

Уральский государственный педагогический университет



Уральский филологический вестник

Русская литература
XX-XXI веков:
направления и течения

1

2012

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

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 1 / 2012

серия
**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX – XXI веков:
НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ**

Екатеринбург
2012

УДК 80.01 (082)
ББК Ш5 (2-р) 6-3
У 68

Редакционная коллегия:

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

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

(Уральский государственный педагогический университет)

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

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

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

(Южно-Уральский государственный университет)

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

(Университет штата Колорадо, США)

У 68 Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО
«Уральский государственный педагогический универси-
тет». – Вып. 1. / Гл. ред. Н.В. Барковская – Екатеринбург,
2012. – 230 с.

(Серия «Русская литература XX-XXI веков: направ-
ления и течения». Вып. 13)

Статьи, вошедшие в данный выпуск, посвящены художественным тенденциям в литературе начала XX и начала XXI вв., актуальным проблемам модернизма и постмодернизма, вопросам преемственности и новым художественным стратегиям. Рассматриваются различные аспекты поэтики И. Анненского, А. Блока, В. Маяковского, С. Кржижановского, В. Набокова, К. Паустовского, А. Ремизова, М. Палей, Н. Горлановой и др. Проблематизируется феномен сетевой литературы.

Тексты публикуются в авторской редакции.

Ответственные за выпуск: Н.В. Барковская, У.Ю. Верина

© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2012

© Уральский филологический вестник, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

<i>Сподарец Н.В.</i> К проблеме художественной концептуализации феномена человека в лирике Ш. Бодлера и А. Блока.....	5
<i>Налегач Н.В.</i> Стихотворение И. Анненского «Среди миров» в поэтических отражениях Вс. Рождественского	15
<i>Степанова А.А.</i> Градостроительство как житнетворчество: образ города-сада в поэзии В. Маяковского	24
<i>Миронов А.В.</i> Владимир Нарбут: вхождение в литературную жизнь (материалы к творческой биографии поэта).....	36
<i>Кубасов А.В.</i> Дискурс смерти в рассказе С.Д. Кржижановского «Дымчатый бокал»	48
<i>Матвеева Ю.В., Шамакова Е.М.</i> Несколько наблюдений над реминисцентной природой творчества Владимира Набокова	57
<i>Хрящева Н.П., Сухорукова Ю.А.</i> Позднее творчество К.Г. Паустовского: движение к поэтике метапрозы	71

СПУСТЯ СТО ЛЕТ: ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЕЙ

<i>Блищ Н.Л.</i> Металитературный миф А.М. Ремизова о Гоголе и гоголиана начала XX века	84
<i>Барковская Н.В.</i> Традиции А.М. Ремизова в современной литературе.....	95
<i>Багдасарян О.Ю.</i> Пьесы-ремейки в «новой драме» (М. Биттер-младший «На доньшке» – М. Горький «На дне»)	111
<i>Черняк М.А.</i> Эхо серапионов в контексте прозы начала XXI века	123
<i>Литовская М.А.</i> «Прошлое плюс будущее минус настоящее»: имперская идея в российском романе 2000-х годов.....	135
<i>Алексеева Н.В.</i> Семантика реминисцентных заглавий в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»	148

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА

<i>Верина У.Ю.</i> Феномен единично-множественного и современный литературный процесс (поэтическое поколение «Дебюта»).....	154
<i>Семьян Т.Ф.</i> Перформативный характер текста современной отечественной драмы	167
<i>Созина Е.К.</i> Петербургский роман Марины Палей	178
<i>Даниленко Ю.Ю., Есаева А.Л.</i> Между жизнью и литературой (к вопросу о жанровой специфике «Повести Журнала Живаго» Нины Горлановой).....	186
<i>Пономарева Е.В.</i> «Оппозиция» или «позиция»: сетевая литература в современном литературном пространстве	193
<i>Меркотун Е.А.</i> «Самораспад» персонажа как реплика в диалоге: парадоксы одноактного драматического действия	208
Сведения об авторах	221
SUMMARY	224

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Н.В. СПОДАРЕЦ

(Одесский национальный университет им. И.И. Мечникова,
г. Одесса, Украина)

УДК 821.133.1.09(Бодлер)+821.161.1.09(Блок)

ББК Ш5(418)-4+Ш5(2Рос=Рус)6-4

К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ФЕНОМЕНА ЧЕЛОВЕКА В ЛИРИКЕ Ш. БОДЛЕРА И А. БЛОКА

Аннотация: В статье выдвинута гипотеза о том, что в цикле А. Блока «Черная кровь» художественная концептуализация феномена раздвоенного сознания ориентирована на творчество Ш. Бодлера. Прослежены особенности текстового воплощения концепта «человек-зверь», актуализированного как в лирике Ш. Бодлера, так и А. Блока третьего периода творчества.

Ключевые слова: концепт «человек-зверь», художественная концептуализация, феномен раздвоенного сознания.

Пафос деструкции человека и мира, идея их несовершенства рельефно обозначились в произведениях писателей-модернистов на уровне вербализации концептов.

Мы исходим из понимания концепта как ментально-когнитивной единицы, которая в границах словесного знака и языка предстает в своих содержательных формах образом, понятием и символом. Согласно «Краткому словарю когнитивных терминов», «понятие концепт отвечает представлению о тех смыслах, которыми оперирует человек в процессах мышления и которые отражают содержание опыта и знания, содержание результатов всей человеческой деятельности и процессов познания мира в виде неких «квантов» знания»¹.

В современном литературоведении концепт включен в инструментарий методик филологической аналитики, ориентированных на антропоцентрический подход к литературному явлению. Актуальность концепта в филологическом знании связана и с его высоким классифи-

¹ Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. С. 90.

кационным потенциалом². Опора на это понятие поможет нам реализовать экзистенциально-феноменологическую исследовательскую стратегию рассмотрения художественного сознания поэтов-модернистов, представивших в своей творческой практике оригинальные решения метафорического концепта «человек-зверь» – одного из структурных компонентов общемодернистской экзистенциальной концептосферы. В целом, разработку *анималистического компонента в творчестве европейских модернистов* можно трактовать и как знак кризисного состояния сознания, обращенного к художественному решению антропологической проблематики.

Литературоведческая интерпретация концепта «человек-зверь» осуществляется нами в системе доминантных факторов целостности поэтического текста модернистов: субъектной организации и мотивики. Выявление узуальной и окказиональной когнитивной составляющей содержания концепта «человек-зверь» в лирике Ш. Бодлера и А. Блока проводится с опорой как на имманентную поэтику произведений, так и на экстралитературные показатели.

В литературоведении уже неоднократно подчеркнута «законодательная миссия» Ш. Бодлера в формировании европейского поэтического модернизма. В продуктивной для модернистского дискурса линии разработки метафорического концепта «человек-зверь» просматриваются поэтические реминисценции и аллюзии к «Цветам зла», «Стихами в прозе» Ш. Бодлера. Рассмотрим в качестве примера цикл А. Блока «Черная кровь».

Среди факторов, акцентировавших в художественном сознании Ш. Бодлера обращение к концепту «человек-зверь», можно назвать «фантаσμαгорический мир» Франциско Гойи, который французский поэт ценил за «правдоподобность», отмечая: «Его чудовища рождаются жизнеспособными, они гармоничны. Никто не посмел пойти дальше, чем он, по пути реально зримого абсурда. Все эти извивающиеся тела, звероподобные хари, дьявольские гримасы сродни человеку»³. Значимым для становления новаторских принципов художественной антропологии Ш. Бодлера явился также его интерес к творчеству Э. По (в частности, к рассказу Э. По «Черный кот»).

Г.К. Косиков, один из исследователей творчества Ш. Бодлера, обосновывая мировоззренческие истоки поэта, обращает внимание на

² Алефиренко Н.Ф. Проблемы вербализации концепта. Теоретическое исследование. – Волгоград: Перемена, 2003. – 96 с.

³ Бодлер Ш. Об искусстве / пер. с франц. Н. Столяровой и Л. Липман; предисл. В. Левика; послесл. В. Мильчиной. – М.: Искусство, 1986. С. 176.

другие антропологические концепции просветителей и романтиков. Исследователь цитирует скандальное для XVIII в. сочинение Ламетри «Анти-Сенека, или Рассуждение о счастье», где сделан акцент на природных свойствах человека, «представляющего собою вероломное, хитрое, опасное и коварное животное». Концептуальное открытие Ш. Бодлера, подчеркивает Г.К. Косиков, заключалось в том, что он не в ком-нибудь, но прежде всего в себе самом обнаруживает жизнь «животной личности», не кого-нибудь, а себя самого ощущает он сугубо *плотским человеком*⁴. По сути дела, Ш. Бодлер в своем творчестве вышел на новый для европейского литературного сознания методологический вектор концептуализации человека в системе антиномных показателей, архетипический код которых просматривается и в глубинах мифологии, сопрягавшей область антропологического и анималистического.

Этот же оценочный ракурс имел место и в христианской мифологии, что очевидно из персонажной номинации, отвечающей концепту «зверь», характерно развернутому в тексте Откровения Святого Иоанна Богослова (Апокалипсис). Здесь через образно-смысловую оппозицию «зверь» – «ангел» проясняется семантика имени «зверя» как Антихриста, который является воплощением Сатаны, противником Бога. В Новом Завете, по мнению исследователей сакральных текстов, Сатана и Дьявол – одно и то же существо. Дьявол способен не только искушать человека, подавлять его волю, но и вселяться в него, овладевая телом и подчиняя себе бессмертную душу.

Представляется, что в книге Ш. Бодлера «Цветы зла» образ зверя отвечает именно этой линии концептуализация, охватывающей всю субъектную сферу, но идентифицирующую ее в семантической парадигматике данного концепта не однозначно. В первом программном стихотворении книги *Благословение* в картинах и диалогах разворачивается, а вернее «моделируется» (по аналогии с библейской историей рождения Богочеловека) некая схематическая жизненная линия существования *Поэта*, полная испытаний и межличностных конфликтов, когда даже самые близкие стремятся «унизить все божественное в нем». Статусу поэта противопоставлен статус матери и жены – в авторской картине мира экзистенциально значимых женских архетипов, что подтверждает и биографический контекст творчества Ш. Бодлера.

⁴ Косиков Г.К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. Жан-Поль Сартр. Бодлер / Составление, вступит. статья и коммент. Г.К. Косикова. – М.: Высшая школа, 1993. С. 21-22.

По характеру мысли и поведенческой доминанте они в авторском мире отвечают образу «чужого». Жена же предстает соблазнительницей, совратительницей, ощущающей в себе *«живущего зверя»*, способного, *«играя, насладиться»* и как *«гарпия вырвать сердце»* покорного поэта.

Но что ж Поэт? Он тверд.
Он силою прозренья
Уже свой видит трон близ Бога самого⁵,

чем подчеркнута богоизбранность и богоравность Поэта.

Очевидно, что экзистенция поэта и само его существование трактуется Ш. Бодлером в системе аксиологических приоритетов романтизма. Образные аналогии поэта позволяют нам актуализировать и мифологический код в противопоставлении богоравного и сатанинского. Последнему в авторских коннотациях отвечает женская ипостась, соответствующая мифологическому образу Лилит, трактуемому и как женщина-птица: подобно «гарпии вырывает сердце». В данном стихотворении смысловое поле концепта «человек-зверь», аргументируемого мифологическими коннотациями, отвечает персонажам, выделенным по гендерному (феминному) принципу.

Однако в последующих стихах книги «Цветы зла» структура персонажной системы и сама концепция субъекта, идентифицирующего в процессе художественного бытия свой онтологический статус, меняется. Очевидно, что наряду с метафизическим аспектом, Ш. Бодлер в оценке мира и человека все активнее руководствовался и экзистенциально-феноменологическим, в связи с чем изменяется и формат субъектной концептуализации, субъектной идентификации и принцип субъектно-субъектных отношений.

Постепенно в концептуальное поле метафоры «человек-зверь» вводится вся персонажная система книги «Цветы зла», в которой фактор животного-стихийной природы становится структурообразующим в концептуализации представителей рода человеческого, включая и лирического героя. Заметим, что анималистические аналогии возникают в авторском сознании, в первую очередь, при характеристике *женских образов*. Например:

Ты на постель свою весь мир бы привлекла,
О, женщина, о, тварь, как ты от скуки зла!

или

⁵ Бодлер Ш. Цветы зла // с парал. франц. текстом. – М.: Радуга, 2006. – 796 с.

Зверь мой с душою свирепо-игривой,
чудо-тигрица, прильни же к плечу!
Пальцы давно запустить я хочу
в чашу твоей развороченной гривы

или

Я как на приступ рвусь тогда к тебе, бессильный,
Ползу, как клуб червей, почуя труп могильный.
Как ты, холодная, желанна мне! Поверь, –
Неумолимая, как беспощадный зверь!

И в этих стихах концепция женских образов коррелирует с апокрифической трактовкой женского начала, маркированного архетипом Лилит, по мифологическим преданиям – воплощением злой силы, женщины, наделенной демоническими чарами. В фольклоре Лилит трактуется и как оборотень, принимающий облик *кошки*, на что, очевидно, ориентировался Ш. Бодлер в стабильной, в рамках поэтической системы поэта, аналогии женщины и кошки (стихотворения «Кошка», «Кошки» и др.).

Ориентация на архетипический компонент образа Лилит задавала систему значений, отвечающих бодлеровскому решению концепта «человек-зверь» как экспликации животно-стихийной природы именно женщины. Но отношение к ней у лирического героя теперь двойственное: в силу голоса страсти, она «желанна», но при этом не лишена признака «беспощадного зверя». Ясно, что поэт не ограничивается узальной составляющей концепта «человек-зверь», а разрабатывает индивидуальную линию его репрезентации и концептуализации.

Это особо очевидно при прочтении стихотворения Ш. Бодлера «*Кот*», где субъектом и объектом экспликации концепта «человек-зверь» становится уже лирический герой, констатирующий:

В мозгу моем гуляет важно
Красивый, кроткий, сильный кот
И, торжествуя свой приход,
Мурлычет нежно и протяжно.
(...)
Он не царапает, не мучит
Тревожных струн моей души
И только царственно в тиши
Меня как скрипку петь научит,
С твоею песенкой целебной,
Кот серафический, волшебный,
С гармонией твоих рулад!

В этом стихотворении, опираясь на знакомый нам анималистической образ, художественно развернута феноменология двойничества лирического героя. Семантически образ кота-двойника, с одной стороны, сопрягается с областью природного, символизирующего уже сильное балансирующее начало, а не стихийно-разрушительное (образ кошки-Лилит), с другой, «как серафический, волшебный», как аллегорический образ – он и является тайным знаком и носителем божественного дара поэта. В данном стихотворении для вербального развертывания состояния раздвоенности сознания лирического героя Ш. Бодлером найден ряд повествовательных и композиционных приемов. Лирический сюжет в стихотворении строится на развертывании *отношений лирического Я и сферы его сознания*, в котором значим выделенный анималистический признак:

Его зрачков огонь зеленый
Моим сознанием овладел.

На уровне композиционной организации средством передачи таких отношений стал прием смены ракурса, «игры» точкой зрения субъекта высказывания.

В поэтическом мире Ш. Бодлера область рассмотренной нами анималистической концептуализации постепенно охватила всю субъектную сферу, включая лирического героя и систему женских образов. Тем самым в бодлеровском художественном решении концепта «человек-зверь» четче обозначилась его функциональная и структурная связь с концептом «человек» – базовым в авторской экзистенциальной концептосфере.

Опыт антропо-анималистической модели художественной концептуализации Ш. Бодлера был творчески воспринят и продуктивно развит многими европейскими писателями-модернистами в их разработке концепта «человек». Усвоение этого опыта русскими символистами осуществлялось в соответствии с их эстетической аксиологией. Как отмечала З. Минц, цитатность и активная функция реминисценций отличает творческий метод символистов вообще и А. Блока, в частности⁶. В целом поэтическое письмо А. Блока характеризуется многочисленными аллюзиями и реминисценциями из лирики предшественников и современников. Начало 1910-х гг. в этом отношении показательной ориентацией художественного сознания А. Блока на опреде-

⁶ Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. – СПб.: Искусство-СПБ, 1999. С. 363-364.

ленные идеологемы, мотивы и образы предшественников, где в первом ряду можно назвать идеологов новой художественной антропологии – Ш. Бодлера и Ф. Ницше.

С именем Ш. Бодлера А. Блок был знаком еще в юности, т.к. его мать одной из первых переводила сочинения французского поэта на русский язык. Показательно, что уже в «Стихах о Прекрасной Даме» тема «двойников», как писал К. Мочульский, «врывалась тревожным шепотом в мелодию книги... В «Распутьях» тема эта развивается в коротких лирических повестях, темно-аллегорических и нарочито-туманных»⁷. Лирический дискурс таких «декадентских» стихов отвечает «записи бреда, ночных кошмаров»⁸, не понятых и не принятых даже поэтами-символистами (З. Гиппиус и др.). Среди образов двойников в этих стихах появляется и образ *черного человека*, символизирующего «двоемирие» в самом человеке и иррациональное в сфере жизни. В художественной антропологии А. Блока уже на раннем этапе его творчества очевидна корреляция с моделью, продуктивно разработанной Ш. Бодлером, констатирующим не взаимоисключение, а взаимодействие в сознании человека интенции к идеалу и голос страстей роковых, стремление к «бездне».

Можно предположить, что именно путешествие во Францию летом 1913 года для А. Блока стало новым импульсом к актуализации широкого аллюзивного пласта из творчества Ш. Бодлера. Мотивика, отдельные образы французского поэта оказываются аксиологически востребованными художественным сознанием А. Блока десятых годов в процессе художественной экспликации авторской картины мира и концепции человека.

А. Блока, как и Ш. Бодлера, отличал интерес к феномену раздвоенного сознания современного человека, болезненно переживавшего фазы межличностных отношений (в том числе, и интимных отношений). Художественная проекция становления такого личного и творческого опыта обозначена лирическим сюжетом цикла «Черная кровь» как любовного поединка ЕГО и ЕЕ, представленного дискурсом лирического героя. Как и у Ш. Бодлера, отношения лирического героя и героини строятся по модели рокового поединка, продиктованного голосом страстей. Но мотив поединка не ограничивается только сферой межличностных отношений, а распространяется и на область сознания лирического героя, переживающего внутриличностную драму. Ее источник – внутренний и внешний, что в данном случае раскрыто

⁷ Мочульский К.В. А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. – М.: Республика, 1997. С. 59.

⁸ Там же.

А. Блоком в рамках художественного мира не только отдельного стихотворения, как у Ш. Бодлера, а собранного авторского цикла, состоящего из *девяти* стихотворений. Внутренний конфликт кроется в иррациональной природе человека, подверженного «внутреннему огню», с которым не может справиться лирический герой при встрече с героиней. Внешним источником внутриличностной драмы героя становится, казалось бы, конкретная возлюбленная, стоящая «вполоборота», «грудь и рука» которой в поле его зрения. Именно она даже «не взглядом», а своим «дыханием» принесла «грозу», разжигает «огонь»:

Ширится круг твоего мне огня,
Ты, и не глядя, глядишь на меня!
Пеплом подернутый бурный костер –
Твой не глядящий, скользящий твой взор!⁹.

Символическим выражением этого внутреннего состояния героя и героини стал метафорический эпитет *черная кровь*. Герой констатирует:

Нет! Не смирит эту черную кровь
Даже – свидание, даже – любовь!

Мотив взгляда, композиционные приемы смены пространственной и субъектной точек зрения, которыми, как и Ш. Бодлер, в данном цикле активно пользуется А. Блок, позволяют в широком ракурсе символической оптики (пространственной, психологической, архетипической, мифологической) охватить проблему свидания как любви-поединка и художественно (в рамках собранного авторского цикла) смоделировать версию ее разрешения.

Уже в начале второго стихотворения цикла оговаривается *многомерность взглядов и голосов как со стороны субъектов оценки*:

Я гляжу на тебя. Каждый демон во мне
Притаился, глядит,

так и со стороны лирической героини *как субъекта действия*:

Каждый демон в тебе сторожит,
Притаясь в грозовой тишине...

⁹ Блок А. Черная кровь // Блок А. Собрание сочинений: В 6 т. – Т. 2: Стихотворения и поэмы. 1907-1921. – Л.: Худож. литература, 1980. С. 210-214.

Множественность субъектной сферы данного цикла, несмотря на реальность отношений ЕГО и ЕЕ – двух субъектов действия, продиктована той антропологической концепцией человека, на которую ориентировался и которую художественно воплотил в данном произведении А. Блок.

Идея двойственной и антиномичной природы человека в художественном мире рассматриваемого цикла воплощается поэтикой двойничества и множественности Я. Лирический герой как субъект действия в ситуации любовного свидания проявляется, в первую очередь, своей дьяволической ипостасью: сначала он констатирует свою способность «убить» героиню, как только «кровь прошумела в ушах». Мотивом черной крови связывается ЕЕ и ЕГО дьяволическая ипостась:

Гаснут свечи, глаза, слова...
– Ты мертва наконец, мертва
Знаю, выпил я кровь твою...
Я кладу тебя в гроб и пою, –
Мгливой ночью о нежной весне
Будет петь твоя кровь во мне!

Но это убийство виртуальное, разыгранное «ночным сознанием» (7-е стихотворение цикла) героя в «страстном бреду» (8-е стихотворение цикла). За ним следует реальная ситуация, когда герой констатирует свою способность ударить героиню:

Над лучшим созданием божьим
Изведал я силу презренья.
Я палкой ударил ее.

Разрешение конфликта в сфере реальных отношений ЕЕ и ЕГО – уход героини; разрешение конфликта в сознании героя – «убийство» героини как путь ее возвращения «на берег рая», а его – освобождение, т.к. «свободным» он стал! Речь идет об экзистенциальном освобождении от природно-стихийного голоса тела, которому полностью подчинена героиня – воплощение архетипа Лилит. Эта связь маркирована ее телесными характеристиками и аналогиями. Она неукротима в поисках наслаждения, когда «обугленный рот в крови / Еще просит пыток любви»; ее мир – это мир ночи, где она подобна «ощерившейся кошке»; её объятия «страшные», поэтому лирический герой хочет «вернуть ее навек на синий берег рая..., убив всю ложь и уничтожив яд...». Мотивом освобождения героя маркируется аксиологическая приоритетность для А. Блока сферы духа, а не тела. Его модель художественной кон-

цептуализации человека в 10-е гг. согласуется с поисками христианской антропологии конца XIX – начала XX вв., рассматривающей плотский опыт человека и как этап возможного *духовного восхождения*.

Художественно-концептуальные решения данного цикла позволяют констатировать сознательную ориентацию А. Блока на аллюзивный пласт лирики Ш. Бодлера, следовавшего принципам бинарности и антиномичности при построении образов. Важным средством реализации этих принципов в творчестве рассматриваемых поэтов стало художественное решение метафорического концепта «человек-зверь», смысловое поле которого углублялось и расширялось в процессе концептуализации феномена человека.

Н.В. НАЛЕГАЧ

(Кемеровский государственный университет,
г. Кемерово, Россия)

УДК 821.161.1.09(Рождественский)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

СТИХОТВОРЕНИЕ И. АННЕНСКОГО «СРЕДИ МИРОВ» В ПОЭТИЧЕСКИХ ОТРАЖЕНИЯХ ВС. РОЖДЕСТВЕНСКОГО

Аннотация: В статье рассматриваются стихотворения Вс. Рождественского, образность, тематика, мотивы которых восходят к стихотворению И. Анненского «Среди миров». Сопоставительный анализ этих поэтических текстов обнаруживает принцип тематической отдельности в усвоении Вс. Рождественским традиции И. Анненского. Так, в стихотворениях «Я начал день свой пушкинским стихом...» и «Для всех раскрыты грустные страницы» обращение к символу таинственной звезды приводит к развитию темы творчества и созданию образа души поэта. А в стихотворении «Звезда» получает развитие мотив единственной и вечной любви.

Ключевые слова: Вс. Рождественский, И. Анненский, «Среди миров», звезда.

Стихотворение И. Анненского «Среди миров», вошедшее в его книгу стихов «Кипарисовый ларец», оказалось одним из немногих, интерес к которому устойчиво сохранялся в русской культуре на протяжении всего XX столетия. Об этом свидетельствует и ряд его переложений на музыку от А. Вертинского до Б. Гребенщикова¹, и оказавшийся востребованным в русской лирике образ единственной звезды, сохраняющей свою связь с текстом стихотворения И. Анненского.

Несмотря на то, что акмеисты зачастую негативно оценивали образ звезд, на что неоднократно указывалось в современном литературоведении², в поэзии авторов, вышедших из «Цеха поэтов», притяжение к этому стихотворению И. Анненского с его ключевым символом единственной звезды, прослеживается достаточно ярко. Одним из них является Вс. Рождественский. Так, в его поэзии стихотворение «Среди миров» оказывается подтекстом по отношению к таким, как «Я начал

¹ Практически полная подборка переложений и исполнений этого произведения имеется в «Цифровом архиве Анненского» // URL: annensky.lib.ru [создатель и модератор сайта М.А. Выграненко].

² Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. – М., 2004. С. 92-93; Мусатов В.В. Лирика Осипа Мандельштама. – Киев, 2000. С. 44.

день свой пушкинским стихом...» (1960), «Звезда» (1966) и «Для всех раскрыты грустные страницы...» с посвящением И. Анненскому (опубл. 1980).

Еще в портретных стихотворениях Вс. Рождественского образ И. Анненского оказался прочно связан с образом А. Пушкина. Поэтому вполне закономерно, что и в стихотворении «Я начал день свой пушкинским стихом...» образ одного поэта вызвал другого. В комментариях к тексту, подготовленному М.В. и Т.В. Рождественскими, образ Кифареда одновременно соотнесен как со статуей Аполлона-Кифареда в Павловском парке, так и с героем драмы И. Анненского «Фамира-Кифаред»³. Предположение подкрепляется предшествующим образом Кифареда образом взыскательной и строгой звезды: «Но мнится мне – взыскательно и строго / там, в высоте, прорезалась звезда. // Меня с ней тонкий луч соединит, / Как с сердцем друга вещая беседа, / И этот луч стрелою Кифареда / Разбудит отозвавшийся зенит» (с. 236). Звезда – вещая собеседница, друг – раскрывается в стихотворении как образ души поэта, лучами проникающий в душу лирического «Я» и наполняющий его вдохновенным состоянием.

