувствования её угроз.

Интересен факт своеобразной смены творческих ориентаций писателей, которые, казалось, «укоренились» каждый в своём методе художественного воспроизведения реалий. Повесть «К жизни» (1908) своей «тягой к философскому идеализму» (В. Ленин) стала своеобразным исключением из «вересаевского» контекста. В этой «неудаче» (по оценке советского литературоведения и самого автора) Вересаев попытался передать «настроения и переживания молодежи после разгрома революции 1905 года» («Записки для себя»), представить свои суждения о смысле жизни в нехарактерной ему «ренегатской» манере. Сам факт обращения к тому материалу, с которым легко справлялся бы тот же Андреев в силу своей идеологической непредубеждённости и провидчески чуткого распознавания душевных изгибов, примечателен и заслуживает нового незаангажированного осмысления. А наиболее, так сказать, «неандреевским» является рассказ «Полёт», которым автор разбавил свою пантрагическую палитру, впервые за долгие годы противопоставляя страху смерти жизнеутверждающую ноту (рассказ имеет подзаголовок «Надсмертное»). В нём и ряде других произведений, написанных в 1906–1908 гг. («Цветок под ногою», «Возврат», «Он», «Воскресение для мёртвых»), «оценки таких глобальных бытийных категорий, как жизнь и смерть, добро и зло» у Андреева оказываются «менее однозначными и более гибкими» [7, 604].

Выводы. Объединяющим во всей картине против- и соположений Вересаева и Андреева является и тот факт, что художниками с неизменными, догматически выверенными позициями они не стали: Вересаев не «возрос» до полноправного марксиста, не стал и истовым певцом большевистской революции; Андреев вообще казался непоследовательным в своих, с одной стороны, бурных, с другой, созерцательно отстранённых реакциях на бурлящие события, а в искусстве – явил чудаковатый синтез. Обоим это стоило не только потерей приятельства друг с другом, но и с теми, кто чётко определился с идеологическими и творческими доминантами (в частности, оба «утратили доверие» Максима Горького) и удалением от магистральных путей художе-

ственного творчества, пришедшегося у обоих на межреволюционные 1910-е годы: Вересаев углубился в литературно-философско-исследовательскую и переводческую деятельность, а Андреев – в публицистическую.

Проделанное нами сопоставление может и должно быть продолжено. Перспективным видится изучение жизни и творчества этих авторов как в границах науки о писателях, при анализе и комментировании их произведений академической наукой, так и в рамках компаративных исследований творчества авторов-современников.

Список литературы

1. Андреев Л.Н. Дневник. 1891–1892 гг. // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1991 г. СПб., 1994. С. 81–141.
2. Андреев Л.Н. Дневник. 1897–1901 гг. М., 2009. 296 с.
3. Вересаев В.В. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. М., 1961. 536 с.
4. Волков А. Леонид Андреев и литературный распад // Очерки русской литературы конца XIX–XX века. М., 1955. С. 405–425.
5. Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. СПб, 2010. 738 с.
6. Кен Л.Н., Рогов Л.Э. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб., 2010. 432 с.
7. Козьменко М.В. Комментарии // Андреев Л. Н. Собр. соч. В 6 т. Т. 4. М., 1994. С. 602–638.
8. Фокин П.Е. Первая мировая война: ненужный опыт. Глядя на русскую литературу XX века. Режим доступа: <http://www.ergojournal.ru/?p=2451> (дата обращения: 07.06.2014).
9. Ф.С. Идеалисты высот и идеалисты бездны // Северный край, 1902. № 206, 207 (6 и 8 августа).

VICKENTIY VERESAEV – LEONID ANDREEV: VITAL PARALLELS AND CREATIVE PERPENDICULARS

Ikityan Lyudmila Nodarievna,

*Ph.D., Associate Professor of Institute of pedagogical
education and management (branch) in Armyansk,*

Crimea Federal V.I. Vernadsky University

(Armyansk, Crimea Republic, Russia),

tel.: +7 (36567) 3-29-58, e-mail: ludmilkatiran@mail.ru

In an article in the biographical, social and literary contexts compared Veresaevs and Andreyevs life and creative discourses. Identify common and different features in the reactions of the writers on the contemporary challenges of reality. The article describes the main milestones of the life and work of writers and the most important factors behind the difference in their artistic orientations. Noted individual cases of change of the main strategies of art writers and go beyond their inherent «schemes» of social and creative behavior.

Keywords: *Vincent Veresaev, Leonid Andreyev, life and work, the artistic search, the literature of the late XIX – early XX century, realism, modernism.*

References

1. Andreev L.N. Dnevnik. 1891–1892 gody [Diary. 1891-1892] // Ezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo doma na 1991 god [Yearbook of the manuscript Department of the Pushkin house for 1991]. St. Petersburg, 1994. Pp. 81–141.
2. Andreev L.N. Dnevnik. 1897–1901 gody [Diary. 1897-1902]. Moscow, 2009. 296 p.
3. Veresaev V.V. Sobraniye sochinyeniy v pyati tomakh [Works. In 5 volumes]. Moscow, 1961. Vol. 5. 536 p.
4. Volkov A. Leonid Andreev i literaturnyi raspad [Leonid Andreev and the literary decomposition] // Ocherki russkoy literatury konca XIX–XX veka [Essays on Russian literature of the end XIX–XX century]. Moscow, 1955. Pp. 405–425.
5. Iyezuitova L.A. Leonid Andreev i literatura Serebryanogo veka: Izbrannye trudy [Leonid Andreev and literature of the Silver age: Selected works]. St. Petersburg, 2010. 738 p.
6. Ken L.N., Rogov L.E. Zhizn Leonida Andreeva, rasskazannaya im samim i ego sovremennikami [The life of Leonid Andreyev, told by himself and his contemporaries]. St. Petersburg, 2010. 432 p.
7. Kozmenko M.V. Kommentarii [Comments] // Andreev L.N. Sobraniye sochinyeniy v shesti tomakh [Works. In 6 volumes]. Moscow, 1994. Vol. 4. Pp. 602–638.
8. Fokin P.Ye. Pervaya mirovaya voyna: nenuzhnyi opyt. Glyadya na russkuyu literaturu dvatsatogo veka [The First World War: experience unnecessary. Looking at Russian literature of the twentieth century]. Available at: <http://www.ergojournal.ru/?p=2451>, accessed 07.06.2014.
9. F.S. Idealisty vysot i idealisty bezdny [Idealists heights and idealists of the abyss] // Severnyi kray Journ., 1902. No 206, No 207 (sixth and eighth of August).

УДК: 82.091

НЕРАЗГАДАННЫЙ СЕРГЕЙ ЕСЕНИН

Мешков Валерий Алексеевич,

кандидат технических наук,
член редколлегии газеты «Обозрение крымских дел» (Евпатория),
297406, РФ, Республика Крым, г. Евпатория, ул. Демышева, 100а,
тел. +7 978 923 57 86, e-mail: M25V02A1948@yandex.ru

Жизнь и творчество Сергея Есенина (1895–1925) представляют уникальное явление в российской истории, культуре и литературе. В последние годы открылись новые свидетельства и документы, не только не вписывающиеся в официальную версию самоубийства поэта, но и убедительно подтверждающие ее несостоятельность и логически приводящие к заключению об убийстве. Основная причина этой версии видится в желании принизить поэта как человека, отстаивавшего право на личную свободу, свободу творчества и политических убеждений в нарождавшемся тоталитарном «социалистическом» обществе. Вместе с тем, советское литературоведение старалось создать образ Есенина, принявшего советскую власть и решившего ей служить. Такой ненаучный подход в литературоведении, т. е. не поиск истины, а стремление угодить идеологическим установкам своего времени, привел и к ложной трактовке многих эпизодов жизни и творчества Есенина.

В статье приведен ряд примеров, доказывающих эти положения. Показано, что при кажущейся простоте личности и произведений Есенина, не так просто через накопившиеся горы клеветы, выдумки и лжи добраться до «истинного Есенина» как в понимании его личности, так и в понимании его творчества на фоне ушедшей эпохи в ее современной объективной оценке.

Ключевые слова: альтернатива, фальсифицированный образ, самоубийца, убийство, Нерон, большевик, комсомол, Байрон, талант.

Сергей Есенин (1895–1925), его жизнь и творчество представляют уникальное явление в российской истории, культуре и литературе. Интерес к нему с годами не только не угасает, но и периодически вспыхивает с новой силой. Наиболее острая дискуссия в последние годы ведется по поводу обстоятельств его гибели.

В последние десятилетия открылись новые свидетельства и документы, не только не вписывающиеся в официальную версию самоубийства поэта, но и убедительно подтверждающие ее несостоятельность и

как альтернативу логически приводящие к заключению об убийстве [4], [5]. Недавно выявлен отчетливый «сталинский след» в преступлении против Есенина, с характерным для подобных нераскрытых преступлений «сталинским почерком» [6]. Однако существует огромная сила инерции как официальных властных учреждений, так и официальных учреждений культуры, не позволяющая провести объективное расследование в рамках современного законодательства.

В результате мы до сих пор имеем в публикациях, изданиях и СМИ ложный, фальсифицированный образ Есенина—самоубийцы, многие десятилетия сталинского, советского и даже постсоветского режима насаждаемый всеми силами государственной машины. Основная причина видится в желании принизить поэта как человека, отстаивавшего право на личную свободу, свободу творчества и политических убеждений в нарождавшемся в 1920–х годах тоталитарном «социалистическом» обществе.

Свидетельства тому, что поэт во многом не принимал негативные тенденции, связанные с этим, теперь открылись, в то время как советское литературоведение старалось создать образ Есенина, принявшего советскую власть и решившего ей служить.

Такой ненаучный подход в литературоведении, т. е. не поиск истины, а стремление угодить идеологическим установкам своего времени, привел и к ложной трактовке многих эпизодов жизни и творчества Есенина. При этом осознанно или неосознанно принижалась именно личность Есенина, и в результате мы имеем ложный образ человека, множество фальшивых и фальсифицированных «воспоминаний», биографические и литературоведческие труды, ложно трактующие события жизни и поступки поэта.

Далее представим несколько примеров, связанных с творчеством Есенина. Один из самых известных дореволюционных эпизодов, рассказываемых в литературе о Есенине, произошел в 1916 году. По поводу издания литературных альманахов у М. П. Мурашева, знакомого Есенина, собрались заинтересованные люди. Как вспоминал хозяин вечера:

«Все собрались. Пришел Есенин. Ждали Блока, но он почему-то запаздывал. <...> пришел художник Н., только что вернувшийся из-за границы, откуда он привез мне в подарок репродукцию с картины Яна Стыки «Пожар Рима». Эта картина вызвала такие споры, что пришлось давать высказываться по очереди. Причиной споров была центральная фигура картины, стоящая на крыше дворца с лирой в руках, окруженная прекрасными женщинами и не менее красивыми мужчинами, любующимися огненной стихией и прислушивающимися к воплям и сто-

нам своего народа. Горячо высказывались писатели, возмущенно клеймили того, кто совмещал поэзию с пытками. Есенин молчал. <...>

Обратились к Есенину и попросили высказаться.

– Не найти слов ни для оправдания, ни для обвинения – судить трудно, – тихо сказал Есенин.

<...> Сергей Есенин подошел к письменному столу, взял альбом и быстро, без помарок написал следующее стихотворение:

Сергей Есенин

16 г. 3 июля.

Слушай, поганое сердце,

Сердце собачье мое.

Я на тебя, как на вора,

Спрятал в руках лезвие.

Рано ли, поздно всажу я

В ребра холодную сталь.

Нет, не могу я стремиться

В вечную гнивишую даль.

Пусть поглупее болтают,

Что их загрызла мета;

Если и есть что на свете –

Это одна пустота.

Прим(ечание). Влияние «Сомнения» Глинки и рисунка «Нерон, поджигающий Рим». С. Е.».

Как видно, это сильно озадачило присутствующих и мемуариста: «Я был поражен содержанием стихотворения. Мне оно казалось страшным, и я тут же спросил его:

– Сергей, что это значит?

– То, что я чувствую, – ответил он с лукавой улыбкой».

Эта история имела продолжение:

«Через 10 дней состоялось деловое редакционное совещание, на котором присутствовал А. Блок. Был и Сергей Есенин.

Я рассказал Блоку о прошлом вечере, о наших спорах и показал стихотворение Есенина.

Блок медленно читал это стихотворение, очевидно и не раз, а затем покачал головой, подозвал к себе Сергея и спросил:

– Сергей Александрович, вы серьезно это написали или под впечатлением музыки?

- Seriously, – чуть слышно ответил Есенин.
- Тогда я вам отвечу, – вкрадчиво сказал Блок.

На другой странице этого же альбома Александр Александрович написал ответ Есенину – отрывок из поэмы «Возмездие», над которой в то время работал и которая еще нигде не была напечатана...» [7, 193–195].

ИЗ ПОЭМЫ «ВОЗМЕЗДИЕ»

*Жизнь – без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай.
Над нами – сумрак неминучий,
Иль ясность божьего лица.
Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить все, что видишь ты.
Твой взгляд – да будет тверд и ясен,
Сотри случайные черты –
И ты увидишь: мир прекрасен.*

Александр Блок.

13.VII–1916 г.»

Очевидно, мемуарист посчитал, что А. Блок «преподал урок» молодому поэту, как надо смотреть на жизнь и на искусство. К тому же, оба они восприняли экспромт Есенина, как выражающий чувства самого поэта. Но так ли это?

Ведь часто допускается ошибка, как читателями, так и опытными критиками и рецензентами, когда произведения, написанные от первого лица, отождествляются с монологом автора. Никто не понял, не разгадал, что стихотворение отражает внутренний монолог Нерона (как его представил себе поэт), а не Есенина.

С одной стороны, все очевидцы создания этих стихов не допускали мысли, что Есенин способен на такой поэтический «высший пилотаж». С другой – обнаруживаются пробелы в их художественном и литературном образовании. Но Есенин никогда не объяснял своих произведений. В противном случае он поставил бы в неловкое положение и Блока, и всех остальных.

Причина в том, что упомянутая картина польского художника Я. Стыки является фрагментом его панорамы из 15 картин по мотивам романа «Quo Vadis» Генрика Сенкевича (1901 г.). В 1902 году панорама

ма впервые была показана в Варшаве, а в 1903 и 1906 гг. – в Москве. Знал ли Есенин это произведение (он в это время обучался в народном университете Шанявского), или он знал историю Нерона, сказать наверняка сложно. Нерон, вошедший в историю своими жестокими гонениями и казнями христиан, покончил жизнь самоубийством ударом меча в грудь (по другим сведениям – в шею¹). Существует другая картина Я. Стыки «Смерть Нерона», отражающая лежащего тирана с небольшим мечом в груди.

Сопоставляя обе картины с экспромтом Есенина, мы теперь ясно видим, что стихи отражают «внутренний монолог» Нерона. Но как Есенин за несколько минут сумел ощутить себя в «шкуре» тирана? Было это знание истории или поразительное художественное чутье? Видел ли он вторую картину Я. Стыки? Разгадать это мы вряд ли уже сможем...

Характерно, что, несмотря на явное стремление А. Блока выступить в роли «наставника» молодого поэта, Есенин никогда не называл его своим учителем. Поэты из народа Клюев, Есенин и другие ощущали со стороны Блока и других «образованных и интеллигентных» поэтов обычно дворянского сословия отношение к ним как «младшим братьям» в лучшем случае, а в худшем – как к низшему сословию в поэзии.

Об этом сохранились письма. Поэт Н. Клюев писал Блоку еще в 1911 году: «Ясно, что такие люди, как я, для Вас могут быть лишь материалом, натурой для Ваших литературных операций, но ни в коем случае не могут быть близкими, братьями» [1, 509].

Есенин через год после эпизода с картиной, в письме к поэту Ширяеву так оценивал ситуацию: «Бог с ними, этими питерскими литераторами <...> Об отношениях их к нам судить нечего, они совсем с нами разные, и мне кажется, что сидят гораздо мельче нашей крестьянской купницы. <...> Да, брат, сближение наше с ними невозможно.

¹ Заключительные строки романа Сенкевича: «Нерон приставил к шее нож, но дрожащей своей рукой он мог лишь слегка уколоть, и было очевидно, что вонзить острое он не решится. Тут Эпафродит вдруг толкнул его руку, и нож погрузился по рукоятку, – глаза Нерона вмиг выкатились из орбит, огромные, страшные, полные ужаса.

– Я несу тебе жизнь! – вскричал, входя, центурион.

– Слишком поздно, – хриплым голосом ответил Нерон.

Потом прибавил:

– Вот она, верность!

В одно мгновение лицо его застыло. Кровь из толстой шеи лилась черной струей на садовые цветы. Ноги, дергаясь, несколько раз ударили по земле – и он скончался.

Верная Акта поутру обернула его тело дорогими тканями и сожгла на костре, обильно посыпанном благовониями» [8, 421].

Ведь даже самый лучший из них, Белинский, говоря о Кольцове, писал «мы», «самоучка», «низший слой» и др., а эти еще дурее.

Но есть, брат, среди них один человек, перед которым я не лгал, не выдумывал себя и не подкладывал, как всем другим, это Разумник Иванов. Натура его глубокая и твердая, мыслью он прожжен, и вот у него-то я сам, сам Сергей Есенин, и отдыхаю, и вижу себя, и зажигаюсь об себя.

На остальных же просто смотреть не хочется, с ними нужно не сблизиться, а обтесывать, как какую-нибудь плоскую доску, и выводить на ней узоры, какие тебе хочется. Таков и Блок, таков Городецкий, и все и весь их легион» (Е VI, 94–96).*

Это значит, что Есенин был далеко не так прост, как представлялось литературной публике.

После революции, в июне 1918 года, Есенин создает маленькую поэму «Иорданская голубица», из которой критики и литературоведы обычно выдергивают строчки:

*Небо – как колокол,
Месяц – язык,
Мать моя родина,
Я – большевик.*

Произведение посчитали «революционной поэмой» и даже опубликовали в «Известиях ВЦИК». Сам Есенин большевиком никогда не был, он одно время был в эсеровской партии. Но прочтем последующие строки:

*Ради вселенского
Братства людей
Радуюсь песней я
Смерти твоей.*

*Крепкий и сильный,
На гибель твою,
В колокол синий
Я месяцем бью.*

*Братья–миряне,
Вам моя песнь.
Слышу в тумане я
Светлую весть.*

Если осмыслить эти строчки, то опять же олицетворять Есенина с героем поэмы нет никаких оснований. Здесь скорее ирония и скрытая сатира на идеи большевиков и их исполнителей. Они радуются гибели своей «родины–Матери», т. е. прежней России, «ради» утопического «вселенского братства людей». А какую же светлую весть им принесла «голубица»?

Раз предстоит «гибель родины», то будет и много жертв, а «голубица» приносит весть, что рай существует, и поэтому:

*Братья мои, люди, люди!
Все мы, все когда-нибудь
В тех благих селеньях будем,
Где протоптан Млечный Путь.
Не жалейте же ушедших,
Уходящих каждый час, –
Там на ландышах расцветших
Лучше, чем в полях у нас.*

Среди пролеткультовцев были высказывания в духе: «Неприятно поражает стихотворение Есенина «Иорданская голубица», где поэт, называя себя большевиком, говорит нам о борцах, убитых на своем посту. Черт возьми, да ведь такое стихотворение понижает нашу волю к победе! Зачем нам бороться за социализм, когда там на небе лучше, чем на земле у нас?». Но фактически весь советский период критики, ухватившись за строку «о большевике» утверждали, а многие утверждают и сегодня: «Из этого можно заключить, что поэт считает себя певцом революционной современности» <газ. «Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов». 1920, 24 мая, № 111> (Е II, 339).

При этом ни иронии, ни сарказма в есенинских строчках никто так и не разгадал, ведь «каша» из религиозных и утопических воззрений была в голове у подавляющего большинства населения!

Находясь на Кавказе, Есенин в ноябре 1924 года пишет маленькую поэму «Русь уходящая», где сразу внимание читателей и критиков обратили строчки:

*Друзья! Друзья!
Какой раскол в стране,
Какая грусть в кипении веселом!
Знать, оттого так хочется и мне,*

*Здрав штаны,
Бежать за комсомолом.*

В комментариях к ПСС Есенина об этом говорится: «Этот своего рода рефрен «Руси уходящей» не замедлил стать объектом внимания и читателей, и критики. За суждением о нем как о «жалобно-комически-трагическом» (В. З. Швейцер) последовали такие строки давнего друга Есенина С. Т. Конёнкова, написавшего С. А. Клычкову из Нью-Йорка 29 апреля 1925 года: «Если встретишься с Сережей Есениным, передай ему наш привет. Я читал, что он решил «здрав штаны, бежать за комсомолом». Для быстроты советую вмазать скипидару» <журн. «Новый мир», М., 1989, № 9, сентябрь, с. 198>». «Несколько месяцев спустя И. Т. Филиппов, посетовав, что Есенин «часто издевается над собой за свою отсталость, завидует, <...> что проглядел революцию» и т. п., резюмировал: «Но все это – дело поправимое, коли он всерьез собирается <...> «здрав штаны, бежать за комсомолом»» <журн. «Лава», Ростов–на–Дону, 1925, № 2/3, август (обл.: июль–август, с. 73)>». «Напротив, анонимный рецензент ленинградской «Красной газеты» высказался так: «На это как-то хочется ответить, что за комсомолом таким способом не бегают, тем более что политучеба кажется поэту скучной и неинтересной» <«Красная газета», веч. вып., Л., 1925, 28 июля, № 185; вырезка – Тетр. ГЛМ>» (Е II, 416–417).

Хотя те же критики причислили это произведение к «рифмованной политической биографии» Есенина, они не обратили внимания на строчки о «расколе в стране». А здесь содержится прямой намек на борьбу за власть между советскими вождями после смерти Ленина. В это время Сталин уже выдвигался на место наследника, оттесняя Троцкого.

Есенин, если и не был в ряду сторонников Троцкого, то все же его симпатии относились именно к нему, а в симпатиях к Сталину поэт никогда не был замечен.

Но при чем тут комсомол? Только ли здесь тоска по уходящей молодости человека, которому едва исполнилось 29 лет? Нет, здесь тоже политика. В этот период молодежь и многие комсомольцы² выступали с демонстрациями против гонений на Троцкого, и, по воспоминаниям, подобное Есенин наблюдал в Тифлисе из окна гостиницы.

Как свидетельствовал секретарь Сталина Бажанов, тогда даже четвертый секретарь ЦК комсомола посмел письменно выражать недовольство ЦК партии, «протестовал, ставил ЦК на вид, требовал, считал

² Известно, что Бухарин, ненавидевший Есенина и его творчество и близкий тогда к Сталину, отмечал, что комсомольцы часто под его «Азбукой коммунизма» прячут стихи Есенина.

политику ЦК ошибочной». Таким образом, Есенин выражал в стихах одобрение активной позиции комсомола в то время.

Однако вскоре партийная верхушка приняла меры, руководство комсомолом было разогнано, и был восстановлен порядок, что «комсомол – подсобная организация для воспитания юношества в коммунистическом духе, но ее члены и руководители еще не члены партии и никакого права на обсуждение политических проблем партии не имеют» [2].

За таким комсомолом Есенин уже следовать бы не захотел. Известно, что он не одобрял своих сестер, вступивших в комсомольскую организацию.

В стихотворении «Возвращение на родину» Есенин ярко отразил впечатления человека, после нескольких лет в других краях навестившего свое село. Его содержание вроде бы во всем понятно, и в этом случае его можно считать монологом самого автора. Кроме дважды повторенных строк (выделены курсивом – В. М.):

*Пришли соседи...
Женица с ребенком.
Уже никто меня не узнает.
По-байроновски наша собачонка
Меня встречала с лаем у ворот.*

В комментариях к академическому ПСС Есенина сказано: «Казалось бы, конкретный литературный источник обозначен здесь самим автором (см. текст между 13–й и 14–й строфами «Песни первой» поэмы Д. Байрона «Паломничество Чайльд–Гарольда» – Байрон Д. Г. Соч. В 3–х тт. М., 1974, Т. 1, С. 151)» (Е II, 404). Однако, обратив внимание на особенности есенинского цитирования Байрона, критик Н. С. Ашукин (очерк «Песни–стихи», 1926) указал на более близкую параллель: «...песня «Последний день красы моей» является сильно искаженной переделкой стихотворения И. Козлова «Добрая ночь», в свою очередь являющегося вольным переводом отрывка из «Чайльд–Гарольда» Байрона («Проснется день, его краса утешит божий свет»). Интересно отметить, что, вероятно, отзвук строфы этого стихотворения–песни:

*Отцовский дом покинул я;
Травой он зарастет –
Собачка верная моя
Залает у ворот... –*

является строками стихотворения С. Есенина «Возвращение на родину» <следует цитата> «<Кр. нива, 1926, № 35, 29 августа, с. 19>. Далее указано, что «согласно Н. М. Ядринцеву, эту песню также называли «Собачка» и она была «самою любимою в острогах» (в его кн. «Русская община в тюрьме и ссылке», СПб., 1872, с. 109)» (Е II, 404).

Но все эти «параллели» не объясняют, что же могла делать собачка «по-байроновски»? Ведь не могла же она лаять по-байроновски? Т. е. разгадки, как собачка «встречает по-байроновски» у литературоведов и критиков не находим.

Разгадка же, по нашему мнению, здесь довольно простая, если вспомнить, что Байрон прихрамывал. В селе собака могла попасть под телегу, ей могли подбить лапу камнем мальчишки, в результате чего животное навсегда останется хромоногим, или колченогим³. Таким образом, здесь у Есенина гораздо сложнее аллюзии, чем представлялось, относящиеся не только и не столько к произведению Байрона, сколько к его физическому недостатку, перенесенному на другое существо.

Подобные примеры можно еще приумножить. При кажущейся простоте личности и произведений Есенина предстоит еще много потрудиться, чтобы через накопившиеся горы клеветы, выдумки и лжи добраться до «истинного Есенина» как в понимании его личности, так и в понимании его творчества на фоне ушедшей эпохи в ее современной объективной оценке.

В заключение приведем слова о поэте близко его знавшего человека, коммуниста и литератора А. К. Воронского: «Есенин был дальновиден и умен. Он никогда не был таким наивным ни в вопросах политической борьбы, ни в вопросах художественной жизни, каким он представлялся иным простакам. Он умел ориентироваться, схватывать нужное, он умел обобщать и делать выводы. И он был сметлив и смотрел гораздо дальше других своих поэтических сверстников. Он взвешивал и рассчитывал. Он легко добился успеха и признания не только благодаря своему мощному таланту, но и благодаря своему уму» [3, 73].

Насчет того, что успех дался Есенину «легко», можно поспорить. За огромным талантом стоял и огромный поэтический труд. По-настоящему Есенин и его творчество будут поняты и разгаданы, если ложь о Есенине—самоубийце будет навсегда изгнана из современного литературоведения и русистики.

³ Согласно словарю Даля, «колченогим» человека называют тогда, когда «одна нога короче или ступня выворочена, если берца кривы, ноги колесом, либо хером, кто ходит вперевалку, ковыляет».

Примечания

*Есенин С.А. Полн. собр. соч. В 7 т. М.: Наука: Голос, 1995–2002. Здесь и далее ссылки на Полное собрание сочинений С. А. Есенина приводятся в тексте статьи в круглых скобках с употреблением сокращения *Е.* и указанием номера тома и страницы.

Список литературы

1. Азадовский К.М. Письма Н. А. Клюева к Блоку // Александр Блок: Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 92, кн. 4. М.: Наука, 1987. С. 427–523.

2. Бажанов Б.Г. Воспоминания бывшего секретаря Сталина. СПб.: Книгоиздательство «Всемирное слово», 1992. Режим доступа: <http://lib.ru/MEMUARY/BAZHANOW> (дата обращения 15.10.2014).

3. Воронский А.К. Памяти Есенина // С. А. Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1986. С. 67–74.

4. Мешков В.А. Сомнений в убийстве Сергея Есенина уже нет // «Не умру я мой друг, никогда». Воспоминания, статьи, речи, интервью, документы об обстоятельствах гибели С.А. Есенина. Саратов: АйПиЭр Медиа, 2011. С. 437–450.

5. Мешков В.А. Убийство Есенина – преступление государства. Сергей Есенин: крымские страницы. Симферополь: Бизнес–Информ, 2013. 192 с.

6. Мешков В.А. Сергей Есенин и Михаил Фрунзе // Неизвестный М. В. Фрунзе. Межгосударственный сборник статей и материалов. Вып. 6. Иваново: Издательский дом «Референт», 2013. С. 19–53.

7. Мурашев М.П. Сергей Есенин // С. А. Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. С. 187–197.

8. Сенкевич Г. Quo vadis // Собр. соч. В 9 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1985. 447 с.

UNDISCOVERED SERGEY YESENIN

Meshkov Valeriy Alekseevich,

*Ph.D. of Engineering Sciences,
member of the editorial board of the newspaper «Crimean Affairs Review»
(Evpatoria, Crimea Republic, Russia),
tel.: +7 978 923 57 86, e-mail: M25V02A1948@yandex.ru*

The life and works of Sergey Yesenin (1895–1925) are unique phenomena in Russian history, culture and literature. At last years it was find out many evidences and documents, not only added not in official version poet suicide, but convincingly confirmed its failure

and logically led to conclusion about assassination. Principal cause of the version is seen in wish to humiliate poet as a person, who defended his right for personal freedom, creative freedom and freedom of political convictions in arisen totalitarian «socialistic» society. All the same time soviet literary criticism aspire to create Yesenin image, as accepted soviet state power and decided to serve for it. That unscientific method of approach of literary criticism, i.e. not search of the truth, but striving to oblige for ideological directions its time, led to the false treatment for many episodes of the Yesenin's life and works.

In the article it is demonstrated a number of examples, proved these theses. It is come in sight, that at seeming simplicity of Yesenin's person and works, not so simple through accumulated mountings of the slanders, fictions and false, sift out «true Yesenin» as in understanding of his person, so as in understanding of his works at the passed epoch background in its contemporary objective estimation.

Keywords: *alternative, counterfeited image, self-murderer, assassination, Nero, Bolshevik, Komsomol, Byron, talent.*

References

1. Azadovsky K.M. Pisma N. A. Klyuyeva k Bloku [Letters by N. A. Klyuyev to the Blok] // Aleksandr Blok: Novye materialy i issledovaniya. Literaturnoe nasledstvo [Alexander Blok: New materials and researches. Literary heritage]. Vol. 92, Book 4. Moscow, Nauka Publ., 1987. Pp. 427–523.
2. Bazhanov B.G. Vospominaniya byvshego sekretarya Stalina [Memories of the former Stalin's secretary]. St. Petersburg, The Printing house «Vsemirnoe slovo», 1992. Available at: <http://lib.ru/MEMUARY/BAZHANOW>, accessed 15.10.2014.
3. Voronsky A.K. Pamyati Yesenina [Sergey Yesenin in memoriam] // S. A. Yesenin v vospominaniyah sovremennikov. V dvuh tomah [S. A. Yesenin in the memoirs of contemporaries. In 2 volumes]. Moscow, Nauka Publ., 1986. Vol. 2. Pp. 67–74.
4. Meshkov V.A. Somneniy v ubyistve Sergeya Yesenina uzhe net [Doubts in the murder of Sergei Yesenin already there] // «Ne umru ya moy drug, nikogda». Vospominaniya, statyi, rechi, intervyyu, dokumenty ob obstoyatelstvakh gibeli S.A. Yesenina [«I shall not die my friend, never». Memories, articles, speeches, interviews, documents about the circumstances of death of S. A. Yesenin]. Saratov, AiPiEr Media Publ., 2011. Pp. 437–450.
5. Meshkov V.A. Ubiystvo Yesenina – prestupleniye gosudarstva. Sergey Yesenin: krymskiye stranicy [The killing of Yesenin is state crime. Sergei Yesenin: the Crimean pages]. Simferopol, Business–Inform Publ., 2013. 192 p.
6. Meshkov V.A. Sergey Yesenin i Mikhail Frunze [Sergei Yesenin and Mikhail Frunze] // Neizvesnyi M. V. Frunze. Mezhhgosudarstvennyi sbornik statey i materialov [Unidentified M. V. Frunze. Interstate collection of articles and materials]. Ivanovo, Publishing house «Referent», 2013. Vol. 6. Pp. 19–53.
7. Murashev M.P. Sergey Yesenin // S. A. Yesenin v vospominaniyah sovremennikov. V dvuh tomah [S. A. Yesenin in the memoirs of contemporaries. In 2 volumes]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1986. Vol. 1. Pp. 187–197.
8. Senkevich G. Quo vadis // Sobraniye sochineniy v devyati tomah [Works. In 9 volumes]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1985. Vol. 8. 447 p.

УДК: 8.882.13

САКРАЛЬНАЯ ОНОМАСТИКА В ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ

Бугаева Ирина Владимировна,

*доктор филологических наук, профессор,
зав. кафедрой связей с общественностью и речевой коммуникации
Российского государственного аграрного университета –
МСХА имени К. А. Тимирязева
111396, РФ, г. Москва, Союзный проспект, д. 20, корп. 3, кв. 8,
тел.: +7 499 976-08-04, e-mail: bugaevaiv@mail.ru*

Сакральный ономастикон представляет собой сложную лексико-семантическую группу слов, объединенных идеей святости. Без знания сакрального ономастикона невозможно со всей полнотой понять и оценить творчество великих русских писателей и поэтов. В творчестве Анны Ахматовой представлены сакральные онимы разных разрядов: агиоантропонимы, агиотопонимы, экклезионимы, эортонимы, иконимы. Важно определить их роль и значение в поэтике А. Ахматовой.

Ключевые слова: сакральная ономастика, теоним, агионим, агиотопоним, агиоантропоним, экклезионим, эортоним, иконим.

Изучать русскую литературу и не знать основ Православия – значит обречь себя на трудности в адекватном восприятии классических и многих современных текстов, пронизанных религиозными темами и аллюзиями. Упоминания теонимов (номинации Бога) и агионимов (имена святых) частотны в поэтических текстах. Святость – одно из фундаментальных понятий христианского учения.

Творчество А. Ахматовой достаточно всесторонне изучено литературоведами, но лингвистических работ сравнительно немного. Лексическое богатство, стилистические тропы и фигуры, семантические особенности, поэтический синтаксис и многие другие собственно лингвистические темы еще ждут своего подробного описания. Данная статья посвящена описанию лексико-семантической группы (далее – ЛСГ) «сакральные имена собственные» в поэзии Анны Ахматовой. Выбор данной ЛСГ для исследования был сделан потому, что употребление такой лексики отражает особенности личности поэта, вербализует его

отношение к религии, помогает раскрыть духовно-нравственные особенности личности.

ЛСГ «сакральные имена собственные» составляют следующие подгруппы: теонимы, агеоантропонимы (имена прославленных святых), экклезионимы (наименование храмов), иконимы (наименование икон), зортоимы (наименование церковных праздников), агеоантропонимы (наименование городов, поселков, улиц как результат трансонимизации выше перечисленных подгрупп агеоантропонимов) [1, 24–25].

Агеоантропонимы образуют аппеллятивно-антропонимические комплексы наименований святых разной структуры. Основная модель агеоантропонима минимум двухкомпонентна: **чин святости + имя**: *пророк Иеремия, апостол Фома, мученик Серапион*. Таких примеров немного. В основном они относятся к ветхо- и новозаветным персонажам и святым, прославленным в первые века христианства. Чаще встречается трехчленная структура агеоантропонима: **чин святости + имя + дифференциатор**. В качестве дифференциатора могут выступать номинаторы, локализаторы, агномены (прозвища), когномены (фамилии), титулы: *апостол Андрей Первозванный; великий князь Андрей Боголюбский; Андрей Константинопольский, Христа ради юродивый; прмч. Андрей Критский; схим. Андрей Ослябя, воин; прп. Андрей Рублев, иконописец; мч. Андрей Стратилат* и т. д. В обиходе наблюдается редукция формул агеоантропонимов. Например, четырехкомпонентная формула *Предтеча и Креститель Господень Иоанн* сократилась до двухкомпонентной *Иоанн Креститель* или однокомпонентной – *Креститель*.

Такие же редуцированные формы и просторечные варианты разных видов агеоантропонимов встречаются в художественной литературе.

*Вот большие бьют у Егория,
А меньшие с баини Благовещенской,
Говорят они разным голосом... (1940)*

Агеоантропонимы широко встречаются в наименованиях икон, на которых изображены лики. В честь святых и икон освящаются престолы храмов. Улицы получали свое название по храму или монастырю, расположенному там или поблизости. Память святых Церковь чтит в своем богослужебном календаре, так появились праздники, в номинации которых употребляются агеоантропонимы. Таким образом выстраивается цепочка номинаций, ядром которой служит имя святого, например, *мц. София Римская; мцц. Вера, Надежда, Любовь и матери их София; храм святых мучениц Веры, Надежды, Любви и матери их Софии на Миусском кладбище* (г.Москва), *храм Софии Премудро-*

сти Божией в Средних Садовниках в Москве; **икона** Софии, Премудрости Божией, **икона** мцц. Веры, Надежды, Любви и матери их Софии; 28августа **праздник** иконы Софии, Премудрости Божией, 30 сентября **память** мцц. Веры, Надежды, Любви и матери их Софии; Софийская **набережная** в Москве, **улица** Софийская, **село** Софиевка, **село** Софийское, **гора** София, **горный хребет** Софийский, **река** София. **Город** София (Столица Болгарии) получил свое название по церкви святой Софии. Все эти наименования в дореволюционной России широко использовались как в речи людей, так и в художественной литературе, были узнаваемы и понятны. В настоящее время это знание в массовом сознании утрачено, следовательно, трудно говорить о полном понимании не только глубинных смыслов, но и прямого значения многих литературных произведений.

Проиллюстрируем сказанное примерами. В стихотворении А. Ахматовой «Причитание» (1922) встречаются имена преподобного Серафима Саровского и св. Анны Кашинской:

*И выходят из обители,
Ризы древние отдав,
Чудотворцы и святители,
Опираясь на клюки.
Серафим – в леса Саровские
Стадо сельское пасти,
Анна – в Кашин, уж не княжити,
Лен колючий теребить.*

Преподобный Серафим Саровский (1760–1833) – один из наиболее почитаемых русских святых, старец–пустынник, затворник, провидец. «Христос воскрес, радость моя!» – такими словами встречал прп. Серафим всякого приходящего к нему. Анна Кашинская (ум. 1368) – святая благоверная княгиня, жена князя Михаила Тверского, замученного в Орде в 1318 г. После кончины мужа приняла монашеский постриг. Своей благочестивой жизнью снискала глубокое уважение современников и благоговейную память потомков.

Приведем примеры употребления в ахматовских текстах другой разновидности агонимов-эортонимов.

*Все обещало мне его:
Край неба, тусклый и червонный,
И милый сон под Рождество,
И Пасхи ветер многозвонный (1916).*

Рождество, Пасха, двенадцатые праздники, памяти святых – многие православные праздники упоминаются в поэзии А. Ахматовой. Еще один показательный пример:

*Небо мелкий дождик свет
На зацветиую сирень.
За окном крылами веет
Белый, белый Духов день (1916).*

Следующее стихотворение также доказывает необходимость элементарных знаний по истории религии или специальных комментариев. В стихотворении «Третий Зачатьевский» (1940) поэтическими средствами описывается достоверное местонахождение Зачатьевского ставропигиального женского монастыря во 2-ом Зачатьевском переулке в Москве¹:

*Переулки, переу...
Горло петелькой затянул.
Тянет свежесть с Москва-реки,
В окнах теплятся огоньки.
Покосилсягнилой фонарь –
С колокольни идет звонарь ...
Как по левой руке – пустырь,
А по правой руке – монастырь.*

В стихотворении «Петербург в 1913 году» есть такие строки:

*За заставой воеет шарманка.
Водят мишку, пляшет цыганка
На заплеванной мостовой.
Паровик идет до Скорбящей,
И гудочек его щемящий
Откликается над Невой.*

Здесь упоминается церковь иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость», которая в просторечии называлась Скорбященской церковью, находилась в Санкт-Петербурге на Шпалерной улице, 35 (в советское время была переименована в проспект Чернышевского). Инте-

¹ Зачатьевский монастырь – древнейший женский монастырь в Москве, был основан в XIV веке. В 1927 году был закрыт, затем большинство зданий было взорвано.

ресно, что это стихотворение было написано в 1961 году в Москве на улице Большая Ордынка, где в семье Ардовых в доме 17 Анна Ахматова жила, когда бывала в Москве. Напротив этого дома находится известный московский храм в честь иконы «Всех Скорбящих Радость».

Также частотны упоминания храмов, причем обычно используется не полная формульная модель наименования, а редуцированная:

*Вновь Исакий в облаченье
Из литого серебра.*

А. А. Ахматова часто в своих произведениях использовала разные виды агнионимов, что придавало глубинный смысл, особую тональность ее творчеству. Например, агнионим *София* в стихотворении «Голос памяти» встречается в наименовании площади, т. е. агнионим *София* путем трансонимизации переходит в разряд агниотопонимов:

*Гулом полны алтари и склепы,
И за Днепр широкий звон летит.
Так тяжелый колокол Мазепы
Над Софийской площадью гудит.*

В другом стихотворении находим наименование церковного праздника (эортонима) с тем же агнионимом в основе:

*Пусть их больше, чем звезд зажженных
В сентябрьских небесах –
Для детей, для бродяг, для влюбленных
Вырастают цветы на полях.
А мои – для святой Софии
В тот единственный светлый день,
Когда возгласы литургии
Возлетят под дивную сень (1916).*

17 сентября по старому стилю (30 сентября по н. ст.) – день памяти мучениц Веры, Надежды, Любви и матери их Софии, прославленных во II веке по Р.Х. Есть интересный пример в творчестве А. Ахматовой наименования храма по переводу имени собственного с греческого языка на русский. Известно, что *София* значит *премудрость*. И вот опять ахматовские строки:

*И в Киевском храме Премудрости Бога,
Припав к солее, я тебе поклялась,
Что будет моею твоя дорога,
Где бы она ни вилась.*

Здесь речь идет о знаменитом Софийском соборе в Киеве, а экклезионим *Премудрость Бога* являет случай кореференции в наименовании храма.

Как видим, имя одного и того же святого употребляется в разных значениях, давая наименование различным предметам и объектам.

Таким образом, агнионимы составляют сложную лексико-семантическую группу слов, ядром которой является агноантропоним. Изучение основ Православия, знакомство с религиозными реалиями, богословскими понятиями, церковной лексикой обогатит читателя, поможет со всей полнотой понять и оценить творчество великих русских писателей и поэтов, позволит с большей полнотой и глубиной проводить анализ художественных текстов.

Список литературы

1. Бугаева И.В. Агнионимы в православной среде: структурно-семантический анализ. М.: ФГОУ ВПО РГАУ-МСХА им. К.А. Тимирязева, 2007. 139 с.

SACRED ONOMASTICS IN THE POETRY OF ANNA AKHMATOVA

Bugaeva Irina Vladimirovna,

*Ph.D., Professor of Russian State Agrarian University –
Moscow Timiryazev Agricultural Academy
(Moscow, Russia),
tel.: +7 499 976-08-04, e-mail: bugaevaiv@mail.ru*

Sacred onomasticon is a complex lexico-semantic group of words united by ideas of Holiness. Without knowledge of sacred onomasticon cannot comprehensively understand and appreciate the works of Great Russian writers and poets. In the works of Anna Akhmatova sacred onomastics present different discharges: hagianym, hagiotoponym, hagioanthroponym, heortonym, iconym. It is important to define their role and value in the poetry of Anna Akhmatova.

Keywords: *sacred onomastics, theonym, hagianym, hagiotoponym, hagioanthroponym, heortonym, iconym.*

References

1. Bugaeva I.V. Agionimy v pravoslavnoy srede: strukturno-semanticheskiy analiz [Aginity in the Orthodox environment: structural and semantic analysis]. Moscow: Moscow Timiryazev Agricultural Academy Publ., 2007. 139 p.

УДК: 821.161.1.09«1917/1991»

МОТИВ МНОГОЛЮДСТВА
В РУССКОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА 1920–1930 ГГ.:
К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИЧЕСКОМ
СХОЖДЕНИИ АВТОРСКИХ СТИЛЕЙ

Белоусова Елена Германовна,

*доктор филологических наук, зав. кафедрой русского языка и литературы
Челябинского государственного университета,
454136, РФ, г. Челябинск, ул. худ. Русакова, д. 5-б, кв. 120,
e-mail: belouelena@gmail.com*

В статье раскрывается уникальность и в то же время общность стиливого воплощения мотива многолюдства в романах И. Бунина, М. Горького и А. Платонова рубежа 1920–1930-х годов. Авторы сходятся в поиске художественных форм, максимально проявляющих неповторимость их творческой индивидуальности, что в условиях того времени становится декларацией непреходящей ценности человеческой личности.

Ключевые слова: *русская литература, А. Платонов, И. Бунин, М. Горький, стиль, поэтика.*

В набросках «К методологии гуманитарных наук» М. М. Бахтин пишет, что «...текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом)» и «только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад, и вперед, приобщающий данный текст к диалогу» [1, 384]. Одной из таких «контактных точек», открывающих стиливую специфику отдельного произведения и всей русской прозы рубежа 1920–1930-х годов, является, на наш взгляд, мотив многолюдства. Он неожиданным образом сближает романы в высшей степени самобытных и несхожих между собой авторов – «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького и «Счастливая Москва» А. Платонова. При этом речь идет не о заимствовании или влиянии, а именно о «типологическом схождении»¹ (термин Д. Дюришина) автор-

¹ В таких случаях сходство литературных явлений возникает, как правило, без их непосредственного контакта.

ских стилей, которые, сохраняя свою исключительность, оказываются удивительно родственными в реакциях на мир. А потому В. М. Жирмунский справедливо обозначает подобные случаи в литературе как «стадиальные аналогии» или «стадиальные параллели» [4, 435].

И действительно, основным фактором схождения – расхождения индивидуальных стилевых форм в русской прозе конца 1920-х – начала 1930-х годов [2] выступает само состояние мира, утратившего свою человеческую доминанту – атмосфера все больше усиливающейся индивидуально-личностной несвободы. Вызывая в душе художников метрополии и эмиграции чувство острейшего беспокойства за судьбу отдельного человека, оно заставляет писателей вести активный поиск форм, максимально раскрывающих неповторимость их творческой индивидуальности и утверждающих тем самым непреходящую ценность человеческого «Я».

Это находит зримое подтверждение в мотиве многолюдства. Ведь в каждом из названных текстов он получает особое стилевое воплощение, по-своему открывая невероятную сложность, нестабильность и дисгармоничность современного авторам бытия.

В романе «Жизнь Арсеньева», действие которого разворачивается в досоветской России, это ощущение еще не так остро, да и мотив многолюдства призван здесь главным образом передать неиссякаемое богатство мира. Однако открывается оно через подчеркнутую разнокачественность изображаемых Буниным предметов и явлений. Ведь практически в каждом из них автор неустанно фиксирует нечто особенное, отличающее от других, как, например, в Новоселках, где зачем-то существуют «куры, телята, собаки, водовозки, пуньки, *пузатые** младенцы, *зубастые* бабы, *красивые* девки и *лохматые* и скучные мужики» [3, 31].

Так в романе создается образ неоднозначности, подразумеваемой контрастности, но цельности бытия. Причем чем дальше, тем больше возрастает «противоречивая» плотность и цельность творимого Буниным мира. И постепенно мотив многолюдства, людской «пестроты» становится одним из ведущих лейтмотивов. Сначала Арсеньев замечает «несметных девок», работающих в поле и «радующих своей пестротой, бойкостью, смехом», восхищается праздничным «цветистым многолюдством» перед деревенской церковью, а затем – многолюдством города, который «ломится от своего богатства». Но больше всего сознание героя поражает «несметная орда» «со всеми своими мешками, котомками и привязанными к ним лаптями и онучами, с чайниками и вонючими съестными припасами: ржавыми таранками, печеными яйцами...» [3, 150], осаждавшая и без того переполненный поезд на платформе в Харькове.

Неслучайно позже этот эпизод эхом откликается в сцене прибытия траурного поезда, свидетелем которого становится Алексей Арсеньев. И вновь автор акцентирует немислимую «густоту» и пестроту людской толпы: «...я очутился в большой, но очень избранной толпе <...> – среди *всяких* знатных представителей города и губернии, *фраков*, *шитых мундиров*, *треуголок*, жирных военных *эполет* и целого синклита блистающих *риз*, и *митр*» [3, 160].

Так, в результате наблюдения за развитием мотива многолюдства в романе мы приходим к пониманию, что полнота и богатство мира для Бунина – характеристика не столько количественная, сколько качественная. Мир «Жизни Арсеньева» принципиально *разно-* и *даже «противосоставен»*. И именно эту доминантную для художественного сознания Бунина *идею контрастности и в то же время единства* несет в себе каждая составляющая изображаемой им действительности, открывающейся прежде всего в ощущениях, т. е. через запахи, звуки и цвет [2]. И именно это напряженное переживание диссонансно-гармоничной целостности мира делает «Жизнь Арсеньева» одним из ярчайших явлений русской романистики рубежа 1920-1930-х годов.

В «Жизни Клима Самгина» дисгармоничность современной Горькому действительности предстает гораздо более очевидной и мучительной для человека, чем та, что открывается в бунинском тексте. Но по-прежнему важнейшую роль при этом играет мотив многолюдства.

Он возникает еще в рассказах Горького 1922-24-х годов, которые, по словам автора, «явили собой ряд поисков иной формы и иного тона для «Клима Самгина» [6, 18], и в частности, в «Рассказе об одном романе». Мотив многолюдства связан здесь с образом писателя Фомина, который представляется героине «толпой разнообразных мужчин, женщин, стариков и детей, крестьян и чиновников». И все они говорили его голосом, «а где был сам Фомин среди них, и каков именно он сам – трудно сказать» (Г XVII, 343).**

А это значит, что в отличие от Бунина, у которого мотив многолюдства открывает сложное богатство внешнего мира, у Горького он трансформируется в *мотив многоликости* и становится знаком несобранности, несогласованности и даже внутренней пустоты человеческого «Я». Неслучайно у героини возникает ощущение, что Фомина как человека вообще нет на белом свете, ибо «нет того основного, что можно было бы назвать его душой, <...> окрашенной хотя бы пестро и радужно, а все-таки в какие-то свои цвета <...>» (Г XVII, 343).

Так, уже в рассказах писателя 1922–24-х годов определяется основная особенность горьковской картины мира – трагическая неустойчивость человеческого существования, возникшая вследствие внутренней раздробленности и неопределенности личности. А в «Жизни

Клима Самгина» – итоговой и самой главной книге Горького – эта картина становится еще более сложной и многомерной, о чем наглядно свидетельствует и образ Клима Самгина, и то стилевое воплощение, которое получает здесь мотив многоликости, способствующий его созданию.

Подчиняясь логике стиля Горького, максимально созвучного невероятно сложному и неустойчивому составу его «Я»² и потому *неустанно переходящего в изображаемом явлении или состоянии от одной крайности к другой* [2], он выполняет сразу две противоположных функции. Причем они не опровергают, а дополняют друг друга. С одной стороны, мотив «многоликости» подчеркивает весьма непростую и неоднозначную природу Самгина, с другой (точнее, одновременно) – акцентирует внутреннюю несобранность героя, личность которого в последних частях романа не просто разрушается, а буквально «расползается» на части.

В первый раз это происходит в кошмарном сне героя, где появляется его двойник, который *«разбивается на куски»*. И тотчас «вокруг Самгина размножились десятки фигур, совершенно подобных ему; они *окружили* его, стремительно побежали вместе с ним, и хотя все были невесомы, проницаемы, как тени, они *страшно теснили* его, *толкали*, сбивая с дороги, *знали вперед...*» (Г XXIII, 139). В следующий раз раздробленность сознания героя фиксирует уже повествователь: «Космологическая картинка исчезла, а Клим Самгин остался, и было ясно, что и это тоже какой-то нереальный человек, совершенно чужой тому, кто думал о нем, в незнакомом деревянном городе...». И далее: «Ссора быстро принимала ожесточенный характер; вмешался Самгин третий – Самгин мелких мыслей» (Г XXIII, 166–167). Наконец, авторское видение и самоощущение героя сходятся в одной точке, утверждая неоспоримость «диагноза», устанавливаемого самгинскому сознанию: «Он снова шагал в мягком теплом сумраке и, вспомнив свой кошмар, распределял пережитое между своими двойниками, – они как бы снова окружили его. Один из них наблюдал, как драгун старается ударить шашкой Туробоева, но совершенно другой был любовником Никоновой; третий, совершенно не похожий на первых двух, внимательно и с удовольствием слушал речи историка Козлова. Было

² Ощущение человеческой «разности», закрепляющее за Горьким репутацию человека неискреннего и двуличного, неоднократно возникает в воспоминаниях его современников (И. Бунина, В. Ходасевича) и получает серьезное обоснование в ряде современных исследований. Например – в диссертации С. И. Сухих, раскрывающего «взрывчатый состав» «пестрого» множества идей, составляющих горьковское мировоззрение [8].

и еще много двойников, и все они, в этот час, - одинаково чужие Климу Самгину. Их можно назвать *насильниками*» (Г XXIII, 217-218).

И вновь мы видим, как последовательно стиль Горького, «работающий контрастными и одновременно перетекающими одна в другую формами», воплощает в тексте «Жизни Клима Самгина» свою уникальную природу, обусловленную многомерным видением мира художника. Ведь нагнетаемая им неопределенность и сложность Самгина в конце концов оборачивается полной противоположностью – высвечивает сущностное ядро его личности, т. е. бесплодную пустоту и абсолютное равнодушие к жизни. Именно поэтому у героя нет своих мыслей и своих слов.

Не менее оригинальное стиливое решение, разворачивающееся в общем русле творческих устремлений писателей рубежа 1920-1930-х годов, находит для мотива многолюдства в романе «Счастливая Москва» и А. Платонов. Выступая в связке с традиционным для платоновской поэтики *мотивом тесноты*, на первый взгляд, он в соответствии с названием произведения способствует созданию образа необычайно сложной, многосоставно-разноплановой действительности, ее гармонической целостности. «По окончании девятилетки Москва <...> стала бессознательно искать дорогу в свое будущее, в *счастливую тесноту людей...*» [6, 237]. Однако отчетливо выраженная оксюморонность платоновской фразы позволяет заметить, что с самого начала названные мотивы явно несут в себе двойную семантику, означая органичную для художественного сознания Платонова идею *родственной и в то же время затрудненной близости людей*.

Наиболее решительно она проявляется в кульминационной шестой главе романа, где собрание лучших представителей советской молодежи в районном клубе изображается автором как высшее духовное братство, как идеальное состояние мира, при котором рушатся все перегородки между «я» и «другим». Его запредельность и даже аномальность мы безошибочно улавливаем благодаря гиперболам, которые активно использует здесь Платонов: «Собравшиеся <...> долго устранились со своими местами, ища лучшего соседства, но в конце концов желая *сесть сразу со всеми вблизи*». Или: «...честной Москве хотелось выйти и *пригласить ужинать всех*: все равно социализм настанет!» [6, 268].

Подобная двойственность совсем не случайна, ведь, как справедливо пишет В. Эйдинова, оставаясь верным своей «*связующей*» *природе*, в прозе 1930-х годов стиль Платонова открывает оборотные стороны и возможности. В частности, в «Счастливой Москве» он предстает как «*структура подмены*» (*подменной, ложной связи*), выражающей

принципиально иной по сравнению с ранней платоновской прозой пафос – пафос сопротивления «искалеченным», аномальным проявлениям мира и человека [9, 10].

С особой силой и очевидностью он сказывается в авторском концепте «жизнь», «заряженном» в тексте резко противоположной семантикой. С одной стороны – это *жизнь «всеобщая»*, счастливая, дающая человеку чувство родства с целым миром («...она хотела уйти в бесчисленную жизнь, давно томящую ее сердце предчувствием неизвестного наслаждения, – в темноту стеснившихся людей, чтобы изжить с ними тайну своего существования» [6, 282]). С другой – *жизнь «чужая»*, акцентирующая разнородность и несвязность составляющих людского бытия (Москва зовет Комягина «по одной фамилии, как чужого», жена Арабова механически заводит примус и кипятит чай «чужим для нее гостям»), а значит – исключая человека из всеобщего существования и, вообще, из списков живущих.

Но означенные выше образы и онтологические полюса платоновского романа не просто противопоставлены друг другу. Они неразделимы, как два подменяющих друг друга лика ложного в глубинной своей основе человеческого существования. И вновь это фиксирует само слово писателя, решительно ставящее рядом великое – и ничтожное: «*Всеобщая жизнь* неслась вокруг нее таким *мелким мусором*, что Москве казалось – люди *ничем не соединены* и *недоумение стоит в пространстве между ними*» [6, 293].

Так, всеобщая жизнь по сути оказывается всеобщим хаосом и абсолютной экзистенциальной пустотой, превратившей «земную поверхность в *одинокую пустыню с последним плачущим человеком* ...». При этом выясняется, что преодолеть (т. е. заполнить) опустошенное, безжизненное пространство не в состоянии никакие людские толпы. Неслучайно мотив пустоты нарастает в тексте романа параллельно с мотивом многолюдства, который, благодаря активному привлечению автором «сверхбольших» числительных, постепенно приобретает откровенно гротесковое звучание. Например: «В его неясном воображении представлялось лето, высокая рожь, голоса миллионов людей...» [6, 285]; «Десять тысяч народа приблизительно находилось в движении на Каланчевской площади» [6, 331].

Вся эта «гуща народа» принимает поистине катастрофические размеры в финальных главах романа. Особенно – в сцене Крестовского рынка, где перед взором читателя мелькает множество старых вещей – осколков чьей-то жизни и вереница чужих лиц. Но это не может преодолеть устойчивого ощущения безлюдности бытия, которое Платонов усугубляет буквальным устранением своих героев в конце романа. Куда-

то исчезает калека-Москва, Самбикин окончательно замыкается в кругу своих научных поисков жизненного вещества, Комягин покупает себе гроб и т. д. Причем, как говорят записные книжки Платонова, такое завершение сюжетной линии вовсе не случайно и выражает резко непримиримое отношение автора к советскому бытию и философии «темпов», провозглашенной Сталиным: «Вот человек: такая спешка, такие темпы, такое движение строительства, радости, что человек мечется по коридору своей жизни, ничего не сознавая, живя вполпамяти, трогая работу, не свершая ее, отмахиваясь от людей, от ума – *мчится, мчится, пропадая где-то пропадом...*» [5, 64–65].

Таким образом, мы могли убедиться, что в каждом из названных текстов мотив многолюдства приобретает особую стилевую и семантическую значимость, проявляя уникальный способ авторского создания мира. И эта «похожесть–непохожесть» его воплощения, открывающаяся при сопоставлении трех романов, созданных на рубеже 1920–1930-х годов выдающимися художниками метрополии и эмиграции, еще раз говорит о существовании русской литературы тех лет в едином стилевом режиме, который обусловлен «экзистенциальным беспокойством» писателей, стремящихся выразить свое принципиальное несогласие с физическим и духовным небытием человека.

Примечания

*Здесь и далее, в том числе и в цитатах, курсивом выделено нами – Е. Б.

**Горький М. Собр. соч. В 25 т. М.: Наука, 1968-1976. Здесь и далее ссылки на Собрание сочинений М. Горького приводятся в тексте статьи в круглых скобках с употреблением сокращения *Г.* и указанием номера тома и страницы.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
2. Белоусова Е.Г. Силевая интенсификация в русской прозе рубежа 1920–1930-х годов: дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2007. 318 с.
3. Бунин И.А. Собр. соч. В 6 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1988. 320 с.
4. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. СПб.: Издательство С.-Петербург. ун-та, 1996. 420 с.
5. Корниенко Н.В. «...На краю собственного безмолвия» // Новый мир. 1991. № 9. С. 58-74.
6. Платонов А. Счастливая Москва // Платонов А.П. Повести и рассказы. М.: ЭКСМО, 2004. С. 235-346.

7. Примочкина Н.Н. Горький и писатели русского зарубежья. М.: ИМЛИ РАН, 2003. 361 с.

8. Сухих С.И. «Жизнь Клима Самгина» в контексте мировоззренческих и художественных исканий М. Горького: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 1993. 45 с.

9. Эйдинова В.В. О структурно-пластической природе художественного стиля («подмена» как стилевая структура «Счастливой Москвы» Андрея Платонова) // XX век. Литература. Стиль: Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900-1950). Екатеринбург, 1998. Вып. 3. С. 7–19.

THE «HUMAN CROWD» MOTIVE
IN THE RUSSIAN PROSE AT THE
TURN OF THE 1920–1930S: REVISITED TYPOLOGICAL
SIMILARITY OF AUTOR DICTIONS

Belousova Yelena Germanovna,

*Ph.D., Professor of Chelyabinsk state university
(Chelyabinsk, Russia),*

e-mail: belouelena@gmail.com

The article shows the unique character and similarity of «human crowd» motive's artistic presentation in the novels by I. Bunin, M. Gorky and A. Platonov. The authors coincide in their search for stylistic modes which demonstrate their special creative individuality as much as possible. In sociocultural circumstances of the late 1920s–early 1930s the very modes became the declaration of lasting value of a human individuality.

Keywords: *Russian literature, A. Platonov, I. Bunin, M. Gorky, style, image.*

References

1. Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Esthetics of verbal creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 424 p.

2. Belousova Ye.G. Stilevaya intensivatsiya v russkoy proze rubezha 1920–1930-h godov. Doct. diss. [Stylistic intensification of Russian prose of the turn of 1920–1930th years. Doct. diss.]. Yekaterinburg, 2007. 318 p.

3. Bunin I.A. Sobranie sochineniy. V shesti tomah [Works. In 6 volumes]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., Vol. 5, 1988. 320 p.

4. Zhirmunskiy V.M. Vvedenie v literaturovedenie [Introduction to literary studies]. St. Petersburg, St. Petersburg University press, 1996. 420 p.

5. Kornienko N.V. «...Na krayu sobstvennogo bezmolviya» [«...On the edge of his own silence»] // Noviy mir Journal [New world Journal], 1991. No 9. Pp. 58–74.

6. Platonov A.P. Schaslivaya Moskva [The happy Moscow] // Platonov A.P. Povesti i rasskazy [Novels and short stories]. Moscow, EKSMO. 2004. Pp. 235–346.

7. Primochkina N.N. Gorkiy i pisateli russkogo zarubezhya [Maksim Gorky and writers of the Russian Diaspora]. Moscow, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, 2003. 361 p.

8. Sukhikh S.I. «Zhizn Klima Samgina» v kontekste mirovozzrencheskih i hudozhestvennyh iskaniy M. Gorkogo [«The life of Klim Samgin» in the context of ideological and artistic pursuit after M. Gorky]. Avtoref. of Doct. diss. Yekaterinburg, 1993. 45 p.

9. Eydinova V.V. O strukturno-plasticheskoy prirode hudozhestvennogo stilya («podmena» kak stilevaya struktura «Schaslivoy Moskvyy» Andrey Platonova) [About the structural-plastic nature of the literary style («substitution» as stylistic structure of «Happy Moscow» by Andrei Platonov)] // XX century. Literature. Style: Stylistic regularities of the Russian literature of the twentieth century (1900-1950). Yekaterinburg, 1998. Vol. 3. Pp. 7–19.

УДК: 821.161.1

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ПОИСКИ ОЛЕГА ЧУХОНЦЕВА

Остапенко Ирина Владимировна,

*д. филол. н., профессор кафедры русской и зарубежной литературы
Таврической академии (структурное подразделение)*

*ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского»
295007, РФ, Республика Крым, г. Симферополь, просп. Акад. Вернадского, 2,
тел.: +7 978 745-98-31, e-mail: i_ostapenko@mail.ru*

В статье осуществлен поэтикальный анализ стихотворения О. Чухонцева «– Кые! Кые!...». В тексте выявлен пейзажный дискурс, где природные номинации выполняют функцию маркеров эмпирического мира и тропеического художественного языка. Установлена лирическая природа изображающего субъекта, для завершения эстетического целого актуализирующего эпические субъектные отношения и эпическую дистанционность. Лирический авторско–геройный синкретизм реализован на формальном уровне через субъектные отношения, на содержательном – презентует лирического субъекта как универсального «растождественного» человека, утратившего свою экзистенцию и взыскующего новых смыслов существования.

Ключевые слова: поэтикальный анализ, пейзажный дискурс, лирический субъект.

Олег Чухонцев – один из немногих нынешних поэтов, оказавшихся способными в каждый момент своего творчества быть созвучными времени и отражать все его перипетии, вплоть до обнажения трагедии человека перед лицом им же самим спродуцированных экзистенциальных проблем. Лирический субъект О. Чухонцева эволюционировал вместе со временем, то вписываясь в современную ему общественно–социальную атмосферу, то взрывая ее своими откровениями, предупреждая и останавливая человечество на краю пропасти.