Следует отметить, что образ звезды может восходить здесь еще к одному стихотворению И. Анненского – к его кантате «Рождение и смерть поэта», написанной по поводу 100-летнего юбилея Пушкина и исполненной во время торжеств в Царскосельской Николаевской мужской гимназии ее учениками. Интересен образный ряд кантаты. Так, образ звезды является магистральным, возникая в песне о рождении поэта: «Не звезда в полуночи затеплилась / <...> / Нарождается надежда – молодой певец» (с. 77)⁴, затем вновь проявляясь в повествовании о его смерти: «Там ночи туманной / Холодные звезды» (с. 78), воплощается в символе вифлеемской звезды: «О тень, о сладостная тень, / Стань вифлеемскою звездою, / Алмазом на ее груди – / И к дому бога нас веди» (с. 79). Через развитие символического образа звезды отчетливо разворачивается мифологема: рождение – смерть – воскресение.

³ *Рождественский Вс.* Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. М.В. и Т.В. Рождественских; вступ. ст. А.И. Павловского. – Л., 1985. С. 511-512, 535. Здесь и далее стихотворения Вс. Рождественского приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках непосредственно после цитаты.

⁴ Здесь и далее стихотворения И. Анненского приводятся по изданию: *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. – Л., 1990. (Библиотека поэта. Большая серия).

Введение данного образа через былинный зачин⁵ (надо отметить, что в типичных русских былинах такое сравнение рождения богатыря со звездой практически не встречается и создано И. Анненским через развитие устойчивой метафоры из астрального мифа) позволяет обратиться к народному поверью, восходящему к мифу об астральности души, суть одного из вариантов которого в том, что, когда человек рождается, звезда падает на землю, когда же умирает, она возвращается на небо. А.Н. Афанасьев указывает, что данный миф был широко распространен у всех индоевропейских народов, причем в варианте, актуальном для И. Анненского, он встречается еще у Аристотеля: «По словам Аристотеля, душа усопшего превращается в звезду, и чем во время земной жизни бывает она пламеннее, возвышеннее, доступнее для духовной деятельности, тем блистательнее горит она по смерти человека»⁶. Сюжет этого мифа прослеживается и в стихотворении: не звезда затеплилась – жизнь поэта, когда же он умирает, его манят к себе обратно холодные звезды. Возвратившись на небо, душа поэта становится алмазом на груди вифлеемской звезды. Благодаря этому символу вводятся христианские ассоциации, одна из которых позволяет осмыслить назначение поэта в контексте религиозных исканий народа, что опять-таки актуализирует античную концепцию о поэте как учителе народа.

Другой ассоциативный ряд выстраивается в сопоставлении полного страданий пути Христа и исполненной невзгод и лишений жизни А. Пушкина. При этом в обоих случаях звучит мотив преодоления мук посредством веры, надежды и любви: «Но бог любовью окрылил / Его пленительные грезы / И в чистый жемчуг перелил / Поэт свои немые слезы» (с. 78). Так поэтически переосмысливается И. Анненским пушкинский образ поэта-пророка и связанный с ним образ вещего сердца – души как пламенеющего огнем угля (в христианской традиции сердце и душа часто употребляются как синонимы). Образы звезды и пламенеющего угля ассоциативно соотнесены между собой через мотив сияния, светоносности, при этом связующим звеном между ними выступает образ алмаза на груди вифлеемской звезды. Таким образом, символ звезды в стихотворении И. Анненского, намекая на пушкинский образ пламенеющего угля, вбирает его в себя, но при этом строится на

⁵ Овладение И. Анненского поэтикой былин подкреплялось его научными интересами. Так, по окончании университета он публикует работу «Из наблюдений над языком и поэзией русского севера» (СПб., 1883).

⁶ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. 3. – М., 1995. С. 106.

развитии оппозиции: пылающий земным жарким огнем уголь (жизнь А. Пушкина) – сияющая холодным небесным светом звезда (поэзия А. Пушкина, ведущая в мир идеала). Творчество становится тем горнилом, в котором «вещное сердце» перегорает из пламенеющего угля в алмаз на груди вифлеемской звезды. Этот мотив перевоплощения и мучительного пылания жизни поэта подкреплен у И. Анненского, как всегда, конкретным, «вещным» явлением: при необыкновенно высокой температуре уголь «превращается» в алмаз. Сила и таинство творчества заключаются в том, что поэт оказывается способным «перелить» страдания и муки несовершенной действительности, тленного мира в «чистый жемчуг» поэзии, в миг совершенного гармоничного бытия произведения искусства. Но чтобы это превращение произошло, необходимо сжечь собственную душу в пламени жизни (= жизненных впечатлений) дотла. Наградой за этот подвиг окажется преображение души поэта из угля в алмаз. Этот мотив очищения, просветления мук бытия силой творчества является одним из ключевых в поэзии И. Анненского и связывается им, как видно из стихотворения «Рождение и смерть поэта», с истинным предназначением поэта, которое удалось воплотить в жизни А. Пушкину. Отсюда представление о нем в творчестве И. Анненского как об идеальном поэте.

Отсылка через сходно развивающуюся образность к кантате И. Анненского позволяет Вс. Рождественскому усилить взаимосвязь образов И. Анненского и А. Пушкина в своем стихотворении, а также ценностно обозначить свое отношение к поэзии поэта-предшественника.

Кроме того, следует отметить во второй строфе стихотворения Вс. Рождественского характерный для поэзии И. Анненского мотив листов-листьев, подчеркивающий единство мира природы с миром искусства: «О чем шумит бессонных листьев речь? / Как разгадать их тайное значенье? / И вот уже игла воображенья / Легко успела сердце мне обжечь» (с. 236).

Следовательно, образ пушкинского стиха, сверкнувшего с развернутой страницы, актуализирует не только тему приобщения лирического героя-поэта к пушкинской традиции, но, развиваясь в поле образно-мотивных ассоциаций, характерных для поэзии И. Анненского, дает своеобразный мотив поэзии как путеводной звезды, наполняющей жизнь лирического «Я» смыслом посредством связи с другими поэтическими мирами.

В контексте разговора о реминисценции к стихотворению И. Анненского «Рождение и смерть поэта» следует упомянуть и стихотворение Вс. Рождественского «Светом бывает тьма разбужена...» (1966),

содержащее мотив творчества как преобразования муки жизни силой поэзии, развивающийся в тесной взаимосвязи с образом растущей в раковине моллюска жемчужины.

С первой же строфы тема творчества, которая в контексте образности И. Анненского и отчасти Н. Гумилева представлена посредством рождения жемчужины от песчинки (здесь также можно указать и на переключку с ахматовским «Когда б вы знали из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда»), включена Вс. Рождественским в тему онтологического противостояния света и тьмы, где искусство, метафорически представленное образом жемчужины, растущей во тьме раковины, соотносено в духе пушкинской традиции с началом света, борющегося и нарастающего вопреки тьме: «Светом бывает тьма разбужена / В непрекращающемся поединке. / Тысячелетья растет жемчужина / В мякоти раковины – от песчинки» (с. 278). Во второй строфе жемчужина соотносится с правдой жизни, с ее стремлением к росту и поискам путей к свету: «Там, в глубине, где морские слизи / Плотно ребристые сжали створки, / Эта песчинка – прообраз жизни – Ищет в потемках дороги зоркой» (с. 278), подготавливая в третьей строфе мотив претворения тьмы вопреки страданиям и боли и благодаря упорной вере в светлое начало: «И не по прихоти иль своеволью, / А оттого, что мученье длится, / Всё, что дано нам любовью, болью, / В радость нежданную обратится» (с. 279), что буквально соответствует созданному И. Анненским образу пушкинского творчества как идеальной модели поэзии в кантате «Рождение и смерть поэта»: «Но бог любовью окрылил / Его пленительные грезы / И в чистый жемчуг перелил / Поэт свои немые слезы» (с. 78).

Первые три строфы стихотворения Вс. Рождественского основаны на развитии мотива неизбежности творческих мук, а две заключительные, в отличие от И. Анненского, у которого этот мотив сопровождался представлением о творчестве не только как даре, но и чуть ли не проклятии («Но когда б и понял старый вал, / Что такая им с шарманкой участь, / Разве б петь, кружась, он перестал / Оттого, что петь нельзя, не мучась?..» (с. 91)), держатся на мотиве приятия этих мук как непреложного закона бытия, задавая не свойственный для поэзии И. Анненского мотив смирения. Если у И. Анненского проклятые вопросы существования становились источником мучительного сомнения в самом смысле бытия и человеческого существования в нем, то у Вс. Рождественского, напротив, оплаченное страданием слово обретает силу правды и, тем самым, способно нести в себе радость, которая искупает неизбежность страдания: «А проще сказать – пусть зреет слово / Неторопливо и полноценно, – / Тогда и старое будет ново / Правды

крупницею неизменной. // Если жемчужины нет без боли, / Если и радость – венец страданья, / Что бы ты делал без вечной соли, / Горестной спутницы существования?» (с. 279).

Возвращаясь к звездной образности, отметим, что в стихотворении «Звезда» (1966) отсылки к стихотворению «Среди миров» более очевидны и поэтически точнее связаны с развитием смыслов, заданных в стихотворении предшественника. Оба стихотворения напрямую связаны с темой любви и строятся на мотиве уникальности и единственности избранницы, которая сравнивается со звездой. Тем не менее, в стихотворении И. Анненского образ Звезды не ограничивается любовной темой. Более того, эта любовь, укорененная в сфере идеала, что подчеркнуто астральной символикой, скорее, изображена как духовная близость, нежели земное чувство, и может проецироваться не только на образ женщины, но и поэзии и шире – сферы идеала. Стихотворение Вс. Рождественского целиком и полностью принадлежит к любовной лирике.

Романтическое, по сути, отношение к этому стихотворению И. Анненского у Вс. Рождественского отметила еще И.А. Васильева: «Вс. Рождественский находился, несомненно, под обаянием таких строк Ин. Анненского, как «среди миров в мерцании светил, одной звезды я повторяю имя...». В начале двадцатых годов он создал много прекрасных стихов о любви: «Мы с тобой когда-нибудь поедем...», «Земное сердце не устанет...», «Помнишь маленьких калиток хрипы...», «Дворик наш затянут виноградом...», «В этой комнате проснемся мы с тобой...». Разумеется, эти стихи не простое подражание Ин. Анненскому. В лирике Вс. Рождественского отчетливо слышен его особенный, неповторимый голос, придающий стихам своеобразие: в основе – простое, безыскусственное, искреннее чувство, вызванное ощущением радости жизни. Любовь ослепляет поэта своей силой, она целомудренна, светла, романтична»⁷.

В свете отсылки к И. Анненскому изящным преломлением этой реминисценции выглядит рефреном повторяющийся четвертый стих, завершающий каждую из трех строф: «Одну тебя, одну тебя» (с. 274). Этот композиционный прием является откликом на начальные строки стихотворения И. Анненского: «Среди миров, в мерцании светил / Одной Звезды я повторяю имя...» (с. 153) (подчеркнуто мною – *Н.Н.*). В обоих случаях перед нами выражение мотива постоянства чувства на фоне мерцающей и подвижной в смысловом отношении реальности

⁷ Васильева И.А. Всеволод Рождественский. Очерк жизни и творчества. – Л., 1983. С. 94-95.

бытия (в стихотворении И. Анненского) или суеты человеческого существования (в стихотворении Вс. Рождественского). И если в стихотворении И. Анненского мотив неизменности чувства к Звезде противопоставлен ускользающим мерцаниям всех остальных смыслов, что ценностно возвышает Одну Звезду над всеми остальными, превращая ее в символ надежды и веры в существование вечных ценностей в мире, полном сомнений: «И если мне сомненье тяжело, / Я у Нее одной ищу ответа, / Не потому, что от Нее светло, / А потому, что с Ней не надо света» (с. 153), то у Вс. Рождественского тот же контраст мотивов дает иной смысл. В его стихотворении за счет усиления мотива постоянства чувства даже тогда, когда лирический герой в третьей строфе изображен покинувшим мир живых, ведет тему торжества силы любви, над которой не властны ни суета жизни, ни смерть.

Заложенное И. Анненским двуединство смыслов любви и поэзии в символе единственной Звезды в творчестве Вс. Рождественского получает раздельное развитие. Если в стихотворении «Звезда» текст предшественника способствовал развитию темы любви, то в стихотворении «Для всех раскрыты грустные страницы...» – темы творчества.

Первая строфа стихотворения «Для всех раскрыты грустные страницы...» начинается с приглашения читателям войти в поэзию Анненского, знаком которой здесь выступают его трилистники: «Для всех раскрыты грустные страницы / Трилистников раздумий и тревог, / Войдите в них, чтоб Вам могло присниться / То, что поэт другим сказать не мог»⁸. Показателен мотив сна, посредством которого должно состояться окончательное понимание едва уловимых в его лирике смыслов, балансирующих на грани яви и сна, того, что можно метафорически назвать поэтикой мерцающих смыслов. Добавим к этому значимый в поэзии И. Анненского мотив сна как приобщения к сфере поэзии Другого, например, П. Верлена в стихотворении «Не могу понять, не знаю...», вторая строфа которого является вариацией эпиграфа, предпосланного книге стихов «Тихие песни». Здесь же можно упомянуть и его стихотворение «Мой стих», в третьей строфе которого вновь обнаруживается мотив ночной природы поэтических смыслов, посещающих разных поэтов: «Я не знаю, кто он, чей он, / Знаю только, что не мой, – / Ночью был он мне навеян, / Солнцем будет взят домой» (с. 178). Таким образом, в первой строфе стихотворения Вс. Рождественского оформляется лирическая ситуация погружения в поэтический

⁸ Текст стихотворения зд. и далее приводится по работе: *Финкельштейн К.* Поэты Царскосельской Николаевской гимназии // *Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855 – 1909.* – М., 2009. С. 463.

мир И. Анненского посредством актуализации мотивно-тематического и образного своеобразия его лирики.

Во второй строфе продолжается развитие мотива ночной поэзии-грезы: «Через года, рассеянные дымом, / Сгоревшие в мучительном огне, / О самом тайном и неизъяснимом / Вы вспомните в полночной тишине». При этом он дополняется реминисценцией к стихотворению И. Анненского «Третий мучительный сонет», содержащейся во втором стихе строфы. Этот стих представляет собой сплав характерных образов И. Анненского – мучительного сонета и стихов, «перегоревших на медленном огне» рефлексии: «Они – минуты праздного томленья, / Перегоревшие на медленном огне» (с. 80). Трансформация мотива ведет к изменению смысла. У Анненского «Третий мучительный сонет» ритмически (6-стопный ямб), жанрово (сонет) и тематически (тема творчества, вдохновения) связан с сонетом «Ненужные строфы», в терцетах которого мифопоэтически изображено мучительно переживаемое лирическим «Я» сожжение рукописей со стихами в каминном огне как жертвоприношение Аполлону – строгому хранителю совершенства художественной формы⁹. В стихотворении Вс. Рождественского сплав этих реминисценций в продолжение первой строфы дает мотив воскрешения сгоревших стихов в поэтическом сне читающего поэзию И. Анненского. Этот мотив закономерен в контексте эстетических взглядов И. Анненского, предполагавшего существование некоего надличного поля поэтических смыслов, из которого отдельные стихи приходят в индивидуальные поэтические системы. Но, даже индивидуализируясь в конкретной авторской системе, они не порывают с общим полем «коллективного мыслестрадания». С другой стороны, не уловленные и в совершенстве не воплощенные в одной поэтической системе они рано или рано или поздно прорастут в другой: «Видишь – он уж тает, канув / Из серебряных лучей / В зыби млечные туманов... / Не тоскуй: он был – ничей» (с. 178).

Образная система третьей строфы строится на отсылках к стихотворению И. Анненского «Среди миров», что поддержано и в заключительной четвертой строфе: «Не счесть чудес в сиянии морозном / Иных миров на берегах Невы, / И в эту ночь, в ее дыханье звездном / О тайне тайн задумаетесь Вы. // И та звезда, которой нет названья / Сре-

⁹ Подробнее об этом мотиве см. работы: Гитин В.Е. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Русская литература. 1997. № 4. С. 34-53; Барковская Н.В. Жажда аутодафе (Стихотворение И. Анненского «Но для меня свершился выдел...» в контексте русской литературы начала XX века) // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855 – 1909. – М., 2009. С. 303-309.

ди других всем ведомых светил, / Лишь Вам тогда отдаст свое сиянье, / Как верный знак, что кто-то Вас любил». Символика таинственной звезды, заданная стихотворением И. Анненского в контексте стихотворения Вс. Рождественского разворачивается в нескольких смысловых наполнениях: звезда – обещание постижения тайны тайн; звезда – бессмертная душа И. Анненского, запечатлевшаяся в его поэзии; звезда – символ любви как оправдания и смысла земного человеческого существования.

Показательна мотивно-образная симметрия, заложенная в композиции стихотворения Вс. Рождественского. В первых двух строфах ведущим является мотив творческого вдохновения, в связи с чем актуализируются отсылки к таким стихотворениям И. Анненского, как «Не могу понять, не знаю...», «Третий мучительный сонет», «Ненужные строфы», «Мой стих», в двух последних – мотив восприятия поэтического наследия И. Анненского развивается, по сути, как постижение его стихотворения «Среди миров», которое в свете такого композиционного решения становится символом тайного очарования поэзии И. Анненского, самой ее сути, центром (разыгрывающим образность звезды как светила) его поэтической системы. Наконец, объединяются эти условно обозначенные две части стихотворения Вс. Рождественского мотивом чтения стихов И. Анненского как вхождения в его особый мир.

Можно видеть, что стихотворение И. Анненского «Среди миров» с его символом единственной таинственной Звезды породило целую серию поэтических отражений в лирике Вс. Рождественского. При этом наблюдается определенная закономерность. Если в стихотворении И. Анненского сила любви и тайна поэзии представлены в нерасторжимом мотивно-тематическом единстве, то в творчестве Вс. Рождественского в разных стихотворениях развивается либо тема любви, либо тема поэзии. В последнем случае она оказывается обусловленной созданием образа души поэта-предшественника.

А.А. СТЕПАНОВА

(Днепропетровский университет экономики и права им. А. Нобеля,
г. Днепропетровск, Украина)

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

ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО КАК ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО: ОБРАЗ ГОРОДА-САДА В ПОЭЗИИ В. МАЯКОВСКОГО

Аннотация: Статья посвящена исследованию образа города-сада в стихотворении В. Маяковского. «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка». В статье рассматриваются аспекты урбанистической концепции города-сада в европейской культуре конца XIX – начала XX в. и особенности ее воплощения в литературном произведении. Творчество В. Маяковского анализируется в свете концепций «жизнетворчества» и «человека культуры».

Ключевые слова: город, город-сад, урбанизм, «человек культуры», жизнетворчество, эйдетический образ.

Исследование творчества В. Маяковского в литературоведческой науке всегда было актуальным и достаточно многоаспектным. В процессе исследования творческого наследия поэта научные поиски велись, как правило, в направлениях «Маяковский и революция», «раннее творчество Маяковского и футуризм», «специфика сатиры Маяковского», «Маяковский-художник», «Маяковский-актер», «образный строй поэзии Маяковского» и т. д. Вопреки очевидной неоднозначности и многогранности как личности поэта, так и его творчества в целом, на облик Маяковского был «наведен хрестоматийный глянец», являющий миру поэта-певца революции. И только в последние два десятилетия подход к исследованию его поэтического наследия стал более глубоким и многогранным.

Абстрагируясь от традиционного образа «агитатора, горлан-главаря», ученые стали рассматривать творчество поэта в культурном контексте эпохи, что выдвинуло на первый план новый вектор литературоведческих работ, затрагивающий вопросы классической литературной традиции в творчестве поэта (В. Скуратовский, К. Петросов¹), философские аспекты поэзии Маяковского (М. Полехина,

¹ См.: Скуратовский В.Л. На гребне великих традиций (О некоторых чертах новаторства Маяковского) // Маяковский и современность. Сб. статей. – М., 1985. С. 178-191; Петросов К.Г. Творчество В.В. Маяковского (о русской поэтической традиции и новаторстве). М., 1985. – 150 с.

П. Климов²), христианские традиции в художественном мире Маяковского (А. Коваленко, Н. Юрасова³), творческий лик поэта в интеллектуальном контексте эпохи (Л. Кацис⁴) и т. д.

Многообразие методологических подходов к изучению наследия Маяковского, акцентуация исследователями новых эстетических парадигм его художественного мира, тенденция к анализу связей творчества поэта с русской и европейской литературно-культурной традицией, в том числе и классической, свидетельствует о многогранности его творческого метода, некоей амальгамности эстетики, отразившей ключевые моменты и противоречия европейской культуры конца XIX – первой трети XX века: распад ценностной картины мира на рубеже веков и, как следствие, – поиски новых эстетических констант, научно-технический прогресс и его неоднозначное, подчас болезненное восприятие человеческим сознанием, возникновение ряда урбанистических концепций⁵, появление новых видов искусства, строительство социализма в СССР и т. д. В сложившейся культурно-исторической ситуации начала века рождался феномен В. Маяковского, явивший миру образ не столько человека новой формации, сколько человека городской культуры в своей целостности и завершенности. В. Кругли-

² См.: *Полехина М.М.* Маяковский и уроки западноевропейской философии. Концепция поэта-творца // Полехина М.М. Художественные искания в русской поэзии первой трети XX века. М. Цветаева и В. Маяковский. Художественная космогония. – М., 2002. С. 172-210; *Климов П.А.* Маяковский и Ницше // Маяковский в современном мире. Сб. статей и материалов. – М., 2004. С. 70-78.

³ См.: *Коваленко А.Г.* Парадокс веры и безверия (о некоторых чертах художественного пространства и времени В.В. Маяковского) // Маяковский в современном мире. Сб. статей и материалов. – М., 2004. С. 12-24; *Юрасова Н.Г.* Соотношение архаического, христианского и карнавального хронотопов в художественном мире Маяковского // Маяковский в современном мире. Сб. статей и материалов. – М., 2004. С. 159-163.

⁴ См.: *Кацис Л.Ф.* Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. – М., 2000.

⁵ Своеобразным модусом функционирования урбанистических концепций на рубеже XIX-XX вв. становится их биполярность – вызывают одновременно две теории: урбанизм (идеологом которого выступал французский художник, архитектор и градостроитель Ш. Ле Корбюзье), провозглашавший город оплотом цивилизации и царством разума в плане развития науки и техники и трактующий городскую культуру как главный инструмент решения всех социальных конфликтов, и дезурбанизм (отражающий взгляды английского социолога и теоретика градостроительства Э. Хоуарда и американского архитектора Ф.Л. Райта), философия которого развивала идею пагубности тотальной урбанизации, влекшей за собой разрыв связей между человеком и природой, представлявшей собой нарушение естественного хода вещей, и содержала идею единения города и природного ландшафта // См.: *Ле Корбюзье Ш.* Градостроительство. – М., 1978. – 98 с.; *Хоуард Э.* Сады-города будущего. – СПб, 1911. – 150 с., *Wright F.L.* Disappearing City. – N.-Y., 1932. – 90 p.

ков определяет человека культуры как «индивида, вобравшего в себя все содержание и значение духовности эпохи. Человек культуры является выражением смысла духовности, предстает как проблема всего культурно-исторического и социокультурного развития человеческого общества. Человек культуры – это воплощение возможностей в преодолении трагичности своего индивидуального бытия, зримое выражение гуманизма⁶. Важнейшей характеристикой человека культуры, согласно концепции В. Кругликова, является его активная позиция по отношению к ценностям культуры, с содержанием которой он органически сращен. Феномен Маяковского, как нам представляется, вобрал в себя все содержание и значение духовности городской культуры, что нашло свое отражение в городской тематике его поэзии.

О развитии городской темы в творчестве В. Маяковского писали многие исследователи⁷. «В. Маяковский, – отмечает В. Гаина, – горожанин не только по образу жизни, но и мыслям, чувствам, а главное – по поэтической приверженности урбанистической тематике. Начиная как футурист, Маяковский воспевал, прославлял городскую цивилизацию... В городской цивилизации он видел будущее России»⁸.

Среди множества произведений Маяковского, воплощающих образ города, наиболее знаковым нам представляется стихотворение «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка» (1929), поскольку в нем нашли отражение как урбанистические концепты эпохи (город-сад), так и этапы становления человека городской культуры.

Образ города в стихотворении обнаруживает два смысловых уровня, реализованных в эйдетическом образе города-сада. Первый уровень являет поэтологическую модификацию градостроительного проекта Эбинайзера Хоурда, второй – заключает в себе образ утопии.

В основе проекта города-сада английского архитектора Э. Хоурда лежала идея строительства окруженного садово-парковым поясом рабочего поселка, жителям которого обеспечивались бы удобства городской жизни и связь с природой⁹. Исследователи предполагают, что образ города-сада в стихотворении Маяковского «Рассказ о

⁶ Кругликов В.А. Образ человека культуры. – М., 1988. С. 7-8.

⁷ См.: Петросов К.Г. Указ соч.; Сухих И.Н. Утопия Маяковского // Маяковский и современность. – СПб, 1995. С. 20-32; Галаева М.В. Концепция «дома» у Маяковского и Ахматовой // Маяковский в современном мире. Сб. статей и материалов. – М., 2004. С. 43-53 и др.

⁸ Гаина В. Поэт города В.В. Маяковский на даче // URL: <http://www.pushkino-2009.livejournal.com/18947.html>. Последнее обращение 29.12.2011 г. – С. 1.

⁹ См.: Хоурд Э. Сады-города будущего. – СПб, 1911.

Кузнецкстрое», помимо разговора с самим И.П. Хреновым¹⁰, возник под влиянием очерка М. Булгакова «Рабочий город-сад» (1922), в котором городом-садом называется рабочий поселок на 1,5 тыс. человек с домиками по образцам английских, и очерка В. Зазубрина «Неезженными дорогами» (1926), где о городе Кузнецке, который «стоит на золоте, угле и железе», говорится, что «городу этому суждено расцвести». Так формула «город-сад» стала частью мифа социалистического строительства¹¹.

Таким образом, эксплицитный уровень образа города-сада у Маяковского выстраивается по образцу модели индустриального города, обнаруживая признаки утопии. В этом смысле Маяковский, по мнению В. Скуратовского, развивает до предела едва ли не самую приметную черту всех новоевропейских проектов по переустройству мира – интенсивнейшее присутствие в нем человека, вытесняющего оттуда «сырую», необработанную человеческой рукой природу¹². Мотив наступления цивилизации, предвосхищающий рождение нового города, композиционно реализуется в организации в тексте стихотворения пространственных топосов, заключенных в метафорический ряд. Пространственный вектор движется по трем измерениям, как бы охватывая весь локус природы, – вглубь:

и взроет
недра
шахтою
стоугольный
«Гигант»¹³;
ВВЫСЬ:
Здесь
встанут
стройки
стенами (I, 610);

¹⁰ О знакомстве В. Маяковского с И.П. Хреновым – одним из руководителей Новокузнецкой стройки см.: *Челышев Б.* История одного стихотворения Владимира Маяковского // *Сибирские огни*. 1967. № 7. С. 176-178; *Кушников М.* Остались в памяти края. Страницы литературно-краеведческого поиска // URL: [http:// http://kuzbasshistory.narod.ru/book/Pam_Kr/06_1.htm](http://kuzbasshistory.narod.ru/book/Pam_Kr/06_1.htm). Последнее обращение 29.12.2011 г.

¹¹ *Соколов Б.В.* «Рабочий город-сад» // *Соколов Б.* Булгаковская энциклопедия. – М., 1996. С. 397.

¹² *Скуратовский В.Л.* На гребне великих традиций (О некоторых чертах новаторства Маяковского) // *Маяковский и современность*. Сб. статей. – М., 1985. С. 183.

¹³ Здесь и далее цитаты даются по изданию: *Маяковский В.В.* Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка // *Маяковский В.В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2.* – М., 1987. С. 608-611. – С. 610 с указанием в скобках номера тома и страницы.

за горизонт:

аж за Байкал
отброшенная
попятится тайга (I, 610).

Структура пространственных топосов реализует в тексте момент трансформации природы в цивилизацию, образуя новое культурное пространство, в пределах которого происходит замещение ключевых мифологем города-сада как традиционно природно-культурного локуса образами городской цивилизации, что достигается на уровне метафоры: «*сотня солнц мартенов*», «*взрывы закудахтают в разгон медвежьих банд*» (I, 610). Отметим, что в данном случае концептуальная подмена обуславливает эффект расширения смыслового контекста образа города-сада, акцентируя в нем момент рождения новой гармонии, связанной с преобразованием мира человеком.

Однако образ индустриального города-сада представляет собой наружный, видимый уровень в процессе осмысления основной идеи стихотворения. Этот образ имплицитно в художественную ткань произведения, помещаясь в центр его кольцевой композиции и обрамляется в начале и в конце мотивом сумеречности. Нам представляется, что мотив сумеречности, закатности являет имманентный, глубинный уровень осмысления идеи города-сада Маяковского в общем культурном контексте эпохи.

Отметим, что мотив сумеречности в «Рассказе о Кузнецкстрое» генетически связан с подобными мотивами у М. Волошина и Б. Пастернака. Сопоставляя стихотворения «Москва» (1917) М. Волошина, «Балладу» (1929) Б. Пастернака и «Рассказ о Кузнецкстрое» В. Маяковского, Л.Ф. Кацис указывает на объединяющий их «семантический ореол «дождевого» ритмико-синтаксического клише». Ср. у М. Волошина:

По грязи ноги хлипают,
Идут, проходят, ждут,
На паперти слепцы поют
Про кровь, про казнь, про суд.

У Б. Пастернака:

Кому сегодня шутится?
Кого сегодня жалеть?
С платка текла распутица
И к ливню липла плеть...

стояния культуры развивает А. Блок в работе «Крушение гуманизма» (1919)¹⁶; годом позже выходит в свет книга Г. Уэллса «Россия во мгле», повествующая о процессе разорения и отмирания городов в России¹⁷. Сумеречность, закатность, таким образом, на рубеже веков вырисовывается как мировоззренческая мифологема, заключающая в себе идею гибели культуры.

У В. Маяковского мотив сумеречности открывает и завершает стихотворение «Рассказ о Кузнецкстрое». Он семантически связан с мотивом холода и ненастья и реализуется метафорической экспрессией цвета, как бы символизируя хаос окружающего человека мира: «дождями **сумрак сжат**», «**темно свинцовоночие**», «**сливеют губы с холода**», «**сидят впотьмах рабочие**», «**над темью тучных стад**» и т.д. Окружающая рабочих «вода и под и над» (ср.: «дождик толст, как жгут», «неважный мокр уют», «капель спад» и т.д.) вызывает в воображении эсхатологическую картину мира как рефлексию образа всемирного потопа.

Однако именно из этой сумеречности у Маяковского рождается город-сад. Закат одного этапа культуры уже несет в себе начало нового возрождения. Сам идеолог европейской сумеречности – О. Шпенглер в своей статье «Пессимизм ли это?» (1922), представляющей ответ критикам по поводу «Заката Европы», утверждал: «В слове падение не содержится смысла катастрофы. Если вместо падения скажут завершение, – то на время пессимистическая сторона устраняется без изменения собственного смысла понятия»¹⁸.

У Маяковского момент возрождения заявляет о себе образом урбанистической утопии. «Человек, раненный злом окружающего мира, – писал Н. Бердяев, – имеет потребность вообразить, вызвать образ совершенного, гармонического строя общественной жизни»¹⁹. Таковую гармоничную утопию как процесс преодоления хаоса Маяковский воплощает в образе рождающегося в мечтах города-сада. Мотив возрождения реализуется в семантике начала и конца, заключенном в кольцевой композиции стихотворения, где в начале и в последней части звучит мотив сумеречности, являя образ закатности, ночи, конца (ср.: «По небу тучи бегают, дождями сумрак сжат», «Рос шепоток рабочего над темью тучных стад»), сменяющегося уверенным оптимистиче-

¹⁶ См.: Блок А. Крушение гуманизма // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. – М.-Л., 1960-1963. Т. 6. С. 93-115.

¹⁷ Уэллс Г. Россия во мгле. – М., 1958. С. 71-72.

¹⁸ Шпенглер О. Пессимизм ли это? // Новые идеи в философии. Ежегодник Философского общества СССР. 1991. – М., 1991. С. 171.

¹⁹ Бердяев Н. Судьба России. – М., 1990. С. 329.

ским утверждением «Я знаю – город будет, я знаю – саду цвести». Таким образом, в архитектонике текста стихотворения начало и конец смыкаются, образуя круговую бесконечность, где конец (закат) перетекает в начало (возрождение) и – наоборот. Скрепляющим узлом композиции выступает рефрен «Здесь будет город-сад!». Образ светлой утопии будущего, таким образом, знаменует процесс возрождения из закатной сумеречности, реализуя «последовательную оптимистическую инверсию пессимистического манифеста»²⁰ и осуществляя прорыв из эсхатологической тьмы к солнечной утопии.

Исследователи отмечают в творчестве В. Маяковского тенденцию к синтезу литературной и народной утопии. По мнению В. Скуратовского, в художественной вселенной Маяковского происходит едва ли не наиболее впечатляющая встреча утопии, отшлифованной несколькими поколениями русской гуманистической интеллигенции, и утопии народной – едва ли не во всех ее версиях и редакциях²¹. В этом смысле семантическое поле образа города-сада в «Рассказе о Кузнецкстрое» включает смысловые вариации данного образа, созданного в мировой культурной традиции (библейского города-сада в Откровении Иоанна Богослова²², града Китежа и т.п.), являющей город-сад как символ света, труда и возрождения.

На этом смысловом уровне в образе утопии в стихотворении актуализируется образ сада, олицетворяющего, по мысли А. Гениса, выход из парадоксального мира в мир органичный, переход из состояния тревожного ожидания, кризисного существования – в вечный деятельный покой²³. В этой связи, как нам представляется, мифологема города-сада у Маяковского наследует уже не столько шпенглеровскую сумеречность, сколько сумеречность темных садовых аллей, которую Д. Лихачев определял как основную характерную черту русского сада, из которой «рождаются и жизнь, и животность, и Бог»²⁴.

²⁰ Скуратовский В.Л. Указ. соч. С. 180.

²¹ Там же.

²² «Среди улицы его, и по ту, и по другую сторону реки, дерево жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой, и листья дерева для исцеления народов... И город сей не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо сама благодать Божия осветила его, и светильник его – Агнец. Ворота его не будут запираются днем, а ночи там не будет. И принесут ему славу и честь народов. И не войдет в него ничто нечистое, и никто преданный мерзости и лжи, а только те, кто записаны у Агнца в книге жизни» [Откр. Иоанна: 21: 22, 23, 25, 27].

²³ Вайль П., Генис А. Родная речь. Уроки изящной словесности. – М., 1991. С. 187.

²⁴ Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. – М., 1998. С. 419-421.

В смысловой глубине и многоаспектности образа города-сада в стихотворении «Рассказ о Кузнецкстрое» выкристаллизовывается феномен этого образа в культуре, содержащий направленность на преобразование мира. У Маяковского идея города-сада выстраивается по принципу эйдетического художественного образа, заключающего в себе феномен, воплощенный в зримом образе. Эйдетический образ возникает в процессе чувственного познания характера пространства или образа пространства (города-сада, например). В данной ситуации процесс чувственного познания связан с тем, что Кевин Линч называет *вообразимостью* – «таким качеством материального объекта, которое может вызвать сильный образ в сознании произвольно избранного наблюдателя... Это качество можно назвать... видимостью в усиленном смысле, когда объекты не просто можно видеть, но они навязывают себя чувствам обостренно и интенсивно»²⁵. Образ города-сада в «Рассказе о Кузнецкстрое» существует в воображении рабочих, но изображается так, будто этот город *видимый*, причем, не только автором, но и читателем.

Нам представляется, что техника воплощения эйдетического образа в литературном произведении соприкасается с методологией создания художественного образа в кинематографе, особенно в сфере специфики его воздействия на аудиторию. Разрабатывая метод создания кинематографического образа и изучая эффект его воздействия на зрителя, С. Эйзенштейн подчеркивал, что полноценное воздействие художественного образа возможно лишь при условии достижения эффекта вовлеченности зрителя в действие, происходящее на экране. С этой целью в процессе создания видимого образа, вызывающего чувство сопереживания у зрителя, кинематограф заимствовал основные средства гипнотической техники первобытных культовых эксцессов – ритм и повтор. В результате возникал тот же образ, что был задуман и создан автором, но этот образ одновременно был создан и собственным творческим актом зрителя²⁶. Кроме того, ритм и повтор активно использовались в мире киноискусства, хорошо знакомом В. Маяковскому.

В художественной структуре стихотворения «Рассказ о Кузнецкстрое» именно ритм и повтор вызывают иллюзию видимости, подлинности существующего в воображении города-сада. На образном уров-

²⁵ Линч К. Образ города. – М., 1982. С. 21-22.

²⁶ См. подробнее об этом: Басин Е. С.М.Эйзенштейн о психологических механизмах воздействия искусства // Художники социалистической культуры. Эстетические концепции. – М., 1981. С. 167-199.

не ритм стихотворения задается чередованием топосов цвета и звука в их семантической оппозиции, где цвет сумеречности перебивается растущим, уверенным в осуществлении своей мечты шепотом рабочих («Здесь будет город-сад!»). В данном случае чередование цвета и звука реализуется либо в позиции противопоставления (конструкция с союзом *но*):

По небу
 тучи бегают,
дождями
 сумрак сжат...
Но слышит
 шепот гордый
вода
 и под
 и над... (I, 609);

Сливеют
 губы
 с холода,
но губы
 шепчут в лад... (I, 609);

Сидят
 впотьмах
 рабочие,
подмокший
 хлеб
 жуют.
Но шепот
 громче голода... (I, 609);

либо в позиции доминирования звука (конструкция с предлогом *над*):

Рос
шепоток рабочего
над тенью
тучных стад... (I, 610).

Ритмическая оппозиция цвета (сумеречность) и звука (шепот о городе-саде) проецируется на звучащий в семантике начала и конца мотив заката-возрождения, где момент возрождения через осуществление мечты реализуется в повторе – в четырехкратном введении в текст рефрена-заклинания:

«Через четыре
года
здесь
будет
город-сад!» (I, 609-610).

Зримый образ города-сада, возникающий в воображении, выходит за рамки его первоначального восприятия как образа индустриальной утопии. Город-сад предстает как созданное человеком гармоничное пространство, мыслится как дом (ср.: *«Здесь дом дадут хороший нам и ситный без пайка»*). Традиционно выступая как символ счастья, блаженства, рая на земле, город-сад у Маяковского представляет собой символ возрождения, смысл которого (и счастье) – в вечном претворении, преображении мира.

Процесс возрождения, таким образом, включает в себе идею создания гармоничного городского пространства, выводящую город-сад на уровень идеологемы урбанистической культуры, обозначившей новые рубежи в осмыслении мира. Этот процесс обусловил формирование новой эстетической парадигмы, трансформирующей структуру художественного произведения, расставляющей иные акценты в осмыслении традиционных эстетических констант. В этой связи творчество В. Маяковского открыло новый этап в развитии урбанистической культуры, вызвавший появление новых этических императивов, важнейшим из которых провозглашалась не созерцательность, а творческая активность, направленная на преображение мира, создание новых культурных ценностей. Творческий феномен В. Маяковского обозначил явление человека городской культуры XX века как деятельного прагматика, творца истории, *человека-артиста*, который, по утверждению А. Блока, «только и способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество»²⁷. Концепция жизнотворчества человека городской культуры направлена на обращение культуры в «сферу духовного преображения», на создание ситуации, когда «культура служит не просто посредником между «горним» и «дольним» мирами, но замещает реальность одного реальностью другого ради утверждения истины последнего»²⁸.

²⁷ Блок А. Указ. соч. С. 115.

²⁸ Гирко Л.В. Культура как «образ мира» в философии немецкого просвещения // Новые идеи в философии. Ежегодник Философского общества СССР. 1991. – М., 1991. С. 44.

В этом смысле Владимир Маяковский, выражаясь словами О. Шпенглера, владел искусством, позволяющим распоряжаться силами жизни, потому что видна была возможность этих сил и предусматривалось их направление. Благодаря этому искусству люди сами становились судьбой²⁹.

²⁹ Шпенглер О. Пессимизм ли это?.. С. 177.

А.В. МИРОНОВ

(Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия,
г. Нижний Тагил, Россия)

УДК 821.161.1.09(Нарбут)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ВЛАДИМИР НАРБУТ: ВХОЖДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРНУЮ ЖИЗНЬ (МАТЕРИАЛЫ К ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ПОЭТА)

Аннотация: В статье рассматриваются факты начального периода творчества В. Нарбута. Вводятся в научный оборот архивные материалы. Анализируется поэтическая, критическая, издательская деятельность Нарбута.

Ключевые слова: Нарбут, дебютная книга, пейзажная лирика, журнал «Gaudeamus».

Судьба и творчество известного поэта-акмеиста Владимира Нарбута по сей день изучены весьма поверхностно. В немногочисленных биографических очерках о нем можно встретить массу противоречивых или условных фактов. В данной статье представлена попытка объективно восстановить основные этапы начального периода творчества поэта: появление его первых журнальных публикаций, выход дебютного сборника «Стихи. Книга I.» (1910), а также участие Нарбута в создании журнала «Gaudeamus» (1911).

В начале августа 1906 г. Георгий и Владимир Нарбуты получили сообщение из канцелярии Петербургского университета, о том, что они «зачислены студентами факультета восточных языков»¹. В. Нарбут сразу же погружается в литературную жизнь столицы. Его путь к первой поэтической книге начинается с 1908 г. С этого времени в петербургских журналах и газетах появляются его очерки, рассказы, стихи и рецензии.

Первая публикация Нарбута состоялась на страницах ежемесячного приложения к газете «Сельский вестник». Это был историко-бытовой очерк «Соловецкий монастырь»², косвенно упомянутый по-этом в ответе на анкету С.А. Венгерова. В дальнейшем Нарбут неоднократно будет публиковать свои очерки в журналах «Сборник «Русского чтения» (приложение к газете «Русское чтение»), «Нива».

¹ Нарбут Г.И. Автобиографические записки // Искусство. 1977. № 2. С. 67.

² Бог – помочь! / Приложение к газете "Сельский вестник". – СПб.: МВД, 1908. № 8. С. 14-16.

Поэтический дебют Нарбута состоялся на страницах ежемесячного литературно-научного журнала «Светлый луч»: стихотворения «Осенний сад, осенний сад...» и «Светлый луч»³. О дальнейших публикациях в ответе на анкету Венгерова будет сказано следующее: «...стал помещать стихи в «Студенч. Сборнике» (декабрь 1908 г.), в журн. «Родина», «Нива», «Всеобщий Журнал», «Всемирная Панорама». А с 1911 года печатался «почти во всех столичных» газетах и журналах. Попадал в «толстые» довольно удачно и – без протекций. <...> несколько сотен стихотв. разбросано по страницам журналов и газет: «Аполлон», «Аргус», «Галченкок», «Гиперборей», «Gaudeamus», «Новый Журнал для Всех», «Нива», «Новая Жизнь», «Вестник Европы», «Современное Слово», «Всеобщий Журнал», «Родина», «Современный Мир», «Север», «Жизнь для Всех», «Биржевые Ведомости», «Новое Слово», «Всемирная Панорама», «Родная Страна», «Солнце России», «Родник», «Голос Земли»⁴ и мн. др.»⁵.

Свои стихи Нарбут публикует достаточно активно. Много из того, что было «разбросано по страницам журналов и газет», Нарбут никогда не переиздавал. Круг его разрозненных поэтических публикаций весьма широк и до сих пор полностью не опубликован.

Начинающий поэт не пропускает ни малейшей возможности напечататься. Его стихи появляются в журналах и газетах абсолютно разного художественного уровня и популярности. Как видно из ответов на анкету Венгерова, он перечисляет не все издания, с которыми ему довелось сотрудничать. Данный список можно пополнить следующими названиями: «Светлый луч», «Сельский вестник», «Студенческая жизнь», «Журнал для всех», «Воскресная вечерняя газета», «Против течения», «Пробуждение», «Русский паломник», «Страж»...

Такое энергичное стремление «быть везде» связано, прежде всего, с тем, что печатание стихов для Нарбута становится основным способом заработка⁶. Он дорабатывает свои стихи, полагаясь на замечания и рекомендации издателей, подчас почти что выпрашивая возможность очередной публикации и повышение гонорара. Так, например, выглядит небольшое письмо Нарбута редактору «Сельского вестника» Н.Н. Сергиевскому, датированное 1911 годом: «Любезный Николай

³ Светлый луч. – СПб. 1908. № 2. С. 312, 371.

⁴ Нарбут В.И. Письмо Венгерову Семену Афанасьевичу с ответом на анкету К.Б.С. 1913 г., мая 12. (Архив С.А. Венгерова) // ИРЛИ, ф. 377, оп. 7, № 2532, л. 2.

⁵ Здесь и далее при цитировании архивных материалов особенности авторской орфографии и пунктуации сохранены.

⁶ На это указывают и Т.Р. Нарбут и В.Н. Устиновский [Нарбут Т.Р., Устиновский В.Н. Владимир Нарбут // Ново-Басманная, 19. – М.: Худож. лит., 1990. С. 317].

Николаевич, насколько мог, – исправил строки моих стихов: вот они. (3 стихотв.). Остальные занесу Вам чуть-чуть позже. У меня – к Вам две просьбы: поскорее поместить стихи и – пусть уж с этих стихотв. гонорар мне будет – по 25 коп. строка... Я думаю, не обременю Вас этим. Сердечно жму Вашу руку. Ваш Владимир Нарбут»⁷.

В письме к этому же редактору от 12 апреля 1912 г. особо заметно стремление молодого поэта выдать побольше материала: «Когда – в среду – я поднялся в контору, оказалось, что в марте не было помещено ни одно мое стихотворение (даже – пасхальное), а в апреле лишь одно «Инок». Вы же говорили, что – 2 или больше... У Вас, Николай Николаевич, есть 3 или 4 моих «весенних» стихотв. Пожалуйста, пустите их поскорее в «Сельском Вестнике». Вообще, я не имел бы ничего против того, если бы мои вещицы Вы помещали почаще»⁸. При этом Нарбут неоднократно в постскриптумах к письмам (Сергиевскому от 12.04.1912 и от 02.12.1912) просит устроить ему высылку издания, «конечно, бесплатно, как сотруднику»⁹.

Связь Нарбута с журналом «Светлый луч» продолжалась с 1908 по 1912 г. (до вынужденного отъезда поэта за границу). После упомянутого дебюта его стихи будут появляться здесь довольно часто. Красноречив перечень этих публикаций: В скиту (1909. – № 1. – С. 135-136); «В сетях полуденного плена...» (1909. – № 3. – С. 445); «Весной, когда в долинах тает снег...» (1909. – № 5. – С. 893); «Солнце вдруг пропало... Небо помутнело...» (1909. – № 6. – С. 1049); Орел (1909. – № 6. – С. 2026); Облака (1909. – № 7 – 8. – С. 2220); «Я не забыл тебя, родная...» (1909. – № 9. – С. 2544); Осень (1909. – № 10. – С. 2624); У моря ночного (1909. – № 10. – С. 2728); «Закатный алый океан...» (1909. – № 11. – С. 2924); Поезд (1910. – № 2. – С. 358); На Голгофе (1910. – № 3. – С. 501); Веснянка (1910. – № 4. – С. 783); Всю ночь (1910. – № 6. – С. 1251); Летний вечер (1910. – № 7. – С. 1468); В саду (1910. – № 8. – С. 1748); Перед праздником (1910. – № 10. – С. 2148); Январь (1911. – № 1. – С. 8 (12-я пагинация)); «Зима плывет, село заваливая...» (1911. – № 2. – С. 3 (2-я пагинация)); Предосеннее (1911. – № 2. – С. 48 (4-я пагинация)); «Дождь прошел на той неделе...» (1911. – № 2. – С. 48 (4-я пагинация)); «Усталый день, как строгий инок...» (1912. – № 7. – С. 12 (18-я пагинация)).

⁷ Нарбут В.И. Письма к Сергиевскому Ник. Ник. 1911-1912 г // ИРЛИ, ф. 123, оп. 1, № 581, л. 1.

⁸ Там же. Л. 3.

⁹ Там же.

По содержанию, по некоторым названиям стихов и по времени публикации заметен сезонный принцип их подачи. Нарбуту приходилось подстраиваться под устойчивый календарный график тем в подобных журналах (зимой «морозом пахнет дивный воздух», весной «дымятся-паруют поля», под Пасху наступает «скорбный час в ночи мучений», летом солнце «сеет дрему, зной и лень», осенью «вялый лист с берез валится»).

В «Светлом луче» существовала особая рубрика «Почтовый ящик», в которой редакция помещала советы и рекомендации поэтам, предлагающим свои стихи для журнала. Причем фамилии адресатов были скрыты под условными наименованиями. Для Нарбута критические замечания печатались под заголовком «Глухов, поэту»¹⁰. Из рубрики «Почтовый ящик» видно, что далеко не все стихи Нарбута публиковались. Об этом свидетельствуют следующие фразы редактора: «Из ваших последних вещей не все пойдут; некоторые не выдержаны» (Светлый луч. – 1909. – № 5. – С. 1010); «Пойдет только то, что напечатано в этой книжке» (Светлый луч. – 1909. – № 6. – С. 2107). При этом редакция справедливо ссылается на неопытность юного Нарбута и на заботу о нем же самом: «А за то, что печатаем с выбором, сами вы скажете спасибо, когда ваш талант окрепнет. Хуже было бы, если б вы краснели впоследствии, читая собственные строки» (Светлый луч. – 1909. – № 7–8. – С. 2406).

Но молодой поэт не всегда следует критическим указаниям, поскольку иногда чувствуется недовольство редакции стремлением Нарбута остаться при своем мнении: «Нельзя-таки было обойтись без «любви» и «ласки» и «сказки», как мы ни умоляем поэтов воздержаться от этого триумвиата. Упрямый они народ, в особенности, если из хохлов...» (Светлый луч. – 1911. – № 1. – С. 5 (19-я пагинация)).

В целом круг поэтических публикаций Нарбута на начальном этапе творческого пути ограничен вполне определенной тематикой, за пределы которой молодой поэт не выходит. Рассмотрев журнальные публикации стихов Нарбута 1908-1913 гг., которые он не включил ни в одну из своих будущих книг, можно выделить два ярко выраженных жанрово-тематических направления его ранней поэзии. Речь здесь может идти о *пейзажной* и *духовной* лирике¹¹.

¹⁰ Родной хутор поэта Нарбутовка находился в 16 верстах от уездного города Глухов. В данной адресации содержится намек на провинциализм Нарбута и на его малороссийское происхождение.

¹¹ О таком делении см.: *Нарбут Т.Р., Устиновский В.Н.* Владимир Нарбут // Ново-Басманная, 19. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 317; *Померанцев И.* Духовная поэзия Владимира Нарбута // Новый журнал. 1990 (Нью-Йорк). Кн. 212. С. 106.

Активно сотрудничая со многими столичными журналами, Нарбут стремится расширить диапазон своей литературной деятельности: в 1910 г. он готовит к изданию первую книгу стихов и, войдя в студенческий «Кружок молодых», увлекается редакторской работой, уделяя большое внимание организации университетского журнала.

Дебютная книга Нарбута¹² появилась в начале 1910 г. В основном в нее вошли стихотворения, созданные в родовом имении во время летних каникул 1909 г.: «Проводя все летние каникулярные месяцы на родине, он помогал родителям по хозяйству и занимался репетиторством, зарабатывая необходимые для продолжения учебы деньги. Кроме того, в глуховской тиши ему хорошо работалось и он много писал»¹³.

Книга, оформленная братом Георгием, получилась весьма объемной (77 стихотворений). Нарбут официально определяет начало своего творчества выходом именно этой книги. На форзаце указано, что под обложкой собраны «стихи 1909 г.», а на обороте добавлено: «Год творчества первый». Эти авторские ремарки в рецензиях современников сразу же получают преимущественно ироничные комментарии: «Ненужная надпись. Творчества не меряют, а что поэт начинающий, видно с первых же строк, да и в заголовке написано»¹⁴; «Претенциозная напыщенность этой фразы прекрасно характеризует всю поэзию г. Нарбута»¹⁵.

Выход первой книги Нарбута был замечен критиками. Рассматривая сборники стихов, вышедших в 1910 г., В. Я. Брюсов говорит о том, что Нарбут «выгодно отличается от многих других начинающих поэтов реализмом своих стихов. У него есть умение и желание смотреть на мир своими глазами, а не через чужую призму. Ряд метких наблюдений над жизнью русской природы рассыпан в его книге»¹⁶.