Одним из наиболее знаковых текстов поэзии автора стало стихотворение, традиционно зафиксированное в критической литературе под названием «– Кые! Кые!...». Впервые текст опубликован в журнале «Знамя» (№ 5 за 2002 год), затем оно введено автором в книгу «Фифа» (2003) [14], после вошло в состав наиболее полного на сегодняшний день собрания стихотворений и поэм О. Чухонцева «Из сих

пределов» (2005, переизд. – 2008) [11], появляется оно и в изданном в 2013–м году сборнике «21 случай повествовательной речи» [13]. Обращает на себя внимание место данного текста в сборниках автора. В первых двух оно композиционно не выделено, расположено скорее хронологически ближе к финалу, но сюжетно, по определению Г. Шульпякова, занимает в книге «Фифиа» «центральное место» [15]. Конечно, лирический сюжет «Фифиа» нуждается в отдельной глубокой исследовательской рецепции, что позволит выявить значимость интересующего нас стихотворения. На данном этапе можно лишь констатировать, что накал трагизма, фиксируемый текстом, все же снимается последующими стихотворениями, переводящими катастрофическую ситуацию в состояние катарсиса и для лирического субъекта, и для читателя. Иная картина наблюдается в авторском сборнике «21 случай повествовательной речи», где «грандиозное», по определению А. Скворцова, «–Кыё! Кыё!...» выступает в качестве «своеобразного послесловия» [7]. Это авторское решение требует отдельного рассуждения.

В данной работе сосредоточимся на собственно стихотворении «–Кыё! Кыё!...», вне контекста сборников, в которые оно включено. После выхода книги «Фифиа» в 2003–м году почти все рецензенты обратили на него внимание. М. Амелин назвал его «одним из вершинных стихотворений книги» [1]; Г. Шульпяков полагает, что в нем явлен «главный герой, олицетворяющий эту самую «фифию» в чистом виде» [15]; Д. Полищук считает «–Кыё! Кыё!...» «...кульминацией книги и ее вторым композиционно–смысловым центром» [5]; И. Роднянская отметила стихотворение как «...большое событие в русской словесности» [6], но введя его в библейский контекст, от дальнейших комментариев отказалась.

На смену литературно–критическим отзывам о новой книге О. Чухонцева вскоре пришли литературоведческие исследования, среди которых в первую очередь следует выделить работы А. Скворцова [7], [8], [9] и В. Козлова [3]. В. Козлов выявляет жанровую природу стихотворения, обнаруживая в нем признаки исторической элегии, акцентирует повествовательное начало, что заявлено и самим О. Чухонцевым в названии сборника, в который оно включено («21 случай повествовательной речи»), и отмечает «снижение собственно лирического градуса», «освобождение» от «привычных лирических событий» [3, 116]. А. Скворцов в статье 2006–го года лишь вскользь упоминает о «–Кыё! Кыё!...» как о «пронзительном сочинении» [9], в 2009–м году посвящает ему объемную работу «Апология сумасшедшего Кыё-Кыё, или Выбранные места из философической переписки с классикой» [8], представив глубокий интертекстуальный анализ стихотворения. Но все же «сочинение, поражающее оригинальностью формы, пронзительно-

стью образов и явственно ощущаемой загадочностью» [8] всех своих тайн не открывает, что вполне соответствует природе поэзии, а, следовательно, дает возможности иных интерпретаций.

Сам поэт интересующее нас стихотворение не комментирует, но в интервью с И. Шайтановым, размышляя о сути поэзии, акцентирует исходный мотив будущего поэтического текста как «ситуацию незнания»: «...если человек все понимает, то зачем он пишет стихи? Сядишь писать именно от недопонимания» [12]. Собственно, автор излагает сущность лирического сюжета как трансформацию в авторском сознании эмпирического опыта в метафизическое событие. О. Чухонцев дает и свое понимание адресата поэзии: «И если ты думаешь о читателе в этот момент – дело труба. Но когда стихи написаны, и особенно когда изданы, вступают в силу другие правила. Они уже не для того, кто пишет» [12], а для того, добавим, кто читает и как читает. Предлагаем прочесть текст через актуализацию литературоведческих категорий пейзажного дискурса как экспликации картины мира автора [4], функционирующей в авторском сознании. Понятие пейзажного дискурса применимо, на наш взгляд, поскольку текст наполнен номинациями природного мира, хоть и выполняющими различные функции, о чем будет сказано далее. Но уже первичная рецепция обнаруживает природные маркеры, вплоть до использования реальных топонимов в функции пространственных координат лирического субъекта. Что касается понятия лирического субъекта – центрального понятия в параметрах картины мира автора в лирике [4], – то тут ситуация несколько усложняется родовой природой текста. В наших предыдущих исследованиях категория картины мира применялась исключительно в пределах лирики, где авторско–геройные отношения построены на синкретизме. В стихотворении «– Кыё! Кыё!..» говорить о чистых лирических отношениях не представляется возможным, на что указывает и сам автор, и его интерпретаторы. Поэтому будет интересно посмотреть, работает ли данная категория в тексте с явно выраженными лиро–эпическими отношениями, и к каким результатам приведет ее использование в процессе исследования работы авторского сознания над созданием художественного мира.

Интересующий нас текст представляет собой поэтическое произведение в современной трактовке. Для поэтического текста характерен небольшой объем и стиховая форма, актуализирующая аспекты генетического кода лирики – звуковую и ритмическую организацию. Стиховедческая характеристика произведения представлена в работе А. Скворцова [8] и в дополнениях не нуждается. Автор, описав стиховую форму текста, акцентирует «ощущение прозаизации», что вообще свойственно художественной манере поэта: «Чухонцев «прозаизирует» по-

эзию» [8]. В то же время, исследователь не выводит тексты поэта за пределы лирического дискурса: «Но в каждом конкретном случае формально прозаическая речь остается прозой, а стихотворная – стихами» [8].

В пользу «прозаизации» свидетельствует композиционное членение текста, который «графически и семантически» разделен на девять частей. Напомним, одним из родовых эпических признаков Н. Д. Тармарченко считает фрагментарность [10, 289]. Каждый фрагмент текста имеет собственную семантическую ценность в ходе завершения эстетического события. Рассмотрим каждый из фрагментов отдельно, памятуя о том, что стихотворный текст «– Кыё! Кыё!..» находится в первую очередь в лирической парадигме, посмотрим, как в нем будут коррелировать лирические и эпические отношения. Кроме того, обратим внимание на количество выделенных фрагментов. Их девять, а на символическом уровне девятка обозначает «универсум и истину», у пифагорейцев – «предел всех чисел, внутри которого существуют и обращаются все прочие». Это число завершения, целостности, но и повторения. Здесь, как представляется, уместно вспомнить и о дантовской актуализации девятки.

Родовая дифференциация строится на осмыслении субъектной сферы (отношений автора и героя) и реализующих ее форм высказывания и способов изображения. Исходя из этого, рассмотрим каждый фрагмент отдельно, но и проследим их внутренние связи. Текст анализируется по сборнику «Из сих пределов» [11, 303–304].

Первый фрагмент:

– Кыё! Кыё! –

представляет собой диалогическую реплику, что выделено графически, и подразумевает субъекта речи, явно отделенного от авторского сознания. Как видим, изначально в тексте заявлены эпические отношения между авторским и геройным планами. С точки зрения лирики на внутритекстовом уровне функционируют лирические субъекты «я», «я–другой», «другой» [4]. В эпическом мире авторское сознание презентуют «повествователь», «рассказчик», «герой». В данном случае высказывание принадлежит или лирическому «другому», или эпическому «герою», в любом случае диалогическая форма подчеркивает дистанцированность авторского сознания от субъекта высказывания. Во избежание терминологической путаницы и для решения одной из задач исследования – выявления родовой природы текста – номинировать изображающего субъекта будем в соответствии с отношениями, реали-

зованными в каждом отдельном фрагменте: либо лирическим субъектом, либо повествователем.

Обратим внимание на семантику «кыё» – звуко сочетание, в пределах русского языка лишенное смысла, но наличие восклицательного знака наполняет его экспрессией, акцентирует эмоциональное состояние говорящего, актуализирующее его субъектную природу.

Второй фрагмент:

*По колена стоя в воде, не выпуская тачки, он мочится в реку.
Возле моста, напротив трубы, извергающей пену
и мыльную воду бань, напротив заброшенного погоста
и ещё не взорванной церкви на том берегу
он стоит в воде и мочится в реку,
не понимая как будто и сам, как сюда забрёл,
а по лицу блуждает улыбка то ли блаженства,
то ли безумия; кончив нужду, он там и стоит,
где скот обычно вброд переходит реку,
стоит, не опраля штанов, уставясь в поток,
онучи набрякли паводковой водою,
и он не знает, что делать дальше, так и стоит,
держась двумя за свою тележку, и что-то бормочет,
что-то мычит, но одно лишь слышно: – Кыё! Кыё! –*

состоит из двух предложений, где второе представляет собой сложное бессоюзное, во вторую часть которого введена прямая речь. Рассмотрим данный фрагмент на субъектном, хронотопном и образном уровнях. Изображенный мир предстает в рецепции повествователя, презентующего героя. Герой номинирован местоимением третьего лица, притом повторяющимся четыре раза. Отметим, что местоименный дискурс характерен преимущественно для лирики. В финале текста герой обретает специфический голос: «– Кыё! Кыё!».

Пространственные координаты героя, в первую очередь, «вода» и «река», номинирующие природные реалии, позволяют актуализировать понятие пейзажного дискурса как коммуникации человека и природы. Персонаж стоит «по колена» «в воде». На символическом уровне «вода» вмещает семантику жизни, «река» наполняет ее значением динамики, движения, которое дополняется номинированием речной воды как «потока». Второе предложение расширяет пространственную парадигму социально–бытовыми и культурологическими объектами: «мост», «труба», отходящая от «бань», «погост», «церковь». Герой находится «возле моста», «напротив трубы», «напротив» «погоста» и «церкви». Во

второй части сложного предложения место нахождения героя уточняется – «где скот обычно вброд переходит реку».

Временные параметры картины мира героя номинированы «паводковой водой». Следовательно, изображенный мир структурирован по природному календарному циклу. Весна как время пробуждения природы, оживания коррелирует с символикой «реки» и «воды».

Как видим, субъектный и хронотопный уровни текста презентуют традиционные параметры природного мира. А вот само месторасположение героя привычные представления разрушает. Он «стоит» в «потоке» неподвижно, в отличие от животных, представленных в динамике, и находится даже не в центре, что соответствовало бы антропоцентрической картине мира, а на порубежье, между неназванным берегом позади и «тем берегом» «напротив».

Посмотрим более пристально на изображенный мир через призму способов его создания, что позволит уставить корреляцию субъектного и пространственно–временного уровней текста. Обратим внимание на внешние характеристики героя. Он стоит «по колена» «в воде». Ноги, отвечающие за передвижение, помещены в «поток», но внешнее движение не обеспечивает движения тела, даже препятствует ему – «онучи набрякли паводковой водою». Но не только эта коллизия попадает в фокус видения повествователя.

Действие героя заставляет повествователя сосредоточить на нем внимание, дважды повторяя его описание: «он стоит в воде и мочится в реку». Само по себе мочеиспускание не является противоестественным явлением. Напротив, это свойственный человеку физиологический процесс метаболизма, а продукт его, «урина», обладает даже целебными свойствами для собственного организма. Вопросы возникают по поводу правомочности введения данной ситуации в поэтический текст, которому, как правило, натурализация описательных процессов не свойственна. Следовательно, такой предмет изображения может свидетельствовать в пользу актуализации эпических средств изображения. Но и здесь вопросы не исчерпываются. Эстетизация физиологии в принципе не характерна для художественного мира, хотя и она, начиная с натуралистов, обретает в нем свое место, не говоря уже о современной массовой культуре, где с экранов телевизоров подобные темы интенсивно рекламируются и тиражируются.

Все же обратимся к более широкому культурному контексту. На символическом уровне мочеиспускание связывают с плодородием, орошением, оплодотворением, что в нашем тексте коррелирует с семантикой воды и весны. В античном и возрожденческом искусстве эта тема запечатлена в живописи и скульптуре, к примеру, «Писающий мальчик» Дюкенуа, «Венера и Амур» Лоренцо Лотто и мн. др. В рус-

ской же культурной традиции подобные произведения не встречаются. Более того, для справления нужды в быту отведены специальные места, скрытые от посторонних глаз. Что касается христианской традиции, то подобные публичные действия недопустимы в пределах культовых сооружений, а герой «стоит» «напротив» «церкви».

Обратим внимание, что в контексте художественного мира стихотворения модель физиологического метаболизма повторена автором и в изображении внешнего мира героя: «он» стоит «напротив трубы, извергающей пену и мыльную воду бань» – продукт социально-бытового метаболизма. Мыльная вода, как известно, конечно же, очищает тело человека, но загрязняет, практически уничтожает живую природу, эпитет «извергающая» наполняется гротескным смыслом, а «пена» и «мыльная» актуализируют аллегорическую семантику – мнимости, бессмысленности действий человека, требующих его очищения.

Как видим, образ героя и внешний мир, в котором он функционирует, постепенно наполняется амбивалентными характеристиками. В подтверждение приведем развернутые номинации пространственных реалий: «заброшенный погост» и «еще не взорванная церковь». Сакральные номинации профанируются, утрачивают свой аксиологический смысл, что ведет к разрушению и этических норм. Герой, стоящий перед святыми местами, не понимает «как будто и сам, как сюда забрёл», «не знает, что делать дальше». Мало того, что он «мочится в реку» перед культовыми святынями, он еще и «не оправляет штанов». Такое анормативное поведение человека выводит и его самого за пределы нормы: «по лицу блуждает улыбка то ли блаженства, то ли безумия». Эти характеристики внутреннего мира героя коррелируют с его пограничным положением во внешнем мире.

Пограничность – состояние неустойчивости, поэтому в качестве внешнего атрибута, поддерживающего героя, использована «тачка», она же «тележка»: он и «мочится» «не выпуская тачки», и, не зная, «что делать дальше», держится «двумя за свою тележку». Тележка, или тачка, – приспособление для перевозки груза. Чем она наполнена, текст не уточняет. Но сама она является неотъемлемой деталью образа героя, метонимически, скорее всего, обозначая некий личный багаж, или груз, человека и аллюзивно отсылает к пушкинской «Телеге жизни», что наполняет утилитарную «тачку» экзистенциальным смыслом.

Еще одна деталь изображенного мира требует особого внимания. Герой стоит в том месте, «где скот обычно вброд переходит реку». «Обычность» поведения животного, допускающего проявление естественных органических процессов, обуславливает возможность подобных действий и для человека как существа, субстанциально близкого природному миру. Кроме того, звук, который издает герой, похож то

ли на «бормотание», то ли на «мычание»: «— Кыё! Кыё!». Параллелизм человека и животного здесь также амбивалентен. Человек ведет себя, как животное, если он утрачивает разум, лишается своей духовной природы. Тогда он выходит за пределы и этической нормы, за действия свои не отвечает. Но всё же повествователь акцентирует рефлексию героя – «не знает, что делать дальше». Состояние животного не предполагает постановки вопросов, а для героя они актуальны.

Что касается «мычания», то звуко сочетание «кыё» никак не может быть звукоподражанием, повторяющим голос коровы. Это скорее звуки, которые может издавать глухонемой, не слышащий человеческой речи и не имеющий возможности ее воспроизвести. А вот авторскую трактовку поэтического слова здесь, думается, вспомнить уместно: «ты просыпаешься с одним только звуком, тебе нечего сказать, кроме этого звука – мычания. Лучшей формулы поэзии не придумано в XX веке – «простое как мычание» [12]. Как видим, «переписка с классикой» продолжается. Аллюзия на поэтическую природу звукоподражания позволяет допустить ее присутствие и в самом герое, правда, в измененной форме, физическая ущербность восполняется духовным подвигом – юродством, или «блаженством». Уточним – в христианской традиции на подвиг юродства человек идет сознательно. Следовательно, однозначной характеристики ни герой, ни изображенный мир в анализируемом фрагменте не получили.

Подведем предварительные итоги. Второй фрагмент на субъектном уровне представлен повествователем и героем, между ними установлена временная дистанция, эксплицированная местоименным наречием «еще»: «ещё не взорванной церкви», что свидетельствует об их эпических отношениях, герой и повествователь находятся в разных временных пластах. Характеристики героя выявляют его амбивалентную и одновременно гротескную природу. В изображенном мире текста актуализированы религиозный, социально–бытовой, культурологический, экологический, аксиологический и поэтологический коды, которые накладываются друг на друга, герою в этих текстовых пространствах выделено порубежное местоположение. В то же время финальная реплика героя соединяет фрагмент с предыдущим и с последующим.

Третий фрагмент:

Что это? причет? или проклятья? –

высказывание принадлежит повествователю / лирическому субъекту, наконец-то обнаружившему свое собственное непонимание изображенного мира в предыдущем фрагменте. Вопросительные интонации, членение текста графически вопросительными знаками усугубляют ситуа-

цию незнания, продуцируют рефлексии. Отметим, «причет» – устаревшая форма «причитания», или «плача» как фольклорного поэтического жанра. «Проклятье» – словесная конструкция, направленная на причинение вреда определенному человеку, семье, дому. В обоих случаях актуализируется сакральная функция слова, трансформированная в искусстве, как известно, в эстетическую. Поставленный вопрос требует ответа, возможно, мы найдем его в следующих фрагментах.

Четвертый фрагмент:

*Каждой весной
по мостовой железный грохочет гром.
– Это Кыё–Кыё, – в пустоту кивают, –
выкатил тачку свою, — и под лай собак
он возникает в серой казённой шапке,
в красных галошах собственной выклейки – вот,
вот он проходит, лязгая, громыхая,
чуждый всему и всем, и старухи вслед
крестятся скорбно, как на Илью Пророка,
а мужики ворчат: – Проходи, проходи, дурак,
или в Андреево хочешь? — и, дёрнув тачку,
он исчезает в слепящем сумраке дня
так же внезапно, как и пришёл, лишь рокот
ходит с собачьим брёхом то тут, то там,
следуя по пятам... –*

синтаксически повторяет модель второго фрагмента: два предложения, где второе представляет собой сложную конструкцию с сочинительной связью, осложнено дважды прямой речью, притом принадлежащей различным субъектам высказывания. Субъектный уровень реализован повествователем; героем, который получает имя «Кыё–Кыё», тождественное издаваемым звукам, что зафиксировано во втором фрагменте; безличным коллективным персонажем («в пустоту кивают»), дифференцированным далее по тексту на «старух» и «мужиков»; образом «Ильи Пророка». Субъектную функцию выполняют и «собаки» – номинация природного мира – поскольку они имеют собственный голос в тексте: «лай» и «брёх».

Хронотопный уровень представлен в первую очередь временными маркерами календарного («весною») и суточного цикла («в ... сумраке дня»), оба находятся в инициальных позициях – начальной и финальной, что актуализирует повествовательную стратегию события, о котором рассказывается. Пространственный уровень выражен природным

маркером атмосферного явления («гром»), наименованием урбанистической реалии («мостовая») и топонимом («Андреево»).

Отношения изображающего и изображенного мира реализуются через их специфическое взаимодействие. В мире изображающем интерес вызывают способы презентации героя и повествовательные формы высказывания. Герой, прежде обозначенный повествователем местоимением «он», получает имя от безличного коллективного персонажа: «– Это Кыё–Кыё, – в пустоту кивают, – выкатил тачку свою». Сам же повествователь номинации героя не меняет: «он возникает», «он проходит», «он исчезает». Точка зрения повествователя фиксирует динамическое состояние героя, в отличие от его статики во втором фрагменте, благодаря иной точке зрения на него другого персонажа. Но оба субъекта высказывания отмечают «изменчивую текучесть» [15] субстанции героя и таинственность его природы («в пустоту кивают», «исчезает в слепящем сумраке дня»). А все неизвестное и непонятное, как правило, пугает, вызывает отрицание, требует скорейшего избавления от него. Поэтому «мужики ворчат», «старухи» «крестятся скорбно», их устами дана социальная дефиниция герою: «– Проходи, проходи, дурак», – и даже определено место для него: «Андреево». Как и во втором фрагменте, в характеристике героя актуализируется семантика безумия. Примечательно, что топоним «Андреево» вводит в изображенный мир эстетического объекта биографический код автора. Деревня Андреево расположена в Павлово–Посадском районе, на родине О. Чухонцева. В деревне в середине XX века открыта психиатрическая больница.

В данном фрагменте герой обретает не только имя, но и портретные характеристики («в серой казённой шапке»), «в красных галошах собственной выклейки», которые через телесный код (голова, ноги) выявляют аксиологические координаты героя (верх, низ). К эпитетам данных номинаций мы еще вернемся. Кроме того, бессмысленно бормочаще–мычащий герой обретает звуковое оформление: «под лай собак он возникает», «он проходит, лязгая, громохвая», даже после его «исчезновения» «рокот ходит с собачьим брёхом». Известно, что собаки лают на чужого. Как люди гонят героя: «Проходи, проходи, дурак», так и собаки, домашние животные, стерегущие человеческий мир, изгоняют героя, поскольку он «чуждый всему и всем». Здесь опять всплывает поэтологическая ассоциация: «Одна за всех – из всех – противу всех» (М. Цветаева), «Близкий всем, всему чужой» (М. Волошин), «Всему живому не чужой» (Б. Чичибабин) и др., а если глубже, то и библейская: «Если бы вы были от мира, то мир любил бы свое; а как вы не от мира, но Я избрал вас от мира, потому ненавидит вас мир» (Ев. Иоанна, гл.15, ст. 19). Тем более, что текст стихотворения библейские аллюзии поддерживает напрямую через сравнение героя на функ-

циональном уровне с «Ильей Пророком». Выделим актуальные для контекста стихотворения атрибуты библейского святого.

Илия – ветхозаветный пророк, единственный почитаемый православной церковью как святой. Илия жил в IX веке до Рождества Христова. В его образе сочетаются черты аскета–подвижника, проповедника, предсказателя от имени Бога, чудотворца. В Ветхом Завете его образ связывается с небесным огнем и животворным дождем. Рождение Илии было ознаменовано видением его отцу: белообразные люди разговаривали с младенцем, пеленали его огнем и кормили его, влагая в уста пламень огненный. Прозорливый священник, растолковав видение, сказал: «...слово его будет, как огонь, сильно и действенно». В житии пророка Илии отмечается, что он часто удалялся для безмолвия в пустынные места, где подолгу молитвенно беседовал с Богом. Вместе со своим последователем Елисеем Илия перешел посуху через Иордан, остановив его воды, затем на огненной колеснице живым вознесен Богом на небо. В библейской трактовке, Илия не умер и должен вернуться на землю перед вторым пришествием Христа (Откр 11:3–12). До тех пор он облетает мир на своей колеснице и появляется там, где требуется божественное вмешательство. На иконах обязательной деталью изображения является красный ореол вокруг возносящейся с пророком колесницы. В православии день памяти пророка Илии отмечают 20 июля / 2 августа. В народно–религиозном сознании образ Ильи Пророка сочетает традиции культа пророка Илии и славянского языческого бога–громовержца Перуна, предстает суровым и грозным, управляет грозой, громом, молнией, дождем, ветром. Услышав гром, крестьяне обычно говорили: «Илья–пророк по небу на колеснице едет». Илье также приписывали роль «хозяина дождя», «хозяина над водой», он отвечал за урожай, посылал на землю плодородие. Ильин день знаменует сезонную границу, конец лета, в разных регионах к этому времени либо заканчивался, либо начинался сбор урожая. С этого дня вода в водоемах становится холодной и непригодной для купания. Отсюда поговорки: «Илья–пророк пустил в воду ледок», «Илья написал в реку» и др. [2].

Параллелизм субъектных форм «Кыё–Кыё» и Ильи Пророка вносит дополнительные коннотации в поведение героя на воде во втором фрагменте; объясняет его появление из «пустоты» и «исчезновение»; раскрывается и семантика неотъемлемого атрибута «тачки»–«тележки», «грохочущей» по «мостовой»; даже «красные галоши» получают свое объяснение. Но назвать «Кыё–Кыё» земной проекцией святого однозначно не представляется возможным. Их появление не совпадает во временном измерении: «Кыё–Кыё» появляется «каждой весной», что связано с началом цикла природной жизни, а календарное время Ильи

Пророка связано со сбором урожая. «Кыё–Кыё» стоит в воде и «мочится в реку» во время «паводка», а Илья налагает запрет на купание в конце лета. А вот оксюморонные образы «железного грохочущего грома» и «слепающего сумрака дня» позволяют обозначить вектор, сближающий две геройные ипостаси – «сочетание несочетаемого», алогичность, несовпадение.

Обратим также внимание на обстоятельства появления героя в этом фрагменте, на его корреляцию с миром природы: «Каждой весною по мостовой железный грохочет гром». «Гром» – атмосферное явление, сопровождающее молнию, которая возникает от разности электрических потенциалов между соседними облаками или между облаком и землей. Обозначенное природное время («весна») задает и прямое значение номинации «гром». Но в тексте источником его является соприкосновение камня («мостовая») и «железа», оба имеют земную природу. Позже станет понятно, что железные колеса принадлежат «тачке» «Кыё–Кыё», а звуки, ею издаваемые, напоминают действия Ильи Пророка. Таким образом, «гром» вмещает в себя и метафорическое значение, и метонимическое. Интересной также выглядит деталь костюма героя – «красные галоши». Эпитет, как уже отмечалось, соотносим с атрибутикой Ильи, но и «галoши», напомним, «собственной выклейки», здесь не только традиционная для сельской местности обувь, актуализируется материал, из которого они сделаны – резина, защищающая от электрического разряда, что также указывает на корреляцию, но иного рода, с образом Ильи Пророка.

Итак, если во втором фрагменте пространственное расположение героя мы обозначили как порубежье, то в данном фрагменте его временные границы сдвигаются, субъектная сфера текста расширяется. Притом геройный план дополняется образом Ильи Пророка, а «старухи» и «мужики» тяготеют к плану повествователя, поскольку их точка зрения работает на расширение сферы изображающего. В текст включается биографический контекст автора, что свидетельствует о сближении образа повествователя с изображающим субъектом.

Пятый фрагмент:

Зачем человек явился?

*Зачем как судьбу толкает два колеса,
и в праздники плачет, и лихо с улыбкой терпит,
и радуется не к месту: я видел сам,
как он с оркестром рядом шёл похоронным
и, обнажая дёсны, беззубым ртом
весь ликовал, смеялся беззвучным смехом,
вот, мол, кыё, смотрите, кыё–кыё –*

*что с него взять! Пришёл незнамо откуда,
и неизвестно, где сгинет.* –

членится так же, как предыдущие, на три части синтаксически, но на смысловом уровне первое предложение и первая часть второго предложения образуют целостное высказывание, принадлежащее повествователю. Вторая часть второго предложения представляет собой речь рассказчика: «я видел сам». Вопрос, поставленный в первом предложении повествователем, получает ответ в третьем, но дифференцировать субъект высказывания сложно: позиция повествователя и рассказчика сближается.

Первая фраза продолжает уже отмеченную «переписку с классикой» – имеется в виду сократовская формула «ищу человека». В тексте включается философский код: вопрос «Зачем человек явился?» относится к экзистенциальным; следующее предложение фиксирует рефлексии авторского сознания, эксплицированную в речи повествователя – «Зачем как судьбу толкает два колеса». Отсутствие вопросительного знака в конце этого сложного предложения переводит вопрос в риторический, а рассуждения повествователя и рассказчика приобретают форму медитации. Примечательно, что герой, ранее уже получивший имя, здесь презентован универсалией «человек», покрывающей его амбивалентную и оксюморону природу: «и в праздники плачет, и лихо с улыбкой терпит, / и радуется не к месту». Первые две характеристики актуализируют гражданскую позицию современного автору социума, последняя относится уже к конкретному «человеку» – герою текста художественного, поддерживая его гротескную природу: «он с оркестром рядом шёл похоронным / и, обнажая дёсны, беззубым ртом / весь ликовал, смеялся беззвучным смехом». Отметим «беззвучность» героя (в корреляции с сакральностью слова) и отсутствие «зубов» – это и признак физического нездоровья, истощения (цинга – распространенное заболевание в обществе с низким уровнем жизни), а на символическом уровне – неспособность справиться с жизненной проблемой. Раскрывается и смысл «тачки–тележки», неизменного до сих пор атрибута героя, когда появляется метонимический образ «два колеса», что подтверждает продуктивность пушкинской аллюзии. Потому и не выпускает он из рук «тачку», что это его собственная жизнь–судьба».

В речи рассказчика появляется несобственно–прямая речь, которая сближает различные субъектные формы – «вот, мол, кыё, смотрите, кыё–кыё», герой обретает голос в чужих устах. В то же время рассказчик дистанцируется от него – «что с него взять!», что выделено графически (тире) и пунктуационно (восклицательный знак). Таким образом позиция рассказчика выводит героя за пределы собственного мира,

что находит продолжение в финальной фразе, принадлежащей скорее ему же, а не повествователю, поскольку отличается разговорной стилистикой: «Пришёл незнамо откуда, / и неизвестно, где сгинет». Но в то же время созвучна позиции повествователя из предыдущего фрагмента: герой пришел из «пустоты» и «исчезает». И если точка зрения повествователя эксплицировала отчужденность героя, то рассказчика – его отверженность. Можно было бы и здесь говорить о пограничной природе героя, не вписывающегося в нормированный мир, но проблема состоит в том, что повествователь ранее в этом фрагменте давал характеристику не только герою текста, а человеку вообще. Следовательно, мир отмежевывается от человека вне норм, не замечая утраты этого качества в самом себе.

Обратим внимание на специфический хронотоп данного фрагмента. Ни конкретное место, ни конкретное время здесь не указаны. Герой включен в похоронную процессию, что позволяет говорить о хронотопе экзистенциальном: смерть как завершение жизненного пути. Но это хронотоп человека универсального, для самого же героя неопределенность происхождения и будущего снимает понятие границ в привычных человеческих представлениях.

Таким образом, субъектный уровень фрагмента свидетельствует об актуализации сферы изображающего, сближая изображенный мир с авторским планом, чему способствует и ведение философского кода. Эпические отношения постепенно ослабевают, открывают возможность иным способам завершения эстетического события. На героиню уровне также наблюдается сокращение дистанции с авторским планом.

Шестой фрагмент:

– Не отдавай,
не отдавай меня в Андреево, – говорила
мать моя перед смертью, а у самой
были такие глаза... –

представлен прямой речью персонажа – «матери», – впервые появляющемся в тексте стихотворения, а вот субъектная принадлежность второй части высказывания нуждается в прояснении. Принадлежит она первоначальному субъекту. Такая форма присуща в эпике рассказчику. В предыдущем фрагменте рассказчик уже появлялся, между ним и повествователем обнаружена стилистическая разность. В данном фрагменте стилистика речи субъекта высказывания ничем не выделена, соположна речи повествователя. Кроме того, второй раз в тексте стихотворения появляется топоним «Андреево», географическая реалья биографии автора. О. Чухонцев действительно потерял мать, и введение в

поэтический текст образа «матери» в сочетании с местом, где находится психиатрическая больница, – не может быть лишь поэтическим приемом. Более того, глубина сострадания к самому близкому человеку не дает возможности даже подобрать слова для описания ее состояния: «а у самой были такие глаза...». Здесь можно говорить либо об автобиографизме в эпическом повествовании, либо об актуализации лирического начала, лирической исповедальности.

Данный фрагмент коррелирует с предыдущим на хромотопном уровне, реализованном через мотив смерти. Но если в первом фрагменте это экзистенциальный хромотоп, то здесь имеется указание на конкретное место, психбольницу, где жизненный путь человека может закончиться, притом в самых нечеловеческих формах. Кроме того, в первом смерти дана с точки зрения героя, во втором – рассказчика, близкого изображаемому субъекту. И они кардинально противоположны: герой «весь ликовал, смеялся беззвучным смехом», а для рассказчика – это трагедия, которую он не в состоянии вербализировать.

Таким образом, данный фрагмент существенно меняет авторскую стратегию завершения эстетического события, в эпический мир настойчиво проникают лирические отношения.

Седьмой фрагмент:

Недавно случаем

*я проезжал это место. Одноэтажный дом
старой постройки, без царя перестроенный,
в поле на выселках, можно сказать, барак,
но с мезонином, и на крыльце сидели
люди, все в чём-то сером, стайка людей,
не говоря меж собой, нахохлясь как птицы,
выбившиеся из сил, упав с облаков
на полевое судёнышко... но не это
странным мне показалось, не дом – приют
и не его обитатели, а то, что сам я,
кажется, был там, знаю его изнутри
до половиц, до чёрных латунных ручек,
вскриков и запахов хлорки, урины и
сквозняков, гуляющих коридором,
хлопающих дверьми: — Проходи, проходи... –*

разделен синтаксически на два предложения, где второе – сложносочиненное с противительной связью, осложненное прямой речью. Подобная модель уже использована автором в предыдущих фрагментах.

Первая фраза принадлежит рассказчику, первоначальному субъекту, выполняющему функцию повествователя, эта же форма функционирует до конца фрагмента. Кроме этого, в тексте появляются персонажи – «люди» и неопределенный носитель речи, эксплицированный репликой «– Проходи, проходи...».

Хронотопный уровень дифференцирован: пространственные координаты рассказчика-повествователя – «это место», «дом–приют», а для «людей»–«птиц» – «полевое суденышко», на которое они «упали с облаков». Временные маркеры представлены грамматическим временем рассказчика, ретроспективно описывающим одновременно событие и переживание его, актуализируя эпические и лирические способы его изображения. В мире «людей» временные характеристики отсутствуют, в том месте, где они находятся, время исчезает.