«Неплохое впечатление» книга стихов произвела и на Н.С. Гумилева, увидевшего в ней «наличие достижений» («меткие характеристики», «интимность»), которые превосходят неизбежные «срывы» (фальшивость, «иногда и ломание») ¹⁷. Однако основное заме-

¹² Нарбут Владимир. Стихи. Книга I. – СПб.: Дракон, 1910. 138 с.

¹³ Нарбут Т.Р., Устиновский В.Н. Владимир Нарбут // Ново-Басманная, 19. М.: Худож. лит., 1990. С. 316.

¹⁴ Городецкий С. Владимир Нарбут. Стихи. Книга I // Против течения. 1910. 3 декабря (№ 8). С. 4.

¹⁵ А. Юж-ин [А. Иерусалимский]. Вл. Нарбут. Стихи. Кн. I // Всеобщий журнал. 1911. № 2. Стб. 222.

¹⁶ Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Советский писатель, 1990. – 720 с. – С. 338.

¹⁷ Гумилев Н.С. Золотое сердце России. – Кишинев: Лит. артистикэ, 1990. – 734 с. – С. 579.

чение, высказанное Гумилевым, связано с тематическим однообразием книги: «...но почему пробуждает эта книга печальные размышления? В ней нет ничего, кроме картин природы <...>. Неужели время вульгарной специализации по темам наступило и для поэзии?»¹⁸.

В отличие от Гумилева Брюсов не столь категорично судит о тематической односторонности книги. Отмечая неоднородность тематики сборника, критик считает его важнейшим недостатком общую несформированность смыслов, обычную описательность, ограниченную констатацией подмеченных явлений: «Кроме того, г. Нарбут с каким-то скучным безразличием относится ко всем темам своих стихов. Ему словно все равно, о чем ни писать: подметит что-нибудь в вечере – напишет о вечере; заметит особенность в наступлении бури – сложит строфы о буре»¹⁹.

Действительно, сборнику Нарбута не хватает смысловой конкретизации, общей идеи, объединяющей стихи в книгу с развивающимся лирическим сюжетом. На данном этапе творчества для поэта оказалось важнее стремление выразить себя, свое ощущение мира, расставить акценты над наиболее важными и привлекающими к себе внимание понятиями и явлениями, нежели целенаправленно извлечь из этого какие-либо смыслы.

При этом Нарбуту удалось сделать первые шаги в области формирования своего поэтического стиля, основанного на оригинальном сочетании неуклюжести, неправильности стиха и необычайной искренности, правдивости ощущений. Это свойство поэзии Нарбута было отмечено в некоторых рецензиях на книгу. Приведем несколько примеров.

Н. Абрамович: «Стихи в этой книжке не блестящи по форме, иногда даже грубы, в них нет музыкальности и легкости, но зато в них нет и шаблона, нет всего того ходячего, заезженного, чем пользуются начинающие мало оригинальные поэты. В стихах г. В. Нарбута есть рисунок – есть краски, есть живое ощущение природы»²⁰.

С. Городецкий: «Стих у Нарбута неумелый, неловкий, косолапый, спотыкающийся. <...>В неуклюжих стихах Нарбута чувствуется настоящая, живая поэзия. В его смелых описаниях деревенской природы,

¹⁸ Гумилев Н.С. Золотое сердце России. – Кишинев: Лит. артистикэ, 1990. – 734 с. – С. 580.

¹⁹ Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Советский писатель, 1990. – 720 с. – С. 338.

²⁰ Н. А-ч [Н. Абрамович]. Владимир Нарбут. Стихи. Кн. I. // Студенческая жизнь. 1910. 7 ноября (№ 38). С. 9.

лесной глуши, житья-бытья грибного поганочьяго, цветов и ягод, есть самостоятельное восприятие мира, свой подход, свой взгляд»²¹.

В. Пяст: «...поэзия, может быть неуклюжая, так сказать неотесанная, даже одетая-то не по-городскому, а по-деревенски – в сарафан и платочек. И шагу-то ступить не умеет, и высморкаться как следует; и в речь провинциализмы через три на четвертое пропускает, а ведь вот, все-таки своеобразная красота и жизнь за всем этим чувствуется. <...> Все «свое», сочное, неуклюжее, но *подлинное*»²².

Среди критических отзывов была и целиком хвалебная рецензия соредактора Нарбута по журналу «Gaudeamus» С. Розенталя, которая состояла преимущественно из многословных рассуждений о силе молодости и ее превосходстве. О самой же книге было сказано мало, но зато в духе весьма преувеличенного восхищения: «Каждое слово новое, неожиданное, смелое и страшно, страшно молодое»²³.

В отличие от единомышленников Нарбута из студенческой среды литературные журналы эстетического направления весьма сдержанно отреагировали на книгу. Критик «Светлого луча», например, усмотрел в ней «яркий пример борьбы между природным дарованием и современными течениями, господствующими в литературе»²⁴. При этом, ратуя за чистоту искусства, критик советует Нарбуту и всем начинающим поэтам отстраниться от каких бы то ни было новомодных поэтических школ: «Автор сборника, обладая художественным дарованием, зачастую приносит его в жертву манерности и вычурности декадентов, тогда как писать нужно, повинаясь своему внутреннему побуждению, не обращая внимания на то, какое в литературе господствует течение»²⁵.

Приветствуя в стихах Нарбута классическое начало, автор данной рецензии подвергает резкой и не всегда обоснованной критике эксперименты молодого поэта с рифмой, а также отвергает подчас низкую, грубую тематику книги.

Утонченно оформленный «Всеобщий журнал», в котором «исключительное внимание обращено на художественность и изящество

²¹ Городецкий С. Владимир Нарбут. Стихи. Книга I // Против течения. 1910. 3 декабря (№ 8). С. 4

²² Пяст В. По поводу последней поэзии. Гл. VI // Gaudeamus. 1911. № 5. С. 8-9.

²³ С. Р[озенталь]. <Рецензия на книгу В. Нарбут. Стихи. 1910> // Gaudeamus. 1911. № 3. С. 12.

²⁴ И.Д. Владимир Нарбут. Стихи. Книга I. Книгоизд. «Дракон». 1910 г. Цена 1 руб // Светлый луч. 1911. № 1. С. 2 (17-я пагинация).

²⁵ Там же. С. 4 (17-я пагинация).

издания»²⁶, опубликовал самую негативную рецензию на первую книгу Нарбута: «Читаешь его манерные, развязные стишки, пересыпанные «багрянцами», «алостями», «легковейностями», «хрустально-сквозными» луговинами, «кудряво-пепельными» листьями, «тонко-лунными» блестками и прочим сусальным золотом современной версификации, читаешь, и думаешь, что слышал все это уже много, много раз. По молодости лет можно простить, конечно, г. Нарбуту его подражательность, но развязность... это положительно нехорошо»²⁷.

Таким образом, поэтический дебют Нарбута прошел достаточно удачно. В литературной среде Петербурга его книгу заметили, о чем свидетельствует почти десяток отзывов: Н. А-ч [Н. Абрамович] (Студенческая жизнь. – 1910. – 7 ноября); С. Городецкий (Против течения. – 1910. – 3 декабря (№ 8)); И. Д. (Светлый луч. – 1911. – № 1); В. Брюсов (Русская мысль. – 1911. – № 2); А. Юж-ин [А. Иерусалимский] (Всеобщий журнал. – 1911. – № 2); С. Р. [С. Розенталь] (Gaudeamus. – 1911. – № 3); Г. Франк [П.Б. Файвишевич] (Весна. – 1911. – № 3); В. Пяст (Gaudeamus. – 1911. – № 5); Н. Гумилев (Аполлон. – 1911. – № 6).

Несмотря на явные недочеты первой книги стихов, неуклюжее обаяние поэзии Нарбута заставило заговорить о нем как об оригинальном, подающем надежды поэте, поскольку «от стихов веяло свежестью и находчивостью – „Божьего дара”»²⁸.

Продолжая свое обучение в Петербургском университете, начинающий поэт входит в студенческий литературный «Кружок молодых», «в котором он был одним из деятельных участников»²⁹. В 1910 г., по свидетельству самого Нарбута, в кружке возникает мысль о создании собственного журнала: «Было Рождество 1910 года, звонкое и сухое петербургское время. Наша студенческая и литературная братия (отчасти осколок прежнего «Кружка молодых», отчасти дальнейшее его развитие) добыла средства для издания своего студенческого журнала»³⁰.

²⁶ Надпись, расположенная на внутренней стороне обложки журнала.

²⁷ А. Юж-ин [А. Иерусалимский]. Вл. Нарбут. Стихи. Кн. I. // Всеобщий журнал. 1911. №2. Стб. 222.

²⁸ Иванов Г.В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика. – М.: Согласие, 1993. – 720 с. – С. 109.

²⁹ Бавин С. Владимир Нарбут // Бавин С., Семибратова И. Судьбы поэтов серебряного века: Библиогр. очерки. – М.: Кн. палата, 1993. С. 322.

³⁰ Нарбут В. О Блоке. Ключки воспоминаний // Календарь искусств (Харьков). 1923. № 1. С. 2.

Этот замысел позволил Нарбуту впервые попробовать свои силы на издательском поприще. Журнал предполагал публикацию лучших, эталонных произведений того времени. Для этого необходимо было не только определить состав авторов, который соответствовал бы идейно-эстетической установке издания, но и выйти на них с предложением о сотрудничестве. Эту работу взял на себя Нарбут.

Важным событием для него явилась встреча с А. Блоком, в ходе которой необходимо было выяснить, каких поэтов лучше всего пригласить к сотрудничеству. Блок рекомендовал обратиться к М. Кузмину, Вяч. Иванову, В. Брюсову, А. Аверченко, В. Гиппиусу, а также предложил опубликовать свой перевод «Лорелеи» Гейне. Судя по недатированному письму Нарбута к Блоку (Р. Д. Тименчик относит его написание к весне 1910 г.), двухнедельный журнал «Студенческий мир» в течение целого года так и не смог выйти. Нарбут не указывает причины столь длительной задержки («По некоторым обстоятельствам издание студенческого журнала «Студенческий мир» перенесено на сентябрь»), но зато сообщает о том, что все рекомендации Блока будут соблюдены («Тот список сотрудников, какой Вы дали мне, когда я был у Вас, целиком принят редакцией. Все будут приглашены»)³¹.

Выход журнала стал возможен лишь в январе 1911 г. Но в течение подготовительного периода произошли некоторые изменения: издание стало еженедельным и поменяло название. Новый литературно-художественный журнал «Gaudeamus» был ориентирован на студенческую аудиторию. Об этом свидетельствует его название, восходящее к начальным словам студенческого гимна, а также посвящение «Студенчеству России» на первой странице. На самом деле редакция журнала стремилась к освещению не только творческой жизни студентов. Об этом свидетельствует фраза из письма Нарбута Вас. В. Гиппиусу: «Gaudeamus – орган не только студенческий, но и вообще молодых!»³². Позже, вспоминая об организации журнала, Нарбут напишет: «...студенческое бытие было отражено лишь серой хроникой, да двумя, тремя статьями проф. Рейснера и Сватикова. Весь прочий материал может быть классифицирован как литературно-художественный»³³.

³¹ Цит. по: Тименчик Р.Д. Блок и литераторы. I. Блок – советник студенческого журнала // Лит. наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. – М.: Наука, 1987. С. 546.

³² Нарбут В.И. Письмо к Гиппиусу Василию Васильевичу 1911, февраля 12. (Архив Вас. В. Гиппиуса) // ИРЛИ, ф. 47, оп. 3, № 45, л. 2.

³³ Нарбут В. О Блоке. Ключки воспоминаний // Календарь искусств (Харьков). 1923. № 1. С. 2.

Работа в «Gaudeamus» позволила Нарбуту проявить свои организаторские способности. Финансовые резервы издания были невелики, «весь “капитал”-то был что-то около 1000 рублей плюс типографский кредит...»³⁴. Нарбут, приглашая писателей к сотрудничеству, сразу же предупреждал: «Гонорар – есть, хотя очень мизерный: стихи – строка – 15–20 к., проза – лист – 40–50 рублей»³⁵. Несмотря на это, в журнале печатались произведения А. Блока, В. Брюсова, М. Волошина, С. Городецкого, Вяч. Иванова, М. Кузмина, Г. Чулкова...

Выход первых двух номеров «Gaudeamus» сопровождался некоторым брожением внутри руководства издания. Программное заявление редакции появилось лишь в третьем номере³⁶. Нарбут заведует отделом поэзии, начиная с того же номера, о чем он сообщает в письме к Гиппиусу: «Теперь издается студенческий журнал Gaudeamus, где я с 3-го N-ра редактирую стихи»³⁷.

Редакционный коллектив определяет идейную установку журнала, согласно которой необходимо неукоснительно следовать высоким эстетическим принципам искусства: «Служение вечным идеалам да будет девизом нашего журнала! В светлых и чистых обителях идеи Абсолюта будем искать отдыха от ужасов наших дней. Только такое противоядие и возможно, ибо главный ужас – это могущее наступить огрубление и пошлость, упадок культуры»³⁸. Такая же установка (причем тоже в форме клятвы) звучит и в письме Нарбута Брюсову (от 19.03.1911): «Мы приложим все силы, чтобы поставить наш орган на должную высоту: будем бороться с рутиной, шаблоном и улицей и – никогда не сольемся с ею: лучше – смерть издания, чем войти в русло такого литературного течения...»³⁹.

Большое внимание было уделено и художественному оформлению «Gaudeamus»: «...журнал должен был выходить на меловой бумаге с тоновым клише и при тираже в 5–8 тысяч, – так оно, впрочем, и

³⁴ Нарбут В. О Блоке. Ключки воспоминаний // Календарь искусств (Харьков). 1923. № 1. С. 2.

³⁵ Нарбут В.И. Письмо к Гиппиусу Василию Васильевичу 1911, февраля 12. (Архив Вас. В. Гиппиуса) // ИРЛИ, ф. 47, оп. 3, № 45, л. 2.

³⁶ [Б.п.] От редакции // Gaudeamus. 1911. № 3. С. 1.

³⁷ Нарбут В.И. Письмо к Гиппиусу Василию Васильевичу 1911, февраля 12. (Архив Вас. В. Гиппиуса) // ИРЛИ, ф. 47, оп. 3, № 45, л. 2.

³⁸ [Б.п.] От редакции // Gaudeamus. 1911. № 3. С. 1.

³⁹ Цит по: Тименчик Р.Д. Блок и литераторы. I. Блок – советник студенческого журнала // Лит. наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. – М.: Наука, 1987. С. 547.

было осуществлено»⁴⁰. Таким образом, изящный вид издания соответствовал его эстетической позиции. Художественным отделом журнала с седьмого номера заведует Георгий Нарбут.

Погоня за «вечными идеалами» в условиях глубокого кризиса русского символизма превращает «*Gaudeamus*» просто в «эстетический студенческий журнал»⁴¹. Последний (одиннадцатый) номер «плывшего по морю символизма на полных парусах»⁴². «*Gaudeamus*» а выйдет 7 апреля 1911 г.

В обращении к читателям члены редакции (В. и Г. Нарбуты, И. Воронко, С. Розенталь) заявили о выходе из журнала, обосновав этот поступок тем, что намеченная ими программа «вследствие индифферентного отношения молодежи к вопросам чистого искусства не встретила в ее массах должного сочувствия. Возникли трения и в среде самой редакции и издательства журнала»⁴³. В письме М. Кузмину от 5 апреля 1911 г. Нарбут сообщает следующее: «Вчера на Вашем заседании окончательно выяснилось, что прежнее ведение *Gaudeamus*'а невозможно: издатель предложил такие условия, на которые я никак не смог согласиться...»⁴⁴. Со своей стороны, издатель Григорий Бренев, желая выпустить очередной номер «при ином составе редакции и при ином направлении журнала»⁴⁵, приостанавливает выход «*Gaudeamus*» а до 15 сентября 1911 г.

Причины закрытия студенческого журнала были не только идейные, но и финансовые. О неискушенности Нарбута в бухгалтерских делах (в дореволюционный период) исследователи его жизни и творчества говорили неоднократно⁴⁶. Экономя подчас на авторских гонорарах, Нарбут стремился к масштабности и основательности издания⁴⁷. Вниматель-

⁴⁰ Нарбут В. О Блоке. Ключки воспоминаний // Календарь искусств (Харьков). 1923. № 1. С. 2.

⁴¹ Иванов Г.В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика. – М.: Согласие, 1993. С. 651.

⁴² Там же. С. 3.

⁴³ Воронко И., Нарбут В., Нарбут Г., Розенталь С. От редакции // *Gaudeamus*. 1911. № 11. С. 1.

⁴⁴ Цит. по: Тименчик Р.Д. Блок и литераторы. I. Блок – советник студенческого журнала // Лит. наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. – М.: Наука, 1987. С. 547.

⁴⁵ Бренев Г. От издателя // *Gaudeamus*. 1911. № 11. С. 1.

⁴⁶ См.: Чертков Л. Судьба Владимира Нарбута // Нарбут В. Избранные стихотворения. – La presse Libre, – Paris, 1983. – С. 10; Нарбут Т.Р., Устиновский В.Н. Владимир Нарбут // Ново-Басманная, 19. – М.: Худож. лит., 1990. С. 318.

⁴⁷ Такая же ситуация будет складываться и в организованном Нарбутом в 20-е гг. ЗиФе. Об этом см. сетования О. Мандельштама в письме И.И. Ионову (*Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4.* – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. С. 108).

ное и щепетильное отношение к внешнему оформлению «Gaudeamus» затмевало реальные финансовые возможности. Дорогая бумага и типографские изыски требовали больших вложений. Судя по письмам Нарбута к авторам, для деловой переписки редакцией были заказаны особые листы с визитным оттиском журнала. Да и аренда помещения под контору, судя по адресу (Невский пр., 140–2), обходилась не дешево.

Тем не менее, журналу удалось продержаться почти три месяца. Заведую отделом поэзии, Нарбут регулярно печатает в «Gaudeamus» свои стихи в следующем порядке: Светское (№ 3. С. 4); На даче (№ 4. С. 1); Осенняя сказка (№ 4. С. 2); Зимняя тройка (№ 5. С. 1); Смерть (№ 6. С. 2); Последняя весна (№ 6. С. 2); Из цикла «Ущерб» (№ 7. С. 1); Левады (№ 8. С. 2); «В доме сонники да кресла...» (№ 8. С. 6); «Сегодня весь день на деревне...» (№ 9. С. 1); Паук-крестовик (№ 9. С. 2); Вербный вечер (№ 10. С. 1); Пасха (1. Красная; 2. Лесная) (№ 11. С. 3).

Практически все перечисленные стихотворения будут отредактированы и в 1915 г. составят основной корпус книги стихов «Вий». Лишь некоторые стихи («Светское», «Паук-крестовик», «Вербный вечер») поэт так и не включит ни в одну из своих книг, поскольку, в силу своей подражательности, они не будут вписываться в уже сформировавшуюся поэтику Нарбута.

С «Gaudeamus» начинается и путь Нарбута-критика. Здесь появляются его первые рецензии. Область критических интересов Нарбута распространяется на современную поэзию (см. рецензии на книги Л. Столица «Раиня» (Gaudeamus. – № 6. – С. 14) и И. Северянина «Электрические стихи» (Gaudeamus. – № 7. – С. 12)) и критику (см. разгромную статью «Версификатор» о редакторе журнала «Весна» Н. Г. Шебуеве, которого Нарбут упрекает в увлечении голой техникой стихосложения (Gaudeamus. – № 11. – С. 12)).

Период с 1909 по 1911 г. можно считать началом литературной деятельности В. Нарбута. Начинающий поэт заявил о себе как об оригинальной творческой личности. Хотя многочисленные публикации Нарбута в журналах и газетах не привлекли внимание критики, выход первой книги «Стихи» (1910) вызвал интерес к его неординарной поэтике. Кроме того, сотрудничество в «Кружке молодых» и в журнале «Gaudeamus» позволило Нарбуту «войти в круг молодых писателей-модернистов, готовивших в эти годы «бунт» против «старшего» поколения символистов...»⁴⁸.

⁴⁸ Зобнин Ю.В. [Нарбут] // Русские писатели, XX век. Биобиблиогр. слов.: В 2 ч. Ч. 2. М – Я / Под. ред. Н.Н. Скатова. – М.: Просвещение, 1998. С. 86.

А.В. КУБАСОВ

(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.09(Кржижановский)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ДИСКУРС СМЕРТИ В РАССКАЗЕ С.Д. КРЖИЖАНОВСКОГО «ДЫМЧАТЫЙ БОКАЛ»

Аннотация: В статье раскрывается экзистенциальный характер понимания и представления судьбы человека, обусловленный эсхатологическим сознанием автора на примере рассказа «Дымчатый бокал» Сигизмунда Кржижановского (1887-1950). Вводится понятие художественного предиката, с помощью библейского интерпретационного кода раскрывается проблематика рассказа, анализируется антиномичность жанровой формы, сочетающей в себе черты притчи и новеллы.

Ключевые слова: дискурс смерти, С.Д. Кржижановский, эсхатологическое сознание автора.

Дискурс смерти – один из структурообразующих в творчестве С.Д. Кржижановского. Он лежит в основе многих ранних и поздних произведений писателя. Если в раннем рассказе «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку» (1927) смерть можно было трактовать в свете теоретических постулатов экспрессионизма, полагавшего, что «смерть – лишь залог жизни и необходима для того, чтоб начать все сызнова – от нового человеческого "я", от новой невинности и новой бессознательности»¹, то в анализируемом далее рассказе представлена гораздо более трагическая концепция жизни и смерти. Письмо Кржижановского отличается необычайно высокая степень смысловой концентрированности. Поэтому продуктивен монографический анализ отдельных его произведений с помощью методики «медленного чтения». Мы выбрали для анализа один из самых элегантных рассказов Кржижановского – «Дымчатый бокал» (1939). Он входит в цикл «Неукушенный локоть». Вот полный текст рассказа.

Дымчатый бокал

— Может, вам угодно посмотреть коллекцию старинных монет? Нумизматы хвалили. Или...

¹ Гюбнер Ф.М. Экспрессионизм в Германии // Экспрессионизм. Сб. статей. Пг. – М.: ГИЗ, 1923. С. 63.

— Вы хотите, чтобы я купил у вас деньги, давно потерявшие способность покупать? Лучше...

— Тогда посмотрите мою коллекцию миниатюр. Если вы возьмете лупу...

— Скажите, а что это за бокал, вон там — слева, на полке?

— Угодно взглянуть? Сию минуту.

Антиквар, сдвинув черную шапочку с лысины на лоб, приставил к полке лесенку — и бокал, мерцая дымчатым стеклом, стал своей круглой прямой ножкой поверх прилавка.

— Странно: он как будто не пуст. Что в нем?

— Вино. Как пристало бокалу. Тысячелетней выдержки. Рекомендую. Пыль мы снимем вот этой ложечкой работы венецианского Мурано.

Посетитель антикварной лавки приподнял бокал за тонкую ножку, держа его меж окном и глазом: за дымчатым стеклом была темная дымчатая влага с легким рубиновым отсветом.

Покупатель приблизил бокал к губам и тронул несколько капель. Дымчатая поверхность вина осталась сонной и неподвижной. Во рту терпкий — как укол сотни игл — вкус.

— Похож на укус змеи, — сказал покупатель и отодвинул бокал, — кстати, мне говорили, у вас есть подбор джайновских статуэток. Я хотел бы... но странно — мой глоток не понизил уровня в этом вот вашем бокале.

Губы антиквара виновато раздвинулись, обнажая золотые пломбы:

— Видите ли, бывают, пусть в сказках, не только неразменные червонцы, но и невыпиваемые бокалы.

— Странно.

— О, слову «странно» не грозит безработица в нашем мире.

— И вы продаете этот бокал?

— Если в хорошие руки: может быть.

— Сколько вы хотите?

Антиквар выдернул из-за уха карандаш и написал на прилавке.

— Это моему кошельку не по силам.

— Хорошо. Я перечеркну ноль справа. Главное: в хорошие руки. Разрешите завернуть?

— Пожалуйста.

Покупатель вышел из лавки. В правой руке он держал бокал, обернутый в бумагу. Мимо него прошел человек с глазами, заплатанными дымчатыми стеклами консервов. Кто-то задел локтем о локоть: на бумаге у донца бокала проступили темно-красные пятна. «Пролил», — подумал человек и пошел вдоль стен домов, оберегая покупку от толчков.

Однако, когда он пришел домой и развернул хрусталь, бокал был по-прежнему полон до краев, хотя по круглой ножке его и скользили расплеснутые капли.

Человек, ставший собственником невыпиваемого бокала, не сразу приступил к испытанию своей покупки. День скользил по откосу вниз. Солнце падало в закат. Вскоре сумеречный воздух стал под цвет тонконогому стеклу.

Человек взял молчаливый бокал в пальцы правой руки и приблизил его к губам. Терпкое вино ожгло губы. И отодвинутый бокал стоял снова — полный до краев, прижимаясь рубиновой влагой к верхней золотой каемке стекла.

Первые дни одноногий гость, вшагнувший своей круглой стеклянной пяткой в жизнь любителя раритетов, вел себя скромно и почти добродушно. Отдавая глотки, он тотчас же аккуратно задерживался винной влагой по самый золоченый краешек своего стекла. Он умел быть разнообразным: один глоток давал чувство пряной неги, другой — ядовитыми иглами вкалывался в язык, третий — опутывал мозг в дымчато-алую паутину. Бокал стал вскоре для человека, приобретшего его, чем-то вроде вкусовой лампы. При свете его кровавящихся капель человек читал и перечитывал свои книги, делал наброски в тетрадах. Опорожненный почти до дна, бокал тотчас же наполнялся по золотой край, снова предлагая себя губам. Человек стал пить... Он запрокидывал бокалу прозрачную пятку раз за разом. В мозгу плясали рдяные капли. Мысли ударялись друг о друга, рассыпаясь огненной пылью искр. Опорожненная влага восходила вновь, как восходит солнце, казалось бы, наповал убитое закатом и погребенное ночью. Человек пил при свете дня, при свете луны и в тьме безлунья. Стекло цокало о зубы: «Еще и еще!»

Однажды человек, засыпая, опрокинул бокал. Наутро, проснувшись, он увидел всю комнату залитой темно-красной жидкостью. Жидкость, дыша терпким винным дыханием, подступала к свесившемуся краю одеяла. Посреди комнаты, тычась о ножки стола, плавал ночной туфель. Снизу, из соседской квартиры, пришли узнать, в чем дело: сквозь потолок проступали какие-то непонятные красные пятна. Человек, засунув руку по локоть, с трудом отыскал виноточающий бокал. Он поставил бокал, облепленный винной сукровицей, на стол, и тотчас же вверх, к золотому ободку вспрыгнула темно-красная влага. Человек выпил залпом и стал приводить комнату в порядок.

Иногда дымчатые грани бокала — особенно после десятка-другого прикосновений к ним — казались владельцу его стеклистым дымком, подымающимся от костра. Иной раз в золотом ободке, оббегающем край стеклянной вгиби, мнилась какая-то смеющаяся золотыми пломбами подлая улыбка.

Однажды — это было в ясный солнечный день, когда внутри красных капель впрыгивали рдяные искры, — человек, запрокидывая бокал, случайно заметил, что у дна его какой-то зигзаг, сочетание знаков, пожалуй, букв. Но проступь знаков тотчас же задернулась новым наплывом вина, подступившего к самому верху бокала. Человек опять опорожнил бокал, стараясь схватить глазом убегающие буквы. Но темно-красная жидкость вновь задернулась раньше, чем он успел выхватить смысл надписи. Помнилась только первая альфовидная буква — и смутное ощущение десяти или одиннадцати знаков, следовавших за ней.

«Еще раз», — подумал человек и снова быстро выпил бокал. Где-то из середины — тонкой мачтой с реей поперек — взметнулось, — и через мгновение слово затонуло в вине, как корабль, давший пробоину. Человек еще раз поднял бокал к губам. Он пил медленно, с усилием. Слово, шевеля одиннадцатью

буквами, всплывало в глаза, но их задернуло мутью, и человек не мог понять, что он видит.

С этого дня началась игра глаза с бокалом. Шансы были явно неравными. От двух-трех толчков алкоголя мозг задергивало в дымчатый туман. Человек, ставший собственником непрочитанной надписи, редко когда переступал теперь порог своего дома. На подоконниках его окон на палецросло пыли. Занавеси не разжимали своих желтых век. Владелец дымчатого бокала редко расставался со своим стеклянным гостем. Лишь раз или два его видели идущим вдоль набережной; пуговицы пальто были встегнуты криво, не в свои петли; он шел, не замечая поклонов, не слыша окликов.

* * *

В лавку антиквара вошел сутулый, с серой щетиной на щеках человек. К нему любезно пододвинулся стул, но вошедший продолжал стоять.

— Чем могу служить?

— Есть ли у вас дубликат того, дымчатого?

— Яснее.

— Дымчатого бокала. Я ближе к нищете, чем к бедности. Но вы тогда, помните, зачеркнули ноль. И если...

— Виноват, я вижу вас в первый раз. Тут, через площадь, другой антикварный магазин. Наверно...

— Нет. Та же шапочка и... Улыбнитесь!

— То есть?

— Без «то есть». Ну, вот: те же золотые пломбы, тот же лисий оскал. Ошибки нет. Притом же, когда я его бросил, невыпиваемый бокал, в реку, с моста Святого Стефана, самая река... но это меж четырех ушей, иначе... Вот.

Посетитель сунул руку в пальто и вынул бутылочку. Повернул ей притертую пробку:

— Вот. На другой же день я спустился к реке и взял пробу. Вот эту. Оказывается, у него, у дымчатого, хватило силы окрасить воду Дуная, всего Дуная (каково?) в кровависто-красноватый цвет. Кстати, у нее стал чуть терпкий вкус. Не верите? Глотните. Не хочешь? Так я заставляю тебя...

Только прилавок разделял двоих. Но зазвучал наддверный звонок, и в магазин вошел третий. На нем была аккуратно пригнанная шуцмановская форма.

— А-а, — радостно протянул антиквар, щедро распахивая золотой рот, — вы по поводу налога? Охотно-охотно... Ну, а вы, — повернулся он к посетителю, все еще державшему в руках пробу, — вам через площадь! «Antiquité» — черным по желтому. Ошиблись дверью.

Посетитель, хмуря брови, спрятал бутылочку, предварительно аккуратно затиснув ее горло пробкой, потом спросил:

— И много их, этих... дверей? *(То есть вариантов судьбы - А.К.)*

Антиквар поднял плечи. Шуцман только брови.

Посетитель шагнул за порог.

* * *

Дня через два знакомый нам хозяин антикварной лавки, просматривая газетную хронику, наткнулся на строку: «Вчера с моста Св. Стефана бросился В...»

Наддверный колокольчик оборвал чтение².

Рассказ назван «Дымчатый бокал», хотя поначалу кажется, что уместнее было бы другое словосочетание, несколько раз встречающееся в тексте и концентрирующее в себе интригу рассказа – «невывипаемый бокал». Заглавиям Кржижановский придавал огромное значение, посвятив им специальную работу – «Поэтика заглавий» (1931). Одна из продуктивных заголовочных моделей у Кржижановского строится на основе связки «определение плюс определяемое»: «Серый фетр», «Желтый уголь», «Неукушенный локоть». Такого рода заглавия вроде бы относятся к «беспредикатным полузаглавиям» (4, 15). Однако так ли они беспредикатны? Думается, следует различать предикативность грамматическую и предикативность художественную. Они не тождественны друг другу. Если художественный субъект – нечто «данное», известное по жизни, то *художественный предикат* – «новое», составляющее художественную суть и соль произведения. Это то, что привносится в эстетический опыт читателя. С этой точки зрения, в заглавиях типа «Дымчатый бокал» художественный предикат есть. Он выражен эпитетом, который содержит в свернутом виде ядро сюжета. Действительно, только в ходе повествования раскрывается значимость вынесенных в заглавие слов «желтый», «серый», «дымчатый», «неукушенный». В них воплощено активное смыслообразующее начало.

Кржижановский начинал как поэт и писал стихи на протяжении длительного времени. Поэт и прозаик, он прекрасно понимал значимость рифмы. Есть она и в его прозаических произведениях. Функция «прозаической рифмы» заключается не в связке созвучных финалей стихов, а в смысловых переключках с чужими текстами (интертекстуальные связи), а также в «рассредоточенных дистанцированных повторах» внутри самого текста, то есть в подтексте³. Что же «рифмует» прозаик? Обычно реалии, проблемные ситуации, детали и шире – свои тексты с чужими. «Дымчатый бокал» зарифмован с целым корпусом отечественных и зарубежных классических произведений. Несомненна переключка рассказа с «Портретом» Гоголя. В обоих случаях сюжето-

² Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. – СПб. : «Симпозиум», 2003. С. 115-120. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте с указанием тома и страницы.

³ Сильман Т.И. Подтекст – это глубина текста // Вопросы литературы. 1969. № 1. С. 94.

образующее ядро связано с вещью, которая оказывается судьбоносной для ее обладателя.

Ко времени написания рассказа за плечами автора «Дымчатого бокала» был опыт по транспонированию «Евгения Онегина» в сценический вариант для Камерного театра Александра Таирова. Можно не сомневаться в том, что Кржижановский знал гениальный роман Пушкина до тонкостей. Представляется, что анализируемый текст рассказа связан с известнейшими пушкинскими строками: «И даль свободного романа / Я сквозь *магический кристалл* / Еще неясно различал». Бокал, приобретенный героем рассказа, являет собой некий субститут «магического кристалла» или «хрустального шара». Сквозь дымчатое стекло бокала автор и герой пытаются разглядеть нечто сущностное для себя. Герой видит только то, что может увидеть обычный человек: «Посетитель антикварной лавки приподнял бокал за тонкую ножку, держа его меж окном и глазом: за дымчатым стеклом была темная дымчатая влага с легким рубиновым отсветом». Авторскому взору представляется не столько предмет как таковой, сколько потенциальный сюжет, воплощенный в нём.

Несомненна в рассказе и традиция, идущая от романтизма, где бокал и семантически синонимичные ему кубок, фиал, чаша играли роль символа жизни. Самыми же существенными в новелле являются библейские аллюзии. Их мы рассмотрим отдельно.

Для Кржижановского характерно стремление к преодолению статичности литературного текста. Писатель изобретает изощренно-изысканные средства для его динамизации. Одним из них является принцип качелей. Текст скользит, как бы раскачиваясь, между разными полюсами – жанровыми, стилевыми, сюжетными. Одну полюсную пару можно охарактеризовать с помощью выражения из новеллы Кржижановского «Мешок голиарда» – «между церковью и балаганом». От церкви идет сакральное начало, от балагана – кощунственное, переворачивающее сакральное с ног на голову.

В ранних произведениях Кржижановский зачастую проговаривает то, что позже уйдет в подпочву его зрелых произведений, будет растворено в них. Так, в ранней статье «Арго и Ergo» сказано: «Искусству союзна религия: стоит на Семи тайнах» (5, 505). Итак, искусство, как и религия, есть таинство. Поэтому художественные реалии у Кржижановского обладают качествами символических религиозных предметов. Приглядимся к центральному образу рассказа – «дымчатому бокалу».

Кржижановский обычно сосредоточивается на предметах, которые являются метонимическим замещением инобытия. «Дымчатый

бокал», как и «серый фетр» в одноимённом рассказе, выполняют функцию лиминальную, являясь своего рода пороком между мирами физическим и метафизическим, через который можно прикоснуться к инобытию и даже попытаться вступить в борьбу с ним. По сути, это попытка побороть свою судьбу, оспорить Божий промысел. Поэтому обычный исход такого неравного поединка – смерть субъекта.

Выражение «невыпиваемый бокал» не только окказионально, но и аллюзивно. Ассоциативный потенциал его, думается, связан с церковным выражением «неупиваемая чаша». Так называется один из типов Богородичной иконы. Перед ней молятся, в частности, о помощи тем, кто страдает алкоголизмом. От иконы логика ведет нас, с одной стороны, к биографическому автору, а с другой – к образу чаши как сакральному символу. Символика его связана с идеей *судьбы* (моление Христа в Гефсиманском саду о том, чтобы его миновала чаша сия). Рассказ Кржижановского можно трактовать как художественное размышление писателя над экзистенциальной проблемой судьбы человека вообще и своей в частности. Два момента важны в ней. Первый актуализируется в самом начале рассказа. «Дымчатый бокал» изначально вовсе не предлагался посетителю магазина. Антиквар обращает его внимание на коллекцию монет, а затем миниатюр. Но человек не захотел быть пассивным объектом чужого воления, брать то, что само шло ему в руки. Он обращает свой взор на случайный предмет, совершая акт свободного выбора не только вещи, но вместе с ней и своей судьбы. Второй момент связан с традиционным архаичным представлением о том, что от своей судьбы не уйдешь. Рассказ Кржижановского датируется 1939 годом. К этому времени писатель перешагнул через рубеж своего пятидесятилетия. Не забудем и о широкой волне репрессий, захлестнувшей в 30-е годы страну, наглядно показавшей, насколько прихотливой может быть судьба человека в тоталитарном государстве, а главное – хрупкой, как бокал.

Одна из заметных особенностей анализируемого рассказа – отсутствие в нём именослова. Антиквар и шуцман определены в социально-профессиональном плане. О главном герое почти ничего нельзя сказать. Он – просто человек. Всё сказанное придает рассказу характер притчи. Ср. с библейским зачином: «...у некоторого человека было два сына, и сказал младший из них отцу...» (Лк.15, 11-12). Притча носит характер иллюстрации морально-этической тезы. Если попытаться вычленить смысл этой тезы, то он, вероятно, сведется к известному выражению *In vino veritas*. Это кощунство, выступающее как свойство антитетического жанрового двойника притчи. Кржижановский материализует идиому, претендующую на истинность, верифицирует прит-

чевую мораль с помощью парадокса. Истина буквально обнаруживается на дне «невывиаемого бокала» в виде таинственной надписи, которая так и не прочитана героем. Здесь таится самая суть рассказа.

Ключевая загадка «Дымчатого бокала» воплощена в слове, скрытом на дне его и состоящем из десяти или одиннадцати знаков-букв, следующих после «альфовидной буквы». В рассказе нет ответов на два вопроса: на каком языке сделана надпись и что она обозначает? Самым простым будет предположение, что это русская буква «а», хотя в тексте и есть указание на то, что бокал побывал в Венеции. Отталкиваясь от библейских коннотаций, содержащихся в рассказе, мы пришли к выводу, что скрываемое на дне бокала слово – «*Апокалипсисъ*». Оно состоит из 11 букв. Другое название завершающего библейского текста – «*Откровѣние* святого Иоанна Богослова». Первое слово заглавия содержит искомые десять букв. Доказательством верности выдвинутого положения является абсолютная синонимия двух библеизмов, а также важное авторское указание на число букв в слове. Разгаданная загадка объясняет притчевую интенцию автора и библейские аллюзии в рассказе. Автор выступает как скрытый апокалиптик. Эсхатологичность его сознания раскрывается не только с помощью потаенной надписи, но и эксплицитно, через цветовую динамику в рассказе. Если дымчатый цвет бокала дан в статике, то цвет его содержимого градуирован и передается в климаксе. Сам Кржижановский писал о «Евгении Онегине»: «Эпитеты к слову лорнет, семь раз меняющиеся на протяжении романа, могут дать схему всей истории Онегина» (4, 422). Парифразирова писателя, можно сказать, что эпитеты к слову «вино» дают схему интриги и проблематики «Дымчатого бокала». Первоначально цвет не содержит дополнительной коннотации – «за дымчатым стеклом была темная дымчатая влага с легким рубиновым отсветом». Однако уже вскоре цвет проявляет тенденцию к экспансии. Он как будто переплѣскивается из бокала и начинает постепенно окрашивать всё вокруг. Сначала краснеет обѣрточная бумага – «на бумаге у донца бокала проступили темно-красные пятна». Потом содержимое бокала вползает в мозг человека и поработает его («опутывал мозг в дымчато-алую паутину»; «в мозгу плясали рдяные капли»). Заполнив человека до краев, цвет начинает определять мировидение человека: «Наутро, проснувшись, он увидел всю комнату залитой темно-красной жидкостью». Чем шире экспансия «рубиновой влаги» в окружающий мир, тем активнее происходит кощунственно-сакральное «пресуществление» вина в «кровавящиеся капли»: «Он поставил бокал, облепленный винной сукровицей, на стол, и тотчас же вверх, к золотому ободку вспрыгнула темно-красная влага». Последний член цветовой парадиг-

мы – «кровянисто-красноватый цвет» Дуная, являющийся результатом того, что человек выбросил «невыпиваемый бокал» в реку. В итоге кровавое начало подчинило себе собственно цветное. Акцент в выражении «кровянисто-красный» возникает за счет нарушения узуса: вместо привычного «кроваво-красный» употреблен индивидуально-авторский окказионализм. В Дунае течет не столько вода и вино, сколько кровь. Материализуется и буквализуется идиоматическое выражение – «реки крови». Интерпретационным кодом этого мотива служит имплицитно заданный «Апокалипсис», в котором неоднократно говорится о воздаянии людям за их грехи через кровь: «Второй Ангел вылил чашу свою в море: и сделалась кровь, как бы мертвеца, и всё одушевленное умерло в море. Третий Ангел вылил чашу свою в реки и источники вод: и сделалась кровь» (Откр. 16, 3-4. См. также: 8, 8; 11, 6; 14, 9-10). Так возникает сложный художественный мир рассказа, создатель которого в пространстве мировой истории размышляет о современной действительности и возможном будущем.

Ю.В. МАТВЕЕВА, Е.М. ШАМАКОВА

(Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина,
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.09(Набоков)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

НЕСКОЛЬКО НАБЛЮДЕНИЙ НАД РЕМИНИСЦЕНТНОЙ ПРИРОДОЙ ТВОРЧЕСТВА ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Аннотация: На разных уровнях организации художественного текста выстраиваются смысловые связи романа «Приглашение на казнь» и повести В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти». Роман «Защита Лужина» рассматривается в свете сюжетно-образных аналогий с комедийным фильмом В. Пудовкина «Шахматная горячка».

Ключевые слова: Набоков, реминисценция, интертекстуальность, гротеск.

Раз художник использовал воображение при создании книги, то и ее читатель должен пустить в ход свое – так будет и правильно, и честно.

В. Набоков

Об интертекстуальности В. Набокова написано так много, что нет, конечно, никакой нужды в пространном вступлении. Общеизвестна любовь писателя к разного рода хитросплетениям и шифrogramмам, преднамеренная его установка на игру с читателем-отгадчиком, а кроме того – сложный, многосоставный, поистине мультикультурный, или даже транскультурный характер его языковых и литературных пристрастий, ориентиров, предпочтений. И все-таки, невзирая на очевидную тривиальность подхода, хочется в который уже раз приблизиться к тайне набоковского творчества, взглянуть на тексты писателя со стороны той литературной и общекультурной реальности, которая могла на них влиять, которая явно или подспудно в них присутствует.

Конечно, Набоков избегал откровенных признаний и проговоров, источники собственного «литературного воображения»¹ всячески маскировал. «Как сочинитель, – признается он в 1966 году А. Аппелю, – самое большое счастье я испытываю тогда, когда чувствую или, вернее, ловлю себя на том, что не понимаю – не думая при этом ни о ка-

¹ Не случайно труд под названием «Законы литературного воображения» в романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» пишет не герой-творец, но «тихий словесник», университетский профессор – его бывший кембриджский друг.

ком предсуществовании вещи, – как и откуда ко мне пришел тот или иной образ или сюжетный ход. Довольно забавно, когда некоторые читатели пытаются на буквальном уровне прояснить эти безумные выходки моего вообще-то не слишком производительного ума»². Действительно, поводов для «буквального», то есть конкретного и фактического отыскания адреса «того или иного образа или сюжетного хода» писатель старался не давать ни в художественном, ни в публицистическом, ни в академическом дискурсе. Отсюда его пристрастие к таким формам заимствования и обыгрывания чужого, в которых нет прямого цитирования, но есть система откровенных и скрытых намеков на произведения иных философских, исторических, художественных координат. При этом аллюзийно-реминисцентная аура набоковского творчества настолько насыщена, что одна и та же деталь, один и тот же образ могут одновременно отсылать к нескольким источникам, открывать разные шлюзы для прочтения и интерпретации.

Эта небольшая статья представляет собой еще одну попытку истолкования двух произведений Набокова сквозь призму припоминания иных, явно или косвенно в них отраженных источников.

Начнем с романа, интертекстуальная природа которого рассмотрена, выявлена, проанализирована многократно и очень широко. Это роман «Приглашение на казнь». Сложная гротескно-аллегорическая форма произведения, максимально расширяющая план содержания, дает возможности самых разных трактовок, начиная с социально-исторических, привязывающих роман к политической и конкретно-биографической ситуации его написания, до философских и даже религиозно-мистических, сопрягающих историю Цинцинната Ц. с европейским мышлением 1920–30-х годов, с библейским контекстом, гностическим учением. Жанрово этот роман определяют как притчу, аллерию, фантазмагорию, утопию, трагедию, пародию, сатиру, и, опять-таки, каждое определение верно, ибо есть в этом уникальном произведении абсурд и высокий лиризм, все элементы сатиры и все элементы трагедии. Откуда черпал Набоков, когда его писал – вопрос вполне закономерный для любого небезразличного читателя, ведь почти беспредельная поливалентность текста здесь не просто очевидна, но сознательно манифестирована автором.

Самый «сложный» из русских романов писался легко и быстро, одновременно с «Даром». Впоследствии с оттенком гордости в этом признавался сам Набоков: «Вообще пишу я медленно, ползу как улит-

² Набоков В.В. Интервью Альфреду Appelю // Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / сост. Н.Г. Мельников. – М., 2002. С. 184.

ка со своей раковиной, со скоростью двести готовых страниц в год – единственным эффектным исключением был русский текст «Приглашения на казнь», первый вариант которого я в одном вдохновенном порыве написал за две недели»³. По-видимому, это была почти импровизация, насколько такую форму творчества можно облечь в рамки эпического произведения. Во время же импровизации вступают в действие особые механизмы памяти, когда творец созидает совершенно новую форму, пользуясь тем фондом впечатлений, поэтических приемов и образов, что лежат в его сознании на поверхности. Об особенностях памяти импровизатора на примере творчества К. Чуковского замечательно написал М. Петровский. «Память импровизатора, – указывает Петровский, – особая, не сознающая себя, «беспамятная память», готовая сознательно и бессознательно использовать цитаты, перефразировки, аллюзии «чужого слова», мелодии чужих ритмов, рефлекс чужих образов»⁴. Безусловно, в случае Набокова это не совсем так, но какая-то доля истины в наблюдениях М. Петровского есть и для него.

Конечно, роман писался во время крепнущего национал-социализма в Германии, идеология и политическая практика которого стала уродливой квинтэссенцией общеевропейской тенденции к всепоглощающей стандартизации, тирании массы над личностью. Вполне закономерно, что именно этот контекст обращает на себя внимание в первую очередь. Отсюда стремление связать роман с творчеством Ф. Кафки, Е. Замятина, О. Хаксли, Д. Оруэлла, языком абсурда и алогизмов Л. Кэрролла (Н. Анастасьев, А. Долинин, А. Зверев, А.С. Мулярчик, Б. Носик, М. Антоничева и многие другие). Такой же правомерной (особенно в соотношении с «Даром») выглядит «русская» линия «Приглашения на казнь»: связь с прозой Достоевского (почти все исследователи, писавшие о романе), жизнью и творчеством Чернышевского (Н. Букс), Пушкина (А. Долинин), Гоголя (Г. Шапиро), Блока (С. Сендерович, Е. Шварц), а также с литературой русского зарубежья (в ее идейно-философский контекст впервые поставил роман Набокова В. Варшавский). Пожизненная приверженность Набокова миру идеальных сущностей сделала более чем обоснованной прочтение романа в свете мистических идей и гностической философии (Е. Александров, С. Давыдов).

Продолжая ряд интерпретаций, версий и уточнений, хотелось бы высказать еще одно предположение, казалось бы, ничем, кроме убедитель-

³ Набоков В.В. Указ. соч. С. 183-184.

⁴ Петровский М. Крокодил в Петрограде // Петровский М. Книги нашего детства. – СПб., 2006. С. 35.

тельной логики самого художественного текста, не мотивированное: роман Набокова заставляет отчетливо вспомнить когда-то знаменитую, а потом как бы ушедшую в тень повесть В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти» («Le dernier jour d'un condamné»).

О знаменитом французском классике Набоков, насколько нам известно, отдельно не писал, не высказывался в интервью. В отличие от Пушкина, Гоголя, Достоевского, Чернышевского, Кафки, представивших для него самостоятельный интерес и оказавшихся (несмотря на всю неоднозначность восприятия), по сути дела, «вечными спутниками», Виктор Гюго к числу актуальных для творчества авторов ни сами Набоковым, ни его исследователями причислен не был. Тем не менее, писатель, конечно, хорошо знал его книги.

Перечисляя в лекции о Флобере читанных Эммой Бовари авторов и оценивая их, он, во всяком случае, относит Гюго к писателям «первоклассным»⁵. Работая же над главой о Чернышевском и просматривая материалы по истории смертной казни, Набоков, конечно, не мог пройти мимо повести Гюго «Последний день приговоренного к смерти», тем более, что ее появление в 1829 году вызвало широкий общественный резонанс. Сама идея повести была обусловлена гражданской позицией писателя-романтика, желавшего посредством художественной литературы повлиять на власть и законодательство, сформировать общественное мнение: «“Последний день приговоренного к казни”, – пишет Гюго в предисловии ко второму изданию, – это прямое или косвенное <...> ходатайство об отмене смертной казни. Цель его <...> не защита какого-то одного отдельного преступника, что не так уж сложно осуществить от случая к случаю; нет, это общее ходатайство о всех осужденных настоящих и будущих, на все времена, это коренной вопрос...»⁶.

Вспомним, как сочувствует герой Набокова, Федор Константинович Годунов-Чердынцев, именно в этом «коренном вопросе» гражданской позиции Чернышевского, гражданской позиции своего отца. Голос Виктора Гюго вполне мог бы присоединиться к голосам набоковских персонажей. Да и не эта ли, затронутая в «Даре», с одной стороны, чисто экзистенциальная, а с другой – глубоко социальная и по-новому актуализированная временем проблема (приговор, казнь, ее ожидание), побудила Набокова отвлечься от «Жизни Чернышевского», чтобы написать в качестве своеобразного «лирического отступления»

⁵ Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. – М., 2000. С. 194.

⁶ Гюго В. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1993. Т. 2. С. 8.

другой роман – «Приглашение на казнь»⁷. Не заметить, обойти, не вспомнить повесть В. Гюго, говоря о гражданском отношении к вопросу смертной казни и отлично зная при этом французскую литературу, было невозможно, и вполне вероятно, что Набоков действительно многое из нее почерпнул. По крайней мере, в разработке сюжетно-фабульной линии роман Набокова неизмеримо ближе к повести Гюго, нежели к рассказу Ивана Карамазова об участии несчастного Ришара, «Шильонскому узнику» и даже романам Ф. Кафки.

Прежде всего, в том и другом тексте обнаруживаем абсолютное сходство положенного в основание сюжета: повесть Гюго и роман Набокова начинаются одной и той же ситуацией: узнику объявляют смертный приговор (герой Гюго в своем дневнике восстанавливает этот момент как отправной), после чего следуют несколько недель одиночного заключения, наполненных леденящим ужасом, незаконными надеждами и духовными прозрениями. Заканчиваются оба произведения казнью героя: Цинциннат поднимается на эшафот, а приговоренный у Гюго слышит на лестнице шаги – последнее, что он может записать. И все-таки воссозданный в данном случае ход событий во многом типичен, рожден ситуацией, которая почти не допускает вариантов. Кроме того, подобный сюжет растиражирован, как справедливо отмечает Н.А. Карпов⁸, романтической литературой, а потому утверждать на основании этого сугубо внешнего сходства наличие некой внутренней связи между романом Набокова и повестью Гюго было бы слишком опрометчиво.

Поражает при параллельном чтении другое: великое множество однозначно перекликающихся образов, мотивов, сюжетных деталей, стилистических фигур, совпадающий контрапункт эмоционально-интонационного движения.

Возьмем главного героя. Действуя в пределах совершенно разных эстетических установок, имея в распоряжении разный набор выразительных средств, по-разному завися от реальности, оба писателя с очевидной убедительностью создали в своих текстах образ «человека изнутри» в момент глобального, непоправимого потрясения. При этом и

⁷ Такое предположение, в частности, было высказано еще Б. Носиком: «От этих вот рассуждений о смертной казни мысль его [В. Набокова – Ю.М.], вероятно, и потекла к Цинциннату, к новому роману...». См.: *Носик Б.* Мир и дар Набокова: Первая русская биография писателя. – М., 1995. С. 313.