Отсутствие номинации описываемого «места» связывает данный фрагмент с предыдущим, становится развернутой рефлексией рассказчика, описывающего факт внетекстового события из реальной биографии поэта, в то же время, внедряя в текст лирические отношения. Психиатрическая больница в Андреево открыта в 1957 году в помещении бывшей мануфактуры Давыдовых. Описание «дома–приюта» соответствует его реальному виду: «Одноэтажный дом / старой постройки, без царя перестроенный, / в поле на выселках, можно сказать, барак, / но с мезонином». Но в художественном мире все эти детали получают расширенные смыслы, актуализируя, в первую очередь, гротескный план изображения. Но не только его.

Способ авторского построения тропов задействует практически все возможности художественного языка: и эмблему, и символ, и аллгоритм, и гротеск. Сравнение «дома–приюта», расположенного в «поле на выселках», с «полевым суденышком» включает авангардистский код искусства – «корабль истории», фольклорный – «на крыльце сидели»; а сравнение людей с птицами: «стая людей, / не говоря меж собой, нахохлясь как птицы, / выбившиеся из сил, упав с облаков / на полевое суденышко...» продолжает «переписку с классикой», травестируя символистский код («Альбатрос» Ш. Бодлера) в постсимволистском искусстве, а также актуализируя библейский код. Обратим внимание на «небесную» природу «людей»–«птиц», «упавших» с «облаков», к чему мы еще вернемся.

Примечательна для текста фрагмента деталь внешнего вида «людей» – «все в чём-то сером», коррелирующая с деталью портрета «Кыё–Кыё» – «он возникает в серой казённой шапке», и позволяющая установить, откуда «он возникает» и куда «исчезает». И если для повествователя это место было еще неизвестным, абстрактной «пустотой», то рассказчик указывает его точные координаты, поскольку переживает

его не как уже свершившееся событие внешнего мира, а как собственный личный опыт. И связан он с самым близким человеком – «матерью», что не оговаривается, но лишь констатируется. Отношение рассказчика к герою в предыдущем фрагменте мы обозначили как интенцию отвержения – «что с него взять! Пришёл незнамо откуда, / и неизвестно, где сгинет». Смерть героя здесь не воспринимается как личная трагедия, а вот когда речь идет о «матери», то смерть приобретает иные коннотации, а «дом–приют» и его «обитатели» уже не выглядят «странными».

Взгляд рассказчика на больницу «изнутри» с точки зрения «кажимоности», натуралистическая описательность деталей через восприятие всеми органами чувств: «до половиц, до чёрных латунных ручек, / вскриков и запахов хлорки, урины и / сквозняков, гуляющих коридором, / хлопающих дверьми» – художественный прием отстранения, позволяющий личный опыт трансформировать в художественный мир. Фраза, неизвестно кем произнесенная, но услышанная рассказчиком и воспринятая, как обращение к себе, коррелирует с репликой «мужиков» в сторону «Кыё–Кыё»: «Проходи, проходи, дурак».

Так в данном фрагменте сближаются субъектные формы рассказчика и героя, рассказчика и повествователя. Изображение события актуализирует внетекстовый уровень, переводя объективное описание в событие переживания, что также усиливает лирическое начало в тексте.

Восьмой фрагмент:

*О, то не гром расходится мостовыми,
это Кыё–Кыё в небесах летит
на оглушительной тачке своей, и слабый, белый
тянется инверсионный след за ним,
медленно растекаясь и багровея
знаками тайн... –*

высказывание принадлежит внеличному субъекту. Дать ему однозначную дефиницию не представляется возможным. Это либо эпический повествователь, либо лирический субъект. Повествователь должен находиться в разных временных измерениях по отношению к герою, здесь временной план изображения и изображающего совпадает, речь наполнена экспрессией, что позволяет воспринимать описательный текст как переживание изображенного события лирическим субъектом. Тогда известный ранее в описании повествователя «Кыё–Кыё» выступает в качестве лирического «другого». В его образе в данном фрагменте актуализируются характеристики из предыдущих фрагментов: «мосто-

вая», где впервые появляется герой в мире людей, «гром» как метонимическая связь с Ильей Пророком, «небеса», откуда «упали» «люди» — «птицы», к «стайке» которых принадлежит и сам герой, «тачка», которая из непонятого атрибута превращается в средство передвижения, более того — «полета». В тексте нет указания ни на причину такой трансформации действия героя, презентованного либо в статике, либо «грохочущего» «тачкой» на «мостовой», ни на ее способ. Изображенное событие еще не отрефлексировано, лирический субъект транслирует его непосредственное видение-переживание: «слабый, белый / тянется инверсионный след за ним, / медленно растекаясь и багровея / знаками тайн...».

«Инверсионный след» оставляют в небе на большой высоте летательные аппараты, творение рук человека и его разума. «Кыё–Кыё», как мы помним, в тексте причислен к «дуракам». «Белый» на символическом уровне связан с божественным миром, тем более в корреляции с «небом». Вспомним, что первая характеристика героя устами повествователя: то ли «блаженный», то ли «безумный». Второе значение слова «инверсионный» — от лат. «*inversio*» — «иная версия», и шире — «перестановка», «другой порядок», «наоборот» и т. д., что и происходит с героем — выявляется его другая, неземная природа. Корреляция с образом Ильи Пророка поддерживается «багровым» цветом и «знаками тайн»: вспомним библейскую легенду о его возвращении перед Судным днем.

Девятый фрагмент:

*Что он хотел сказать,
думаю я, просыпаясь, и на рассвете
через полвека, путая сон и явь,
всматриваюсь и вижу стоящего человека
в мутной воде и вопрошающего опять:
что? кого? но нет у пустоты ответа,
нет и всё! Ах ты ка'танье наше, мытьё,
никуда от вас – Иордан, Флегетон и Лета
или Вохна у ног... не знаю... Кыё. Кыё. –*

высказывание принадлежит рассказчику, соположному повествователю, или лирическому перволичному субъекту. В его речь включены и слова героя («стоящего человека / в мутной воде») в виде несобственно-прямой речи. Но, как мы помним, герой в первом фрагменте, где он «стоит в воде», вопросов не задает, то есть сами вопросы принадлежат уже изображающему субъекту, или лирическому. А завершает фрагмент, и весь текст стихотворения, фраза, ранее произносимая ге-

роем, озвученная рассказчиком: «Кыё. Кыё.» И это уже не просто звуко сочетание, а самостоятельные слова, более того, предложения, а они по определению наполнены смыслом. Такая субъектная организация свидетельствует в пользу установления в тексте синкретических отношений автора-героя, субъекта изображающего и субъекта изображенного. Синкретизм эпохи модальности, как известно, строится на отношениях дополнительности, лирический субъект представлен через диалогические отношения всех субъектных форм текста.

Обратимся теперь к хронотопному уровню фрагмента. Пространство перволичного субъекта представлено «сном» и «явьью», без каких бы то ни было конкретных параметров, но указывает на пограничность его местоположения. Время также фиксирует пересечение суточного цикла – «рассвет» и линейного времени – «полвека», кроме того, возникает аллюзия на дантовскую формулу «Земную жизнь пройдя до половины».

Пространство героя – «мутная вода» и «пустота». «Мутная» она от того, что, как мы помним, в нее «извергается» «мыльная вода бань», а сам герой «мочится в реку». Вопросы задаются, о чем уже сказано, не столько героем, сколько самим изображающим субъектом, в «пустоту», из которой герой и появлялся перед людьми. «Пустота» соотносима с пустыней, со всеми ее библейскими смыслами, но еще и конкретно с образом Ильи Пророка, часто удалявшегося в пустыню для молитвенного разговора с Богом. Но в данном тексте вопросы не получают ответов. Более того, отсутствие ответа также эксплицировано перволичным субъектом: «не знаю...»

Зато вырисовывается еще один пространственный уровень, теперь уже явно общий и для героя, и для перволичного субъекта: «Иордан, Флегетон и Лета / или Вохна у ног...». Напомним, в Иордане Иисус Христос получил крещение, с Иорданом связана и биография Илии. Флегетон – «огненная река» в Аиде, или наполненная кипящей кровью, в ней пребывают души умерших, совершивших при жизни убийство кровного родственника. В тексте находим корреляцию с внешним видом героя («красные галоши» и «багровый» «след»), как видим, амбивалентны, соотносимы не только с атрибутикой Ильи Пророка). Лета – река Забвения в подземном царстве. По прибытии в подземное царство умершие пили из этой реки и получали забвение всего прошедшего. Вохна – река в Павловом Посаде, на родине поэта. Выстраивается интересная смысловая парадигма: универсальные смыслы – крещение, смерть / страдание, забвение – и соположные с биографией эмпирического автора.

Пространственные параметры героя-рассказчика в последнем фрагменте возвращают к ситуации первого фрагмента. Структурный уро-

вень текста выявляет кольцевую композицию, присущую изображенному эпическому событию. Такая структура предполагает сюжет-достижение, в результате которого герой должен получить некий метафизический опыт, преобразующий изображающего субъекта, разрешающий для авторского сознания ситуацию «незнания». Но синкретический герой-рассказчик в финале текста «стоит» в том же месте – «в мутной воде», что и в начале стихотворения. В первом фрагменте он «не понимает», в последнем – «не знает», но здесь изображающий субъект получает способность поставить вопрос. Ответ на него содержится в самом процессе создания эстетического объекта – завершения целостного художественного мира, который в сознании читателя актуализирует заложенные в нем смыслы, вынуждает каждого находить свои варианты ответа. Предлагаем один из таких вариантов.

Выводы. Художественный мир стихотворения «– Кые! Кые!...» как эстетический объект создан авторским сознанием в результате процесса разрешения «ситуации незнания», напомним, являющейся для О. Чухонцева импульсом к творческой деятельности. Поводом для возникновения такой ситуации, возможно, стала реальная судьба глухонемого человека, завершившаяся в психиатрической больнице, поведение которого мог наблюдать автор в родном городе. Запомнившиеся действия местного «блаженного» – «дурачка», а также смерть собственной матери, ставят перед эмпирическим автором экзистенциальные вопросы о смысле жизни человека и его сущности. Собственные рефлексии поэтической личности продуцируют работу авторского сознания по созданию такой реальности, где были бы получены ответы на искомые вопросы. В процессе формирования «другой» реальности авторское сознание задействует лирические и эпические способы завершения эстетического события. Лирические отношения, построенные на синкретизме авторско-геройного плана, актуализируют личностный опыт автора, эпические средства этот опыт универсализирует, что в итоге формирует образ неосинкретического лиро-эпического субъекта. Его интересубъектная природа дает возможность включения в процесс эстетического завершения и читателя.

В тексте представлен современный человек, антропоцентрическая картина мира которого поместила его не в центр, как предполагалось, а на пересекающиеся границы различных миров – культурологических пространств в самом широком смысле: религиозного, социального, экологического, эстетического. Эти пространства, накладываясь друг на друга, продуцируют амбивалентную и одновременно гротескную природу художественного образа. Человек как «венец природы», созданный по «образу и подобию», вмещающий материальный и духовный аспекты, землю, свой дом, уничтожает, а о божественном проис-

хождении забывает. Апелляция к творческому потенциалу также не решает проблемы – искусство, призванное одухотворить материю эстетическими средствами, со своими задачами не справилось. Пограничное состояние человека в мире ведет не к «слиянию», а к «раздельности» его разноприродных начал. Сам «мир как картина» сворачивается, а человек с результатами своей деятельности остается в одиночестве на земле, оставленной Богом. Надежда лишь на поэта, еще способного задать вопрос: «что? кого?», и читателя, захотевшего искать на них ответы в предложенном тесте стихотворения.

Таким образом, отвечая на вопрос о родовой принадлежности текста, результат исследования приводит к выводу о лирической природе изображающего субъекта, актуализирующего эпические отношения для создания всеохватывающей эстетической реальности. Пейзажный дискурс презентует картину мира автора, где функции природных номинаций эволюционируют от маркеров реальных пространственно–временных координат эмпирического мира лирического субъекта к способам создания художественного образа через актуализацию тропеического поэтического языка (символического). Лирическому субъекту понадобилась эпическая дистанция в «полвека», чтобы на универсальном уровне отрефлексировать события собственной жизни, включенной в контекст «большого времени», и увидеть современного человека «развоплощенным», не сумевшим связать своей сущностью, декларированной как «нераздельность–неслиянность», два вечных начала – «небо» и «землю». Такой лирический субъект на содержательном уровне не вписывается в парадигму «неосинкретического», присущего русской лирике 1960–1980-х годов, хотя способ завершения эстетического целого текста и синкретизирует изображающий и изображенный миры на субъектном уровне. «Человек» О. Чухонцева возвращен авторским сознанием в свое первобытное состояние, в цивилизационных параметрах – доархаическое, требующее новых способов реализации экзистенции. Поиск этих способов предоставлен читателю.

Список литературы

1. Амелин М. Поверх молчания и говорения. Чухонцев как продолжатель «умного делания» древнерусских исихастов. Режим доступа: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-03-04/4_chuhontsev.html (дата обращения: 04.03.2014).
2. Илья Пророк // Русская мифология. Энциклопедия. Режим доступа: <http://www.etnograd-vrn.ru> (дата обращения: 14.03.2014).
3. Козлов В. Жанровое самообретение Олега Чухонцева // Вопросы литературы. 2015. № 5. С. 89–117.

4. Остапенко И.В. Природа в русской лирике 1960–1980-х годов: от пейзажа к картине мира. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2012. 432 с.
5. Полищук Д. На ветру трансцендентном // Новый мир. 2004. № 6. Режим доступа: http://chuhoncev.poet-premium.ru/pressa/20040000_nm6.html (дата обращения: 15.03.2014).
6. Роднянская И.Б. Горит Чухонцева эпоха // Новый Мир. 2004, № 6. Режим доступа: http://chuhoncev.poet-premium.ru/pressa/20040006_nm6.html (дата обращения: 15.03.2014).
7. Скворцов А. 50 случаев поэзии // Новый мир. 2014. № 11. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/11/15skv.html (дата обращения: 18.03.2014).
8. Скворцов А. Апология сумасшедшего Кыё–Кыё, или Выбранные места из философической переписки с классикой // Знамя. 2009. № 8. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/8/sk14.html> (дата обращения: 15.03.2014).
9. Скворцов А. Энергия самовозрастания (о поэзии Олега Чухонцева) // Знамя. 2006. № 6. Режим доступа: http://chuhoncev.poet-premium.ru/pressa/20060000_znamya6.html (дата обращения: 25.03.2014).
10. Теория литературы. В 2 т. Т. 1. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 512 с.
11. Чухонцев О. Г. Из сих пределов. М.: ОГИ, 2008. 320 с.
12. Чухонцев О., Шайтанов И. Спорить о стихах? // Арион. 2004. № 4. С 61–75. Режим доступа: http://chuhoncev.poet-premium.ru/texts/20040000_arion4.html (дата обращения: 28.03.2014).
13. Чухонцев О.Г. 21 случай повествовательной речи. Стихотворения и поэма. СПб.: Лениздат, 2013. 128 с.
14. Чухонцев О.Г. Фифиа. Книга новых стихотворений. СПб., Пушкинский фонд, 2003. 48 с.
15. Шутьпяков Г. Чертов палец (о поэзии Олега Чухонцева и стихах из его новой книги «Фифиа») // Арион. 2004. № 1. Режим доступа: http://chuhoncev.poet-premium.ru/pressa/20040001_arion.html (дата обращения: 30.03.2014).

EXISTENTIAL SEARCH OF OLEG CHUKHONTSEV

Ostapenko Irina Vladimirovna,

Ph.D., Professor of Crimea Federal

V.I. Vernadsky University

(Simferopol, Crimea Republic, Russia),

tel.: +7 978 745-98-31, e-mail: i_ostapenko@mail.ru

The article presents poetically analysis of the poem by O. Chukhontsev scored «–Kyio! Kyio!...». In the text of the identified landscape discourse, where the category of natural function as markers of the empirical world and tropeical artistic language. Installed depicting the lyrical nature of the subject, to complete the whole aesthetic actualizing the subjective relationship between epic and epic distancing. Lyric copyright syncretism implemented at the formal level via the subject relationship on the content – presenting the lyrical subject as a universal «remodelling» a person who has lost his existence and seek new meanings of existence.

Keywords: poetically analysis of landscape discourse, a lyrical subject.

References

1. Amelin M. Poverh molchaniya i govoreniya. Chukhontsev kak prodolzhatel «umnogo delaniya» drevnerusskikh isikhastov [On top of silence and speaking. Chukhontsev as a successor of «clever making» ancient hesychasts.]. Available at: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-03-04/4_chuhontsev.html, accessed 04.03.2014.
2. Iliya Prorok [Iliya Prophet] // Russkaya mifologiya. Enciklopediya [Russian mythology. Encyclopedia]. Available at: <http://www.etnograd-vrn.ru>, accessed 14.03.2014.
3. Kozlov V. Zhanrovoe samoobretenie Olega Chukhontseva [Genre formation of Oleg Chukhontsev] // Voprosy literatury Journ. 2015. No. 5. Pp. 89–117.
4. Ostapenko I.V. Priroda v russkoy lirike 1960–1980-h godov: ot peyzazha k kartine mira [Nature in Russian poetry of the 1960-1980th: from landscape to the painting of the world]. Simferopol, Typography «ARIAL», 2012. 432 p.
5. Polishhuk D. Na vetru transcendentnom [In the wind transcendent] // Novyi mir Journ. 2004. No. 6. Available at: http://chuhoncev.poet-premium.ru/pressa/20040000_nm6.html, accessed 15.03.2014.
6. Rodnyanskaya I.B. Gorit Chukhontseva epoha [Burns Chukhontsev's epoch] // Novyi mir Journ. 2004. No. 6. Available at: http://chuhoncev.poet-premium.ru/pressa/20040006_nm6.html, accessed 15.03.2014.
7. Skvorcov A. Pyatdesyat sluchaev poezii [Fifty cases of poetry]. // Novyi mir Journ. 2014. No. 11. Available at: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/11/15skv.html, accessed 18.03.2014.
8. Skvorcov A. Apologiya sumasshedshego Kyio–Kyio, ili Vybrannye mesta iz filosoficheskoy perepiski s klassikoy [Apologia crazy Kyio–Kyio, or Selected passages from correspondence with the philosophical classics] // Znamya Journ. 2009. No. 8. Available at: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/8/sk14.html>, accessed 15.03.2014.
9. Skvorcov A. Energiya samovozrastaniya (o poezii Olega Chukhontseva) [Energy increases (about the poetry by Oleg Chukhontsev)] // Znamya Journ. 2006. No. 6. Available at: http://chuhoncev.poet-premium.ru/pressa/20060000_znamya6.html, accessed 25.03.2014.
10. Teoriya literatury. V dvuh tomah. [The literary theory. In 2 volumes] / Ed. N.D. Tamarchenko. Moscow, Publishing center «Academiya», 2004. Vol. 1. 512 p.
11. Chukhontsev O.G. Iz sih predelov [From these limits]. Moscow, United humanitarian publishing house, 2008. 320 p.
12. Chukhontsev O., Shaytanov I. Sport o stihah? [To argue about poetry?] // Arion Journ. 2004. No. 4. Pp. 61–75. Available at: http://chuhoncev.poet-premium.ru/texts/20040000_arion4.html, accessed 28.03.2014.

13. Chukhontsev O.G. 21 sluchay povestvovatelnoy rechi. Stihotvoreniya i poema [21 case narrative speech. Poems]. St. Petersburg, Lenizdat Publ., 2013. 128 p.

14. Chukhontsev O.G. Fifiya. Kniga novyh stihotvoreniy [Fifiya. The book of new poems]. St. Petersburg, Pushkinskiy fond, 2003. 48 p.

15. Shulpyakov G. Chertov palec (o poezii Olega Chukhontseva i stihah iz ego novoy knigi «Fifiya») [The devil's finger (on the poetry by Oleg Chukhontsev and poems from his new book «Fifiya»)] // Arion Journ. 2004. No. 1. Available at: http://chuhoncev.poet-premium.ru/pressa/20040001_arion.html, accessed 30.03.2014.

УДК: 82.09

ИНТЕРАКТИВНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ В. О. ПЕЛЕВИНА

Павлова Елена Алексеевна,

*учитель русского языка и литературы
МБОУ «Основная общеобразовательная школа №35»,
248031, РФ, г. Калуга, ул. Дорожная, д. 31, кв. 104,
тел.: 8-953-320-20-69, e-mail: pavlova_lena88@mail.ru*

Цель исследования – объяснить приём интерактивности в творчестве Пелевина и разобраться в художественном пространстве, которое автор создает в своих произведениях и в которых существуют его герои. Методологической основой исследования является системно–структурный подход к анализу прозы Пелевина.

В статье проанализированы художественные пространства, которые создаёт автор в своих произведениях. Главная их особенность заключается в том, что автор постигает человеческое сознание как художественную реальность. На основе проведенного исследования автором предлагается выделить компьютерные игры и галлюцинации как открытые системы, миражи и сны, сумасшествие, смерть, оборотничество как закрытые системы, которые ищут внутренний выход реальности из сознания. Герои чаще всего не различают, где находится та черта, за которую не должно выходить сознание.

Ключевые слова: *интерактивность, художественное пространство, художественная реальность, сознание, подсознание.*

Актуальность исследования. Творчество В. О. Пелевина (род. 22 ноября 1962 г.) занимает достойное место в истории новой русской литературы. Писатель Виктор Пелевин настолько долго и умело мистифицировал публику, что среди его поклонников даже бытовало мнение, что реального Пелевина не существует, а романы под этим именем пишет чуть ли ни компьютер. Видимо, подобное восприятие было обусловлено реализацией в его творчестве приёма, который можно назвать интерактивностью. Способность героев Пелевина быть всюду, но при этом не сходить с одного места, является основной особенностью его творчества. Да и человек XXI века – это интерактивный человек. Каждый из нас, пользуясь сетью Интернет, в одно и то же время может

находиться на различных сайтах, но при этом не сходить со своего любимого кресла.

То, что приём интерактивности в прозе Пелевина еще не становился предметом целостного научного анализа, послужило причиной выбора темы данного исследования. **Актуальность** работы обусловлена необходимостью более детального изучения и литературоведческого осмысления в рамках отдельной научной работы интерактивности в творчестве В. О. Пелевина.

Объект исследования – понятия «интерактивность», «виртуальная реальность» и трехмерность сознания.

Предмет изучения – проза Виктора Олеговича Пелевина, а именно: «Бубен верхнего мира», «Жизнь насекомых», «Музыка со столба», «Нижняя Тундра», «Омон Ра», «Онтология детства», «Принц Госплана», «Проблема Верволка в средней полосе», «Священная книга оборотня», «Синий фонарь», «Чапаев и Пустота», «Шлем ужаса» и «Generation P».

Научная новизна исследования выражается в том, что работа является первым опытом более детального изучения и литературоведческого осмысления в рамках отдельной научной работы специфики приема интерактивности в творчестве В. О. Пелевина. Проведенный в хронологической последовательности анализ прозы Пелевина позволил выявить характерные особенности авторского мировоззрения писателя, его этические, эстетические и философские ценности.

Цель исследования – объяснить приём интерактивности в творчестве Пелевина и разобраться в художественном пространстве, которое автор создает в своих произведениях и в которых существуют его герои.

Данная цель определила конкретные **задачи исследования**:

- проанализировать прозу Пелевина с точки зрения реализации приема интерактивности;
- определить реальности, в которых действует герой Пелевина и объяснить их на примере определённых произведений;
- изучить и обработать библиографические источники по теме;
- установить степень разработанности проблемы;
- рассмотреть понятие «интерактивность» в литературоведении.

Методы исследования: Методологической основой исследования является системно–структурный подход к анализу прозы Пелевина. Опорными для нас стали статья Вячеслава Курицына «Группа продленного дня», где критик дает определение интерактивности, в которое включает также понятие «виртуальность», понимаемую как «паутина Интернета»[6, 7], и работа Владимира Губайловского «Гегель, Эверетт и граф Т», где он говорит об открытых и закрытых системах и о

положении наблюдателя относительно этих систем [2, 112]. В основе методов исследования, продиктованных задачами данной работы, лежит комплексный подход к творчеству В. О. Пелевина, основанный на принципах сравнительно-исторического и проблемно-типологического анализа.

Творческая деятельность многих современных писателей неразрывно связана с Интернетом. В своих произведениях они отсылают читателей на специальные сайты (допустим, М. Павич в сборнике рассказов «Ловцы снов» предлагает узнать альтернативную концовку, пройдя по напечатанной на бумаге ссылке [24]), вовлекают особо интересующихся в детективные игры (например, «Ф.М.» Б. Акунина) и вообще различными способами используют глобальную сеть для расширения художественного пространства.

Для того, чтобы разобраться с данным явлением в литературе, необходимо объяснить понятие «интерактивность» вообще. Интерактивность для каждого индивидуума, как для сущности, означает способность, находясь в одном месте, быть везде и всюду, получать информационные потоки из множества различных источников и реагировать каким-либо действенным (конкретным, но не всегда однообразным) образом на них.

Интерактивность – признак наличия определенной доли интеллекта. Это свойство становится основным признаком коммуникаций, всё вокруг меняется и приобретает новые, совершенно другие, неведомые доселе оттенки [25].

Известный современный критик Вячеслав Курицын в статье «Группа продлённого дня» связывает понятие «интерактивность» с понятием «виртуальность», где интерактивность – способность читателя или зрителя воздействовать на развитие действия, а виртуальность – одновременное существование множества реальностей, среди которых нет «истинной». Это всё, как он говорит, объединяет компьютерное сознание с психоделическим [6, 7].

Виртуальность, – говорит Курицын, – это не искусственная реальность, а отсутствие деления реальностей на истинные и иллюзорные. Всякая реальность, так или иначе, симулятивна. Статус мира сомнителен. «На самом деле нет ни танцев, ни танцплощадки, ни танцующих, а есть множество мёртвых парков культуры и отдыха, каждый из которых существует только ту долю секунды, в течение которой горит лампа, а затем исчезает навсегда, чтобы на его месте появился другой парк культуры и отдыха, такой же безжизненный и безлюдный, отличающийся от прежнего только цветом одноразового неба и углами, под которыми согнуты конечности статуй» [9, 65].

Как же Виктор Олегович Пелевин использует данное явление в своих произведениях?

«Все наши воспоминания связаны с покорением пространства», – говорит Пелевин в рассказе «Онтология детства» [13, 210]. Постижение реальности начинается с малого: с улыбки, с трещины на стене, с виляния хвоста подбегающей к тебе огромной овчарки и тому подобного. Только как же создается эта реальность? В «Омон Ра», герой, рассуждая о звездолетах, говорит: «Единственным пространством, где летали звездолеты коммунистического будущего <...> было сознание советского человека, точно так же, как столовая вокруг нас была тем космосом, куда жившие в прошлую смену запустили свои корабли, чтобы те бороздили простор времени над обеденными столами, когда самих создателей картонного флота уже не будет рядом» [12, 10].

Создание реальности не может происходить без человека. Всё происходит в сознании человека. Каждая реальность ищет выход либо внутренний, либо внешний. В рассказе «Нижняя Тундра» такой человек именуется «благородным мужем», который, «как никто другой, видит, в какую пропасть правитель ведёт государство. И если он верен своему Дао, а благородный муж всегда ему верен, это и делает его благородным мужем – он должен кричать об этом на каждом перекрестке. Только слияние с первозданным хаосом может помочь ему смирить своё сердце и молча переносить открытые его взору бездны» [11, 390]. А если такого мужа не будет, то «возмутятся духи – охранители всех шести направлений!» Именно шесть приемов для создания виртуальности использует Пелевин.

Вслед за Владимиром Губайловским, выделим, с точки зрения философии, два типа систем, возникающих при исследовании объекта:

Тун 1. Система, которая не включает наблюдателя. Причем влияние на нее самого наблюдателя пренебрежимо мало. Она существует как бы сама по себе, а наблюдатель только получает о ней информацию. Такие системы характерны для позитивистской науки. Наблюдатель (субъект) в данном случае выступает как некоторый универсальный измеритель: он анализирует объект, при этом объект никак на него не влияет. Более того, такое влияние должно быть последовательно исключено. Позитивистский эксперимент, таким образом, добывается строгой объективности измерения. Такие системы мы назовем *открытыми*. В таких системах происходит внешний выход реальности из сознания [2, 112]. Рассмотрим их виды:

1) *Компьютерные игры*. Компьютерная игра – это внешний выход реальности из сознания. Например, в «Шлеме ужаса» и «Принце Госплана» главные герои являются частью компьютерной игры, которая становится их жизнью или замещает определённый этап жизни. Но

чем сильнее читатель погружается в художественный мир произведений, тем он больше начинает понимать глубокий смысл приема интерактивности. С помощью него Пелевин проецирует вообще всю жизнь на компьютерную игру, со своими правилами и законами, которые ничем не отличаются от реальности. В «Шлеме ужаса» перед нами представлены люди, которые находятся в одинаковых комнатах с дверью. У каждого за этой дверью свой лабиринт. Лабиринт у Пелевина – это человеческая жизнь и человеческое сознание. Комната представляет собой некое человеческое начало, которое у всех едино.

Человек – часть одной общей игры, под названием «жизнь». У каждого свой путь и своя функция. Получается, что в его произведениях перед нами предстаёт ещё один способ существования и основной принцип – это игра, принятая и взятая буквально, дословно, окончательно: обнажение приёма у Пелевина доходит до крайности и находит своё выражение даже в форме, оттого вместо глав – уровни, а эпиграфом являются символы MS-DOSa [22, 92–93].

2) *Психотропные вещества*. Психотропные вещества, так же как и компьютерные игры, есть внешний выход реальности из сознания. В «Generation P» Пелевин говорит: «У человека есть мир, в котором он живёт. Человек является человеком, потому что кроме этого мира ничего не видит, зато, когда ты принимаешь сверхдозу LSD или обедаешься пантерными мухоморами, что вообще полное безобразие, ты совершаешь очень рискованный поступок. Ты выходишь из человеческого мира, и, если бы ты понимал, сколько невидимых глаз смотрят на тебя в этот момент, ты бы никогда этого не делал. А если бы ты видел, хоть малую часть тех, кто на тебя смотрит, ты бы умер со страху. Этим действием ты заявляешь, что тебе мало быть человеком, ты хочешь быть кем-то другим. Во-первых, чтобы перестать быть человеком, надо умереть. Ты хочешь умереть?» [20, 32]

Проще говоря, человеческий мозг под действием наркотиков создает иную действительность, которую мы называем галлюцинацией. **Все наркотики воздействуют на разум.** Когда человек думает о чем-либо, он пользуется картинками из своей памяти. Таковую «умственную картинку» легко увидеть самому. Если вы закроете глаза на несколько секунд и подумаете о кошке, то увидите изображение кошки. Разум записывает двадцать пять картинок каждую секунду и хранит их в дальнейшем для решения жизненных проблем.

Обычно, когда человек вспоминает что-нибудь, информация приходит к нему из картинок его разума очень быстро. Но наркотики затуманивают эти картинки, они делают их бессмысленными и расплывчатыми, что образует «пустоты» в разуме.

Когда человек пытается получить информацию из такой мутной массы, ему это не удастся. Наркотики делают человека заторможенным и глупым. Это может служить причиной неудач в жизни. Когда он терпит неудачи в жизни, чего он еще тогда хочет? НАРКОТИКИ! [28]

Тип. 2. Система, которая включает в себя наблюдателя. Наблюдателя не всегда можно устранить из системы. (А в этом случае непрерывное взаимодействие и взаимовлияние субъекта и объекта неизбежны). Примером подобной системы также является сам наблюдатель в процессе самопознания. Когда я пытаюсь разобраться в своих мыслях, я себя неизбежно меняю, и потому подобный процесс бесконечен.

Другой пример такой системы – это книга и ее читатель (или, более точно, все ее читатели). То, что книга влияет на читателя, – очевидно. Но верно и обратное: читатели создают интерпретации книги, каждый свою. Таких интерпретаций неограниченно много. Они влияют одна на другую. Возникает своего рода волна смыслов, которая подхватывает книгу. Такие системы мы назовём закрытыми. В них происходит внутренний выход реальности из сознания [3, 112]. Их виды:

1) *Миражи и Сны.* Часто наше сознание создает миражи, как ещё один прием виртуальности. В «Чапаеве и Пустоте» Пелевин говорит о родстве слов «мир» и «мираж». Да, и это не зря. Мир – это то, что отражается в нашем сознании, при этом наше сознание очень часто создаёт миражи. Это происходит примерно следующим образом. Если человек сначала видит оболочку, а потом уже рассматривает суть, то в этот момент он создаёт в своём сознании некое идеальное, то есть мираж. В «Generation P» Татарский определил свой мираж в виде Гусейна, который оказался столбом с табличкой «Костров не жечь» таким образом: «Объяснение было не самым приятным: это был не до конца выдвинутый из себя раб, рудимент советской эпохи. Немного подумав, Татарский пришел к выводу, что раб в душе советского человека не сконцентрирован в какой-то одной ее области, а, скорее, окрашивает все происходящее на ее мглистых просторах в цвета вялотекущего психического перитонита, отчего не существует никакой возможности выдавить этого раба по каплям, не повредив ценных душевных свойств» [1, 60]. Сложение и вычитание на равных участвуют в процессе изготовления вымышленных миров. Рецепт создания таких миражей заключается в том, что автор варьирует размеры и конструкцию «видоискателя» – раму того окна, из которого его герой смотрит на мир. Всё главное происходит на «Подоконнике» – на границе разных миров.