⁸ Н.А. Карпов считает, что Набоков в своем романе вообще активно пародирует так называемую «тюремную» литературу эпохи романтизма. См.: *Карпов Н.А.* «Приглашение на казнь» и «тюремная» литература эпохи романтизма (к проблеме «Набоков и романтизм») // URL: <http://portalus.ru>.

герой Гюго, и Цинциннат Набокова – образы предельно обобщенные, почти символические. Их внешние контуры условны, намеренно не проработаны. Интересно, что Гюго за сто лет до Набокова добился по-своему этого эффекта усиления экзистенциального за счет редукции социально-бытового⁹. Своему герою он, к примеру, не дал имени, не раскрыл его преступления, о его происхождении, прошлом, семье можно догадаться лишь по отдельным деталям. С другой стороны, текст повести представляет собой сплошной монолог героя, его тюремные записи, в которых он выговаривает себя, догадавшись задолго до Цинцинната, что «единственное средство меньше страдать – это наблюдать собственные муки и отвлекаться, описывая их» (сравним с набоковским Цинциннатом: «написанная мысль меньше давит»).

Если же говорить о психологической достоверности того внутреннего человека, которого так укрупняет Гюго, она столь очевидна, столь сильна, что могла бы послужить (и не послужила ли?) материалом для Набокова, который в отличие от Гюго не посещал тюрем, не разговаривал с приговоренными, не изучал нравов каторги. Этот обрушившийся ужас приговора, эта жуткая, невыносимая отъединенность от других людей и от собственного прошлого, эти полубомороки и видения наяву, эта раздвоенность человеческого «я», эти внутренние метания от бешеного страха к бесстрашию, от вызывающего презрения к тюремщикам и судьям к готовности им поверить и их умолять, это желание разmozжить собственную голову о стену – все это есть не только у Набокова, все это уже было прописано и воплощено у Гюго. Сходство переживаний героя-узника по их силе, динамике, даже риторике порой совершенно разительно. Приведем хотя бы несколько аналогий, цитируя сначала Гюго, а затем Набокова¹⁰.

Мой разум в плену у одной мысли.
<...> Я думаю, понимаю, сознаю только одно: приговорен к смерти! (33)
Боже! Неужто правда, что я умру до вечера? Я, вот этот самый я? <...>
Я, тот я, что находится здесь, живет, дышит, сидит за столом...(67)

Как мне, однако, не хочется умирать! Душа зарылась в подушку! Ох, не хочется! [14]

⁹ Именно этим повесть В. Гюго отличается от других «тюремных» сюжетов романтической литературы, в контекст которых ее помещает Н.А. Карпов.

¹⁰ Здесь и далее цитаты с указанием в круглых и квадратных скобках номера страницы приводятся по следующим изданиям: *Гюго В. Последний день приговоренного к смерти* // Гюго В. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1993. Т. 2.; *Набоков В.В. Приглашение на казнь* // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1990. Т. 4.

Не болен! Нет, я молод, здоров и силен. Кровь свободно течет у меня в жилах, все мышцы повинуются всем моим прихотям; я крепок духом и телом, создан для долгой жизни; все это несомненно; и тем не менее я болен, смертельно болен, и болезнь моя – дело рук человеческих (52).

Пробило три часа, и мне пришлось сказать, что пора. Я задрожал так, словно последние шесть часов, шесть недель, шесть месяцев думал о чем-то другом (83).

Около середины моста Менял <...> мною овладел безудержный ужас. Я испугался, что упаду в обморок, – последний проблеск тщеславия! (86)

Господи, только бы убежать, убежать каким угодно способом! (57)

А ведь я сработан так тщательно, – думал Цинциннат, плача во мраке. – Изгиб моего позвоночника высчитан так хорошо, так таинственно. Я чувствую в икрах так много туги накрученных верст, которые мог бы в жизни еще пробежать. Моя голова так удобна... [12]

Еще мгновение. Мне самому смешно, что у меня так позорно дрожат руки <...> Но теперь прах и забвение мне нипочем, я только одно чувствую – страх, постыдный, напрасный... [122]

Во время всего этого путешествия Цинциннат занимался лишь тем, что старался совладать со своим захлебывающимся, рвущим, ничего знать не желающим страхом [123].

Цинциннат Ц. почувствовал позыв к свободе, к самой простой, вещественной, вещественно-осуществимой свободе... [40]

Много общего есть и в организации пространства, начиная описанием тюремного замка, одиночной камеры с ее непременно устройством и заканчивая Гревской, а у Набокова – Интересной площадью.

Нельзя не сказать и об очевидных сюжетных перекличках, когда тот или иной эпизод набоковского романа словно варьирует эпизод или сюжетный ход повести Гюго. Так, например, явление Эммочки, ее подчеркнутая женственность на фоне тюремных декораций, струя надежды (не важно, что ложной), с ней появившаяся для Цинцинната, заставляют вспомнить сцену повести Гюго, где герой мечтает услышать «хоть птичку», а слышит вдруг «чистый, свежий, нежный голос пятнадцатилетней девушки» с «прелестным переходом от голоса ребенка к голосу женщины». И как Эммочка в конце концов оказывается частью внешнего, враждебного, бутафорского мира, разочаровывая Цинцинната, так и «девичий голосок» у Гюго поет грубую песню на

языке «вертепа и каторги». «Не могу выразить, как горько я был разочарован» (53), – записывает узник.

К Цинциннату приходит Марфинька, которую он трепетно ждет – к приговоренному у Гюго приводят дочь, трехлетнюю прелестную девочку. Визит Марфиньки, не способной понять, пожалуй, не оправдывает ожиданий Цинцинната. Точно так же и визит горячо любимой дочери, совершенно забывшей отца и читающей по буквам его смертный приговор, приносит узнику Гюго лишь новую боль.

У Цинцинната появляется сокамерник в лице м-сье Пьера – в камере Консьержери осужденный герой Гюго неожиданно обнаруживает, что он не один. «Добродушный» Родион ведет Цинцинната на башенную террасу, такой же «добродушный» тюремщик ведет в повести Гюго своего подопечного в другую камеру, из которой можно увидеть, как заковывают в кандалы партию каторжан. У того и другого узника еще до последнего страшного момента возникают некие отношения с «обходительным» палачом. Наконец, тот и другой – пишут, пишут о себе, надеясь, что хоть эти написанные ими листы останутся после них.

Аналогии можно продолжать, что не означает, конечно, конкретного вербализованного присутствия текста В. Гюго в гротескном, сюрреалистическом тексте В. Набокова. Роман Набокова всецело принадлежит XX веку, он сложнее, объемнее, философичнее, глубже, его образы, лишённые моралистической установки, гораздо более универсальны. У его героя есть такие грани сознания, которых нет у героя Гюго, например, приверженность метафизике, уверенность в существовании трансцендентной реальности, ощущение собственной избранности. Отсюда смысловая разность финалов при их фабульном сходстве. Узник повести Гюго немеет от ужаса, ожидая окончательного и однозначного конца, за которым ничего нет для него, в то время как Цинциннат пытается «переспорить свой страх», зная, что «следует радоваться пробуждению». Узник Гюго, несомненно, погибнет, но этого уже не хочет изображать писатель. Набоков же показывает казнь именно потому, что в его художественном мире она является не только уничтожением, но и пробуждением – пробуждением подлинной сущности героя и подлинной сущности мира.

Пародировал ли Набоков Гюго в числе других многочисленных авторов романтической ретроспективы? Конкретного повода для такого прочтения сам текст не дает, хоть марфинькин кавалер, который присутствует в сцене свидания Цинцинната с женой («очень корректный молодой человек с безукоризненным профилем», окруженный джентльменским набором романтической атрибутики – букет, шаль,

перчатка), и назван Виктором. Даже если этот штрих посчитать своеобразной подсказкой, все равно о сознательном пародировании вряд ли можно в данном случае говорить¹¹. Родство с повестью Гюго гораздо глубже и сложнее, ее след, ее энергетика ощутимы в «Приглашении на казнь» не только в игровых интенциях изощренной конструкции, но и в онтологическом волнении основной мысли.

Другое произведение, на котором в контексте нашей темы хотелось бы остановиться, – еще один многократно интерпретированный и, казалось бы, всесторонне изученный роман – «Защита Лужина». Когда-то он принес молодому писателю В. Сирину настоящее признание, и это о нем Н. Берберова напишет впоследствии возвышенным, почти патетическим слогом: «Номер «Современных записок» с первыми главами «Защиты Лужина» вышел в 1929 году. Я села читать эти главы, прочитала их два раза. Огромный, зрелый, сложный современный писатель был передо мной, огромный русский писатель, как Феникс, родился из огня и пепла революции и изгнания. Наше существование отныне получило смысл. Все мое поколение было оправдано»¹². Именно в этом романе оформилась окончательно чудесная способность Набокова изображать «жизнь художника и жизнь приема в сознании художника»¹³, и, его прочтя, русские читатели-эмигранты едва ли не впервые задумались над соотношением алгебры и гармонии в искусстве. Поводом была, конечно, и особая художественная организация текста, и его тема – шахматы, судьба шахматного игрока. Обе линии – структурно-поэтическая и содержательная – тесно переплетаются, на чем, собственно, оказались сосредоточены многие истолкования романа, интерпретирующие, главным образом, шахматную тему как тему символическую, шифрующую глубинную философию автора, его мысль о человеке и собственном будущем. При этом одни исследователи склонны преувеличивать, другие – преуменьшать непосредственное влияние на поэтику набоковского романа логики и поэтики шахматной игры. И все-таки шахматного затекста в самых разных его проявлениях избежать при анализе романа просто нельзя. Идя по пути развития этой темы, отталкиваясь от нее, Н. Анастасьев, например, выходит на простор больших эпохальных проблем, сопоставляет роман Сирина с «Шахматной новеллой» С. Цвейга.

¹¹ Что касается другой «тюремной» классики – с мнением Н.А. Карпова можно согласиться, ибо ее «макет» (Ю. Тынянов) откровенно просвечивает в бутафорской образности «Приглашения на казнь». См.: *Карпов Н.А.* Указ. соч.

¹² *Берберова Н.Н.* Курсив мой: Автобиография. – М., 1996. С. 371.

¹³ *Ходасевич В.* О Сирине // В.В. Набоков: pro et contra. – СПб., 1999. С. 249.

Не повторяя сделанного и не углубляясь заведомо в план содержания, нам бы хотелось еще раз акцентировать шахматный сюжет «Защиты Лужина» с точки зрения его возможного происхождения.

А он вполне мог быть навеян вещью достаточно простой и, что называется, массово популярной – комедийным фильмом Всеволода Пудовкина «Шахматная горячка». Об этом, в частности, говорит Анна Изакар статье «Набоков, шахматы, кино»¹⁴. Джефф Эдмундс, пишущий под псевдонимом Чарльз Кинбот, высказывает версию, что картина снималась в Берлине, на немецко-русской коностудии «Деруфа»¹⁵, а Набоков участвовал в съемках статистом, однако другие источники это не подтверждают: по биографии режиссера, написанной А.В. Карагановым, фильм снимался на советской киностудии «Межрабпом-Русь» в 1925 году¹⁶, а студия «Деруфа» была основана позднее съемок «Шахматной горячки», в 1927 году¹⁷.

Так или иначе, вызывает удивление тот факт, что связь романа и фильма оказалась в набоковистике почти незамеченной. Даже если Набоков и не снимался в этом фильме, а сам фильм создавался не в Берлине, мы можем предположить, что писатель его хорошо знал, не мог не знать – слишком обозримым оставалось в 1920-е годы поле кинематографа, и с другой стороны – слишком высок был градус всеобщего шахматного опьянения в обществе.

Фильм представляет собой фарсовую комедию со счастливым концом. Чтобы показать гротесковую интенсивность его нарочитой «шахматной» образности, точно соответствующей экспрессионистской устремленности времени, постараемся дать конспективный пересказ сюжета, особо акцентируя те моменты, которые явно перекликаются с романом В. Набокова.

Действие комедии происходит во время международного турнира, как указывают титры: «В дни шахматной горячки». (Вспомним, в набоковской «Защите Лужина», невеста героя надеется, что «турнирная горячка»¹⁸ пройдет.) В самой первой сцене зритель видит знамени-

¹⁴ Изакар А. Набоков, шахматы, кино // Сеанс. № 39/40. Speak, Memory. – СПб., 2009. С. 223-225.

¹⁵ Charles Kinbote (Jeff Edmunds) Silvery light: Vladimir Nabokov's original life // URL: http://nabokov.gatchina3000.ru/silvery_light.htm#9.

¹⁶ Караганов А.В. Всеволод Пудовкин. – М., 1983. С. 21.

¹⁷ Kino – Das grosse Traumgeschäft // Der Spiegel. № 49, 1950. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44451270.html>.

¹⁸ Набоков В.В. Защита Лужина // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1990. Т. 2. С. 74. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием в скобках страницы.

того шахматиста Капабланку. За этим кадром следуют постановочные кадры турнира – в разношерстной толпе болельщиков можно увидеть комических персонажей, например, мальчика в очках лет шести, баяниста. Шахматисты за столами друг напротив друга. Появляется титр: «В дни шахматной горячки». (В «Защите Лужина», невеста надеется: «...когда пройдет турнирная горячка, и Лужин успокоится, отдохнет, в нем заиграют какие-то еще неведомые силы» (74).)

В следующей сцене перед зрителем возникает угол шахматной доски, часть стола, нога игрока. (Лужин во время турнира краем глаза «видел ноги столпившихся», среди которых была «пара дамских ног», явно ничего не понимающих в шахматах – ноги его невесты.) Ход пешкой h2-h4. Бросается в глаза шахматный узор на носке игрока. Зеркальный кадр – такой же край шахматной доски, ножки стола. Но на ноге нет ботинка, а носок – темно-серый. Делается ход: конь g8-f6. Игрок слева отвечает конем g1-f3, справа – пешка h8-h6. Как видим, игроки совершают одни и те же ходы зеркально, только в обратном порядке. Смена кадра, и мы видим, что это один и тот же человек (главный герой фильма) – в одном ботинке, разных носках и пиджаке, принадедом на одно плечо. Играет же он сам с собой, переходя с места на место. После фарсового падения героя на пол дается крупный план, где он держит записку: «Не забыть. 10 часов. Верочка. ЗАГС!», на часах в это время – полдень. Далее герой суетливо собирается, успевая между действиями подбегать к столу с шахматной доской и делать ходы. Он находит вещи в самых неожиданных местах: второй ботинок между книг, пальто – в ящике стола, ему несколько раз мешают котята (тоже, разумеется, черный и белый) – в рукаве пиджака, в ботинке, в карманах. Он тут же перекладывает их в карманы висящей в прихожей шубы. (Как не вспомнить великолепную рассеянность Лужина!) Наконец герой выбегает из дома.

Тем временем мать наставляет невесту – появляется надпись: «Помни, дорогая, что самое опасное для семейной жизни – ЭТО ШАХМАТЫ». (В романе Набокова также примерно считает мать невесты, которой профессия Лужина кажется «ничтожной, нелепой», а шахматные битвы – «пустяками».)

Режиссер возвращает зрителя к главному герою, – тот проходит мимо витрины с шахматными досками и табличкой «Шахматист, стой!». Как только он заворачивает за угол, его начинает неумолимо тянуть обратно: как он ни силится сделать шаг вперед – у него получаются лишь шаги назад, он пытается удержаться за водосточную трубу, за дерево, но и это не помогает, и он спиной вперед входит в магазин. Обернувшись, видит продавца, стоящего за доской с расставлен-

ными фигурами. Кадры эти перемежаются с кадрами, где нервничает невеста. Спешащий герой зачитывается афишей о шахматном турнире, при этом ему все время кто-то мешает.

Наконец улыбающийся герой вбегает в ЗАГС, и, видя расположение духа невесты, хочет упасть к ее ногам, но, потрогав пол, подкладывает платок под колено. Невеста в гневе отворачивается, а жених, задумавшись, расставляет фигуры на платке в шахматную клетку. Невеста, видя это, впадает в бешенство и начинает выбрасывать все шахматы, что в несметном количестве обнаруживаются в разных карманах героя, прямо в форточку, на радость прохожим. Следуют титры: «Я любила только Вас. Вы любите только ШАХМАТЫ. Между нами всё кончено. Я о-т-р-а-в-л-ю-с-ь». На что герой, до этого отрывавший пуговицы пиджака, отвечает: «Сдался... Утоплюсь!» На шахматных плитках мостовой герой делает несколько шагов в сторону, несколько – вперед, будто совершая ход конем, и бросается по диагонали, через мостовую, держась за голову. (У Лужина физические и психические движения тоже осуществляются сообразно шахматному порядку: голова болит «не вся, а частями, черными квадратами боли», радость, которую он испытывает – тоже «пятнами», в опустевшем турнирном зале он видит «прозрачные шахматные образы», а себя – стоящим под «под шахом» и т. п.)

Далее следует сцена встречи героини с ее дедом: «Дедушка, жизнь моя разбита!» Дедушка дает ей книгу, «источник утешения и покоя», и зритель видит крупным планом название: «Досуг мудреца: сборник древнейших шахматных экзерцицов». Тут же приносят и свадебный торт, на котором глазурью нарисовано шахматное поле с возвышающимися на нем фигурами. (В романе Набокова встретим те же детали: «...Но шахматы не сразу исчезли, и даже, когда появилась светлая столовая и огромный, медью сияющий самовар, сквозь белую скатерть проступали смутные, ровные квадраты, и такие же квадраты, шоколадные и кремовые, несомненно были на пироге» (70).)

«Нет места в жизни» – читает зритель перед кадром с главным героем, стоящим на мосту над бурной рекой. Героиня тем временем заходит в аптеку, где аптекари настолько сосредоточенно играют в шахматы, что в ответ на ее просьбу дать «чего-нибудь побольше и подовитее» заворачивают ей ферзя.

«А может быть, любовь сильнее шахмат?» – после этих титров видим, как герой сидит на краю моста, снимает свой в шахматный узор носок, выбрасывает платок, потом – небольшие шахматы из кармана пальто. Идет назад к невесте. Она в это время медленно разворачивает, как она думает, пузырек с ядом. Обнаружив подмену (завернутого

ферзя), в сердцах бросает фигуру, но ее ловит Капабланка. «Оставьте меня! Из-за шахмат я ненавижу весь мир!» – говорит героиня, на что следует ответ шахматиста: «Мне понятно это чувство; при встрече с красивой женщиной я тоже ненавижу шахматы». Верочка веселеет: «Наконец я встретила врага шахмат! Расскажите же мне, как Вы спаслись от шахматной горячки!» И Капабланка усаживает героиню в автомобиль. По дороге они разминутся с бегущим навстречу по тротуару героем. Он, их не замечая, видит афишу о шахматном турнире: «Брошу последний взгляд, а потом... Конеч».

На турнире, в толпе наблюдающих за игрой герой встречает Верочку, которая «не знала, что это такая изумительная игра», и предлагает ему «сыграть сицилианскую». Теперь в затруднении жених-шахматист: ищет шахматы во всех карманах и, наконец, чудом находит: «Семейное счастье началось!». Фильм заканчивается сценой поцелуя главных героев. (Таким же чудесным образом обнаруживается за подкладкой пиджака Лужина «маленькая складная шахматная доска из сафьяна», обозначая, как и в фильме, поворот к неожиданному финалу.)

На очевидную мотивно-образную «конвергенцию» (М. Бахтин) фильма Пудовкина и романа Набокова, а возможно, на существование фильмового подтекста в набоковском произведении указывают, как видим, и множество деталей, и конкретные сцены, и некоторые повороты сюжетной динамики. В центре комедийного фильма Пудовкина находится любовная интрига, в которую вмешиваются шахматы. В «Защите Лужина» история знакомства героя с будущей женой, а затем история жизни с ней также занимает центральное место. И так же, как героиня Пудовкина Верочка, безымянная невеста Лужина пытается противостоять шахматам. Однако, обе женщины, в сущности, терпят фиаско: Верочка приобщается к миру шахмат, а госпожа Лужина навсегда теряет своего необыкновенного супруга.

Быть может, не случайно в самом начале взаимоотношений Лужина и его невесты возникает кинематографическая метафора: «Она познакомилась с ним на третий день его приезда, так, как знакомятся в старых романах или в кинематографических картинах: она роняет платок, он его поднимает, – с той лишь разницей, что она оказалась в роли героя» (47). Здесь есть и намек на шаблон стандартного киносюжета, и одновременно пародия на него. Вообще мотив кино, присутствие его параллельной реальности, причем реальности дурной, пугающей, в романе чрезвычайно значимо. Этот неуловимо существующий за текстом киномир диаметрально противоположен шахматному, но и таинственным, непостижимым образом с ним

связан. Он пошлый, он коммерческий, массовый, но такой же, как шахматы, фатально притягательный. Кинематографическое дело, как его называет Набоков – «таинственное, как астрология», «где читают манускрипты и ищут звезд». Это среда «бойких, речистых, жуликовато-важных людей, говорящих о философии экрана, о вкусах масс, об интимности в фильмовом преломлении и зарабатывающих при этом недурно» (52). В кинобездну сначала «выпал из мира Лужина» Валентинов, принеся герою «странное облегчение». Кино (и не картина ли Пудовкина с ее ассамблеей шахматных знаменитостей – Капабланка, Торе, Маршалл, Рети) начинает грозить в финале романа самому Лужину.

Роман «Защита Лужина» был издан в 1930 году, через пять лет после показа «Шахматной горячки», когда Набоков-Сиринов превратился в настоящего зрелого писателя со своим сложившимся стилем, своим типом художественного видения. Из случайной возможности заработать в качестве юного статиста кино превратилось для него в желанную форму трансформации его литературных сюжетов. Такие романы, как «Король, дама, валет», «Камера обскура», это наглядно демонстрируют. «Защита Лужина» в отличие от них писалась не для предположительной экранизации, а, возможно, по следам кино, поэтому, сохраняя очевидную связь с киноискусством, этот роман не скован ни «философией экрана», ни расчетом на вкусы масс. Он впитал в себя набоковский автобиографизм, лиризм, философичность, готовность экспериментировать с миром и языком, но, как видим, сохранил опыт Набокова-зрителя, а может быть, и Набокова-актера¹⁹.

Подводя итог, рискнем присоединиться к той, уже не раз высказанной аксиоме, что Набоков, как и многие великие творцы, «добывал» сюжеты или сюжетообразующие идеи для своих не автобиографических (то есть собственно беллетристических, «выдуманных») произведений в каких-то других источниках. Ими иногда оказывались произведения массовой культуры, книги из области детского и подросткового чтения, тексты, далекие от элитарного статуса. У Набокова эти первообразы изменяются до неузнаваемости, дают начало сложной поэтике и сложным художественным идеям.

¹⁹ Говорит об этом не только сюжет и образная система романа, но и, прежде всего, многообразие чисто композиционных приемов, используемых автором. Мы не останавливались на кинопоэтике Набокова, т.к. в целом она демонстрирует не столько возможную апелляцию к конкретному киноисточнику, сколько общую установку писателя на определенный тип художественного мышления.

Н.П. ХРЯЩЕВА, Ю.А. СУХОРИКОВА

(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.09(Паустовский)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ПОЗДНЕЕ ТВОРЧЕСТВО К.Г. ПАУСТОВСКОГО: ДВИЖЕНИЕ К ПОЭТИКЕ МЕТАПРОЗЫ

Аннотация: В статье рассматривается формирование черт метапрозы в позднем творчестве К. Паустовского; выявляется фигура писателя-персонажа, анализируется описание процесса сочинительства, отмечается автоцитация как средство саморефлексии писателя.

Ключевые слова: метапроза, писатель-персонаж, идентичность, авторефлексия, принцип ассоциаций.

«Оттепельные» годы (1953–1968) стали живительным «глотком свободы» для литературы и общества в целом. К.Г. Паустовский был одним из тех, кто подготавливал «благие» перемены¹ и находился под их влиянием как художник. Обострившееся чувство времени, открывшаяся возможность свободного самовыражения переплавляются в его творчестве в структурное качество художественного текста. Необычность своих поздних рассказов ощущал и сам Паустовский. Он говорил и писал о своих попытках «прорыва в новую прозу»: «Это новое, на мой взгляд, заключается во внутренней свободе названных рассказов, не связанных ни сюжетом, ни той или иной обязательной композицией, ни необходимостью быть поучительным или нравоучительным и тем самым – несколько скучноватым и оторванным от читателя... Свобода в трактовке материала и ясность, «выпуклость» языка – вот к чему должен стремиться писатель... Как определить жанр тех вещей, о которых я упомянул? Не знаю. Это не рассказы в точном смысле этого слова, не очерки, не статьи. Это не стихотворения в прозе. Это записи размышлений, просто разговор с друзьями...»².

В художественной структуре поздней новеллистики писателя это «новое» качество находит выражение в переакцентировке рефлексивного внимания с изображаемого на процесс изображения. Всегда инте-

¹ Паустовский был одним из организаторов почти сразу же запрещенных альманахов «Литературная Москва» (1956-1957) и «Тарусские страницы» (1961); вместе с другими писателями он выступает в защиту романа Дудинцева «Не хлебом единым», отстаивая тем самым свободу творчества.

² Арбузова Г. «Свободная проза» (Судьба одной рукописи) // Паустовский К. Золотая роза. Повести, рассказы. – М., 1983. С. 237-238.

ресовавшая Паустовского тема творчества выходит на первый план и обретает новые ракурсы. Он размышляет над творческим процессом, этапами сочинительства. Публикует статьи и книги («О новелле», «Поэзия прозы», (1953), «Заметки о живописи» (1957), «Золотая роза» (1955-1964), где его суждения о письме и писательстве приобретают теоретическую направленность.

Анализ новеллистики 1950–60-х годов показал, что процесс осмысления письма и писательства проходил у Паустовского в несколько этапов. Персонаж-писатель как основное действующее лицо «новой» прозы впервые появляется у Паустовского в рассказе «Во глубине России» (1950). Рассказ начинается с рассуждения писателя о писательстве и о литературных законах: «Каждому писателю нет-нет да и захочется написать рассказ совершенно вольно, не думая ни о каких «железных правилах» и “золотых” законах, написанных в учебниках литературы»³. И несмотря на то, что он говорит от лица всех писателей, обобщенно-личная форма лишь маскирует страстное желание поскорее порвать со всеми предписаниями, сковывающими творческую свободу. Отсюда и настойчивая мысль о «приемах, еще не получивших названия» (396), и внимание к их природным аналогам. Замысел, скованный рамками произведения, сравнивается с движением воды, ограниченной берегами реки. А фильм о дожде «во всем его разнообразии» (396) укореняет писателя в истине, что источником поэзии является обыкновенное в жизни. И его предназначение заметить и выразить «нежный запах прибитой к земле пыли» (397), «мягкую расцветку дождевого воздуха» (397), т.е. стать «поэтом».