Но в этих двух мирах человек не может руководить собой адекватно. Мы принимаем всё как истинную реальность. Многие из нас ловили себя на мысли, что во сне мы испытывали какие-то ощущения как реально данные. Судя по всему, человек сам не может определиться,

что есть для него реальность вообще, потому что наше сознание создаёт реальность. Только вопрос: насколько адекватно это сознание и эта реальность, чтобы в ней определить самого себя? В «Чапаеве и Пустоте» Сердюк задаётся вопросами: «Существую ли я, благодаря этому миру, или этот мир существует благодаря мне? Конечно, всё сводится к банальной диалектике, но была в этом одна пугающая сторона, на которую он мастерски указал своими, на первый взгляд, идиотскими вопросами о месте, где всё это происходит. Если весь мир существует во мне, то где тогда существую я? А если я существую в этом мире, то где, в каком его месте находится моё сознание? Можно было бы сказать, думал я, что мир, с одной стороны, существует во мне, а с другой стороны, я существую в этом мире. И это просто полюса одного магнита, но фокус был в том, что этот магнит, эту диалектическую диадку, негде было повесить, ей негде было существовать, потому что для её существования нужен был тот, в чьём сознании она могла бы возникнуть, а ему, точно так же негде было существовать, потому что, любое «Где» могло появиться только в сознании, для которого просто не было иного места, чем созданная им самим, но где оно было до того, как создало для себя это место? Само в себе, но где?» [18, 79].

Жизнь нам снится. Сон – это мираж нашего сознания. В рассказе «Синий фонарь» нам представлена «История о пионерлагере», в котором девочка пожалела нарисованного на стене чёрного зайчика, у которого в лапы были вбиты два гвоздя. Она их вытащила. Заяц стал бить в барабан. Все заснули, и им приснилась вся их жизнь. Так же в «Чапаеве и Пустоте», главный герой при переходе из одной реальности в другую всегда засыпает. В «Generation P» Гереев (друг Татарского по Литинституту) говорит Татарскому: «Когда ты просыпаешься, ты каждый раз заново появляешься из ниоткуда. И все остальное точно так же» [18, 73].

2) *Сумасшествие* – это особый вид изменения состояния сознания. Если вспомнить зарубежных художников эпохи романтизма, они намеренно изображали портреты сумасшедших (Жерико, Делакруа), так как, по их мнению, сумасшедшие по особому видели окружающий мир. В «Чапаеве и Пустоте» одним из миров, в котором изображён герой, является сумасшедший дом и сам герой – сумасшедший. «Кстати, меня, всегда, поражала одна черта, свойственная людям, не отдающим себе отчёта в собственных психических процессах. Такой человек может долгое время находится в изоляции от внешних раздражителей, не испытывать никаких реальных потребностей, и в нём без всякой видимой причины вдруг возникает самопроизвольный психический процесс, который заставляет его предпринимать непредсказуемые действия в окружающем мире. Дико, наверно, это выглядит для внешнего наблю-

дателя: лежит себе такой человек на спине, лежит час, другой, третий и вдруг вскакивает, сует ноги в шлёпанцы и отбывает в неизвестном направлении, только потому, что его мысль по неясной причине (а может и вообще без причин) устремилась по некоему произвольному маршруту, а ведь таких людей большинство, и именно эти лунатики определяют судьбу нашего мира» [18, 94].

3) *Смерть*. Гереев, один из героев романа «Generation P» говорит: «Смерть – это замена знакомого утреннего пробуждения чем-то другим, о чем совершенно невозможно думать. У нас нет для этого инструмента, потому что наш ум и мир – одно и то же» [20, 82].

Между жизнью и смертью есть пустота. Когда одна реальность сменяет другую, между ними обязательно присутствует пустота. Пелевин в «Чапаеве и Пустоте» показывает, как происходит смена реальностей. Барон Юнгерн проводит Петьку на некоторое время в одно из измерений иного мира. Когда Петька попадает туда, он не замечает этого, только потом он видит, что одна ширма как бы закрывается, затем появляется пустота, и другая ширма раскрывается. В «Бубне верхнего мира», Виктор Олегович говорит о том, что все миры нейтральны, в них нет ни начала, ни конца. При этом пути живых и мёртвых различны. В рассказе «Синий фонарь» в пионерском лагере один из мальчиков рассказывает историю «Про мёртвый город», в котором все были мертвецы, в котором понять до конца мертвец ты или живой самому не возможно, пока тебе об этом не скажут, как жена героя этой истории: «...ты сам мертвец».

Если вспомнить предисловие к «Священной книге оборотня»: «В чистом безветрии звёздных пространств / Много у Господа светлых убранств» [16], – то и за порогом жизни вполне реально могут создаваться те шесть реальностей, в которых будет существовать «благородный муж», вернее даже говоря, что «благородный муж» сможет их создавать в своём сознании.

4) *Оборотничество*. Примером реализации данного приема, является рассказ «Проблема Верволка в средней полосе». Герой Саша попадает в стаю оборотней и становится сам волком–оборотнем. В данном рассказе Пелевин проводит мысль, что человек сам по себе оборотень. «Оборотни настоящие люди, посмотри на их (людей) тени и ты увидишь тени свиней, пауков и жаб», – говорит вожак Саше [16, 66]. Неважно, какая оболочка надета на тебе, важно то, что исходит от неё. Оборотень у Пелевина определяет человеческую суть, определяет человека, в сознании которого творится та или иная реальность или виртуальность.

Вообще человек у Пелевина живёт в трёх мирах, но это не предел. Первый – это реальный, второй – виртуальный, а третий – это мир со-

знания. Секретарша говорит Татарскому: «...это потому, что в трёх измерениях привыкли работать». Татарский ей отвечает: «Да, и работать привык, и жить...» [1, 234].

Пелевин создаёт свои миры, каждый из которых – полноценный пример бытия со скрупулезно подобранными деталями, способными убедить читателя в достоверности такой вселенной (так, «Жизнь насекомых» при своей фантастичности заставляет всерьёз задуматься над тем, кем на самом деле являются окружающие и ты сам; это совершенно нормальная реакция на текст такого характера и качества, соответствующая, по-видимому, авторскому замыслу). Детали же – это вещи и понятия, по которым можно узнать или (что важнее) признать в этом мире свою жизнь.

Как же происходит постижение виртуальной реальности у героев Пелевина? В «Омон Ра» главный герой рассказывает о том, как впервые выпил вина. Вначале мы видим, что герой представляет себя в каком-то летательном аппарате, то есть создает мираж, но затем, когда он пьянеет, мы видим другую картину: «Мне вдруг стало противно от мысли, что я сижу в этой маленькой заплыванной каморке, где пахнет помойкой, противно от того, что я только что пил из грязного стакана портвейн, от того, что вся огромная страна, где я живу – это много-много таких маленьких заплыванных каморок, где воняет помойкой и только что кончили пить портвейн, а самое главное – обидно от того, что именно в этих вонючих чуланчиках и горят те бесчисленные разноцветные огни, от которых у меня по вечерам захватывает дух, когда судьба проносит меня мимо какого-нибудь высоко расположенного над вечерней столицей окна» [12, 43]. Заметим, что смена состояний виртуальности от несознательно созданной к сознательной здесь заставляет героя увидеть более реальное положение вещей, находящихся вокруг него. То есть опять границы между истинным и фальшивым стираются. А фреска в комнате отца Омона Кривомазова «Сотворение мира». Всем известный библейский сюжет противопоставлен другому миру постоянно пьяного отца. Всё находится рядом, а герои Пелевина сами переступают из одной реальности в другую, и где истина, они не знают.

В рассказе «Музыка со столба» с самого начала главный герой Матвей представляет доклад, в котором говорится «о математической возможности существования таких точек пространства, которые, находясь одновременно в нескольких эволюционных линиях, являются как бы их пересечением. Однако эти точки, если они и существуют, не могут быть зафиксированы сторонним наблюдателем: переход через такую точку приведет к тому, что вместо события «А1» области «А» начнет происходить событие «Б1» области «Б». Но событие, происшедшее в области «А», теперь будет событием, происходящим в облас-

ти «Б», и у этого события «Б1», естественно, будет существовать некая предыстория, целиком относящаяся к области «Б» и не имеющая ничего общего с предысторией события «А1» [10, 261]. То есть грани перехода из одной реальности в другую настолько незаметны для героев Пелевина, что даже та пустота, которая между ними существует, становится совершенно неощутимой.

Человек меняется, так же как и реальности, в которых он существует, это ясно говорится в рассказе «Музыка со столба». «Матвей <...> надавил чем-то тяжелым и продолговатым, имевшимся в его душе, на это выползшее навстречу стихшей уже радиомызыке нечто, по всему внутреннему миру Матвея прошел хруст, а потом появились тишина и однозначное удовлетворение кого-то, кем сам Матвей через секунду и стал» [10, 259].

Герои Пелевина цепляются за реальность, в которой существуют. В том же рассказе Гитлер говорит: «...почему мы так боимся что-то потерять, не зная даже, что мы теряем? Нет, пусть уж лопухи будут просто лопухами, заборы – просто заборами, и тогда у дорог снова появятся начало и конец, а у движения по ним – смысл. Поэтому давайте наконец примем такой взгляд на вещи, который вернет миру его простоту, а нам даст возможность жить в нем, не боясь ждущей нас за каждым завращением углом ностальгии...» [10, 260].

Вся интерактивность героев Виктора Олеговича заключается в том, что его герои находятся в одной точке, которая является их сознанием, остается только вертеться вокруг своей оси, не сходя с неё, чтобы перемещаться из одного места в другое. Так же и пользователь сети Интернет вертит в своих руках мышку, находясь одновременно на различных сайтах и в своей комнате.

*Но в нас горит ещё желанье
К нему уходят поезда
И мчится бабочка сознания
Из неоткуда в никуда*

В. Пелевин «Чапаев и Пустота» (Песни царства «Я»)

Сознание – состояние психической жизни человека, выражающееся в субъективной переживаемости событий внешнего мира и жизни самого индивида, а также в отчёте об этих событиях [27].

Сознание героев Пелевина выступает больше на уровне подсознания, которое смешивается с реальностью и часто творится неосознанно. Подсознание выходит наружу. Герои не различают чаще всего, где находится та черта, за которую не должно выходить сознание. Они не только её перешагивают, а уходят как можно дальше за её пределы, и

всё, что находилось в подсознании, выходит и воспринимается ими как реально существующее настоящее, в котором они живут и не задаются вопросами, почему всё происходит именно так или иначе.

Чтобы понять это, рассмотрим роман Виктора Олеговича Пелевина «Чапаев и Пустота». С самого начала автор заявляет нам, что «целью написания этого текста было не создание «литературного произведения», а фиксация механических циклов сознания с целью окончательного излечения от так называемой внутренней жизни» [18, 5].

Ещё в начале романа «Чапаев и Пустота» герой говорит: «Я не испытывал страха смерти. Быть может, думал я, она уже произошла, и этот ледяной бульвар, по которому я иду, – не что иное, как преддверие мира теней. Мне, кстати, давно уже приходило в голову, что русским душам суждено пересекать Стикс, когда тот замерзает, и монету получает не паромщик, а некто в сером, дающий напрокат пару коньков (разумеется, та же духовная сущность)» [18, 6]. Мы видим, что герои Пелевина уже окончательно разучились различать реальность и иное существование, потому что всё слито воедино.

Петька рассказывает Григорию фон Эрнену, что написал одно стихотворение, смысл которого был следующий: «Там было о потоке времени, который размывает стену настоящего, и на ней появляются все новые и новые узоры, часть которых мы называем прошлым. Память уверяет нас, что вчерашний день действительно был, но как знать, не появилась ли вся эта память с первым утренним лучом?» [18, 232]. Так как герои Пелевина не видят границ между реальностями, которые творятся в их сознании, они уже не могут найти себя и понять, где находится настоящее, а где мираж, который воссоздался независимо от него перед ним, как тот, о котором говорит Петька, когда он убежал с Гороховой, после того, как ему объяснили политический смысл его стихотворения с рифмой «броневик – миг»: «Я ведь, когда убежал, отстреливался. Ты-то понимаешь, что я стрелял в сотканный собственным страхом призрак, но ведь на Гороховой этого не объяснить» [18, 345].

Герои как бы перетягивают чужое, уже сконструированное другими сознание на себя. Это хорошо передает Петька, после того как убивает фон Эрнена: «Тут была какая-то темная достоевщина – пустая квартира, труп, накрытый английским пальто, и дверь во враждебный мир, к которой уже шли, быть может, досужие люди... Усилием воли я прогнал эти мысли – вся достоевщина, разумеется, была не в этом трупе и не в этой двери с пулевой пробоиной, а во мне самом, в моем сознании, пораженном метастазами чужого покаяния» [18, 352]. То же самое использует в своей терапии Тимур Тимурович: «Совместная борьба больных за выздоровление. Представьте себе, что ваши проблемы на время становятся коллективными, то есть каждый из участников

сеанса в течение некоторого срока разделяет ваше состояние. Так сказать, отождествляется с вами. После того как сеанс заканчивается, возникает эффект отдачи – совместный выход участников из состояния, только что переживавшегося ими как реальность. <...> Те, кто участвует в сеансе вместе с вами, могут проникнуться вашими идеями и настроениями на некоторое время, но, как только сеанс кончается, они возвращаются к своим собственным маниям, оставляя вас в одиночестве. И в эту секунду – если удастся достичь катарсического выхода патологического психоматериала на поверхность – пациент может сам ощутить относительность своих болезненных представлений и перестать отождествляться с ними. А от этого до выздоровления уже совсем близко» [18, 407].

«Песни царства Я» – такое название носит сборник стихотворений Петьки. Именно оно даёт ключ к пониманию всех произведений Пелевина. Я – это человек. Царство – это внутренний мир человека. Всё творится именно в человеке, все те виртуальности, в которых он живет и которые определяет его сознание. Выход внутреннего мира во внешний происходит на подсознательном уровне. Подсознание выпускает ту или иную реальность. То, что мыслилось в одной реальности, материализуются (материализуется) в другой под действием алкоголя или психотропных веществ.

Выпав из одной, созданной сознанием, реальности Петька попадает в совершенно иную, которая является сумасшедшим домом. У сумасшедших особый строй сознания, который очень сложно постичь. Тимур Тимурович говорит Петьке: «Меня не столько интересует формальный диагноз, сколько та внутренняя причина, по которой человек выпадает из своей нормальной социально–психической ниши» [18, 443]. «Этот подсознательный конфликт есть сейчас практически у каждого. Я хочу, чтобы вы осознали его природу. Понимаете ли, мир, который находится вокруг нас, отражается в нашем сознании и становится объектом ума. И когда в реальном мире рушатся какие-нибудь устоявшиеся связи, то же самое происходит и в психике. При этом в замкнутом объеме вашего «я» высвобождается чудовищное количество психической энергии. Это как маленький атомный взрыв. Но все дело в том, в какой канал эта энергия устремляется после взрыва» [18, 450]. Далее он говорит, что существует два канала «психическая энергия может двигаться, так сказать, наружу, во внешний мир, а во втором случае эта энергия по той или иной причине остается внутри» [18, 450]. По своей сути мы все больны, всё зависит от того, как проявляется эта болезнь. Наше «я» высвобождается в тех шести виртуальностях и проявляет себя так, как ему удобно. Но не стоит забывать, что существование одного человека во всех шести реальностях невозможно, он по

своей сути сам выбирает пути высвобождения «я».

Лучше, когда высвобождение энергии идёт во внешний мир, тогда человек остается в седле социума, но если она идёт во внутренний мир, то он из этого седла выпадает, в итоге оказываясь в сумасшедшем доме. Они оказываются там, потому что не хотят высвободить то, что творится в сознании, оставаясь на подсознательном уровне. Петька, путешествуя по своему сознанию, постоянно засыпает, переходя из одной реальности в другую. Сон является по своей сути выплеском подсознания, поэтому происходит подмена реальностей, и Петька просто затерялся в них, они слились в его сознании в одно целое, без каких-либо преград.

Сердюк, сосед по палате Петьки, задаётся вопросами: «Существую ли я, благодаря этому миру, или этот мир существует благодаря мне? Конечно, всё сводится к банальной диалектике, но была в этом одна пугающая сторона, на которую он мастерски указал своими, на первый взгляд, идиотскими вопросами о месте, где всё это происходит. Если весь мир существует во мне, то где тогда существую я? А если я существую в этом мире, то где, в каком его месте находится моё сознание? Можно было бы сказать, думал я, что мир, с одной стороны, существует во мне, а с другой стороны, я существую в этом мире. И это просто полюса одного магнита, но фокус был в том, что этот магнит, эту диалектическую диаду, негде было повесить, ей негде было существовать, потому что для её существования нужен был тот, в чьём сознании она могла бы возникнуть, а ему, точно так же негде было существовать, потому что, любое «Где» могло появиться только в сознании, для которого просто не было иного места, чем созданная им самим, но где оно было до того, как создало для себя это место? Само в себе, но где?» [18, 56]. Сознание, по мысли Пелевина, это та пустота, которую заполняет человек, пропуская через него увиденное, услышанное, какие-то поступки и даже то, что может его менять: сны, алкоголь, наркотики.

В «Чапаеве и Пустоте» у Пелевина есть следующая мысль: «Все мы в этой жизни бредим, только просыпаемся в конце жизни» [18, 328]. Освобождение от сознания, по мысли Пелевина, происходит после смерти.

Окружающий мир для Пелевина – это череда искусственных конструкций, где мы обречены вечно блуждать в напрасных поисках «сырой», изначальной действительности. Все эти миры не являются истинными, но и ложными их назвать нельзя, во всяком случае, до тех пор, пока кто-нибудь в них верит и видит в своём сознании. Ведь каждая версия мира существует лишь в нашей душе, а психическая реальность не знает лжи. Проза Пелевина строится на неразличении настоя-

щей и придуманной реальности. Тут действуют непривычные правила: раскрывая ложь, мы не приближаемся к правде, но и умножая ложь, мы не удаляемся от истины. Сложение и вычитание на равных участвуют в процессе изготовления сознанием вымышленных миров. Рецепт создания таких миражей заключается в том, что автор варьирует размеры и конструкцию «видоискателя» – раму того окна, из которого его герой смотрит на мир. Всё главное происходит на «Подоконнике» – на границе разных миров [23, 197].

Пелевин – поэт, философ и бытописатель пограничной зоны. Он обживает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают яркие художественные эффекты – одна картина мира накладывается на другую, создаёт третью, отличную от первых двух. Писатель, живущий на сломе эпох, населяет свои рассказы героями, обитающими сразу в двух мирах.

Выводы. В данной работе, используя методологию, предложенную Вячеславом Курицыным и Владимиром Губайловским, мы прокомментировали и углубили понятие интерактивности в творчестве Виктора Олеговича Пелевина. Повторимся, что В. Курицын, говоря о понятии интерактивности, связывает его с понятием виртуальности, а точнее говоря, с понятием виртуальной реальности. В свою очередь, она делится на преднамеренно созданные или, как называет их В. Губайловский, открытые системы и созданные независимо от человека закрытые системы.

В своих произведениях В. Пелевин, создавая виртуальность открытого типа, воздействует на своих героев с помощью психотропных веществ, компьютерных игр. Виртуальность закрытого типа создается им с помощью снов, сумасшествия, смерти и миражей. В них представлено, как нами установлено, 6 направлений, на которые писатель указывает в рассказе «Нижняя Тундра». Но независимо от того, какая перед нами система, герой Пелевина не различает границ между реальностью, сознанием и виртуальностью. Он привык жить в трёх измерениях, об этом заявляет и сам автор в романе «Generation P».

Герой Пелевина мечется между реальным миром, виртуальным миром и миром сознания, но сам по себе он это не до конца понимает, потому что границ нет. Они стерты, размыты, не ощутимы, хотя между мирами существует еле заметная пустота.

Реальный мир, как мы и привыкли, Пелевин делит на прошлое, настоящее и будущее, а всё это объединяет вечность. Эта реальность существует до того времени, пока герой Пелевина в неё искренне верит; как только вера исчезает, он переходит уже в иное измерение – в виртуальную реальность.

В виртуальном мире каждый из героев Пелевина является частью определённой нити, которая образует виртуальную сеть, но стоит кому-то выпасть из этой сети, она сразу же распадется. Человек возвращается в реальность, когда после сна открывает глаза, трезвеет, переживает «отходняк», выключает компьютер. Главное понять, что виртуальная реальность иллюзорна. Всё, что вокруг, является симулякром, то есть копией, не имеющей оригинала в реальности. Границы реального и виртуального снова пропадают. Герои воспринимают всё как реально существующее, а значит, живут по правилам той виртуальной реальности, в которой находятся в данный момент, потому что никакой другой не может существовать, пока существует эта.

По сути, всё творится в нашем сознании. Сознание героев Пелевина выступает больше на уровне подсознания, которое смешивается с реальностью и часто творится неосознанно. Подсознание выходит наружу. Герои не различают чаще всего, где находится та черта, за которую не должно выходить сознание. Они не только её перешагивают, а уходят как можно дальше за её пределы, и всё, что находилось в подсознании, выходит и воспринимается ими как реально существующее настоящее, в котором они живут и не задаются вопросами, почему всё происходит именно так или иначе.

Сознание, ищущее внешний выход, является той точкой, тем местом, в котором находится герой Пелевина. Не выходя за пределы сознания, он может существовать в разных мирах, всё зависит от того, что будет воздействовать на его сознание. Сознание, ищущее внутренний выход, существует отдельно, поэтому герои Пелевина действуют в трёх мирах, в трёх измерениях, трёх культурах, точкой пересечения которых и является исследованное нами явление интерактивности.

Список литературы

1. Бавильский Д. Сон во сне. Толстые романы в «толстых» журналах // Октябрь. 1996. № 12. С. 176–184.
2. Губайловский В. Гегель, Эверетт и граф Т // Новый мир. 2010. №3. С. 93–112.
3. Данилкин Л. Generation «Пе» // Культ личностей. 1999. Сентябрь / октябрь. С. 47–49.
4. Закурено А. Искомая пустота // Литературное обозрение. 1998. №3. С. 93–96.
5. Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? // Новое литературное обозрение. 1997. №28. С. 244–259.
6. Курицын В. Группа продлённого дня // Пелевин В. Жизнь насекомых. М.: Вагриус, 1997. С. 3–26.

7. Павич М. Ловцы снов. СПб.: Азбука–классика, 2004. 528 с.
8. Пелевин В. Бубен верхнего мира. М.: Эксмо, 2005. С. 269–284.
9. Пелевин В. Жизнь насекомых. М.: Вагриус, 2003. 288 с.
10. Пелевин В. Музыка со столба. М.: Альфа–фантастика, 1991. С. 253–264.
11. Пелевин В. Нижняя Тундра. М.: Эксмо, 2005. С. 372–394.
12. Пелевин В. Омон Ра. М.: Текст, 1992. 160 с.
13. Пелевин В. Онтология детства. М.: Альфа–фантастика, 1991. С. 206–214.
14. Пелевин В. Принц Госплана. М.: Альфа–фантастика, 1991. С. 72–108.
15. Пелевин В. Проблема Верволка в средней полосе. М.: Альфа–фантастика, 1991. С. 46–71.
16. Пелевин В. Священная книга оборотня. М.: Эксмо, 2004. 384 с.
17. Пелевин В. Синий фонарь. М.: Альфа–фантастика, 1991. 165 с.
18. Пелевин В. Чапаев и Пустота. М.: Вагриус, 2000. 480 с.
19. Пелевин В. Шлем ужаса. М.: Открытый Мир, 2005. 224 с.
20. Пелевин В. Generation P. М.: Вагриус, 2003. 320 с.
21. Ройфе А. Душка Пелевин // Книжное обозрение. 1999. 13 апреля. С. 4–32.
22. Соломина А. Свобода: надтекст вместо подтекста // Литературное обозрение. 1998. № 3. С. 92–93.
23. Степанян К. Реализм как спасение от снов // Знамя. 1996. № 11. С. 194–200.
24. Влияние наркотиков. Режим доступа: <http://www.profilaktikanarkomanii.ru/drugs.html> (дата обращения: 20.06.2014).
25. Гаврилов А. Диалектика пустоты. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-dial/1.html> (дата обращения: 28.06.2014).
26. Котик В. Из Ниоткуда в Никуда. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-nn/1.html> (дата обращения: 20.07.2014).
27. Левин П. Рвы пересечены, границы засыпаны: Виктор Пелевин, Generation П. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-levin/1.html> (дата обращения: 23.07.2014).
28. Ульянов С. Пелевин и пустота. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-ulan/1.html> (дата обращения: 02.08.2014).
29. Шохина В. Чапай, его команда и простодушный ученик. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-Victoria/1.html> (дата обращения: 20.07.2014).
30. Щербин А. Излечение от внутренней жизни. По роману В. Пелевина «Чапаев и Пустота». Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-vnutr/1.html> (дата обращения: 23.08.2014).

INTERACTIVITY IN PELEVIN'S WORKS

Pavlova Yelena Alekseevna,

teacher of Russian language and literature of

Municipal budget educational institution

«Secondary school No. 35»

(Kaluga, Russia),

tel.: 8-953-320-20-69, e-mail: pavlova_ lena88@mail.ru

The purpose of an investigation is to explain the device of interactivity in Pelevin's works and sort out the area that the author creates in his works of literature where exist his heroes (characters).

The methodological basis of this investigation is the system-structural approach to the analysis of Pelevin's prose.

There is also the analysis of that area which Pelevin creates in his works. The main feature is that he interprets man's consciousness throughout the reality. According to my investigation I suggest that computer games and hallucination are open systems that look for the outer exit of the reality from consciousness: mirages, dreams, madness and lucantropy are close systems, that look for the inner exit of the reality from consciousness. The heroes don't know where is the right line, that the consciousness shouldn't cross.

Keywords: *interactivity, art space, art-reality, consciousness, subconscious.*

References

1. Bavilsky D. Son vo sne. Tolstye romany v «tolstyh» zhurnalakh [A dream within a dream. Thick novels in «thick» journals] // Oktyabr Journ. 1996. No. 12. Pp. 176–184.
2. Gubaylovskiy V. Gegel, Everett i graf T [Hegel, Everett and Earl T] // Novyi mir Journ. 2010. No. 3. Pp. 93–112.
3. Danilkin L. Genereshen «Pi» [Generation «P»] // Kult lichnostey Journ. [The cult of personality Journ.]. 1999. September / October. Pp. 47–49.
4. Zakurenko A. Iskomaya pustota [The desired void] // Literaturnoe obozreniye Journ. [Literary review Journ.]. 1998. No. 3. Pp. 93–96.
5. Kornev S. Stolknovenie pustot: mozhet li postmodernizm byt russkim i klassicheskim? [Clash of voids: can postmodernism be a Russian and classical?] // Novoe literaturnoe obozrenie Journ. [New literary review Journ.]. 1997. No. 28. Pp. 244–259.
6. Kuritsin V. Grupa prodlyonogo dnya [Extended day group] // Pelevin V. Zhizn nasekomykh [The life of insects]. Moscow, Vagrius Publ., 1997. Pp. 3–26.
7. Pavich M. Lovcy snov [Dream hunters]. St. Petersburg, Azbuka–klassika Publ., 2004. 528 p.
8. Pelevin V. Buben verhnego mira [The tambourine of the upper world]. Moscow, EKSMO Publ., 2005. Pp. 269–284.
9. Pelevin V. Zhizn nasekomykh [The life of insects]. Moscow, Vagrius Publ., 2003. 288 p.
10. Pelevin V. Muzyka so stolba [Music from the post]. Moscow, Alfa–fantastika Publ., 1991. Pp. 253–264.

11. Pelevin V. Nizhnyaya Tundra [The Lower Tundra]. Moscow, EKSMO Publ., 2005. Pp. 372–394.
12. Pelevin V. Omon Ra. Moscow, Text Publ., 1992. 160 p.
13. Pelevin V. Ontologiya detstva [Ontology of childhood]. Moscow, Alfa–fantastika Publ., 1991. Pp. 206–214.
14. Pelevin V. Prints Gosplana [The Prince of the State plan]. Moscow, Alfa–fantastika Publ., 1991. Pp. 72–108.
15. Pelevin V. Problema Vervolka v sredney polose [The problem Werewolf in the middle lane]. Moscow, Alfa–fantastika Publ., 1991. Pp. 46–71.
16. Pelevin V. Svyashennaya kniga oborotnya [The sacred book of the werewolf]. Moscow, EKSMO Publ., 2004. 384 p.
17. Pelevin V. Siniy fonar [Blue lantern]. Moscow, Alfa–fantastika Publ., 1991. 165 p.
18. Pelevin V. Chapaev i Pustota [Chapaev and Emptiness]. Moscow, Vagrius Publ., 2000. 480 p.
19. Pelevin V. Shlem uzhasa [The helmet of horror]. Moscow, Otkrytyi Mir Publ., 2005. 224 p.
20. Pelevin V. Genereshen «P» [Generation «P»]. Moscow, Vagrius Publ., 2003. 320 p.
21. Royfe A. Dushka Pelevin [Ducky Pelevin] // Knizhnoye obozreniye Journ. [Book review Journ.]. 1999. 13th of April. Pp. 4–32.
22. Solomina A. Svoboda: nadtekst vmesto podteksta [Freedom: the upper text instead of subtext] // Literaturnoe obozreniye Journ. [Literary review Journ.]. 1998. No. 3. Pp. 92–93.
23. Stepanyan K. Realizm kak spaseniye ot snov [Realism as salvation from dreams] // Znamya Journ. 1996. No. 11. Pp. 194–200.
24. Vliyanie narkotikov [The influence of drugs]. Available at: <http://www.profilaktikanarkomanii.ru/drugs.html>, accessed 20.06.2014.
25. Gavrilov A. Dialektika pustoty [The dialectics of emptiness]. Available at: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-dial/1.html>, accessed 28.06.2014.
26. Kotik V. Iz Niotkuda v Nikuda [From Nowhere to Nowhere]. Available at: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-nn/1.html>, accessed 20.07.2014.
27. Levin P. Rvy persecheny, granicy zasypany: Viktor Pelevin. Genereshen «P» [The ditches crossed, the boundaries covered: Victor Pelevin. Generation «P»]. Available at: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-levin/1.html>, accessed 23.07.2014.
28. Ulyanov S. Pelevin i pustota [Pelevin and emptiness]. Available at: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-ulan/1.html>, accessed 02.08.2014.
29. Shokhina V. Chapay, ego komanda i prostodushnyi uchenik [Chapay, his team and the simple student]. Available at: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-Victoria/1.html>, accessed 20.07.2014.
30. Sherbin A. Izlechenie ot vnutrenney zhizni. Po romanu V. Pelevina «Chapaev i Pustota» [The healing of the inner life. Based on the novel of V. Pelevin «Chapaev and Emptiness»]. Available at: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-vnutr/1.html>, accessed 23.08.2014.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

УДК: 821.161.1.09«18»

ПОВЕСТЬ Н. В. ГОГОЛЯ «ТАРАС БУЛЬБА» И ГОМЕРОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ. ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА¹

Лёвина Елена Владимировна,

старший преподаватель

*Петрозаводского государственного университета
185033, РФ, г. Петрозаводск, ул. Репникова, д.13, кв.30,
тел.: 8 (142) 71-96-43, e-mail: canjabulja@mail.ru*

Статья посвящена жанровым вопросам в контексте творчества Н. В. Гоголя. Целью исследования стало рассмотрение тенденций жанрообразования в повести «Тарас Бульба» с точки зрения интерпретации гомеровской традиции. В ходе работы обнаруживаются те художественные принципы писателя, которые помогают ему создать по-эпически широкую картину и превратить повесть в поэму о героических подвигах. Черты гомеровской поэтики наблюдаются на всех уровнях текста. Ярче всего они проявляют себя на уровне языка и стиля (ретардационные элементы, прием каталогизирования, сложные эпитеты, развернутые сравнения).

Ключевые слова: эпос, гомеровская традиция, Гоголь.

Литературное наследие Гоголя в целом и практически каждое отдельно взятое произведение писателя с момента своего создания стало новилось и продолжает быть вплоть до настоящего времени предметом многочисленных дискуссий и исследований. Попытки включения

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ «Античные жанры в развитии русской литературы XIII–XIX вв.» (проект № 13–04–00250а).

творчества автора в русло различных литературных направлений, традиций, а в том числе и оценки его жанровой принадлежности, представляют собой весьма широкий спектр мнений. Последнее особенно актуально в отношении повести «Тарас Бульба», которая определялась исследователями как историческая, а также и как исторический роман, героическая поэма, героическая эпопея и, наконец, повесть–эпопея. Все это свидетельствует о том, что писатель находился в поиске необходимых форм, наиболее точно и полно воплощающих идеи его масштабных замыслов.

Повесть «Тарас Бульба» выросла из огромной любви Гоголя к своему родному краю. С величайшей восторженностью писал Гоголь в отдельной своей статье о малороссийских песнях: «Кто не проникнул в них глубоко, тот ничего не узнает о прошедшем быте этой цветущей части России». Только прочувствовав их, можно «выпытать дух минувшего века» [6, 91].

Гоголь не только внимательно изучал документально-исторические материалы, летописи и исследования, знакомился с различными сборниками украинских песен, но и сам собирал их на Украине. Интерес к истории края подкреплялся и всеобщим вниманием к Малой России, заметно усилившимся к концу 20-х – началу 30-х годов XIX века в связи с Польским восстанием.

Наряду со статьей «О малороссийских песнях» Гоголем был написан и опубликован «Взгляд на составление Малороссии», планировалась и «История Малороссии». Многочисленные художественные отрывки, такие как «Гетьман», «Кровавый бандурист», «Главы из исторического романа», свидетельствуют об интенсивной работе писателя над созданием объемного – в смысловом аспекте – эпического произведения. В результате опора на исторические события прошлого и фольклор украинского народа позволяют автору создать необыкновенно художественный пространственно-временной континуум повести «Тарас Бульба», претворивший собой те просторы, которые способны были вместить в себя грандиозные идейные замыслы Гоголя.

Однако к исторической точности Гоголь не стремится, поэтому нельзя установить и точную хронологию событий повести. Тем не менее, именно такие художественные принципы писателя помогают ему создать, действительно, по-эпически широкую картину и превратить повесть в *поэму о героических подвигах*. В связи с этим можно обратить внимание на выведенные М. М. Бахтиным характерные черты эпопеи, предметом которой служит национальное эпическое прошлое, источником – национальное предание, эпический мир которой отделен от современности эпической дистанцией [1, 456].

Гоголь повествует о далеком прошлом украинского народа, постоянно напоминая об этом своему читателю, называя его то «удалым», то «полудиким» и «свирепым веком». В этом далеком прошлом, изображая юный народ, еще только стоящий на пороге государственности и столь сходный с увековеченным в гомеровском эпосе самой своей юностью, автор находит то же возвышенное, какое искал и Гомер в прошлом своего народа. Жизнь юного племени, по словам Белинского, «преимущественно выражается в удалстве, храбрости и героизме» [3, 38]. Именно «эти качества человека и прославляют, естественно, поэмы Гомера, <...> их же возвеличивает и Гоголь в своей повести» [5, 145].

Указанные качества повести вместе с неоднократно отмечаемой исследователями торжественностью её стиля образуют в целом ту черту эпоса, которую А. Ф. Лосев обозначал понятием «монументальности» [11, 161]. В понятие монументальности включается и то, что исследователи называют широким охватом действительности или «эпическим раздольем» [14, 58]. Наиболее наглядно и ярко подобный способ изображения действительности в «Илиаде» представлен эпизодом изготовления оружия, когда Гефест делает по просьбе Фетиды щит для Ахиллеса (*Ил.* XVIII, 478–607)*, изображение на котором дает необыкновенно широкий спектр греческой картины мира. Похожее впечатление производит и полотно исследуемой повести, в этом отношении непревзойденной остается оценка В. Г. Белинского, с восторгом описывающего всеохватывающую панораму повести. Он задает риторический вопрос: «...чего нет в этой картине? чего недостает к ее полноте? ... И какая кисть, – добавляет он, – широкая, размашистая, резкая, быстрая!...» [2, 60–61].

Но автор повести исчерпал не только «всю жизнь исторической Малороссии» [4, 661]. При сопоставлении двух редакций ощутимо, что масштаб обобщения меняется: в первой редакции фактически нет слова «русский», а в текст редакции 1842 года Гоголь вводит понятия «русская земля», «русская душа», «русский характер» [15, 90]. Такое обобщение в пределах общерусского мира «характеризует тенденцию гоголевской художественной (и не только художественной) мысли, усиливающейся именно к рубежу 1830–1840 годов» [13, 272]. Достаточно вспомнить, как, погибая на поле брани, каждый казак воздаст хвалу русской земле: «*Пусть же стоит на вечные времена православная Русская земля и будет ей вечная честь!*» (110)**, «*Пусть же цветет вечно Русская земля!...*» (111), «*Пусть же после нас живут еще лучшие, чем мы, и красуется вечно любимая Христом Русская земля!*» (112).

Перед нами пестрое воинство, каждый прекрасен по-своему, но, тем не менее, гоголевские характеристики казаков отличаются единообразием. «Пышные эпитеты «Илиады» заменены скупыми определениями «добрый» и «сильно добрый казак»» [5, 148], в чем выражается не что иное, как стремление Гоголя сделать акцент на том, что объединяет всех запорожцев, – любовь к отечеству и долг перед ним, иными словами, здесь общее превалирует над индивидуальным (что является одной из характерных черт эпоса и также присутствует у Гомера). «История для Гоголя – прежде всего *история народа*, а не героев, не отдельных личностей» [7, 12], как отмечает М. Я. Ермакова. Иное у Гомера, «Илиада» которого воспевает славу, бывшую целью жизни древних героев. Для Тараса предавший запорожцев Андрий прежде всего – враг, но не родственник, и заслуживает смерти. В качестве противопоставления можно привести тот момент из «Илиады», когда на поле брани встречаются представители враждебных лагерей Диомед и Главк. Диомед из речи Главка понимает, что тот является потомком знаменитого Беллерофонта, который был дружен с его дедом, и предлагает, почитая праотцовскую дружбу, в бою обходить друг друга стороной и выбирать иных противников (*Ил.* VI, 215–231). Дело в том, что сопоставляемые произведения, пусть и отделенные друг от друга необозримыми столетиями, имеют единый конфликт – конфликт рода и личности, но векторы этого конфликта у Гомера и Гоголя разнонаправленные, объяснение чего мы найдем как раз во временном аспекте. Гомер как гений, остро чувствующий эпоху, отразил перемены, происходящие в греческом обществе, но для него, живущего в этих переменах, было более важным то новое, которое он чувствовал подсознательно. Внимание же Гоголя, который обращается к временам патриархальным, пытаясь оживить их и память о них в своем произведении, привлекает седая древность, и выражается это в воспевании родового начала, тесно сопряженного у писателя с понятием патриотизма.

В духе гомеровского эпоса «Тарас Бульба» воспевает «могучую телесную красоту» (35), во многом гиперболизируя силу героев (вспомним, например, как Андрий останавливает одной рукой колымагу, или как запорожцы в бою справляются сразу с несколькими нападающими). Может показаться, что физическое начало одерживает верх. Однако именно так выявляется народный идеал: здоровье, сила, зрелое мужество [10, 237]. К этому должны быть прибавлены добрые чувства: любовь к отечеству, долг перед ним, любовь к собратьям. Приведенные выше примеры уже давали возможность убедиться в том, что «духовное начало <...> явно важнее для запорожцев, чем собственная физическая <...> гибель» [8, 43]. В такой подаче, представляющей опасность преувеличить значение физического в ущерб духовному, можно

также констатировать ориентацию Гоголя на древний эпос, который не знает духовности, как любая молодая литература. Но такой гениальный поэт, как Гомер, не мог не чувствовать, что человек силен и духом, именно поэтому наряду с передачей этого свойства через красивое тело и мощь, мы наблюдаем у него зачатки психологического анализа, попытки изображения внутреннего мира героев. Гоголь использует эту особенность в качестве одного из приемов стилизации в «Тарасе Бульба» как рассказе о полубогатырских событиях².

Еще одна черта гомеровского эпоса проявляется у Гоголя в объективности повествования. Например, как и у Гомера, в «Тарасе Бульбе» героизируются не только казаки [8, 48–49], но и их противники «ляхи», красотой описаний не обделен даже образ Андрия (113). Не делает Гоголь «идола» и из народа [9, 326], изображая его пороки, разгул и страсти. Автор отказывается от описаний неистовства и жестокости, которые творят казаки, ноты осуждения можно почувствовать в изображении пьяной гульбы, в минуты которой казак может спустить с себя все, и т. п. Иногда показ действительности такого рода совмещается у Гоголя с его необыкновенным юмором. Вспомним хотя бы того запорожца, который «...как лев растянулся на дороге. Закинутый гордо чуб его захватывал на пол-аршина земли. Шаровары алого дорогого сукна были запачканы дегтем для показания полного к ним презрения» (46).

Смешное у Гомера, являющееся отличительной чертой именно его поэм среди аналогичных по теме, стилю и жанру произведений древней литературы [12, 20], конечно, несколько иное³. Но даже сам факт соседства жизнеутверждающего смеха и трагических эпизодов у Гоголя еще раз свидетельствует о его причастности к тому всеобъемлющему изображению мира в единстве его противоположностей, которое характеризует творчество античного поэта.

Гоголь, опираясь на Гомера в изображении эпического мира и делая это чрезвычайно успешно, поскольку видение древнегреческого поэта необыкновенно близко его собственному восприятию, дает широкий охват действительности, в который попадает *все*. Именно то эпическое мировосприятие автора, архаическое, как его позиционирует М. А. Янушкевич [16, 3], позволяет ему, в том числе, совмещать трагические эпизоды и жизнеутверждающий смех.

² В связи с этим следует упомянуть и сформировавшуюся в античности формулу идеального мужа, звучащую как кблът к'бгбйът «прекрасный и доблестный».

³ Хотя можно найти ряд общих для Гомера и Гоголя «смешных» мотивов (например, драка, обжорство, поношение).

На фоне в целом трагических переломных для судьбы народа событий выстраиваются три трагические по своей сути сюжетные линии: Андрия, чей удел был погибнуть от руки отца, Остапа, казнь которого предстает в особенно пронзительных красках, и самого Тараса.

Выделяются в эпическом полотне повести и лирические начала, как правило, проявляющие себя в пейзажных зарисовках или сопряженные с женской темой.

Однако и трагическое, и лирическое начало настолько органично вливаются в мощное эпопейное течение сюжета, что не перекрывают, а только усиливают его эпическое звучание, которое не перестает быть доминантой. Это не что иное, как выражение синкретизма, настолько свойственного Гоголю и при этом имеющего столь архаические корни, что при его осмыслении невольно на ум приходят гомеровские поэмы, явившие собой в древнем мире колыбель всех развившихся позднее жанров.

Характерны в этом смысле попытки писателя теоретического осмысления жанровой системы в задуманной им «Книге словесности для русского юношества». В набросках жанры группируются по типу отношения поэта к изображаемому, и в обоих, выделяемых таким образом родах словесности – лирическом и драматически-повествовательном – одинаково возможно и поэтическое, и прозаическое выражение мысли, к чему следует прибавить еще и то, что, по выражению писателя, некоторые прозаические произведения способны приобретать поэтическое звучание. Замыслу «Книги» во многом не достает стройности для того, чтобы считаться оконченной теорией жанров, но наряду с этим сама мысль о взаимопроникновении родов и жанров является весьма значимой как в контексте эпохи, так и в контексте собственного творчества автора. Последнее особенно актуально в отношении «Тараса Бульбы», произведения, представляющего собой необыкновенный жанровый синтез с доминирующим звучанием эпического начала, ставшего отражением и мировоззрения писателя, и широчайших и поражающих своей глубиной творческих задач, которые он перед собой ставил.

Примечания

* При цитации «Илиады» Гомера в круглых скобках указываются: сокращение *Ил.*, номера песни (римская нумерация) и строфы (арабская нумерация).

** Здесь и далее цитируется по изданию Гоголь Н.В. Собр. соч. В 7 т. М., 1984. Т. II. Цифра в круглых скобках означает страницу.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
2. Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // Н.В. Гоголь в русской критике. М.: Гос. издат. худож. лит., 1953. С. 5–63.
3. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. V. М.: Изд-во АН СССР, 1954. 864 с.
4. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. VI. М.: Изд-во АН СССР, 1955. 799 с.
5. Вулих И.В. Античные мотивы и образы в повести Гоголя «Тарас Бульба» // Русская литература, 1984, №1. С. 143–153.
6. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. В 14 т. Т. VIII. М.: Изд-во АН СССР, 1950. 816 с.
7. Ермакова М.Я. Эпические основы «Тараса Бульбы» Гоголя // Ученые записки Горьковского педагогического института им. М. Горького. 1961. Вып. 37. С. 155–198.
8. Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н.В. Гоголя). М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. 102 с.
9. Золотусский И.П. Гоголь. М.: Молодая гвардия, 1984. 525 с.
10. Карпенко А.И. Черты народной характерологии в художественной структуре образов «Тараса Бульбы» Н.В. Гоголя // Н.В. Гоголь (к 150-летию со дня рождения). Черновцы: Черновиц. гос. ун-т, 1961. С. 235–247.
11. Лосев А.Ф. Гомер. М.: Учпедгиз, 1960. 350 с.
12. Мальчукова Т.Г. Комическое в античной литературе и европейская традиция. Петрозаводск: ПГУ, 1989. 95 с.
13. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М.: Худож. лит., 1988. 413 с.
14. Тронский И.М. История античной литературы. М.: Высшая школа, 1988. 464 с.
15. Юнусов И.Ш. Казачий мир в повестях Н.В. Гоголя и Л.Н. Толстого («Тарас Бульба» и «Казачьи»). // Н.В. Гоголь и русская литература XIX века. Л.: ЛГТИ, 1989. С. 80–91.
16. Янушкевич М.А. Традиции античности в художественном мире Н.В. Гоголя: дис. ... канд. филол. н. Томск, 2000. 218 с.

THE NOVEL BY N. V. GOGOL «TARAS BULBA»
AND THE HOMERIC TRADITION.
PERCULIARITIES OF THE GENRE

Lyovina Yelena Vladimirovna,

*Senior Lecturer of Petrozavodsk state University
(Petrozavodsk, Russia)*

tel.: 8 (142) 71-96-43, e-mail: canjabulja@mail.ru

The article is devoted to the genre issues in the context of Gogol's works. The aim of the study was to review trends shaping the genre in the novel «Taras Bulba» from the standpoint of the interpretation of the homeric tradition. The work reveals the art principles of the writer which help him to create a broad epic picture and to transform the novel into a poem about heroic exploits. Traits of homeric poetics are observed on all the levels of the text. Most brightly they show themselves at the level of language and style (retardation elements, catalogues, noun-epithets, detailed comparisons).

Keywords: *epos, homeric tradition, Gogol.*

References

1. Bakhtin M.M. Epos i roman [The epos and the novel] // Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let [Questions of literature and aesthetics. Studies from different years]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 504 p.
2. Belinsky V.G. O russkoy povesti i povestyah gospodina Gogolya («Arabeski» i «Mirgorod») [About Russian novels and the novellas by Mr. Gogol («Arabesque» and «Mirgorod»)] // N.V. Gogol v russkoy kritike [N.V. Gogol in Russian criticism]. Moscow, State publishing house of artistic literature, 1953. Pp. 5–63.
3. Belinsky V.G. Polnoe sobranie sochineniy v 13 tomah [Complete Works in 13 vol.]. Moscow-Leningrad, The Sciences Academy of The USSR Publ., 1954. Vol. 5. 864 p.
4. Belinsky V.G. Polnoe sobranie sochineniy v 13 tomah [Complete Works in 13 vol.]. Moscow-Leningrad, The Sciences Academy of The USSR Publ., 1955. Vol. 6. 799 p.
5. Vulikh I.V. Antichnye motivy i obrazy v povesti Gogolya «Taras Bulba» [Ancient motives and images in the story «Taras Bulba» by Gogol] // Russkaya literatura Journ., 1984, No. 1. Pp. 143–153.
6. Gogol N.V. Polnoe sobranie sochineniy v 14 tomah [Complete Works in 14 vol.]. Moscow-Leningrad, The Sciences Academy of The USSR Publ., 1950. Vol. 8. 816 p.
7. Yermakova M.Ya. Epicheskiye osnovy «Tarasa Bulby» Gogolya [Epic base «Taras Bulba» by Gogol] // Uchenye zapiski Gorkovskogo pedagogicheskogo instituta imeni M. Gorkogo [Scientific notes of the Gorky pedagogical Institute]. 1961. Vol. 37. Pp. 155–198.
8. Yesaulov I.A. Spektr adekvatnosti v istolkovanii literaturnogo proizvedeniya («Mirgorod» N.V. Gogolya) [Facilities adequacy to the interpretation of literary works

(«Mirgorod» by N.V. Gogol)]. Moscow, Russian state Humanitarian University Publ., 1995. 102 p.

9. Zolotussky I.P. Gogol. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1984. 525 p.

10. Karpenko A.I. Cherty narodnoy harakterologii v hudozhestvennoy strukture obrazov «Tarasa Bulby» N.V. Gogolya [Features folk art of characterization in the structure of images, «Taras Bulba» by N.V. Gogol] // N.V. Gogol (k 150-letiyu so dnya rozhdeniya) [N.V. Gogol (the 150th anniversary of the birth)]. Chernovcy, Chernovcy state University Publ., 1961. Pp. 235–247.

11. Losev A.F. Gomer [Homer]. Moscow, State education-pedagogical publishing house, 1960. 350 p.

12. Malchukova T.G. Komicheskoe v antichnoy literature i evropeyskaya traditsiya [Comic in ancient literature and the European tradition]. Petrozavodsk, Petrozavodsk state University Publ., 1989. 95 p.

13. Mann Yu.V. Poetika Gogolya [Gogol's poetic]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1988. 413 p.

14. Tronsky I.M. Istoriya antichnoy literatury [History of ancient literature]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1988. 464 p.

15. Yunusov I.Sh. Kazachiy mir v povestyah N.V. Gogolya i L.N. Tolstogo («Taras Bulba» i «Kazaki») [The Cossack world in stories by N.V. Gogol and L.N. Tolstoy («Taras Bulba» and «Kazaki»)] // N.V. Gogol i russkaya literatura XIX veka [N.V. Gogol and Russian literature of XIX century]. Leningrad, Leningrad state Humanitarian University Publ., 1989. Pp. 80–91.

16. Yanushkevich M.A. Tradicii antichnosti v hudozhestvennom mire N.V. Gogolya. Kand. diss. [The traditions of antiquity in the N.V. Gogol's art world. Cand. diss.] Tomsk, 2000. 218 p.

РУССКАЯ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

УДК: 82.091

ОСОБЕННОСТИ ЮМОРА В СКАЗКАХ СЕРГЕЯ КОЗЛОВА И РАССКАЗАХ ЮРИЯ КОВАЛЯ

Чернова Мария Михайловна,

учитель русского языка и литературы

ГБОУ «Школа № 1770»,

аспирант кафедры русской литературы

ФГБОУ ВПО «Московский педагогический государственный университет»,

115407, РФ, г. Москва, Затонная ул., д. 2, кв. 33,

тел.: 8 (916) 889-40-41, e-mail: ptashka10@mail.ru

В статье анализируется характер юмора как феномена детской сказочной прозы. Значительное место отводится сравнительному анализу словесного текста сказок Сергея Козлова и рассказов Юрия Коваля.

Ключевые слова: юмор, игра, фантастическое, индивидуальный стиль.

Смех, проявляющийся в разных социально-культурных обстоятельствах, может выполнять различную роль, служить различным целям. В социально-нравственных условиях – он критика, бьющая по несправедливости мира. Социально-философское содержание смеха привлекало и философов, и филологов, и историков культуры. Что же касается литературной практики, то особое место смеховому началу принадлежит в литературе, адресованной детям. Смеховое начало в произведениях, адресованных детям, реализуется, как правило, через юмор.

Юмор выполняет несколько функций, одна из которых – поднять настроение. В этом заключается развлекательная функция юмора, для

реализации которой в искусстве используются такие приемы создания комического, как пародия, шарж, карикатура, а на языковом уровне – каламбур, игра слов. Юмор словесного текста, дополненный красочными шаржами, которые, кстати сказать, воспринимаются в единстве с содержанием, улучшает восприятие текста, заинтересовывает, развлекает читателей. Безусловно, юмор многофункционален и не может служить только развлечению. Юмор, как известно, имеет и разоблачающую функцию. Высмеивая несовершенства общества, человеческие пороки, снимая своим воздействием все наносное, юмор обнажает суть вещей. Конечно, смеховое содержание литературного произведения не может быть узконаправленным, а юмор не может только отрицать и разоблачать. Обнажая пороки, все формы неравноправия, несправедливость мира, юмор тем самым показывает, как не должно быть с точки зрения гуманности и человечности, и оказывает воспитательное воздействие на читателя.

Самое «юморное» время в детской литературе XX века – 1960-е – 1970-е годы – именно тогда к творчеству для детей обратились такие писатели, как Сергей Козлов и Юрий Коваль. Художники слова использовали большое количество смеховых форм, переосмысляя традиции народных сказок.

Выявляя особенности индивидуального стиля Сергея Козлова, целесообразно прибегнуть к сравнительному анализу. Обратимся для этого к сказкам из книги «Все–все–все о Ежике» Сергея Козлова и к рассказам из сборника «Чистый Дор» (1970) Юрия Коваля, чтобы выявить особенности индивидуального стиля и увидеть общее, что им свойственно. Помимо наблюдений за текстом произведения, одним из основных способов определения специфики индивидуального является анализ литературного контекста, в котором он воплощается, реализуется. Так, М. М. Бахтин в поздних набросках «К методологии гуманитарных наук» (1974) отмечал, что «...текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу» [1, 384]. Посредством «диалога» между текстами выявляются особенности художественного стиля писателей. Как замечает литературовед: за контактом произведений стоит «контакт личностей».

Проза известных писателей Юрия Коваля и Сергея Козлова представляет собой синтез лирического, поэтического, психологического и юмористического начал. В статье акцент делается на юмористические функции как сказочные в художественных текстах писателей, идеальным читателем для которых является ребенок. Но, конечно, С. Козлов поднимает в своих книгах проблемы, которые полностью могут быть

осмыслены и поняты только человеком с большим жизненным опытом.

Заглавие произведения – сильная позиция текста. Так, в название рассказа «Фиолетовая птица» Ю. Коваль вынесен зооморфный образ, настраивающий читателей на сказку. В сказочном пространстве фиолетовая птица имеет богатый ассоциативный ряд: «райская» птица, необычная, красивая, выделяющаяся среди других. Символический образ птицы восходит к фольклорному. Весенние заклички, связанные с приходом весны, не обходятся без этого образа. Также стоит упомянуть о трансформации интересующего нас мифологического архетипа в произведениях словесного искусства, где Птица представляется символом души, готовой покинуть свое тело. Конечно, эпитет «фиолетовая» не свойственен фольклору. В рассказе мы находим, вопреки ожиданиям чего-то фантастического, вполне реалистическое повествование: «Три курицы бродили у Зуюшки во дворе. Две-то были знакомые пеструшки, а третья – необыкновенного фиолетового цвета...

– Что это за масть у неё?

– Она белая, – сказал дядя Зуй. – Но, видишь ты, белые куры в каждом дворе, так я её чернилами приметил, чтоб не спутать.

– Гляди, станет она фиолетовые яйца носить.

Тут курица вдруг подошла ко мне и – хлоп! – клюнула в сапог» [2, 21].

Речь в рассказе идет о курице необычного фиолетового цвета. Ю. Коваль рисует типичный образ курицы: «...вела она себя нормально, говорила «ко–ко–ко» и клевала намятую вареную картошку» [2, 21]. Вспоминается Министр из повести–сказки Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» [3], представший перед Алешей в виде обычной, на первый взгляд, курицы Чернушки, которая, однако, также выделялась цветом среди других кур во дворе. Коваль сразу же развенчивает сказочный колорит, заданный заглавием, давая логичное бытовое объяснение экзотическому окрасу персонажа: «Но, видишь ты, белые куры в каждом дворе, так я её чернилами приметил, чтоб не спутать» [2, 21]. Далее в тексте необычное поведение курицы, нападавшей на сапог гостя, также лишается фантастического: «Сапоги были все облеплены весенней грязью. С утра я ходил на конюшню, а там кто-то просыпал овёс. Потом белил яблони, обкапал сапоги известью. Каждый сапог превратился теперь в глиняный пирог с овсом и с известью» [2, 21]. Таким образом, курица лакомилась угощением, а не привлекала внимание героя. А приходящий на ум фразеологизм «Курица – не птица, баба – не человек» из знаменитого памятника древнерусской литературы «Домострой» [4] сразу умаляет поэтическое начало как ассоциативный ряд в рассказе. Юмористическое создается

посредством шаржированного образа «нормальной» курицы, которая, кстати, не кудахтала, а *говорила* «ко–ко–ко». Также автор использует прием «обманутого горизонта ожидания», на котором, кстати, основано большинство анекдотов.

В рассказе «Березовый пирожок» повествование также строится на постепенном разоблачении фантастического. Юрий Коваль в заглавии к произведению юмористически обыгрывает идиоматическое «березовый сок», создавая сказочный колорит и настраивая ребенка на ожидание нереалистического повествования. Однако, рассказ начинается с бытовой зарисовки: «Братья Моховы с Нюркою пошли в лес по ягоды, а я так пошёл, сам по себе. И хоть шёл я сам по себе, а они по ягоды – всё равно мы всё время оказывались рядом. ...Эти братья особенно надоедали – бидонами дрались, валуями кидались или вдруг начинали кричать:

– Надо свинку подколоть! Надо свинку подколоть!» [2, 29]

Главными героями выступают не сказочные персонажи, а деревенские дети. Просторечное «Надо свинку подколоть!» отсылает читателей к фольклорной традиции. Местное фольклорное выражение не знакомо рассказчику и не воспринимается им изначально как иносказательное. Свинка, как что-то большое, питательное и ценное, оказывается метафорой «черной от густой красноты» земляники, так метко подобранной местными жителями: «Земляника, – согласилась Нюрка. – Но только – свинка» [2, 29]. Конечно, в рассказе Ковалья заключается и мощное лирическое начало: «Снял ягоду со стебля, положил в рот и понял, что и вкус у неё особенный. У простой земляники солнечный вкус, а тут – лесной, болотный, сумрачный» [2, 30]. Вкусовой образ автор создает посредством контрастных эпитетов: «солнечный» – «лесной, болотный, сумрачный», вызывающих известные каждому впечатления и ассоциации. Писатель обращается к органичной игре: «Погодите, я сейчас пирожков напеку» [2, 30]. Что, безусловно, близко как юному, так и взрослому читателю и отсылает к игре в песочнице, где тоже можно напечь пира. И Заяц поплыл» [5, 102]. Сказочный персонаж воспринимается как аллегория детства. В Зайце легко уловимы шаржированные черты ребенка, детскость. Далее к «Зайцу – рыбе» присоединяется еще жок. Пирожок, который с самого начала рассказа держал читателя в напряженном ожидании чего-то неожиданного, фантастического, оказался пятью земляничинами, завернутыми в березовый листок: «Она сорвала с берёзовой ветки листок, завернула в него пяток земляничин и первому, как старшему, протянула мне» [2, 30]. Березовый пирожок как шаржированный образ лета, леса, солнца и земляники вызывает у читателей улыбку и, вместе с тем, придает рассказу поэтичность и детскость, что обусловлено в первую очередь ад-

ресатом произведения Ковалея, пронизанного лирический пафосом: «Очень вкусным оказался берёзовый пирожок. Земляничкой от него пахло и солнцем, лесным летом, глухим лесом» [2, 30].

В сказке Сергея Козлова «Кит» в название также вынесен зооморфный образ, вызывающий известные каждому впечатления и круг ассоциаций, но, однако, не настраивающий на сказочное. Сказка начинается с игрового компонента: «Однажды Зайцу показалось, что деревья – водоросли, небо – вода, а сам он – рыб несколько персонажей: «Заяц плыл, перебирая лапами, подгребая ушами и хвостом.

– Что это ты делаешь, Заяц? – спросила Белка.

– Плыву.

И Белка поплыла рядом.

– Что это вы делаете? – спросил Хомячок.

– Не видишь? Плывём!

И Хомячок бочком, бочком поплыл следом» [5, 102].

Интересно, что в рассказе Ковалея тоже встречалась игра, но, конечно, несколько иного порядка, нежели в прозе С. Козлова. Если в «Березовом пирожке» игровой компонент служит для разоблачения фантастического, то в сказке «Кит» игра персонажей, вообразивших себя рыбами, наоборот, выстраивает сказочное пространство. Далее по тексту сказки к ним присоединяется Медвежонок, а Ежик, пьющий чай, начинает рыбачить «друзей-рыб»: «Потом стал большой рыбой Медвежонок... Ежик сразу сообразил, что к нему плывут рыбы, и сбегал за удочкой...

– Здорово! – сказала Белка, когда сели на крыльце пить чай. – Так мы ещё никогда не играли!

– Ещё бы! – сказал Медвежонок. – Ведь никто из вас так и не догадался, что я был стареньким подслеповатым китом» [5, 102]. Китом оказывается Медвежонок, который «плыл, зажмурившись». Сюжет произведения выстроен по модели детского поведения. Сказка представляет собой игру, а в образах юмористически окрашенных персонажей пародируется поведение шустрых или, наоборот, медлительных и немного неуклюжих детей.

В отличие от рассказов Ю. Ковалея, у С. Козлова диаметрально противоположное создание сказки. Если в рассказах происходит постепенное разоблачение фантастического, то есть автор следует от фантастического, заключенного в названии, к реалистическому повествованию, то в сказках Козлова мы наблюдаем антитетичное: писатель, тоже применяя прием «обманутого ожидания», следует от реального, заключенного в названии и никак не настраивающего на фантастическое, к сказочному.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 445 с.
2. Коваль Ю.И. Чистый Дор (Рассказы). М.: Издательский Дом Мещерякова, 2012. 104 с.
3. Погорельский А. Черная курица, или подземные жители. М.: Эксмо, 2009. 480 с.
4. Якутин Н.В. Домострой. М.: Экономическая газета, 2012. 304 с.
5. Козлов С.Г. Все-все-все о Ежике. М.: Азбука-классика, 2007. 289 с.

THE FEATURES OF HUMOR IN THE FAIRY TALES BY SERGEY KOZLOV AND IN THE STORIES BY YURIY KOVAL

Chernova Mariya Mihaylovna,

*teacher of Russian language and literature
of State Budget Educational Institution school 1770,
the graduate student
of Moscow state pedagogical University
(Moscow, Russia)
tel.: 8 (916) 889-40-41, e-mail: ptashka10@mail.ru*

The article analyzes the features of the humor as the phenomenon of children's fairy tale prose. The great attention paid to the comparative analyzes the verbal text of the fairy tales by Sergey Kozlov and the stories by Yuriy Koval.

Keywords: *humor; game, fantastic, individual style.*

References

1. Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Esthetic of verbal creativity]. Moscow, Iskustvo Publ., 1979. 445 p.
2. Koval Yu.I. Chisty Dor (Rasskazy) [Chisty Dor (Stories)]. Moscow, Meshcheryakov's Publishing House, 2012. 104 p.
3. Pogorelsky A. Chernaya kuritsa, ili podzemnye zhiteli [Black hen, or underground inhabitants]. Moscow, EKSMO Publ., 2009. 480 p.
4. Yakutin N.V. Domostroy. Moscow, Ekonomicheskaya gazeta Publ. [Economic newspaper Publ.], 2012. 304 p.
5. Kozlov S.G. Vse-vs-vse o Yozhike [Everybody about the Hedgehog]. Moscow, Azbuka-klassika Publ., 2007. 289 p.

КРЫМСКИЙ ТЕКСТ В РУССКОЙ И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

УДК: 821.161.1.09

«ПРИСВОЕНИЕ АНТИЧНОСТИ» И ИНТЕГРАЦИЯ КРЫМА В КОНЦЕ XVIII – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА¹

Лейбенсон Юлия Тарасовна,

*аспирант кафедры истории древнего мира и средних веков
ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского»,*

*РФ, Республика Крым, г. Симферополь, ул. 60 лет Октября, 10,
тел.: +79787295325, e-mail: indrik-u-blues@rambler.ru*

Лучшие представители русской словесности откликнулись на присоединение Таврического полуострова буквально сразу после этого события. Вскоре Таврида будет описана в многочисленных путешественных записках, а также в художественной литературе. Нас будет интересовать то, как отражены в упомянутых жанрах сведения и представления о крымской античности, в частности, каким образом для просвещенного путешественника, писателя и читателя становится актуальной и понятной историческая связь с античностью новоприсоединенной территории, как происходит «оживление» пока малоисследованного полуострова такими авторами, как С. С. Бобров, В. В. Измайлов, П. И. Сумароков, И. М. Муравьев–Апостол, В. Б. Броневский, Г. В. Гераков, А. С. Пушкин.