Но сами по себе установки на «вольность» еще не свидетельствуют о новых принципах сочинительства. Их присутствие обнаруживает себя в попытке написать рассказ о том, как пишется рассказ. Писатель проговаривает этапы работы над ним. Например, вместо того, чтобы начать произведение с пейзажа, он говорит: «утро, когда начинается этот рассказ...» (397). Автор вербализирует обдумывание переходов от одного сюжетного звена к другому: «В этом месте рассказа пора уже перейти к тому, о чем я и хотел рассказать... об отношении человека к своему делу» (402). «Озвучивает» он и размышление по поводу переходов от сырого материала действительности к акту письма. И наконец прямо называет цель повествования: «Задача у меня была самая скромная – рассказать хотя бы и незначительные случаи,

³ Паустовский К.Г. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7. Пьесы. Рассказы. Сказки 1941-1966. – М., 1969. С. 396. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

свидетельствующие о талантливости и простосердечии русского человека» (409).

Однако рассуждения о письме и писательстве в этом рассказе только намечены и отнюдь не самоценны.

Во второй половине 1950-х годов рассуждения персонажа-писателя о творческом процессе уже становятся одним из частотных элементов сюжета. В рассказе «Умолкнувший звук» (1957) появляется мотив размышлений над гекзаметром. В «Песчинке» (1959) писатель скажет о том, что произведение не обязательно должно быть назидательным, художник запечатлевает какое-то явление зачастую не для того, чтобы научить, а чтобы просто «порадовать» (522). Наконец в «Рассказе о народной медицине» (1960) мысли персонажа о творчестве, возбужденные историей, переданной Александром Довженко, обретут характер глубоких наблюдений об умении писать и рассказывать.

В том же году, что и «Рассказ...», появляется «Избушка в лесу», где рефлексия над процессом письма обретает иное качество, сменяясь раздумьями персонажа-писателя о Слове. Именно Слово, нашедшее воплощение в разных типах речи – описании, размышлении, рассказывании, организует структуру повествования. В своеобразном вступлении к рассказу звучит рассуждение персонажа-писателя о лодочных моторах: «Считается, что лучшая похвала для подвесного лодочного мотора – это сказать, что он работает, “как швейная машинка”» (533). Уже первое слово рассказа «считается» указывает, что в обозначении качества лодочных моторов автор ссылается на общепринятое мнение. В его речи звучит множество голосов, общее мнение складывается из оценок «разного рода речных людей: бакенщиков, рыбаков, охотников и паромщиков» (533). В речь автора-персонажа входит народное слово: “керосинка”, “тарактелка”, “дымовоз”, “жестянка” и, наконец, “вонючка”» (533).

Рассуждение сменяется описанием. «День был жаркий. В небе стояли белые громады кучевых облаков» (533). Внимательно рассматривая облака, автор отмечает происходящие в них едва заметные перемены: «...они медленно меняли свои очертания и как бы разрастались в вышину. Их ослепительные и твердые вершины уходили все выше к зениту» (533-534). Он слышит едва уловимые звуки, исходящие из облаков, пытается обозначить их источник: «Временами от этих нарастающих облаков долетал глухой и протяжный звук – не то очень далекий и медленный гром, не то это проходил где-то на страшной высоте реактивный самолет» (534). Чутко выписанные природные превращения – зрительные, звуковые, цветовые – предшествуют опи-

санию грозы. Несколькоими штрихами писатель рисует ее приближение: «Черные клубы грозových туч и характерные валы с рваными желтыми космами, спускавшимися до самой земли» (534). Гроза, по его наблюдениям, своенравна, отличается почти человеческой манерой поведения. Она «налетает» всегда «исподтишка, внезапно, предательски» (534), она «прячется» за «высокими речными крутоярами и поворотами реки» (534), ее «скрывает» марево, которое стоит «в знойные дни над далью» (534). Причем эта мгла настолько «плотная» (534), что надвигающуюся грозу почти невозможно обнаружить, поэтому необходимо не только вглядываться в окружающую природу, но и быть внимательным «ко всяческим звукам» (534). Восприятие грозы как и в случае с «лодочным мотором» перестает быть индивидуальным. В описание примет ее приближения вплетаются голоса, живущего на реке люда, который «не очень доверял своему зрению, а старался еще и прислушиваться» (534). Из народного «хора» персонаж-писатель выделяет «голос» бакенщика Захара Шашкина. Он становится единственной персонификацией «речных людей» в рассказе. Его речевая сфера начинает звучать равноправно с речью писателя, разнясь лишь народным окрасом. Так, в повествование автора о происхождении прозвища героя «Бакена покрали» входят в форме несобственно прямой речи целые фрагменты шашкинского рассказа. «Гости, конечно, все – в лодки и полным ходом к бакенам. Ведь это, знаете, какое дело, если бакены, положим, покрали или они не горят. Это – государственное преступление» (535). А «панику, крик, шум» (535) уравнивает «трезвый» голос автора, выстраивающий и комментирующий логику событий: «но никому в голову не приходит, что на кой ляд нужны воруте бакены... Шашкин их спьяну просто не заметил» (535).

От запечатления внешней характеристики Захара Шашкина автор идет к изображению его внутреннего мира. Он делает героя полновластным рассказчиком еще одной истории. Захар доверительно поведал писателю о том потрясении, которое он испытал от игры Святослава Рихтера: «Так вот слушайте... Ночь была июньская, как сейчас... заря никак не желала погаснуть... Лес... стоит в темноте, в росе, в тишине... Лодка у меня сама по течению плывет. И вдруг, поверите ли, вздрогнул я весь, *будто меня обожгло...*». Огромным событием для Шашкина становится звучание гениальной музыки, усиленное до катарсического воздействия райской летней ночью. Ее восприятие героем предельно олицетворено: «*будто сотни колокольчиков...* легким переливом... рассыпались по лесу, *будто голубиная стая по грозовой туче. И запел лес... будто человек, что вертается с далекой стороны... подходит до родного дому*» (536). Музыка, заполняя собою все мироздание:

«весь лес и вода в Оке до самого дна, и небо, и все листья – все поет», – высветляет, очищает и тем самым гармонизирует душу героя. «Хлынуло на меня... мыслями... заплакал я, всю жизнь вспомнил... а от тех слез вроде растаял лед на сердце. А то я его, почитай, все свое существование на груди носил, чувствовал» (537).

Но нельзя не отметить, что преображающее воздействие музыки на человеческую душу едва ли не самый частотный прием, участвующий в пуантировке новелл Паустовского. Достаточно вспомнить такие новеллы, как «Ручьи, где плещется форель», «Старого повара», «Корзину с еловыми шишками».

Есть ли какое-либо различие в применении этого приема в «Избушке...»? Думается, качественность сдвига в сторону «новой» прозы определена в этой новелле тем, что этот прием дан в субъектно-речевой сфере героя, тогда как во всех других случаях он находится в зоне авторского повествования. Более того, «участником» идентификации является здесь еще одно «чужое» сознание и рожденное им слово – стихотворение Н. Заболоцкого «Гроза». Трудно судить, помнил ли Паустовский это стихотворение, описывая развернувшееся перед ним величественное зрелище. Тем не менее, данный им в тончайшей динамике образ грозы поражает переключками с шедевром Заболоцкого.

Сходными словами описано ее приближение: у Заболоцкого «*Содога* от мук, пробежала над миром зарница», у Паустовского «молния *судорожно* передернула небо» (537); поведение птиц: «Низко стелется птица, пролетев над моей головой», также и в рассказе Паустовского «Низко, с тревожными криками пронеслись вглубь леса испуганные птицы» (537); облачный вал: у Заболоцкого он «шевелится», у Паустовского «медленно катится» (537). Также ощущается сходство в описании ливня: в стихотворении Заболоцкого «сияющий дождь на *счастливые* рвется цветы», в рассказе Паустовского состояние природы тоже передано словом «счастье» – «Лес сверкал и дымился от счастья» (537). Аналогия чувствуется и в сопоставлении грозы с творчеством, ее взволнованное созерцание ведет писателя к главному открытию: «И я понял внезапно..., как мила наша земля и как мало у нас слов, чтобы выразить ее прелесть» (538).

Мысль о соизмеримости разных сознаний – народного и сознания интеллигента – в способности воспринимать и творить прекрасное становится ведущей в «Беглых встречах» (1953), и «Уснувшем мальчике». Но наибольшей близостью к «Избушке в лесу» отмечен рассказ «Наедине с осенью». Своего рода «продолжением» «Избушки...» его делает не только переключка мотивов: размышляя над тем, что такое шедевр, писатель вновь возвращается к стихотворению Заболоцкого

«Гроза»; повторяется здесь и мотив путешествия по реке, но и прием «обнаженного письма».

Новым этапом в движении к метапрозе становится «Ильинский омут», где ему важно обозначить мировоззренческие основы творчества, определившие основные принципы его художнического видения в ряду других этико-эстетических воззрений.

Описание красот Ильинского омута писатель предваряет вступительным словом, в котором проговаривает сущностное свойство этого уголка природы, открываясь читателю попыткой осознать его в ряду других столь же великих и скромных названий: «Бежин луг», «Золотой плес», «Царскосельские сады», «поля Бородина» (548-549) и др. Значение Ильинского омута как «сокращенного» образа России вырастает из ассоциаций с этими названиями, каждое из которых связано с судьбой великой русской культуры. К примеру, для писателя Ильинский омут имеет то же значение, что и для Пушкина царскосельский сад – он «священен» (549). Обозначение качественных свойств Ильинского омута связано с отталкиванием от чужого слова – «как принято говорить» (549); «если бы не опасение, что меня изругают за слащавость...» (549), которое переходит собственно в оценку – «откровение»: «Такие места действуют на сердце с неотразимой силой..., они благостны, успокоительны и... в них есть нечто священное» (549). Главное чувство, которое рождает красота Ильинского омута, – чувство глубочайшего умиротворения. Это чувство настолько сильно, оно захватывает писателя так глубоко, что ему хочется остановиться около Ильинского омута как у последнего предела жизни: «если уж суждено умереть, то только здесь» (549). Сила эмоционального воздействия этого уголка природы и определяет торжественную лексику: «преlestь», «сияние», «великое» место, «душевная легкость», «благоговетие» (549).

Поиск своей идентичности в этом рассказе художник реализует в качественно иной художественной структуре. Ее основанием становится свободная «игра» ассоциаций, организующая сюжетно-мотивный уровень рассказа, определяемый, в конечном счете не столько отсылками к конкретным произведениям – литературным, музыкальным, живописным, – сколько диалогом культур в целом.

Попытаемся проанализировать ассоциативные ряды текста, учитывая его двуродовой характер. Описание «Ильинского омута» приобретает черты особого путевода. Писатель, как опытный проводник, направляет к нему читателя, дает советы, как пройти, заранее предупреждает, что, «как бы вы не торопились дойти до воды, все равно на спуске вы несколько раз остановитесь, чтобы взглянуть на дали

по ту сторону реки» (549). Описание далее выливается в любование миром, включающим в себя момент прощания с ним: «Поверьте мне, — я много видел просторов под любыми широтами, но такой богатой дали, как на Ильинском омуте, больше не видел и никогда, должно быть, не увижу» (549).

Главная же «прелесть» Ильинского омута, по мнению автора, заключается «в открытом для взора размахе величественных далей» (549), которые «подымались ступенями и порогами одна за другой» (549). Автор любовно выписывает все детали открывающейся перед ним перспективы.

Прежде всего, открывающаяся перспектива Ильинского омута настолько величественна и прекрасна, что кажется похожей на сказку: «Как будто какой-то чудодей собрал здесь красоты Средней России и развернул в широкую, зыбкую от нагретого воздуха панораму» (549). К «сказочному» окрасу «примешивается» взгляд художника: «каждая даль... выдержана, как говорят художники, в своем цвете, в своем освещении и воздухе» (549). Первая из них потрясает буйством красок: суходол «пестрел цветами» (550), среди густой травы «подымались... цветы конского щавеля» (550) цвета «густого красного вина» (550), а чуть далее виднеется пойма реки «в зарослях бледно-розовой таволги» (550). При описании используется множество эпитетов в основном цветового значения. И в то же время пейзаж не застывший, природа движется, изменяется: таволга уже отцветает, «и над глухими темными омутами кружились груды ее сухих лепестков» (550). Так создается необыкновенно яркая и выразительная картина.

Второй дали свойственна иная цветовая гамма («серо-зеленый дым» (550)), усиливающая черты сказочности: листья висят «как в лентаргии» (550), как будто какой-то волшебник наслал заклятье. В этом чудесном мире все мгновенно меняется: «налетает неизвестно откуда взявшийся ветер» (550), и «прибрежное царство ив и ракит» (550) превращается в «бурлящий водопад листвы» (550).

Мотив сказочности отчетливо присутствует и в описании третьего плана: леса, простирающиеся до самого горизонта, кажутся «совершенно непроходимыми, похожими на горы свежей травы, наваленной великанами» (550). Если внимательно приглядеться к этой дали, «можно было по теням и разным оттенкам цвета догадаться, где сквозь леса проходят просеки и проселочные дороги, а где скрывается бездонный провал» (550). И снова воображение дорисовывает сказочную картину: «В провале этом, конечно, пряталось заколдованное озеро с темно-оливковой хвойной водой» (550). Коршуны, которые «все время настойчиво парили» (550) над лесом, довершают образ сказки.

По контрасту с цветовой гаммой предыдущей дали палитра третьего плана пестрая: среди лесов, похожих «на горы свежей травы» (550), «поблескивали тусклой медью хлеба» (550). Пейзаж «Ильинского омута» насквозь аллюзивен, мерцает культурными ассоциациями. Например, сравнение Паустовским виднеющихся на третьем плане «полей зрелой ржи, гречихи и пшеницы» (550) с «разноцветными платями» (550) заставляет вспомнить стихотворение А.Блока «Россия»: «А ты все та же – лес да поле, // Да плат узорный до бровей»⁴. Описание «сотен деревень» (550), которые «лежали, прикорнув к земле» (550), отсылают к лермонтовской «Родине» (1841) («...Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге // Дрожащие огни печальных деревень»⁵) и блоковской «России» (1908) («Россия, нищая Россия, // Мне избы серые твои...»⁶). Писатель «возвращает» наше внимание к сокровенным свойствам русской деревни, одним из которых является «исконный и приветливый запах... только что испеченного хлеба» (550). Ему даже кажется, что он чувствует этот долетающий от деревни запах.

Не менее аллюзивно и описание «старого вяза», стоящего на последнем плане. Вяз в сознании читателя непременно ассоциируется с дубом из «Войны и мира» Л. Толстого. В романе-эпопее Л. Толстого описание дуба явилось психологической параллелью к внутреннему состоянию Андрея Болконского, а в рассказе Паустовского вяз олицетворен. Он своеобразный хранитель этих мест и потому он наделен способностью одаривать человека чувством глубинного родства с окружающим его природным миром. Персонаж-писатель «часто ходил ... к этому вязу и долго просиживал в его тени» (552). Он любовно выписывает все, что здесь встречается, проникается чувством дружбы с «доверчивыми стеблями и травами» (552).

Вместе с тем он догадывается, что узловатый вяз был свидетелем важных и, возможно, трагических событий: «Мне все казалось, что вяз ... охраняет какую-то тайну...» (552). Эта догадка подтверждается человеческим черепом, «вымытым недавно ливнем из соседнего оврага» (552): «Череп был темно-коричневый. От лба до темени он был расщелчен мечом. Должно быть, он лежал в земле со времен татарского нашествия» (552). Описание воина, его трагической судьбы невольно ассоциируется со «Словом о полку Игореве»: «...слушал, ... как кликал див, как брехали на кровавое закатное солнце лисицы». (Ср.: перед бедой «збися див, кличеть врѣху древа» и «лисици брешутъ на чрьле-

⁴ Блок А.А. Стихотворения. Поэмы. – М., 1987. С. 284.

⁵ Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Поэмы. Герой нашего времени. – М., 1998.

⁶ Блок А.А. Стихотворения. Поэмы. – М., 1987. С. 284.

ные щиты»⁷. А после кровавой битвы «Чръна земля подь копыты ко-
стями была посеяна»⁸). Еще одним актом истории дана вторая мировая
война, вскользь упомянутая в связи с мельницей под Воронежем. Так
пунктирно, через ассоциации, в рассказе воспроизводится история
страны – от древности до современности.

В связи со сказанным приоткрывается и смысл названия рассказа.
С одной стороны, это конкретно-географическое обозначение – мес-
течко в Тарусском районе Калужской области, с другой – метафора.
Слово «омут» означает болото, водоворот или «глубокую яму на дне
реки, озера»⁹. Но здесь нет болота, есть лишь неглубокая речка. На
первый взгляд, такое наименование вызывает недоумение, однако в
нем выражен сущностный смысл этого уголка природы: он захватыва-
ет, вовлекает вглубь себя подобно омуту, но не губит, а – напротив,
дарит гармонию бытия распахнувшимися перед ним величественными
далями. Паустовский, несомненно, ощущал подспудный смысл назва-
ния, потому он последовательно описывает шесть планов, втягивая
читателя в созерцание природы. Ильинский омут привлекает не столь-
ко своей красотой, сколько открывающейся истиной. Она заключается
в осознании этого уголка земли как родного.

Эта мысль писателя определяет архитектурное строение тек-
ста в целом. Его центр – образ Ильинского омута, «совпадающий» для
автора с центром мира, «радирует» пучками взаимонаправленных ас-
социаций и стягивает к себе знаковые места русской культуры. Так, по
причине «кровного родства» рядом с Ильинским омутом – сердцем
России, вопреки реальной топографии, – оказывается расположенной
усадьба Богимово, примечательная, прежде всего, тем, что «в этом
доме одно лето жил Чехов. Он написал здесь «Остров Сахалин» и
«Дом с мезонином» (351)¹⁰. Возможно, именно эта усадьба вдохновила
Чехова на написание одного из самых лиричных произведений – «бес-
конечно грустного рассказа о любви и милой девушке Мисюсь» (553).
Пребывание Чехова в усадьбе наложило отпечаток на это место, неда-
ром писатель ощущает разлитое здесь особое чеховское настроение.
Так протягиваются связующие нити сквозь время.

В Ильинском омуте как типичном русском пейзаже, по мнению
писателя, не хватает одной детали – мельницы, о чем он говорит с со-

⁷ Слово о полку Игореве: Древнерусский текст. – М., 1967. С.13.

⁸ Там же. С.15.

⁹ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1995. С. 543.

¹⁰ Усадьба Богимово – исторический архитектурный памятник, родовое имение Прончищевых, лето 1891 года в Богимово провел А.П. Чехов

жалением: «...на Ильинском омуте не было... ни ветряной, ни водяной мельницы» (552). Убежденный, что русскому пейзажу очень идет мельница, «так же, как русской крестьянской девушке идет цветистая шелковая шаль», он незаметно для себя переносит воронежскую мельницу в границы Ильинского омула: «Я часто ходил не только к ветряку...» (552).

Подобный «перенос» не случаен, он указывает на конструктивный принцип построения текста – принцип ассоциаций¹¹. Попробуем проследить за прихотливым движением художнической мысли. Облака, которые упоминаются в описании шестого плана («... в небе, поблескивавшем от зноя, светились, проплывая, ленивые торжественные облака» (551)), вызывают в сознании писателя воспоминания о воронежской мельнице, тесовую крышу которой сорвало «воздушной волной» в период войны, вот почему в ее отверстие стало видно небо. В панораму природных красот, окружающих воронежскую мельницу, попадает не только небо, но и травы. Так, запах чабреца вызывает представление о море: «И мне чудилось, что ... открылось море и что пахнут чабрецом не степи, а его наглаженные прибоями пески» (551). В свою очередь, розовый песчаник, из которого сделаны жернова мельницы, «переносит мысль» (551) писателя «ко временам Эллады» (551). Далее эта ассоциативная цепочка продолжается прихотливым временным ритмом: «*Несколько лет спустя* я увидел статую египетской царицы Нефертити, высеченную из такого же камня, как и жернова» (551). Утилитарное приспособление и произведение высокого искусства оказываются связанными материалом. Ассоциативное «увязывание» разных предметов неожиданно прорастает догадкой об общности их глубинного истока. Причем, ассоциативные «цепочки» строятся не только на именах, и образах русской культуры, но и мировой.

Так, пролетая над Тирренским морем, автор с изумлением замечает «очертания острова, похожего на цветок чертополоха» (553) – Корсики, родины Наполеона. Автор объясняет это необычное совпадение: «острова с воздуха принимают причудливые формы» (554), которые дорисовывает воображение. Сходство острова с листом чертополоха заставляет писателя вспомнить о «маленькой сыроватой ложбине

¹¹ Отметим, что ассоциативность характерна для многих произведений 1950–60-х годов, тяготеющих к метапрозе. Так, в поздних произведениях В. Катаева наблюдается такая характерная черта: «В. Катаев добивается создания дополнительных ассоциативных связей между явлениями, соединенных не причинно-следственно, а синкопически по сходству / различию, внешне передающих ассоциативный способ построения «второй реальности» человеческого сознания» [Литовская М.А. «Феникс поет перед солнцем»: Феномен Валентина Катаева. – Екатеринбург, 1999. С. 504].

на Ильинском омуте» (554), где кустарник, подобно горделивой Корсике, стоял «неприступный, ошетилившийся своими колючками, своими острыми налокотниками и забрами» (554). В свою очередь, нельзя не заметить, что описание чертополоха у Паустовского отсылает нас как к повести Л. Толстого «Хаджи-Мурат», так и к одноименному стихотворению Н. Заболоцкого, где лист колючего растения выступает образом мироздания. Для писателя же он таит в себе сокровенную, одному ему внятную связь с родиной.

Метафорически описывается небольшой город, в котором родился Наполеон, – Аяччо, он рассыпан «горстью выброшенных небрежной рукой игральных костей» (554). Корсику и Аяччо писатель видит с самолета, тем самым он подчеркивает, что знакомство с ними внешнее, поверхностное, в отличие от глубокого знания родного края и любви к нему. Красота знаменитого острова потрясает, однако, она не может затмить прелести русской природы¹². Отметим, что в описании родной природы чаще всего используются олицетворения и эпитеты, метафоры встречаются редко, экзотичность же Корсики воссоздана с помощью метафор.

Неродина потрясает путешественника своей красочностью, экзотичностью: «Рим сверкал яростными отражениями солнца в стеклянных стенах многоэтажных новых домов» (554). Это мир суетливый, беспокойный: «Радио часто и нервно повторяло, что синьора Парелли ждет у главного выхода аэровокзала его собственная машина» (554). Скучная повседневность иностранного аэропорта вызывает у писателя нестерпимое желание вернуться «домой, в бревенчатый простой дом, на Оку, на Ильинский омут», где его ждут не только друзья, но и «ивы, и туманные русские равнинные закаты» (554).

Сходную ассоциативную цепочку «собирает» в тексте «Ильинского омута» «розовеющий луч солнца». Писатель увидел его спустя несколько дней «вблизи Парижа в городке Эрменонвиле, где в старинном поместье провел последние свои годы и умер Жан-Жак Руссо» (554). Отметим, что все упомянутые в рассказе «великие люди» оказываются взаимосвязанными: Наполеон не раз бывал в Эрменонвиле, он придерживался философии Руссо. Эти две личности оказали значительное влияние на судьбу страны и мира. Продолжает эту цепочку упоминание Шарля де Голля, политика и военного лидера, борющегося

¹² Об этом пишет А. Ивич: «Сравнение пейзажа Ильинского омута с другими – итальянскими, французскими, корсиканскими – призвано убедить в неповторимости пейзажа среднерусского» [Ивич А. Паустовский – пейзажист // Ивич А. Природа. Дети (Пришвин, Паустовский, Дубов, Панова). – М., 1975. С. 100].

ся за свободу и величие Франции, для которого Наполеон был кумиром юности, то есть в какой-то степени в своей деятельности он продолжает идеалы Наполеона.

Эрменонвильский парк¹³, символизирующий богатейшую культуру Франции, также, как и Ильинский омут – России, поражает природной красотой, но эта красота, в отличие от Ильинского омута, – искусно сделанная естественность. Автор с удивлением замечает, что он «никогда не видел таких огромных платанов», которые в своем великолепии кажутся произведениями искусства: «Казалось, они были отлиты из светлой бронзы великим мастером, каким-нибудь Бенвенуто Челлини¹⁴» (555); не слышал такого безмолвия, переданного определением «серая тишина» (555), в котором соединены звук и цвет; не наблюдал над головой особого неба – «легкого и очень светлого» (555), которое принято называть «парижским» (555). И путешественник ощущает присутствие здесь великих людей: «Никто нам не помешал бы беседовать с тенью Руссо, если бы она существовала в этих местах» (555). А упоминание тени Руссо напоминает о чеховской грусти, лежащей на живописных окрестностях Богимово.

И вновь самым отрадным стало узнавание в чужом пейзаже дорогих ему черт родины: «Потом сквозь тюлевую мглу облаков начал просачиваться розовый луч солнца... Я вспомнил такой же розовеющий вечер на Ильинском омуте» (555). Воспоминание об Ильинском омуте вызывает у писателя острую тоску по своей «простой земле, своим закатам, своим подорожнике и скромном шорохе палой листвы» (555). Эта тоска переходит в торопливость, с которой писатель начинает собираться «домой, на Оку, где все было так знакомо, так мило и простодушно» (555).

Объективно оценивая красоту чужой страны, он ясно осознает, что как бы ни была великолепна эта страна, она не заменит родины¹⁵.

¹³ Эрменонвильский парк был одним из самых ранних и самых ярких примеров французских пейзажных парков. Его планировка была осуществлена маркизом Рене Луи де Жирарденом, близким другом Жан-Жака Руссо. В работе по дизайну парка принял участие художник Юбер Робер. Созданный с большим вниманием и мастерством, парк выглядел как уголок нетронутой, дикой природы. Жирарден спланировал парк, основываясь на философии и трудах Руссо.

¹⁴ Бенвенуто Челлини (1500–1571) – выдающийся итальянский скульптор, ювелир, живописец эпохи Ренессанса.