Ключевые слова: *путешественники, Таврида, «присвоение античности».*

*«...путешественник, коего любопытство
влечет далее на Восток, может быть,
посетит Тавриду, о которой столько
говорят и так мало знают...»*

И. М. Муравьев–Апостол

Лучшие представители русской словесности откликнулись на присоединение Таврического полуострова буквально сразу после этого

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научного проекта № 15–31–10112 «Проблемы интеграции Крыма в состав России, 1783–1825»

события: уже в 1784 г. в журнале «Собеседник любителей русского слова» появилась «Ода на взятие под Российскую державу Крыма и Кубани» («от неизвестного»), в этом же году в том же «Собеседнике...» Г. Р. Державин публикует «Оду на присоединение без военных действий к Российской державе таврических и кавказских областей или на учиненный договорами с Оттоманскою портою мир 1784 года». Вскоре Таврида будет описана в многочисленных путешественных записках, а также в художественной литературе. Нас в данном очерке будет интересовать то, как отображены в упомянутых жанрах сведения и представления о крымской античности, в частности, каким образом для просвещенного путешественника, писателя и читателя становится актуальной и понятной историческая связь с античностью новоприобритенной территории. Мы заведомо не рассматриваем научную литературу (как, например, труд П. С. Палласа «Наблюдения, сделанные во время путешествия по южным наместничествам Русского государства в 1793–1794 годах» или сочинение «История о Таврии» С. Сестреничича-Богуща), поскольку решающую роль в рецепции античности, создании некоего актуального образа и «духа» времени играют для указанного периода все-таки не данные исторической науки (весьма немногочисленные), а литература и искусство. Под «присвоением античности»² будем понимать такие методы литературного описания, которые позволяют актуализировать те или иные античные феномены и «перевести» их на язык, понятный человеку принадлежащему, в данном случае, к русской культурной традиции конца XVIII – первой четверти XIX вв. Иными словами, нас интересует, как осваивалось античное наследие Крыма не археологически (хотя эти процессы шли параллельно), а литературно. Классические древности Таврического полуострова были приобретены (как государством, так и общественной мыслью) тогда, когда усвоение античной культуры уже произошло, причем не впервые.

Широкое знакомство с образцами античного искусства начинается после принятия христианства на Руси, причем не без «корсунского следа»: это вывезенные князем Владимиром из Херсона: медные скульптуры (в т. ч. четыре конские статуи), реликвии не только средневекового, но и античного периода (мощи св. Климента и его ученика). Впрочем, «четыре кони медяны» и другие образцы античной скульптуры, похоже, не восхитили киевлян и сохранились исключительно в каче-

² Термин «присвоение античности» очень условен, он является аналогией «присвоению средневековья» (Кратасюк Е.Г. Присвоение Средневековья: легенды артуровского цикла в рекламе и кинематографе конца XX века // Средние века. 2002. Вып. 63. С. 145–153).

стве летописного упоминания. Ряд античных текстов, сюжетов и героев хорошо знаком древнерусскому автору: «храбрость Александрову» просит у Всевышнего Даниил Заточник для своего князя (вместе с Самсоновой силой, разумом Иосифа, мудростью Соломоновой и Давидовой хитростью, – такое соседство библейских образов с образами античными будет характерно и для более поздних эпох); «эллинские хитрости» из «Гомера, и Аристотеля, и Платона» известны Клименту Смолятичу; Гомер, Аристотель, Менандр, Анаксагор, Плутарх, Вергилий, Сивиллы написаны в нартексе Благовещенского собора Московского Кремля (как праведные язычники и связь ключевых для времени Ивана III эпох и цивилизаций).

Русская барочная литература (как и другие виды искусства) снова обращается к античным образцам: в качестве яркого примера приведем сочинения Н. Спафария, выходца из Валахии на русской службе, учнейшего дипломата, переводчика и путешественника, соавтора Царского титулярника 1672 года. В таких сочинениях, как «Ифика», «Книга избранная вкратце о девятих мусах и о седмих свободных художествах», «Книга о сивиллах», «Арифмология», Спафарий с явной гордостью сообщает (а иногда – помечает на полях свой источник), что он прочел: Гомера, Эмпедокла, Плиния, «Пифагора, Платона и иных». Геракл, Сивиллы, музы, Аполлон соседствуют у него с библейскими героями, но первые, в отличие от вторых, воспринимаются автором исключительно как иллюстрации и метафоры. Интеллектуал и эстет Н. Спафарий, прежде всего, нуждается в древних писателях для придания своему книжному слову большего авторитета, а в мифических персонажах – для того, чтобы придать образам наук, искусств и добродетелей особенную яркость и убедительность. По такому же пути идут и другие барочные авторы (Симеон Полоцкий в «Орле Российском» и Карион Истомин в эмблематической поэме «Книга любви знак в честен брак»).

Новый виток развития «русской античности», по сути, происходит в отрыве от этой пестрой традиции. В эпоху первых императоров античность воспринимается как образец: образец государственного устройства, словесного творчества, риторики как способа познания. Распространение классического образования, обязательное для образованного человека чтение классических текстов, общеевропейское увлечение памятниками древности, в частности, в связи с открытием Помпей, формировало понимание античности как идеала гражданственности и мудрости (генерал А. П. Ермолов в молодости переводит Тацита, в походах читает римских историков, в годы наместничества на Кавказе называет себя в шутку проконсулом [10, 121–130]). Именно такой, «нормативный», образ античности через М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина, В. К. Тредиаковского, В. А. Озерова формируется ко времени пер-

вого знакомства русских путешественников с крымскими древностями. Но есть и иной образ классической древности: эмоционально переживаемый, значимый не в масштабе государства, а в масштабе личности. М. В. Ломоносов видит способность античной словесности быть личностно значимой для любого, кто с нею знакомится: «Последовавшие поздние потомки, великою древностию и расстоянием мест отделенные, внимают им с таким же движением сердца, как бы их современные одноземцы. Кто о Гекторе и Ахиллесе читает у Гомера без рвения? Возможно ли без гнева слышать Цицеронов гром на Катилину? Возможно ли внимать Горациевой лире, не склоняясь духом к Меценату, равно как бы он нынешним наукам был покровитель?» («Предисловие о пользе книг церковных в российском языке», 1758 г.). Что же касается классического образования, то есть, такого, в котором главная роль будет отведена древним языкам³, то, оно, хоть и не приобрело образцового характера, но позволяло выпускникам гимназий, университетов, Лицея свободно разбираться в «древней истории и географии, равно как мифологии и древностях» [10, 122].

Прекрасным примером указанных двух, одновременно существующих, способов рецепции античного наследия («нормативно-образцового» и «личностно-эмоционального») в России конца XVIII – первой четверти XIX века служат учебные пособия и другая литература для детей и юношества.

И. К. Кайданов, профессор истории, член-корреспондент императорской Академии наук, читавший лекции по отечественной и всеобщей истории, географии и статистике в Царскомельском лицее, преподававший в Императорском Училище правоведения, составил, кроме прочих пособий, «Всеобщее начертание всемирной истории», выдержавшее 16 переизданий, где большое внимание (не по объему, но по

³ Сардинский посланник при русском дворе, граф Жозеф де Местр, просмотревший проект плана Лицея, составил записку к императору, где разъяснял сущность строго классического образования (цит. по А. Любжину): «Хочет или не хочет Е. И. В. водворить в своих государствах классическое образование? Если он решает отрицательно, то нужно изгнать из образования ученые языки, которые заняли бы практически все время. Если же принимается положительное решение, нужно на первый план выдвинуть латынь», сопроводив ее только изучением математики (прекрасная и ценная наука), в сопровождении некоторых чтений по географии и истории. И вот – больше, чем нужно, чтобы занять все время. «Но нельзя строить себе иллюзий; напротив, нужно безоговорочно решиться в пользу да или нет, и прежде всего не воображать себе, будто можно усвоить ученые языки иначе, нежели методами предков». Жозеф де Местр, кроме того, «спас» лицеистов от излишне калейдоскопичной программы, предложив убрать из нее греческий язык, ботанику, зоологию, химию и психологию [10].

дидактическому содержанию) уделяется античной эпохе. Кайданов отмечает и богоизбранность древнееврейского народа, и изобретательность финикийян, и образованность египтян [8, 4–8], но греки и римляне – образец. Греков (как отдельных исторических лиц, так и народ в целом) отличает «дух геройства», «благородное чувство любви к Отечеству», «мудрость и добродетель», «блистательные подвиги», «превосходные качества ума». В конце концов, «...нигде в древние времена ум человеческий не сделал столь великих успехов, как в Греции. В этой стране, бывшей прежде жилищем грубости и невежества, просвещение достигло высочайшей степени» [8, 12–15]. Римляне, много пострадавшие от республиканской формы правления, должны быть известны ученику и читателю, во-первых, своими героями-диктаторами: Цинциннатом, «славным своими добродетелями и любовью к земледелию», Камиллом, Юлием Цезарем, «старавшимся доставить римлянам спокойствие и счастье»; во-вторых, «быстрыми успехами римского оружия; в-третьих, разумностью государственного устройства в имперский период: «...под правлением Октавиана Августа, римляне, и покоренные владычеству их народы чувствовали себя счастливыми. Это служит для нас доказательством, что монархическое правление есть благодетельнейшее на земле...», именно в эту эпоху «Изящные искусства: зодчество, живопись и др. были доведены в Риме до совершенства». История римского народа на редкость поучительна: «Любовь к Отечеству, повиновение закону и властям, чистота нравов, усердствование военного искусства и беспрестанные победы сделали римлян обладателями всего известного тогда света. Чрезмерная лень, праздность, развращение нравов и междоусобные войны ослабили все нравственные и физические силы их» [8, 23–31]. Узнавали ученики Кайданова и о Митридате VI Евпаторе, чья смерть связана с Крымом: «...явился в Азии муж, одаренный великим умом и непоколебимою силою воли, храбрый, мужественный, неустрашимый» [8, 25]. Отметим, что и в изданном несколькими годами ранее «Начертании истории государства Российского» (1834) античная эпоха тоже не обойдена вниманием, и естественно включена в историю «пространных земель, составляющих ныне Россию». «Греки и Римляне» – это первые цивилизованные народы, населившие эти земли развеявшие «мрак баснословия», связанный с дописьменным периодом истории и основавшие первые города на Юге России. Именно классической древности стоит быть благодарным читателю за «начало истории»: «Посредством сих поселений, Греки узнали земли, заключающиеся ныне в южной России и сведения свои об них сообщили современникам и потомству...» (далее автор перечисляет сведения Геродота о варварских племенах, известных грекам в Северном Причерноморье) [9, 3]. Но по-

добные величественные картины, поражающие воображение подростка и наглядно показывающие преимущества монархии, не могут в достаточной степени тронуть детское сердце. Для этого существует поэзия (еще один преподаватель Лицея, Н. Ф. Кошанский, выпускает в 1811 г. «Цветы греческой поэзии», идиллии Биона и Мосха с переводами и комментариями самого Кошанского) и, как бы мы сейчас сказали, «внеклассное чтение». Прекрасный образец последнего – «История детства знаменитых мужей», переводная (с немецкого) книга, изданная в 1812 г. После посвящения графу С. М. Каменскому и эпиграфа из Сенеки юному читателю предлагают ознакомиться с эпизодами детства героев древности, средневековья и Нового времени, причем в «Предисловии сочинителя» говорится: «Не считал за нужное сопровождать каждый характер нравственным суждением. Юноша везде почти сам почувствует, какой пример для него приятнее или отвратительнее» [7, 8]. Античности отводится почти треть книги: рассматриваются сведения о детстве Фемистокла, афинского философа Полемона, Демосфена, Александра, Менедема и Асклепиада, Катона Утического, Лукиана.

Итак, античность к концу XVIII – первой четверти XIX века становится для русских интеллектуалов вполне освоенной и близкой. И именно в этот период происходит приобретение и освоение Крыма – земли, по словам И. М. Муравьева–Апостола, «классической, заслуживающей, на каждом шаге, прилежное исследование» [12, 7]. Как было отмечено, некоторые сюжеты, связанные с Тавридой, были хорошо известны образованным россиянам: известные, во-первых, из древних авторов, прочитанных в оригинале или на одном из новоевропейских языков; во-вторых, из сочинений, касающихся Крыма и написанных в позднейшие эпохи («Путешествие в Восточные страны» В. де Рубрука, «Описание Татари» М. Броневского, «Описание Украины» Г. Л. де Боплана, «Крымское ханство», И. Тунманна «Исторические и географические наблюдения над варварскими народами, обитавшими на берегах Дуная и Понта Эвксинского» Ш. де Пейсонеля, «Storia filosofica e politica della Navigazione nel mare Nero» В. Формалеони); наконец, очень популярны были драмы «Ифигения в Тавриде» И. В. Гете, «Митридат, царь Понтийский» Ж. Расина и оперы К. Глюка и В. А. Моцарта, написанные на основе этих драм. Мы ни в коем случае не ставим себе целью умалить значение двух первых источников знаний о Тавриде, но именно последнее обстоятельство сделало крымскую античность привлекательной для многих авторов, даже специально античностью не интересовавшихся. Как будет видно, почти ни один из них не мог пройти мимо волнующих сюжетов о смерти понтийского царя и о юной жрице кровожадной таврской богини.

Проблема литературного «освоения» и «присвоения» крымской античности заключалась в следующем: как тот неоспоримый факт, что Таврика была орбитой великих событий древности, соотносит с жалким состоянием античных памятников, которое никак не свидетельствует о былой славе этих мест (И. М. Муравьев–Апостол писал о Херсонесе: «Паллас еще в 1703 году жаловался на истребление драгоценных сих остатков древности: что же мне остается сказать о них в 1820!» [12, 73]), скудостью точных археологических и топографических сведений и медленным накоплением научного материала (если, например, В. Б. Броневского в 1815 г. очень заинтересовала коллекция Феодосийского музея древностей, открытого незадолго до его путешествия, то И. М. Муравьев–Апостол был крайне разочарован увиденным). Эта антиномия решалась в русской литературе (как в поэзии, так и в травелогическом жанре) конца XVIII – первой четверти XIX вв, причем решалась вполне успешно и двумя различными путями. Это и «нормативная», «официальная античность (Г. С. Кнабе называет ее «парадной»), призванная показать исключительную историческую роль приобретенных земель, и античность «элегическая», «эмоциональная», связь с которой для автора (и читателя) является очень личной.

Образцы первого варианта «присвоения античности»: это ода Г. Р. Державина и сборник С. С. Боброва «Рассвет полночи. Херсонида». Если первая написана по случаю, а не под впечатлением от крымских древностей и интересна отсылкой к античным сюжетам, понимаемым в духе просвещения приобретенных земель (Цирцея от досады воеет, / Волшебство все ея ничто; / Ахейан, в тварей превращенных, / Минерва вновь творит людьми), то «Херсонида» появилась в результате ссылки С. С. Боброва на Юг. «Херсонида» была впервые опубликована в 1798 году в Николаеве под названием «Таврида», – новое название автор поясняет так: «Херсонида» означает песнь о Таврике, как и «Илиада» означает «не саму страну Илионскую, но песнь об оной». Поэма, по оценкам литературоведов, написанная не только под впечатлением от античной литературы (хотя уже указанный автором жанр «Херсониды» – «лирико-эпическое песнотворение», – отсылает нас к Гомеру, еще прежде замечания об «Илиаде»), но и от «Времен года» Дж. Томсона, стала единственным в русской литературе опытом в жанре описательной поэмы и первым опытом использования 4–стопного ямба без рифм в произведении такого объема (283 стр. – во втором издании). Обращает на себя внимание причудливый характер обращения автора с историей и географией при конструировании образа Крыма. И сам автор в предисловии к поэме доверительно рассказывает читателю, что он полагался не столько на увиденное в Крыму, сколько на припомненное впоследствии общее впечатление и на дух, водивший им: и впрямь, не следует требовать топогра-

фической точности от поэмы. Интересно как раз это общее впечатление: образы «таврического музульманина», античных героев и богов, пастухов и шейха, «тени ханов», влюбленного Селима и крымских горцев, пострадавших при золотоордынском набеге, русские войска, – все это существует в *illius temporis*, во «время оно». Та часть поэмы, которая посвящена античности, представляет собой историю о населяющих Тавриду греках и скифах и легенду о Диане, Ифигении, Оресте и Пиладе. Этот рассказ автор вкладывает в уста анатолийского шерифа Омара, оказывающегося главным хранителем памяти о прошлом полуострова. Рассказ этот не столько романтичен, сколько поучителен и величественен, причем *illius temporis* всего однажды прерывается указанием исторического времени, а далее события происходят в ритме эпоса: монголы идут через руины ставок Александра Македонского, эти же ставки обнаруживает Петр I. Крым существует не только вне времени, но иногда и вне географии: Темпейская долина есть и в Таврии, их даже две: это Ялта и «Бейдарский рай», достойный песен «эллинских бардов» ничуть не меньше Фессалии. А если бы «росски Геркулесы, / одушевленные Минервой, /здесь лики водворили муз / и преселили в мирны сени / столетни опыты Европы», то Чатырдаг стал бы Меонией, Салгир – Иппокреной и исполнился бы тот век просвещения, о котором пророчествовал Петр I [1, стихи 1593–1607]. Несмотря на многочисленные сентиментальные и философские отступления, античность в Херсониде – еще не «личная», а «нормативная».

Для того, чтобы это личное «присвоение» случилось, необходимо преодолеть сложность соотношения увиденного с той величественной картиной, какую предполагают античные сюжеты, связанные с Крымом. Отметим, что не все авторы эту сложность преодолевают: Г. В. Гераков, для которого древние греки и римляне являлись образцом мудрости, восхищается видами древнего Пантикапея, но никак не может увериться в том, что показанные ему древности как-то связаны с Митридатом (в конце концов, он оставляет эту проблему на рассмотрение ученых); А. С. Грибоедов безуспешно пытается угадать в беспорядочном нагромождении камней «древнего Корсуня» его Акрополь; В. В. Измайлов тщетно пытается на тех же развалинах бывшее величие Херсонеса. Но последний автор заметно оживляется, когда проблему соотношения ему все-таки удается решить: он пересказывает в связи с посещением Фиолента сюжет об Ифигении и признается: «Пусть любопытные и ученые ищут места бывшего Дианина храма; но мне довольно знать, что редкое торжество дружбы происходило на сем полуострове, и не далеко от сего берега» [6, 94].

Но впервые крымскую античность оживляет не В. В. Измайлов, а П. С. Сумароков. И природа, и древности с прочими «диковинами»

заставляют крымского судью то осуществлять пространные экскурсии в прошлое полуострова и вспоминать великих мужей древности и современных ученых [14, 85–119; 133–134], то описывать крымскую историю действительно очень романтическим способом. В рассказе о Херсонесе Сумароков перечисляет все известные ему сведения древних, опираясь, главным образом, на Страбона, но вот перед взором путешественника предстают реальные руины древнего города: «наваленные в беспорядке грудами тесанные дикие камни, плачевные частички обезображенных стен, изрытые ямы вещали о его существовании и алчном похищении Севастополя. Это молодой и дерзкий тать пришел к гробнице давно уже погребенного старца и, потревожа прах его, лишил наглою рукою и последних остатков о его воспоминании» [14, 203–204]. Казалось бы, «узнать» Херсонес совершенно невозможно. Тем не менее, крымский судья в силах населить руины образами прошлого: «вот тут, может быть... отправлялись празднества Панатенеи, Тесмофории, Асколии и Оргии. Вот тут в тигровых и козлиных кожах, с вымаранными кровью лицами, толпились суеверные идолопочитатели... Тут, конечно, стояла Палестра... Там в Цирке совершались ристалища и Боги... Кто знает, что на сем месте, разнеженная в чувствах, прекрасная гречанка не покоилась ли в объятиях страстного своего любовника...» [14, 206–207]. Не уходит Сумароков и от пересказа сюжета об Ифигении, – его, действительно, не избегнул почти никто из путешественников [14, 202–203].

В. Б. Броневский, чье «Обозрение южного берега Тавриды в 1815 г.» как раз имеет одной из своих целей показать настоящие выгоды от приобретения Крыма для государства (автор настаивает на том, что Севастополь должен быть в качестве порта предпочтен Одессе, поскольку этот город лучше испанской Картагены [2, 8; 15]; печется о соединении природы с человеческим искусством и отмечает, что это прекрасно вышло в Никите [2, 78]), к разбору классических древностей прибегает лишь вскользь и отчасти: не они, даже будучи уже собираемы в Феодосийском музее, являют главное богатство Таврической земли. Античность как образцовый тип общества и государства вообще не возникает на страницах «Обозрения...», лишь однажды упоминаются римляне, прекрасно строившие дороги на новоприобретенных землях, но пальму первенства в этом искусстве автор тут же передает французам [2, 188]. При описании Феодосии Броневский говорит об известных ему сведениях у Демосфена, Страбона и Саллюстия [2, 134; 144]. На этом «формальная» античность иссякает и начинается самое настоящее «эмоциональное» ее освоение. Несмотря на то, что Броневский был знаком с упомянутыми древними авторами, а еще с Гомером [2, 119], волнуют его в связи с крымской античностью далеко не эти тек-

сты. Самые эмоциональные описания связаны с загадочным храмом тавров, с тем вариантом мифа, который передают не столько Геродот и Эврипид (о них – ни слова у Броневского), сколько драма Гете и опера Глюка. Только что сухо исчислявший остатки древностей, увиденные в Херсонесе, Броневский вдруг начинает повествовать совершенно иным языком: «...основание бывшего храма Дианина, где прекрасная жрица Ифигения, дочь Агамемнона, сожигала на жертвеннике богини фимиами, и верною рукою поражала быстрых серн и свирепых вепрей...» [2, 23–24]. С сюжетом об Ифигении связывает автор и остатки древних построек на Аюдаге: «ученые полагают, что они принадлежат к славному парфенитскому Минервину храму. Сохранившиеся части стен и бойниц укреплены на обрывистой скале, откуда Фаос, жестокосердый царь Тавриды, низвергал всех иноплеменных в море...» [2, 83–84]. То, что с одним древним храмом оказываются связаны две разных точки на карте и две разные, названные по-римски (*interpretatio romana* вообще встречается во многих текстах эпохи), богини, не так уж важно: главное, эти места оживлены излюбленным сюжетом просвещенного путешественника. Античность, не являющаяся специальным предметом «Очерков...», вспоминается автору еще и при описании пейзажа. Неплохо знакомый со Средиземноморьем, Броневский постоянно сравнивает Крым с Южной Италией, Грецией, инкерманский камень – с мальтийским, вспоминает о Фессалии, воспетой древними поэтами: «не видавши Темпейской долины, я искренне верю, что Байдарская на нее очень похожа» [2, 33].

И. М. Муравьев–Апостол, блестяще знакомый с классической литературой (в частности, переводивший Горация, Плиния Младшего, составивший исторические заметки о заговоре Катилины и о Горации), готовился к южному путешествию два года ради двух месяцев самого путешествия. В итоге он наизусть знал 4 главу 7 книги Страбона, «неизменного путеводителя по Тавриде». Издание своего «Путешествия...» он снабдил также собственным переводом «Борисфенитской речи» Диона Хризостома. В письме, посвященном Херсонесу, автор перечисляет всех античных авторов, которые полезны в изучении Тавриды, осматривает остатки древностей Херсонеса, тщательно сопоставляет окрестности с текстом Страбона стен и подземных помещений, потом переходит к изложению сведений о войнах херсонеситов со скифами и Диофантовых войнах [12, 76–83] в связи с укреплениями херсонеситов, в общем, ставит себе – и частично решает – вполне научные задачи. Тем не менее, романтическому тоже есть место: в конце письма – описание Георгиевского монастыря, в котором автор вспоминает «Лукрециева мудреца, коего наслаждения возвышаются ощущением внутреннего спокойствия, при созерцании вне бурь и треволнений» [12, 86].

Казалось бы, нехотя, Муравьев-Апостол вспоминает миф об Ифигении и полемизирует с Палласом: поскольку сообщения Геродота, Еврипида и прочих поэтов и мифографов об Ифигении в Тавриде настолько темны и запутаны, что предположить существование древнего таврского храма на Фиоленте просто не представляется возможным [12, 87–88]. Муравьев-Апостол, пожалуй, первый из русских авторов, который не был особенно очарован мифом, воспринятым романтической традицией. Зато очарован он античной словесностью, она – не только инструмент для изучения Таврики, но – самый высокий образец, высшая степень прекрасного. Созерцая великолепные пейзажи в Никите, автор восклицает: «И не хотя здесь вспомнить певца Илиона! Как в нравственном, так и в естественном мире, мысль о нем невольно присоединяется ко всему, что велико и прекрасно» [12, 161]. Впрочем, эта образцовость и нормативность – тоже очень личного свойства, никак не сопоставимая с «парадной античностью» «Оды...» Г. Р. Державина и «Херсониды» С. С. Боброва. Лишь единожды что-то подобное встречается в тексте «Путешествия...», когда речь идет о Феодосии. Историю этого города Муравьев-Апостол подробно разбирает со времен городища Ардабда до падения Каффы (впрочем, автор уверен, что Каффа и Феодосия не могли располагаться на одном месте. Древняя Феодосия должна, по его мнению, располагаться где-то возле Отуз, где сам Муравьев-Апостол не был). После завоевания Каффы турками «густый мрак невежества покрыл на триста лет прекрасную Тавриду, весь северный берег Понта...». Но, в конце концов, «...победоносное оружие Российское блеснуло на берегах онаго и занялась новая заря просвещения над всем юго-восточным краем Европы. Несметны выгоды, которых может ожидать род человеческий от сего завоевания! От него начинается славный период в истории: исчезает туман невежества и снова озарится светом земля музами любимая...» [12, 246]. В письме о Керчи Муравьев-Апостол подробно описывает все, что известно о Митридате, но философские размышления его настигают, как и большинство авторов, при воспоминании о смерти царя: «...я стою на горе, где был чертог его, может быть, на том самом месте, где пролилась кровь его, на котором трепетало тело его, с жизнью разрывающееся...» [12, 295]. Более того, фигура Митридата для просвещенного путешественника представляет собой еще и нравственно-политическую проблему: письмо оканчивается размышлением о том, почему мы сочувствуем азиатскому деспоту и, читая о нем у Аппиана или Плутарха, находимся на стороне Митридата [12, 296–297].

В таком же лирическом духе снимается проблема соотношения и в стихах А. С. Пушкина, которого впечатлили, главным образом, сюжеты, связанные с Митридатом и Ифигенией: «...нет в Керчи гробницы

Митридата, но «зрит пловец – могила Митридата». Вроде бы прав Муравьев-Апостол, отвергая гипотезу о храме Артемиды на мысу Фиолент, но: «К чему холодные сомненья? Я верю: здесь был грозный храм» [14, 206]. «Присвоение античности» гением поэта завершает первый этап литературного освоения Крыма. Этот этап, несмотря на трудности освоения (в том числе – литературного), скудость точных сведений, завершился поистине успешно. Следующие поколения (еще до Крымской войны) будут восхищаться пушкинскими образами, спорить с Сумароковым и Муравьевым–Апостолом, осуждать «чувствительные вздыхания» авторов сентиментальных путешествий, но главное – крымская античность будет для них актуальна и исключительно интересна.

Список литературы

1. Бобров С.С. Херсонесида, или Картина лучшего летнего дня в Херсонесе Таврическом. СПб., 1804. Т. 2. 618 с.
2. Броневский В.Б. Обзорение Южного берега Тавриды. В 1815 году. Тула: Типография губернского правления, 1822. 192 с.
3. Гераков Г.В. Путевые заметки по многим российским губерниям 1820 года. СПб., 1828. 180 с.
4. Грибоедов А.С. Путевые записки // Сочинения. М.: Худ. соч., 1956. 374 с.
5. Державин Г.Р. На присоединение Крыма // Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб.: Изд. Имп. Академии наук, 1864. Т. 1. С. 181–188.
6. Измайлов В.В. Путешествие в полуденную Россию. М., 1802. Т. 3. 281 с.
7. История детства знаменитых мужей: В пользу юношества. М., 1812. 176 с.
8. Кайданов И.К. Краткое начертание всеобщей истории. СПб.: Типография К. Жернакова, 1847. 112 с.
9. Кайданов И.К. Начертание истории государства Российского. СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1834. 454 с.
10. Кнабе Г.С. Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.: Рос. гос. гуманит. ун–т, 2000. 238 с.
11. Любжин А.И. Классические гимназии в России. Режим доступа: <http://www.inr.ac.ru/~info21/MIL/liubzhin/gymnasium-classicum.pdf> (дата обращения: 10.08.2015).
12. Муравьев-Апостол И.М. Путешествие по Тавриде в 1820 году. СПб.: Печ. в тип. состоящей при особенной канцелярии Министерства внутренних дел, 1823. 337 с.

13. Спафарий Н. Эстетические трактаты / Под ред. А.М. Панченко. Л.: Наука, 1978. 159 с.

14. Сумароков П.И. Досуги Крымского судьи или второе путешествие в Тавриду Павла Сумарокова. СПб, 1803. 226 с.

15. Формозов А.А. Пушкин и древности юга России // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. Т. 9. С. 195–206.

«THE APPROPRIATION OF ANTIQUITY» AND THE INTEGRATION OF THE CRIMEA IN THE END OF XVIII – FIRST QUARTER OF XIX CENTURY

Leybenson Yulia Tarasovna,

postgraduate student

of Crimea Federal V.I. Vernadsky University

(Simferopol, Crimea Republic, Russia)

tel.: +79787295325, e-mail: indrik-u-blues@rambler.ru

The best representatives of Russian literature and philology answered the annexation of the Taurida Peninsula almost right after this event. Soon after Taurida was described in numerous itineraries and belles-lettres. We are interested in the presentation of the data and conceptualize of the Crimean antiquity in the mentioned genres and, in particular, the way how the historical link with the antiquity of the new territory became a live issue and the way how the peninsula, so far undiscovered, was enliven in the works of such authors as S. Bobrov, V. Ismailov, P. Sumarokov, V. Bronievsky, G. Gerakov and A. Pushkin.

Keywords: *travellers, Taurida, absorption of the antiquity.*

References

1. Bobrov S.S. Hersonesida, ili Kartina luchshego letnego dnya v Hersonese Tavricheskom [Chersonesia, or Painting the best summer day in Taurida Chersonese]. St. Petersburg, 1804. Vol. 2. 618 p.

2. Bronevsky V.B. Obozreniye Yuzhnogo berega Tavridy. V 1815 godu [Review South shore Tauris. In 1815]. Tula, Printing house of provincial Board, 1822. 192 p.

3. Gerakov G.V. Putevye zametki po mnogim rossiyskim guberniyam 1820 goda [Travel notes on many Russian provinces from 1820th year]. St. Petersburg, 1828. 180 p.

4. Griboedov A.S. Putevye zapiski [Travel notes] // Sochineniya [Works]. Moscow, Hudozhestvennyye sochineniya Publ. [Art works Publ.], 1956. 374 p.

5. Derzhavin G.R. Na prisoyedineniye Kryma [On the accession of the Crimea] // Sochineniya Derzhavina s obyasnitelnyimi primechaniyami Ya. Grota [Works of Derzhavin with explanatory notes by J. Groth]. St. Petersburg, Publishing house of the Imperial Academy of Sciences, 1864. Vol. 1. Pp. 181–188.

6. Izmaylov V.V. Puteshestviye v poludennuyu Rossiyu [The trip to the midday Russia]. Moscow, 1802. Vol. 3. 281 p.

7. Istoriya detstva znamenityh muzhey: V polzu yunoshstva [The story of the childhood of famous men: In favor of young people]. Moscow, 1812. 176 p.
8. Kaydanov I.K. Kratkoe nachertaniye vseobshhey istorii [A brief outline of General history]. St. Petersburg, K. Zhernakov's Typography, 1847. 112 p.
9. Kaydanov I.K. Nachertaniye istorii gosudarstva Rossiyskogo [The outline of history of the Russian state]. St. Petersburg, Publishing house of the Imperial Academy of Sciences, 1834. 454 p.
10. Knabe G.S. Russkaya antichnost: Soderzhaniye, rol i sudba antichnogo naslediya v kulture Rossii [Russian antiquity: the role and fate of the ancient heritage in the culture of Russia]. Moscow, Russian state Humanitarian University Publ., 2000. 238 p.
11. Lyubzhin A.I. Klassicheskiye gimnazii v Rossii [Classical gymnasiums in Russia]. Available at: <http://www.inr.ac.ru/~info21/MIL/liubzhin/gymnasium-classicum.pdf>, accessed 10.08.2015.
12. Muravyov–Apostol I.M. Puteshestviye po Tavride v 1820 godu [The journey to Tauris in 1820th year]. St. Petersburg, Printing, held in the special office of the Ministry of internal affairs, 1823. 337 p.
13. Spafariy N. Esteticheskiye traktaty [Esthetic treatises] / Ed. A.M. Panchenko. Leningrad, Nauka Publ., 1978. 159 p.
14. Sumarokov P.I. Dosugi Krymskogo sudyi ili vtoroe puteshestviye v Tavridu Pavla Sumarokova [The leisure of Crimean judge or second Pavel Sumarokov's journey in Tavrida]. St. Petersburg, 1803. 226 p.
15. Formozov A.A. Pushkin i drevnosti yuga Rossii [Pushkin and antiquity of the South of Russia] // Pushkin: Issledovaniya i materialy [Pushkin: Researches and materials]. Leningrad, Nauka Publ., 1979. Vol. 9. Pp. 195–206.

ЭССЕ И ИНТЕРВЬЮ

УДК: 808.1

РЕГИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК НАИБОЛЕЕ ВЕРОЯТНАЯ «ДУХОВНАЯ СКРЕПА» РОССИИ

Антонов Виктор Иванович,

*заместитель главного редактора газеты «Биробиджанская звезда»,
679016, РФ, Еврейская АО, г. Биробиджан, ул. Ленина, 32,
тел.: 8 (42622) 6-71-95, e-mail: bstar@on-line.jar.ru*

В статье рассматриваются проблемы и значение региональной литературы как наиболее вероятной «духовной скрепы» России. Это общий для писателя и читателя культурный код, формирующий наднациональную идентичность – важнейшую на сегодня составляющую для такой сложной страны, как Россия.

Ключевые слова: *региональная литература, региональная идентичность, культурный код, биробиджанец, территориальная и национальная идентичность, ментальность.*

Как-то поэт и библиотекарь Центра детской и юношеской книги Биробиджана Тамара Сафарова (Ильина) рассказала мне примечательный эпизод из своей повседневной работы. В библиотеку пришла девочка–подросток из числа постоянных посетителей. В тот день она долго не могла определиться с выбором интересной ей книги, и работники читального зала решили помочь советом: «Не хочешь ли почитать книги наших биробиджанских писателей?»

– Так они же все умерли! Что там читать уже? – огорошила девочку их своим ответом.

Вот так и происходит, к сожалению, с так называемой региональной литературой и её представителями. Одни – зачисленные в местные

© В. И. Антонов, 2015

«классики» – уже умерли, о других забыли, о ныне живущих – не подозреваем, потому что «хороший писатель – это мёртвый писатель», об остальных на всякий случай не говорят, ибо, видимо, в крови засе-ло: «Кто вам сказал, что вы поэт?»

Но «региональная литература – это не “литература второго сорта”» [4], это неотъемлемая часть отечественной литературы. Классики не становятся классиками в один день, с первых написанных ими строк. Все они начинали как любители, школьники, пишущие стихи, и на определённом этапе творчества многих можно было относить к представителям региональной литературы – орловской, курской, рязанской... И шире – уральской, сибирской, дальневосточной...

В то же время описания Мещёрского края в произведениях Паустовского несомненно входят в золотой фонд русской литературы; романы многих писателей-сибиряков (Распутина, Маркова и др.) воспринимались с равным интересом по всей стране; стихи Есенина, насквозь «рязанские» по образам, месту действия и языку, стали поэтическим олицетворением всей России.

Чем же прежде всего отличаются писатели какой-нибудь области от тех писателей, кто не проживает в этом же регионе?

В своей кандидатской диссертации о значении региональной художественной литературы, защищённой в Тюменском госуниверситете в 2011 году, её автор, Ольга Каткова, отметила, что «...они глубже и разностороннее знают родную природу, ярче, детальнее описывают её, активно борются за её сохранение... Кроме того, использование произведений региональной литературы способствует формированию особенно бережного отношения к своей малой родине. Факторами его формирования являются: поэтика произведения, художественные приемы, а также адаптированность языка автора» [3].

А ещё – быт проживающих там людей, их заботы, надежды, особый язык, обычаи, местные приметы – вызывают у читателя важнейшее для восприятия чувство узнавания. Это общий для писателя и читателя культурный код. И если произведение задело читателя чем-то из этого, на подсознательном уровне читатель попытается всё описанное сохранить. Вот вам и сохранение культуры, природы, памятников, языка, обычаев, привычек – тех самых духовных скреп, которые все ищут да никак не скрепят огромную и разнообразную страну, которая не может быть надёжно скреплена, если нет этих самых скреп на региональном уровне. Вот зачем нужна и чем важна «малая» региональная литература.

Сложна, трудна, нередко трагична судьба первого поколения писателей земли биробиджанской. Их не миновали политические репрессии 1930-х, крупная группа деятелей еврейской культуры была осуждена в 1950 году по обвинениям в «буржуазном национализме» (как

будто «большевистский национализм» – вещь допустимая). Но это же поколение биробиджанцев строило свою малую родину и защитило в решительный час Родину большую. Автор этих строк однажды выразил своё видение этих событий так:

*Не еврей, а лишь биробиджанец,
Я на всей планете – иностранец.
Потому, ни постный, ни кошерный,
Я такой – почти неправомерный.*

*Город мой – карманная столица –
Ищёт всё к кому бы притулиться.
Примеряет платица и флаги,
Да ещё корону из бумаги.*

*Ждёт похвал, обидчив, как ребёнок...
Он ещё не вырос из пелёнок,
А Тора – с тысячелетий грузом,
А Москва опять прижала пузом,
Давит бок китайская граница...
Ну куда, куда тут притулиться?*

*Собираю я не сытный ужин...
Вот такой, зачем, кому я нужен?
Намешал в себе кровей без меры,
Потому ни счастья мне, ни веры.*

*Но когда далёкая Россия
Под любой бедою голосила, –
Поливал я смешанною кровью
Все поля её со всей любовью,
Потому что вся она – большая –
Мне нигде по крови не чужая...*

Живая творческая деятельность, узнаваемость образов, сюжетов, мест, специфических выражений – вот особый культурный код, который способен удерживать интерес к творениям региональной литературы. А уж само её существование однозначно будет работать на имидж Еврейской автономной области, пресекая разговоры об её «искусственности» и «несостоятельности», одновременно способствуя формированию особой идентичности наших молодых земляков как коренных биробиджанцев. Так же, как давно сформировалась идентичность сибир-

ряков, уральцев, сахалинцев и приморцев, – более чем по сугубо этическому признаку и территориально-административному делению. По мнению И. С. Кадочниковой, «В современной региональной литературе проблема идентичности – одна из магистральных, что связано со стремлением поэтического сознания самоопределиться и утвердиться не только в контексте региональных, но и общероссийских социокультурных процессов». [2] Только в этом случае будет кому наследовать нашу землю, её своеобразную историю и культурный багаж.

Можно, пожалуй, говорить об особом типе человека-биробиджанца. По крайней мере, относительно нескольких поколений, родившихся и выросших на своей земле. Но можно ли говорить об особой, узнаваемой литературе Еврейской автономной области (ЕАО) на российском Дальнем Востоке?

Как о творческом явлении в данной географической области – безусловно, да, ведь первый профессиональный писатель прибыл на эту землю в 1929 году. Как о явлении цельном, обладающем выраженной преемственностью, узнаваемостью – пожалуй, недостаточно оснований.

Особенность становления литературы Еврейской автономной области в том, что зарождалась она как национальная литература, часть советской еврейской литературы на идише и фактически была таковой в 1930–1940-х годах. Затем начался переход региональной литературы на русский язык: появились литераторы, изначально пишущие только на русском языке: в 1950-х годах книгоиздательство на идише в СССР фактически замерло, то же самое происходило с еврейскими литературными журналами и альманахами. Этот процесс коснулся и Еврейской автономной области на Дальнем Востоке.

Оценка регионального литературного процесса в тот период получается двусмысленной. В тех случаях, когда еврейские литераторы благополучно переходили на русский язык, их произведения выходили к более широкой русскоязычной аудитории. Яркий пример – Эм. Казакевич, начинавший творческий путь как еврейский поэт и ставший крупным русским писателем, перейдя на прозу, но сохранив верность журналистике на идише, правда, для зарубежных изданий.

В 1961–1991 годах благодаря журналу «Советиш геймланд», выходившему в Москве (между прочим, его бессменным редактором был поэт, прозаик, публицист и переводчик Арон Вергелис, в 30-х годах работавший в Биробиджане), русскоязычные представители региональной литературы ЕАО получили площадку, с которой в переводах на идиш могли выходить к международному читателю (журнал распространялся и за рубежом).

В настоящее время литературное сообщество Еврейской автономной области представляет собой, скорее, собрание творческих индивидуальностей, в произведениях которых еврейская тематика выражается как через библейские образы, общие для иудеев и христиан, так и через специфически биробиджанскую тематику – описание примет малой родины, отношения к ней, её людям и даже к проблеме эмиграции.

Переводческая же работа с литературным наследием области ведётся эпизодически немногими энтузиастами и по существу не имеет ни социального, ни государственного заказа.

Сегодня в российском классификаторе профессий такой профессии, как «писатель», нет. Писательство в России низведено до уровня хобби. В то же время в силу этой дистанцированности от государства, оно по факту остаётся самой свободной творческой сферой для изложения своих взглядов. Поэтому на уровне каждого региона необходимо спасать культуру слова, культуру мысли всеми возможными способами.

Возможно ли сегодня на другом языке возродить хотя бы некоторые идеи, надежды, какими жил биробиджанский литератор на заре строительства Еврейской автономии? Актуальны ли чаяния, которые он выражал и отражал?

Вот малоизвестное, к сожалению, стихотворение Эммануила Казакевича «Цветы Бренты», написанное в ответ на сообщения о сожжении в Германии книг еврейских писателей, переведённое бывшим биробиджанцем Бером (Борисом) Котлерманом – ныне профессором университета Бар-Илан (Израиль):

*...Мы будем поэмы творить, как деревья,
Из золотояблочных звуков,
Гордые, как патриции Древнего Рима,
Только умней и лучше.*

*Великие, как древние греки,
Но опытней, богаче и тоньше.
Из статуй роскошных и книжек редких,
Из полотен, что вечности больше.*

*И зовут уже дали,
Мы – рядом, мы – скоро,
Мы – сожженные в пепел мечты...
Видали?*

*Мы солнечный свет собираем,
Собираем
У Бренты
Цветы... [1]*

Разве не хотели бы такими людьми стать и мы?..

Список литературы

1. Казакевич Э.Г. Цветы Брент // Биробиджанская звезда. 2011. 5 окт. С. 6.
2. Кадочникова И.С. Проблема территориальной идентичности в лирике М. Зиминной // Уральский филологический вестник. 2013. № 2. С. 168–181.
3. Каткова О.А. Региональная художественная литература как средство формирования ответственного отношения к природе у учащихся начальной школы: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Тюмень, 2001. 32 с.
4. Уланова Н.В. Авторская программа по региональной литературе. Режим доступа: <http://www.pandia.ru/text/77/296/573.php> (дата обращения: 13.09.2014).

REGIONAL LITERATURE AS THE MOST LIKELY «SPIRITUAL SCRAPIE» OF RUSSIA

Antonov Viktor Ivanovich,

*deputy chief editor of the newspaper
«Birobidzhanskaya zvezda» [«Birobidzhan star»]
(Birobidzhan, Russia),
tel.: 8 (42622) 6-71-95, e-mail: bstar@on-line.jar.ru*

In the article the problems and the importance of regional literature as the most likely «spiritual ties of» Russia. It is common for the writer and the reader of the cultural code, forming a supranational identity – a crucial component for today for such a complicated country as Russia.

Keywords: regional literature, the territorial identity, cultural code, Birobidzhan.

References

1. Kazakevich Ye.G. Tsvety Brent [Flowers Brent] // Birobidzhanskaya zvezda Newsp. 2011. 5th of Oct. P. 6.

2. Kadochnikova I.S. Problema territorialnoy identichnosti v lirike M. Ziminoy [The problem of territorial identity in the lyrics by M. Zimina] // *Uralskiy filologicheskiy vesnik* [The Ural philological bulletin]. 2013. No. 2. Pp. 168–181.

3. Katkova O.A. Regionalnaya hudozhestvennaya literatura kak sredstvo formirovaniya otvetstvennogo otnosheniya k prirode u uchashhihsya nachalnoy shkoly [Regional literature as a means of forming a responsible attitude to nature in elementary school students]. Autoref. Doct. diss. Tyumen, 2001. 32 p.

4. Ulanova N.V. Avtorskaya programma po regionalnoy literature [Author's program on regional literature]. Available at: <http://www.pandia.ru/text/77/296/573.php>, accessed 13.09.2014.

УДК: 821.161.1

ЗАВЕЩАНИЕ БУЛГАКОВЕДА.
ПОСЛЕДНЕЕ ИНТЕРВЬЮ Б. С. МЯГКОВА:
«СКВОЗЬ НЕВИДИМЫЕ МИРУ СЛЁЗЫ...»

Горпенко-Мягкова Ирина Яковлевна,

*хранитель архива булгаковеда Б. С. Мягкова,
руководитель научно-методического отдела
культурно-просветительского центра «Булгаковский дом»
119334, РФ, г. Москва, ул. Вавилова, д. 8, кв. 128,
тел.: 8 (499) 135-76-37, e-mail: gorpenko.irina@gmail.com*

Публикация последнего интервью известного специалиста по творчеству М. А. Булгакова Б. С. Мягкова (1938–2003), касающаяся актуальных проблем исследования жизни и творчества великого русского писателя.

Ключевые слова: *Михаил Булгаков, жизнь и творчество, Борис Мягков.*

«...ибо много званных, но мало избранных»
(Лк. 14:16–24).

Прошло более двенадцати лет со дня смерти московского булгаковеда Б. С. Мягкова, который вырос в семье инженеров-метроостроевцев, работал год плотником после окончания школы, получил высшее образование в московском вузе и стал дипломированным инженером-химиком. Любовь к литературе, проснувшаяся в школьные годы, превратилась в страстную увлечённость сочинениями писателей-фантастов (Станислав Лем, Рей Бредбери) и сатириков (Ильф, Петров, Зощенко). В студенческие годы он участвовал в походах по Крыму, Кавказу, Уралу, ведя дневниковые записи, фотографируя, делая шуточные зарисовки и юмористические описания приключений. Работа в Гипрохим, Госснабе, Роскосмосе не прервала тягу к исследовательской деятельности по изучению творчества любимых писателей Александра Грина, Осипа Мандельштама, Михаила Булгакова. Автор «закатного романа» пленил и «захватил» душу молодого инженера, посвятившего

изучению его творчества всю свою жизнь до самого последнего интервью за три недели до кончины от повторного инфаркта 11 января 2003 года.

Более тридцати лет продолжалось путешествие по местам жизни любимого писателя, по страницам библиографических изданий. Сотни встреч с известными булгаковедами (М. Чудакова, Л. Яновская, В. Лакшин, Г. Панфилова, А. Смелянский) и с «народными» булгаковедами (В. Молодцов, А. Курушин, В. Рокотянский, А. Задикян, Вл. Алексеев, Н. Романова), организовавшими клуб «Феникс» в середине 1980-х годов в стенах «нехорошей квартиры», превращались в оригинальные статьи по литературной топографии в газетах и журналах, в объёмные библиографические выступления в изданиях «Пушкинского дома», в активную экскурсионную деятельность по созданию первых маршрутов будущей книги «Булгаковская Москва» (1993).

Накопленный материал по литературной топографии превращался в карту «Булгаковская Москва» (1977), библиография по жизни и творчеству М. Булгакова осмысливалась в структурном древе «Четыре времени года булгаковедения» (1996) и в эссе «Библиографический роман с Булгаковым» (2000). И, наконец, колоссальная исследовательская деятельность, касающаяся жизни всех родственников Михаила Булгакова и его жён, охватывающая период с XVIII по XXI века, стала основой для появления интереснейшего фолианта «Родословия Михаила Булгакова», окончательный вариант которого (2003) автор уже не увидел, хотя Борису Мягкову удалось представить «пилотный вариант» «колючего» (111-летие со дня рождения) булгаковского юбилея в 2002 году булгаковскому сообществу...

Приступая к анализу последнего интервью Б. Мягкова в свете его тридцатилетней деятельности на поприще булгаковедения, надо сразу отметить подвижнический характер всей деятельности собирателя, хранителя, исследователя и пропагандиста творчества писателя М. Булгакова. Б. Мягков всё своё свободное время посвящал работе в архивах библиотек, в путешествиях по местам жизни писателя, знакомству с фундаментальными трудами булгаковедов, переписке с родственниками и литераторами, сбору изданий произведений писателя. И это всё проводилось за личные средства, без помощи и поддержки государственных организаций. Только в последние годы Благотворительный международный фонд Булгакова (президент В. Ф. Дименко) оказал помощь в издании «Родословий Михаила Булгакова». В итоге в архиве Б. Мягкова находятся 150 картонных ящиков с разнообразными материалами: 75 папок с вырезками статей и заметок, журнальных публи-

каций, конвалютные зарубежные издания, рукописи вариантов книг «Булгаковская Москва», «Булгаковские места России», «Родословия Михаила Булгакова», электронные версии «Библиографии Булгакова». Особую ценность представляет огромная литературоведческая библиотека и издания произведений писателя в советское время. Существует колоссальный массив фотоматериалов в плёнках, слайдах, фотографиях, что требует подробной описи для передачи на хранение в РГЛИ. Интерес представляют карты, схемы, планы-зарисовки, выполненные исследователем для структурирования полученного материала, что было показано во время выступлений на Втором и Третьем Булгаковских семинарах. Эти материалы помогают увидеть, каким образом инженер-химик становился опытным и внимательным булгаковедом. Конечно, современные технологии сканирования и печати позволят не только сохранить оригиналы, но, что было важно для самого автора, предоставить читающей публике возможность разнообразных подходов в изучении и систематизации накопленного материала.

Таким образом, можно сказать, что в последнем интервью Борис Мягков затронул основные проблемы научно-практического пространства изучения творчества и жизни писателя: литературная топография, библиография, генеалогия и музейное дело. Он сумел взглянуть на пройденный путь и сказать самое главное о своей деятельности и оценить вклад своих современников.

История последнего интервью Б. С. Мягкова

Интервью взято журналисткой Александрой Гордон у Бориса Сергеевича Мягкова в домашних условиях 22 декабря 2002 года (за 20 дней до второго смертельного инфаркта). Улучшение качества фонограммы было проведено Сергеем Филипповым (1951–2004) в фоностудии «Литературного музея» (Л. А. Шилов, 1933–2004). Первичная расшифровка фонограммы и распечатка текста проведены Виталием Акелькиным (1945–2015). Частичная публикация интервью была в книжном дайджесте «Библио-Глобус» от 11(17) ноября 2003 А. Гордон. Полностью текст публиковался в сборнике «Булгаковский семинар» (2011). Редакторы: И. Я. Горпенко, Е. А. Яблоков.

Последнее интервью (22.12.2002)

Бориса Сергеевича Мягкова (11.09.1938–11.01. 2003)

Александра Гордон: Как создавалась Ваша книга «Булгаковская Москва»?

Борис Мягков: Очень много дала мне встреча с Александром Александровичем Шамаро, который называл себя литературным краеведом

и литературным картографом. Когда я прочитал его книгу «Действие происходит в Москве», я понял, что тоже могу сказать своё слово по поводу жизни Булгакова в Москве.

У Шамаро много говорится и о писателях московских, об их героях, которых они вывели на своих страницах (у него есть разработки и по Ильфу и Петрову, и по Шолохову). Его произведения представляют своего рода литературный сценарий. Потом А. А. Шамаро поручил мне написать главу о булгаковских адресах в своей книге. Я много ездил по булгаковским местам, и потому у меня возникла мысль написать книгу «Булгаковские места России».

В 1989 г. была готова базовая рукопись. В издательстве «Профиздат» материал не был принят. «Московский рабочий» принял только те главы, которые касались Москвы. В. Я. Лакшин и А. А. Шамаро были рецензентами. К сожалению, несмотря на то, что книга анонсировалась в планах издательства, её выход в свет затянулся на несколько лет: она была издана лишь в 1993 году тем же издательством «Московский рабочий».

А.Г.: Я знаю, что Вы участвовали в создании музея Булгакова в Киеве. Какие трудности пришлось преодолевать при желании создать музей Булгакова в Москве?

Б.М.: Я становлюсь на известную позицию: если дело не сделано, всегда находится оправдание «почему». И приходится сразу вспоминать историю писем, историю обращения в высшие инстанции. Как известно, власть должна поддерживать культурную инициативу. В случае с Киевом это было. В случае с Москвой – нет. В 1960-х годах в «нехорошей квартире», где Булгаков, живя с 1921 по 1924 годы, написал «Роковые яйца», «Дьяволиаду», начало «Белой гвардии» – стали собираться почитатели творчества Булгакова. Стены лестницы подъезда №6, где располагалась квартира № 50, стали разрисовываться рисунками и надписями стихийных поклонников писателя (кстати, теперь их можно увидеть лишь во многих российских и зарубежных альбомах графики). В подвале соседнего по Большой Садовой здания образовался клуб любителей Булгакова «Феникс» во главе с Александром Курушиным (сейчас они периодически собираются в ЦДЛ).

Сейчас власти эту квартиру ремонтируют. Ныне в квартире №41 расположен Фонд Михаила Булгакова, президентом которого является Мариэтта Чудакова.

Она держит это место и от всех отбивается. В своих статьях и концепциях она утверждает, что музей нужно создавать именно там. Свершилось чудо – объявился человек, фанатично любящий Булгакова. Но при этом за дело взялись не музейщики.

А.Г.: Существует ли альтернатива «нехорошей квартире»?

Б.М.: Это дом, где Булгаков жил с Л. Е. Белозерской, а потом с третьей женой – Еленой Сергеевной и её сыном Сергеем до февраля 1934 года – Большая Пироговская, дом 35а. Ныне это помещение диспетчерской. Там созданы «Бег», «Жизнь Мольера», «Мёртвые души», ранние редакции «Мастера и Маргариты», один из вариантов «Адама и Евы». В этом месте действительно жил Булгаков, но сам дом был снесён в начале 60-х годов XX века и на его фундаменте выстроен новый. При составлении проекта было решено повторить планировку квартиры Булгакова в том виде, в каком она была в прежнем доме. Однако пока дело стоит на месте.

А.Г.: Мне кажется, момент встречи или не встречи Булгакова с читателем во многом определялся критиками и литературоведами...

Б.М.: Нет, так было при жизни Булгакова. Несмотря на то, что Булгаков в своих произведениях отказывался проводить господствующую идеологию, «Дни Турбиных» продолжали идти во МХАТе. «Зойкина квартира» шла у Вахтангова. Таиров ставил «Багровый остров». Появление его в общественных местах производило фурор. И это при том, что в число «неистовых ревнителей гонителей» Булгакова входили и председатель Наркомпроса того времени А. В. Луначарский, препятствовавший постановке булгаковских пьес, и генеральный секретарь РАППа и МАППа Авербах, ставший главным прототипом Михаила Берлиоза в романе «Мастер и Маргарита». После 1928 г. из литературной критики имя Булгакова почти исчезает, хотя изредка печатаются статьи Вишневого. Сам Булгаков даже составил книгу своих врагов. В 1930 году он написал письмо правительству, в котором говорил, что из 302 упоминаний его имени положительный смысл имело только три. Булгакова называли «посредственным богомазом», обвиняли в лживости и тенденциозности, «в попытке задним числом оправдать белое движение». С резкой критикой в адрес «Мольера» Булгакова выступил в 1936 году Юрий Олеша... После войны в 1946 году было издано печально известное постановление Жданова. Стоит ли говорить, что ни о каких публикациях не могло быть речи. Возможны они стали лишь после смерти Сталина.

А.Г.: Когда же наступил перелом?

Б.М.: Только в 1950-е годы. В 1955 году были опубликованы «Дни Турбиных» и двухпесник «Последние дни». Тогда же начались театральные постановки.

Я называю это время, совпавшее с «оттепелью», «Булгаковской весной», которая продолжалась до смерти вдовы Булгакова Елены

Сергеевны (18 августа 1970 г.). В этот период по творчеству Булгакова только начали защищаться диссертации.

Автор одной из них – нынешний ректор школы-студии МХАТа доктор искусствоведения А. Смелянский. Его диссертация касалась драматургических произведений. Вокруг Елены Сергеевны собирались все, кто занимался творчеством Булгакова.

А.Г.: Но отдельным изданием роман «Мастер и Маргарита» вышел только в 1973 году?

Б.М.: Это было недолгое «Булгаковское лето». В этот период был издан «синий» сборник, куда вошли «Белая гвардия», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита». Составитель и автор предисловия был В. Я. Лакшин (1934–1993). Он был допущен к архиву, все указанные произведения он переписал от руки. Кроме того, он использовал в своём издании материалы из прессы того времени, всю иконографию, литературу на всех языках.

А.Г.: А что было в 1980-е годы?

Б.М.: Тогда и появились «плоды», и потому это время я условно называю «Булгаковская осень». Интерес к творчеству Булгакова усилился, появились публикации, диссертации и фундаментальные труды. Для Л. М. Яновской, М. О. Чудаковой, А. М. Смелянского изучение творчества Булгакова стало частью их судьбы. Отсюда исключительно трепетное отношение к рукописям писателя, позволившее в 1989 году Л. Яновской выпустить великолепно выверенный и откомментированный двухтомник.

А.Г.: Кажется, теперь она живёт в Израиле?

Б.М.: Да, сравнительно недавно она опубликовала там огромный труд «Записки о Михаиле Булгакове». Эта монография, посвящённая малоисследованным страницам творчества писателя (особенно подробно ею были описаны столь драматичные для Булгакова 1930-е годы). Там же были отдельные главы, касающиеся его взаимоотношений с друзьями (в частности, с Ильфом), близкими людьми. В 1990-е годы, ещё живя в Киеве, она выпустила замечательное исследование «Треугольник Воланда», посвящённое истории создания и поэтике «Мастера и Маргариты». Кроме того, она опубликовала «Дневник Елены Сергеевны» в 2001-м году. Он был переиздан в виде «Дневника Мастера и Маргариты», так как включает дневники самого Булгакова.

А.Г.: Как Вы относитесь к исследованиям некоторых современных литературоведов, касающихся антисемитской составляющей творчества Булгакова?

Б.М.: Как мне представляется, подобного рода статьи назвать серьёзными исследованиями трудно. Возьмем, к примеру, статью Леонида

Кациса «О том, что “никто не придёт назад”» («Новое литературное обозрение», 1996. №№ 4–5), где он разбирает сцену убийства еврея Фельдмана. Но разве из того, что Булгаков изображает националистов-петлюровцев, устраивавших умопомрачительные погромы, следует, что сам Булгаков ненавидит евреев?

А.Г.: Если я не ошибаюсь, находясь во время гражданской войны на Украине, Булгаков сам был свидетелем и участником этих событий...

Б.М.: Да, из Киева он был мобилизован армией Деникина и служил в 3-ем Терском полку, дислоцировавшемся во Владикавказе (эти события описаны достаточно автобиографично им в рассказе «Необыкновенное приключение доктора»). В нём, как и в «Белой гвардии», Булгаков явно сочувствует пострадавшим. Точно также недоумение у меня вызывает книга Михаила Золотоносова «Роман Булгакова “Мастер и Маргарита” как субкультура русского антисемитизма», где он, понадёргав цитат из романа, сопоставил их с антисемитской периодикой 1900–1910-х годов. Кроме того, Михаил Золотоносов в одной из своих статей ссылаясь на высказывания отца писателя Афанасия Ивановича Булгакова, весьма нелестно отзывавшегося о евреях. Михаил Золотоносов – серьёзный исследователь, автор ряда книг о культуре русского антисемитизма, но здесь он совершенно не прав. Он не учитывает, что отец Михаила Булгакова не был практикующим священником. Афанасий Иванович Булгаков был религиозным учёным, преподавателем, специалистом по западному протестанству. Писал он и о различных ересьях в православной церкви: баптистах в первую очередь. Сейчас в Киеве готовится сводное издание его работ. Кстати, близким другом семьи Булгаковых был знаменитый отец Александр Глаголев. Крупный гебраист, служивший на кафедре еврейского языка в Тифлисской академии в 1913-м году. Он был привлечён к «Делу Бейлиса» в качестве эксперта обвинения, но стал активным свидетелем защиты.

А.Г.: Однако, не кажется ли Вам, что описывая в своём романе гибель Христа, Булгаков несколько преувеличивает роль главы Синедриона?

Б.М.: Здесь он придерживается обычной классической евангельской трактовки, с которой был знаком в русском переводе с греческого. Кроме того, он пользовался трудами европейских историков Фаррара и Ренана, трактовкой некоторых терминологических понятий из словаря Брокгауза и Эфрона. Так что человеком националистически настроенным Булгакова нельзя признать ни по его творчеству, ни по его личной жизни.

А.Г.: Однако, существует мнение, что третья жена Булгакова, Елена Сергеевна, скрывала своё еврейское происхождение...

Б.М.: Мы знаем это по материалам, которые опубликовала Мариэтта Омаровна Чудакова. Я не был знаком с Еленой Сергеевной, но другие биографы Елены Сергеевны об этом не пишут. Насколько мне известно, Елена Сергеевна говорила, что она не знает, какой она национальности. У меня есть книга «Родословия Михаила Булгакова» (2001), где не только подробно рассматривается генеалогическое древо самого Булгакова, но и происхождение его жён. В нём прослеживается, откуда взялась фамилия Нюренберг, как она ассимилировалась в российское пространство. Поэтому могу сказать, что фамилия Елены Сергеевны в девичестве Нюренберг (она всегда произносила свою девичью фамилию как «Нюрнберг») была дана ей по отцу Сергею Марковичу, который происходил из интеллигентной еврейской семьи, перешёл в лютеранство, а затем и в православие. Впоследствии стремился сблизиться с прибалтийскими немцами. Таким образом, её отец считался эстонским немцем. Вся семья была воспитана в «русском плане». Женат был Сергей Маркович Нюренберг на дочери православного священника Александре Александровне Горской: из «Горских псковского происхождения». Фактически, дочери еврея по крови Нюренберга, считали себя русскими людьми. Чудакова пишет, что московское общество считало Елену Сергеевну «немкой».

А.Г.: Какие интересные журнальные публикации и научные монографии Вы можете назвать за последнее время?

Б.М.: Начало нового тысячелетия не слишком радует нас новыми открытиями в булгаковедении. Появляющиеся работы, как правило, представляют собой компиляции предыдущих. Но есть несколько исключений. К ним относится Отари Захарович Кондауров, называющий себя наследником Сент-Экзюпери, Блаватской, масонского движения розенкрейцеров. В истекшем году (2002) он выпустил книгу «Евангелие от Михаила» в двух томах, где провёл исследование эзотерических символов.

В 2001 было 110-летие со дня рождения М. Булгакова, в 2002-м – 111-летие: «колючий юбилей». Статья с таким заглавием была опубликована Дмитрием Быковым в «Огоньке» в мае сего года. Она посвящена взаимоотношениям Булгакова с беспощадной и коварной властью. А Ваш покорный слуга поместил статью «Пастырь “Пастыря” или о том, как родной дядя писателя Михаила Булгакова был строгим наставником юного Тифлисского семинариста Сосо Джугашвили, и как это отразилось в российской истории и советской драматургии».

А.Г.: Очевидно, в Вашей работе говорится о пьесе Булгакова «Батум»?

Б.М.: Отчасти. Дело в том, что дядя Булгакова Николай Иванович Булгаков преподавал в Тифлисской семинарии.

А.Г.: Как раз в то время, когда там учился Иосиф Виссарионович Джугашвили?

Б.М.: Нет, этот факт точно установить не удалось, поэтому я позволил себе высказать лишь осторожное предположение. Тем не менее, письма Н. И. Булгакова, содержащие высказывания, характеризующие бунтарей-семинаристов, Михаил Булгаков действительно использовал в своей пьесе «Батум».

А.Г.: Каковы Ваши дальнейшие планы?

Б.М.: Мне хотелось бы написать книгу «Роман с Булгаковым», то есть историю булгаковедения, библиографический справочник. В своё время то же самое делал сам Булгаков в отношении русских писателей современников. Не знаю, получится ли это у меня, но этот материал у меня в голове есть. Мне также хотелось бы рассказать о спутниках Булгакова, написать книгу «Булгаков в зрелищных искусствах». Но теперь мне эти планы одному не осуществить...

WILL AN EXPERT OF BULGAKOV.
LAST INTERVIEW B. S. MYAGKOV:
«THROUGH TEARS INVISIBLE TO THE WORLD...»

Gorpenko-Myagkova Irina Yakovlevna,

*keeper of archives of Bulgakov's expert B. S. Myagkov,
head of scientific-methodological department
of cultural-educational center «Bulgakov's House»
(Moscow, Russia),*

tel.: 8 (499) 135-76-37, e-mail: gorpenko.irina@gmail.com

Publication of the last intervyyu of B. S. Myagkov (1938–2003) renowned expert on the works of Mikhail Bulgakov concerning actual problems of study the life and work of the great Russian writer:

Keywords: *Mikhail Bulgakov, the life and work, Boris Myagkov.*