¹⁵ На «патриотическую» мысль «Ильинского омута» указывают многие исследователи, так В. Романенко метафорически обозначает этот рассказ «маленькой поэмой в прозе о чувстве родины», а А. Ивич «вдохновенным гимном пейзажу родины» [Ивич А. Паустовский – пейзажист // Ивич А. Природа. Дети (Пришвин, Паустовский, Дубов, Панова). – М., 1975. С. 106].

Примечательно, что возникшее в душе писателя чувство выливается в щемящее близостью интонации стихотворение Н. Берга («На святой Руси Петухи кричат, // Скоро будет день на святой Руси (556)) сопровождающееся восклицанием: «Нет! Человеку нельзя жить без родины, как нельзя жить без сердца» (556).

Итак, фигура персонажа-писателя появляется в поздних рассказах в своей открыто моделирующей функции. Если в рассказе «Во глубине России» он лишь проговаривает этапы сочинительства, а в «Избушке в лесу» сюжетообразующим делает осознание «чужого» Слова, то в «Ильинском омуте» автор-герой моделирует текст при помощи разнообразных ассоциативных связей. Творческая свобода, где художник берет на себя право конструировать мир, создавать «свой миф о нем» позволяет сделать предположение о том, что Паустовский в «Ильинском омуте» приближается к модернистской парадигме художественности.

СПУСТЯ СТО ЛЕТ: ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЕЙ

Н.Л. БЛИЩ

(Белорусский государственный университет,
г. Минск, Беларусь)

УДК 821.161.1.09(Ремизов)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

МЕТАЛИТЕРАТУРНЫЙ МИФ А.М. РЕМИЗОВА О ГОГОЛЕ И ГОГОЛИАНА НАЧАЛА XX ВЕКА

Аннотация: В статье реконструируется новая контекстуальная призма видения образа Гоголя, рожденная творческой интуицией Ремизов, на фоне общеэмигрантского литературного представления о классике.

Ключевые слова: звукосемантика, мифопоэтика, реминисцентный фон, паронимическая аттракция, феноменологическая рефлексия.

Н.В. Гоголь обладал особым художественно-эстетическим статусом для А.М. Ремизова и провоцировал на авторскую эксклюзивную интерпретацию тайны судьбы и творчества. Разыгрывая гоголевские сюжеты в современных декорациях и лицах, Ремизов, вопреки представлению о разработанности в литературоведении гоголевской темы, испытывал постоянный исследовательский интерес. *«Гоголь – современнейший писатель – Гоголь! К нему обращена душа новой возникшей русской литературы по слову и по глазу»*¹, – напишет Ремизов в начале своей эмигрантской жизни, подспудно апеллируя к римскому периоду в судьбе Гоголя.

Цикл о Гоголе, работа над которым стала многолетним творческим подвижничеством, вошел в состав книги «Огонь вещей. Сны и предсознание». По легенде, Ремизов стремился закончить книгу к столетней годовщине гоголевской кончины². Помимо гоголевского цикла сюда были

¹ Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Петербургский буерак. – М.: Русская книга, 2002. С. 332.

² В письме к своей многолетней корреспондентке, ученице и меценатке Н. Кодрянской Ремизов сообщает: «И начал круговое построение “Мертвых душ”: круг Ноздрева. Надо закончить к февралю 1952 г. (сто лет со смерти Гоголя)» [2, с. 185-186]. Уже совсем плохо видящий, тяжело больной Ремизов упорно работал над главами «Мертвых душ», реконструируя их графически и словесно на свой лад: «Успею ли

включены главы, посвященные Достоевскому, Пушкину, Тургеневу и Лермонтову, опубликованные ранее в эмигрантских журналах³. Эссе о Гоголе также печатались в эмигрантской периодике, а отдельные фрагменты были включены в книги «Учитель музыки» и «Иверень» (Ремизов активно работал над ними в последние годы жизни).

Воспринятые Ремизовым однажды гоголевские темы не исчезали, а многократно преломлялись, видоизменялись и снова повторялись, поэтому проследить стилевые метаморфозы Ремизова возможно только в синхроническом диапазоне, рассматривая все написанное писателем о Гоголе как единый текст. Г. Адамович не без основания заметил, что *«К Гоголю у Ремизова отношение особое, и не только к языку его. Ни о ком другом не говорит он с таким восхищением и даже трепетом: «гений», «магия», «оркестр» – эти слова у него сбережены для Гоголя, без единой отрицательной оговорки. Нет сомнения, что величайшее явление нашей литературы для Ремизова – именно Гоголь»*⁴.

Ремизовский миф о Гоголе – один из главных в литературоведческих рассуждениях писателя. Он звучит диссонансом утвердившемуся прежде взгляду на писателя: мифотворец Ремизов испытывал ревностное отношение ко всем, кто что-либо писал о Гоголе. Его суждения о Гоголе – это конспиративная форма **авторerefлексии**: постигая «тайну Гоголя», Ремизов обнажает альковы собственных мотиваций, соответственно, его комментарии к Гоголю являются по сути «подпольными» автокомментариями. Он считал себя законным наследником Гоголя, указывал на глубинное, невербальное общение с классиком, находя в его судьбе и творчестве свои отражения и отождествляясь с его героями. В эссе-некрологе о В. Розанове «Выхожу один я на дорогу...» Ремизов обращается к философу с упреком: *«Розанов, отвернувшийся от Гоголя, проглядевший и подземную тайну «Вия», и райскую тайну «Старосветских помещиков», и тайну слова Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, и тайну наваждения «Вечеров», «Ревизора», «Мертвых душ», а возненавидевший за то, что Гоголь не женился – «в*

кончить к 22 февралю с/с – иду медленно упорно, рисую с подписями», – пишет он в ноябре 1951 года. И все-таки Ремизов успевает к концу февраля 1952 года: «Сегодня широкая Масленица. Закончил Гоголя» [Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 239-241].

³ История создания книги «Огонь вещей» подробно исследована Е. Обатниной. См.: Метафизический смысл русской классики («Огонь вещей» А.М. Ремизова как опыт художественной герменевтики) // Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье / Сост., подгот. текста, вступит. Статья и коммент. Е.Р. Обатниной. – СПб., Изд.-во Ивана Лимбаха, 2005. 368 с.

⁴ Адамович Г. Одиночество и Свобода: литературно-критические статьи. – СПб.: Logos, 1993. С. 101.

*утробе матери скопцом зарожден!» – ничего не нашел другого, как отплеваться ... »*⁵. Эта реакция связана с рядом публицистических идей, высказанных философом в юбилейных статьях («Загадки Гоголя» (1909) «Гений формы» (1909). «Магическая страница у Гоголя» (1909)). Стремясь к реинтерпретации Гоголя, Ремизов наводит идейно-интонационные мосты с Розановым. В цикле эссе о Гоголе Ремизов будто отвечает философу, «проглядевшему» гоголевские тайны и не открывшему суггестивные возможности гоголевского слова. В резюмированном виде ремизовские «ответы» выглядят следующим образом: «*подземная тайна «Вия» скрыта в «глубинной глубине» украинской песни; «райская тайна» «Старосветских помещиков» заключена в том, что в повести «дано в математически-чистом виде блаженное райское состояние человека, освобожденного от мысли и желаний»*⁶; а «тайна слова» Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича открывается в том, что обидное слово, ставшее причиной ссоры, – травестированная эмблема самого автора.

В ремизовском символистском мифе Гоголь предстает родившимся «*отмеченным*», «*с сердцем угольно-черным, черствым, пустынным*»⁷, он ищет света любви человека к человеку, а «*когда свет этой любви погаснет в его сердце*», – пишет Ремизов, – «*он принесет себя в жертву, заморит голодом, и я верю, вернет этот свет*»⁸. По мысли Ремизова «*подвиг самосожжения ничтожен перед голодной смертью*»⁹. Рассуждения Ремизова о жизнетворческом суициде Гоголя конгениальны идеям К.В. Мочульского, который был автором одной из самых известных эмигрантских книг о Гоголе «Духовный путь Гоголя». В этом исследовании Гоголь предстает как человек, родившийся «*с чувством космического ужаса и видевший вполне реально вмешательство демонических сил в жизнь человека, воспринимавший мир (под знаком смерти), боровшийся с дьяволом до последнего дыхания, – этот же человек сгорал страшной жаждой совершенства и неутолимой тоской по Богу*»¹⁰. Безусловно, оба – и ученый и писатель – находились под влиянием общеэмигрантского дискурса «мифа» о стремлении Гоголя к внутреннему совершенству, о роковой предопределенности его смерти.

⁵ Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Петербургский буерак. С. 316.

⁶ Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Е.Р. Обатниной. – СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. С. 92.

⁷ Там же. С. 109.

⁸ Там же. С. 95.

⁹ Там же. С. 110.

¹⁰ Мочульский К.В. Духовный путь Гоголя. – Paris: YMCA-Press, 1976. С. 48.

Используя матрицу страдающего художника, Ремизов раскрашивает свой миф сюжетами о «бесноватом» и «лунном» Гоголе-сновидце, дополняя и развивая мысли А. Бема о роли вытесненных желаний и сновидений в творческом процессе¹¹ и Н. Осипова¹² о том, что многие яркие картины в произведениях Гоголя связаны с проявлением тяжелых форм душевной болезни¹³. Уподобление творчества безумию, а безумия творчеству – устойчивая метафора в модернизме, а для Ремизова-символиста – важнейший смысловой комплекс. Называя Гоголя и Блока «лунными братьями», Ремизов подчеркивал, тем самым, что в обоих живет поэтический огонь, питаемый мистическими, иррациональными силами, а также намекал на похожесть судеб – сумасшествие и мученическую смерть почти в одном и том же возрасте.

С самого начала Ремизов идет на нарочито открытые биографические сближения с Гоголем и использует различные формы металитературной мимики. В его творчестве не мог сформироваться укорененный в акмеистской эстетике величественный петербургский текст. Образ имперского города не связан также и с высоким пушкинско-блоковским контекстом. У Ремизова возник именно гоголевский демонически окрашенный Петербург. Сборник «Бедовая доля» (1909) опутан паутиной снов гоголевских героев, повести о бедных чиновниках Стратилатове («Неуемный бубен», 1909), Маракулине («Крестовые сестры», 1911), Боброве («Пятая язва» 1912) полны гоголевских реминисценций. История литературной судьбы писателя воспроизводит хрестоматийные мотивы страданий и унижений бедностью маленького человека и тему фантастического бесовского города. Своеобразным ответом Ремизова на петербургское «гостеприимство» явилась изданная уже посмертно книга «Петербургский буерак», своей тайной символикой обращенная к экстралитературным явлениям. *В этой книге в образах «бесов» выведены представители литературно-художественной и театральной богемы Петербурга, а сам автор в этих бесовских кругах «без грима и маски разыгрывал сумасшедшего»¹⁴. Однако если в гоголевских текстах в качестве демонически окрашенных персонажей выступали «жиды», «бабы», «москалы», чиновники,*

¹¹ Бем А. Достоевский. Психоаналитические этюды. – Прага, 1938.

¹² Осипов Н. Странное у Гоголя и Достоевского. – Прага, 1927.

¹³ Психиатр В. Чиж создал патографию Гоголя и установил, что тот страдал черной меланхолией. Все подробности описания свидетельствуют о том, что Гоголь страдал от нервной анорексии. См.: Чиж В.Д. Болезнь Гоголя (1904) // Болезнь Гоголя. Записки психиатра. – М., 2001; Чиж В.Ф. Плюшкин как тип старческого слабоумия // Врачебная газета. 1902. № 10. С. 217-220.

¹⁴ Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Петербургский буерак. С. 251.

то ремизовская демонология связана с житнетворческой мистификацией, обусловленной семиотикой оценок театрально-художественного Петербурга.

«Хвостики» – так, ссылаясь на определение самого Гоголя, называет Ремизов восемь новелл из «Вечеров...». Как известно, Гоголь был предельно внимателен к мельчайшим деталям нарративной выразительности и активно использовал мотив хвоста в художественных текстах¹⁵ для указания на бесовский или тайный эротический подтекст. Ремизов с каламбурной тонкостью реализовывал оба значения гоголевских подтекстов: «Когда я рисую картинки, я всегда должен где-нибудь сбоку нарисовать два хвоста, похожих на плетки, один покороче, другой подлиннее и с неизменной надписью: “et personne n’y comprend rien”, “никто ничего не понимает и никому невдомек”»¹⁶. Многие рисунки из альбомов Ремизова, посвященных Гоголю, свидетельствуют о том, что семиотика хвоста связана со скрытым эстетически сублимированным эротическим планом. Однако если у Гоголя этот план был исключительно метафизическим, то у Ремизова – вполне физическим. Например, на рисунке за подписью «Смазливая нянька. Жеребец» из альбома «Ноздрев»¹⁷ в привычном ракурсе мы видим обнаженную ведьму, скачущую не то на метле, не то на лошади, однако при изменении расстояния возникают очертания гипертрофированных мужских гениталий. В литературной игре в «ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ» традиция рисования символических знаков-хвостов на обезьяньих грамотах, на наш взгляд, коннотативно связана с тайной гоголевской символикой.

В металитературном мифе Ремизова Гоголь – мастер перевоплощений: он то «рожоный» (колдун), то «вывороченный черт», изгнанный из пекла и «сжигаемый мечтой воплотиться»¹⁸. Образ демонического Гоголя составлен из мозаичных деталей, принадлежащим его же

¹⁵ Гоголь охотно «цеплял» хвосты своим образам. В «Ночи перед Рождеством» черт, украшавший месяц, носил «хвост, такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды». В «Сорочинской ярмарке» появится чертова баба, которая «сидела на высоте воза, в нарядной шерстяной зеленой кофте, по которой, будто по горностаевому меху, нашиты были хвостики, красного только цвета». В дальнейшем мотив хвоста становится гоголевской визитной карточкой. В «Повести о том, как поссорились...» он сообщает, что «Иван Никифорович родился с хвостом назади», однако позже опровергает себя, объясняя, что, как «известно, что у одних только ведьм, и то у весьма немногих, есть назади хвост, которые, впрочем, принадлежат более к женскому полу, нежели к мужескому».

¹⁶ Мережковский Д. Гоголь и черт. – СПб., 1906. С. 7.

¹⁷ Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье. С. XXVI.

¹⁸ Там же. С. 91.

собственным персонажам, – например, Басаврюку и Чичикову: «Я узнаю его по отблеску «красной свитки»: на нем брусничный с искрой фрак, на шее радужная вязаная косынка <...> серебряная с финифтью табакерка, на руках перчатки, – чувствительные щупы, <...> На ногах сафьяновые сапоги – Торжок: резная вкладка всяких цветов»¹⁹. Интересно, что в белой рукописи, представляющей раннюю редакцию эссе «Сердечная пустыня», Ремизов изображает Гоголя безвкусным провинциальным щеголем: «А наряжен пестро – бланжевые нанковые штаны и голубой небесного цвета короткий жилет, или коричневый фрак на красной подкладке, фалды держит отвороченными» (Архив А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Амхерст – Центр Русской культуры)²⁰. По свидетельствам биографов и современников Гоголя, писатель любил коллекционировать яркие шейные платки и сапоги. Черты щегольства, яркие цвета модного гардероба и драгоценные аксессуары указывают на традиционные признаки литературного черта.

Развивая миф о Гоголе – «вывороченном черте», Ремизов, безусловно, помнил об исследовании Д.С. Мережковского «Гоголь и черт» (1906). По мысли философа, Гоголь – это «угрюмый монах, пророчествующий о «бестелесных видениях», о «загробных страшилищах», а бесовское в писателе – это «столь особенное, столь чуждое нашему христианскому «ложу нескверному», иногда для нас прямо жуткое, «демоническое» сладострастие Гоголя»²¹. Изображая Гоголя искажаемым бесами сладострастия и склонным к автоэротизму монахом, Мережковский, возможно, размышлял и о собственном идейно обусловленном монашестве. Напомню, что образ Мережковского в воспоминаниях Ремизова маркирован атрибутикой футлярного чеховского героя: «На похоронах Мережковского, стоя за гробом, я понял, что в жизни он был ходячим гробом»²².

Свою легенду о Гоголе-«вывороченном черте» Ремизов, в отличие от Мережковского, строит не на антиномии греховности – покаяния, а на психолингвистических особенностях стиля классика. Контекстуальными синонимами, или «шифтерами» слова «черт» у Гоголя являются слова шут, актер, лгун, мошенник, семантически взаимодействующие с мотивами игры. Интересно, что слово «игрец» в русских говорах означает «актер, лицедей, шут, потешник» и одновременно

¹⁹ Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье. С. 133.

²⁰ Там же. С. LXVI.

²¹ Мережковский Д. Гоголь и черт. – СПб, 1906. С. 19.

²² Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Петербургский буерак. С. 242.

«нечистый или злой дух» или «домовой»²³. Одержимость игрой, нарочитая театральность, страсть к лицедейству и мистификациям – все это суть демонстративные компоненты биографического текста Гоголя, однако в еще большей степени они были присущи самому Ремизову, который оправдывал свои «безобразия» унаследованной от Гоголя «веселостью духа».

Все ремизовские авторефлексии о природе творчества вызывают стойкую ассоциацию с Гоголем. Обусловленной литературными генами считает Ремизов свою склонность к психологическим перепадам настроения: неукротимая «веселость духа» легко сменялась приступами «необъяснимой тоски», или теми гоголевскими состояниями, когда «скучно до петли». *«Необъяснимая тоска, о которой говорит Гоголь и есть то состояние, всегда разрешающееся творчеством»*²⁴ – так видит Ремизов источник творческого вдохновения. Писатель признавался: *«...природные «безобразия», независящие от человеческой воли и никогда не намеренные, не раз выводили меня своим юмором из пропастей и отчаяния. Отсюда моя любовь к Гоголю и вообще к неожиданным происшествиям, где непременно и смех и слезы, отсюда и мое не «по себе» с людьми безулыбыми, расчетливыми и вообще сурьезными»*²⁵.

Ремизов выводит следующую формулу гоголевского житнетворчества: *«Гоголь выдумал себе всю свою жизнь и ни одно его признание нельзя принимать за чистую монету»*²⁶. В эссе «Миф» он «развинчивает» гоголевский механизм создания легенды о Пушкине как о явлении «чрезвычайном и исключительном». Гоголь, по версии Ремизова, возводил в культ идею исключительной роли Пушкина в его судьбе, «произнося имя Пушкина с гордостью, любовью и восхищением»²⁷ потому, что сам факт знакомства с поэтом повышал гоголевскую литературную репутацию. *«Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его перед собой!»*²⁸, – этим заявлением Гоголь умышленно подкреплял свою легенду. Историю о том, как Гоголь читал Пушкину начало «Мертвых душ» и как лицо поэта, по гоголевскому определению, «охотника до смеха», будто бы становилось все сумрач-

²³ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 2003. Т. 1. С. 8.

²⁴ Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье. С. 107.

²⁵ Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень. – М.: Русская книга, 2000. – 704 с. – С. 94.

²⁶ Там же. С. 362.

²⁷ Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье. С. 105.

²⁸ Там же. С. 106.

нее, Ремизов считает литературной мистификацией, сочиненной самим Гоголем. «*Боже, как грустна наша Россия!*» воскликнул Пушкин *голосом тоски*», – напишет Ремизов, считая, что «*пушкинское восклицание вспоминается Гоголем не из жизни, а из своего сна о Пушкине*»²⁹. Ремизов ставит под сомнение и апеллирование Гоголя к Пушкину как к близкому другу, вспоминая, что и биографы свидетельствуют «о сдержанном и даже подозрительном отношении Пушкина к Гоголю»³⁰.

Стержневым мифотворческим сюжетом Ремизова стала легенда о «птичьей» этимологии своей фамилии. Кажется несколько странным, что Ремизов – любитель розыгрышей и мистификаций – настойчиво избегал интерпретационных параллелей своей фамилии с карточным приемом («ремизить» – вводить в заблуждение, «вводить в ремиз» – подсиживать), а настаивал именно на «птичьей» версии, не взирая на буквенные различия. Свою биографическую легенду Ремизов начинает колядкой о «Ремизе-птице», которая сюжетно восходит к словарной статье Даля: «*Ремез*» – «*пташка Parus pendulinus, из рода синичек, которая вьет гнездо кошелем; за искусство ее зовут первой пташкой у Бога*»³¹. Присутствует в словаре Даля и толкование другого названия птицы: Гоголь – «*близкий крохалю красивый нырок или утка Fuligula, круглоклювая*»³².

В поэме «Мертвые души» Гоголь не случайно «проговорился», чем обозначил невротическую реакцию на свою «птичью» фамилию: «*Выражается сильно российский народ и если наградит кого словом, то пойдет оно ему в род и потомство, утащит он его с собою и на службу, и в отставку, и в Петербург и на край света. И как уж потом не хитри и не облагораживай свое прозвище, хоть заставь пишущих людишек выводить его за наемную плату от древнекняжеского рода, чисто не поможет: каркнет само за себя прозвище во все свое воронье горло и скажет ясно, откуда вылетела птица*»³³.

Как известно, у писателя была двойная фамилия Гоголь-Яновский, однако в качестве литературного имени он предпочел первую часть. Возможно, что артистической натуре писателя больше импонировало переносное значение фамилии: «*гоголь – щеголь, франт, волокита*» и известная поговорка: «*Он гоголем ходит – хватом, франтом, самодовольно, подняв голову*»³⁴. Психоаналитик начала XX века

²⁹ Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье. С. 105.

³⁰ Там же. С. 106.

³¹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. С. 91.

³² Там же. Т. 1. С. 364.

³³ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 5 т. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1951. С. 100.

³⁴ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. С. 364.

О. Ермаков, с работами которого, судя по многочисленным незакавыченным цитациям, Ремизов был знаком³⁵, проводит интересную параллель: «Гоголь – показывающий себя гусь-самец, а Чичек – показывающий себя щеголь»³⁶. Отталкиваясь от рифмы гоголь-щеголь, Ремизов делает довольно смелый вывод об обусловленной фамилией нарциссической сосредоточенности Гоголя. В книге «Учитель музыки» ремизовский герой, оказавшийся под впечатлением орфическо-романтической концепции символистов, приводит поэтическую богумильскую легенду о сотворении тверди земной из горстки песчинок, «которую гордый лунный Гоголь поднял со дна Моря для солнечного Демидурга»³⁷, чем частично опровергает предыдущее мнение.

Эмоционально-смысловые доминанты в биографическом тексте Ремизова воспроизводят мотивы орнитологического родства с Гоголем. Птичьи фамилии, метафоры, образы в произведениях Гоголя Ремизов воспринимает как знаки авторского присутствия. Это и «птицы-тройки» в «Мертвых душах», и дрозд в клетке у Собакевича, и зачатое слово «гусак» в повести о том, как поссорились закадычные друзья. В портретах Гоголя Ремизов видел исключительно «птичьи» черты: длинный нос, худощавость и малорослость, броские цвета одежды, – считая, что все это связано с сознательной орнитологической мимикрией писателя. Сам Ремизов – создатель богатейшей в русской литературе художественно-орнитологической «коллекции». Это и образ индейского петушка в рассказе «Петушок», и кричащие петухом обезьяны, и легенды о древнеславянских птицах Сирина и Алконосте, и отряд авторских двойников в «Учителе музыки» – журналист Курятников, баснописец Куковников, поэт Полетаев, экономист Птицын, начитавшийся Бердяева Петушков. Ремизов сознательно культивировал собственное птицеподобие, часто используя образ птицы в автошаржах³⁸.

³⁵ О тотальной близости идей Ремизова положениям работы Ермакова И.Д. «Очерки по психоанализу творчества Н.В. Гоголя» (1915), свидетельствует стиливая манера фрагмента из белой рукописи эссе Ремизова «Страшная месть»: «Гоголь сопливый мальчишка, текло из ушей, ему давали тычка просто за гнусный вид – за этот висячий нос. Но потом он стал коноводом – за ним ходили, подчиняясь во всем, а случилось это после того, как он стал направо и налево раздавать не подзатыльники, а вклеивать обиднее подзатыльников смешные прозвища». [Цит. по: Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье. С. LXXII].

³⁶ Ермаков И.Д. Очерки по психоанализу творчества Н.В. Гоголя (1915). – М.; Пг.: Госиздат, 1924. С. 178.

³⁷ Ремизов А. Учитель музыки / Подг. к печ., вступ. ст. и примеч. Антонеллы д'Амелия. – Paris: La presse libre, 1983. С. 194.

³⁸ Письмо Присмановой А.С. // НОР РГБ. Ф.218, к.315, ед. х. 3.; Письма М.О. Гершензону // НОР РГБ. Ф. 746, к. 40, ед. хр. 50.

Вспомним, что у обоих художников мир всегда определяется слухом и голосом. Гоголь запечатлен в мемуарах как пересмешник, легко имитирующий интонации, что не ускользнуло от внимания Ремизова: «Обладая необычайной магической силой слова, Гоголь знал и волшебство голоса – звучание слова»³⁹. Сам Ремизов «подбирал слова по слуху», отсюда и параллельные гоголевским собственные ощущения «благодати видения слова», что позволяло раскрывать потенциальные возможности языкотворчества. С точки зрения Ремизова, художественная проза отличается от всякой другой именно ритмом: «*по ритму автора можно узнать точнее, чем по образной системе*»⁴⁰. В металитературных эссе «Огонь вещей» Ремизов подчеркивает, что хотя Гоголь – и «чужого неба» и «чужого лада», однако именно он «так нерушимо зачаровал» его «словом и ритмом»⁴¹. Вот почему Ремизов принял «с восторгом высокопарное Гоголевское слово в серебре польского пышного наряда»⁴².

Ремизов – сторонник «природного русского лада». По его теории, литературный язык в Петровскую эпоху подвергся сильному влиянию европейских языков. Он часто высказывал резкие суждения о писателях, попавших, с его точки зрения, под «латинское» влияние, не избегал этой участи и любимый им Гоголь. «Нерусскость» Гоголя акцентирована эссеистом: неоднократно указывается на стилевое влияние польского барокко, на «польскую витиеватость», о которой в свое время писал в «Слове о витийстве» (1745) К. Тредиаковский. Ремизов иронично замечает, что гоголевские герои – это «*хохлы, переряженные в кацапов*»⁴³, и Гоголь в «Мертвых душах» заставил своего героя перекреститься по православному обычаю только потому, что этим «*думал окончательно переодеть своих хохлов в нас, московских кацапов*»⁴⁴. И несмотря на то, что «сама гоголевская поэма <...> крепко держится на гвоздях русской пословицы», она перевита «*звучными малороссийскими “думками”*»⁴⁵. В «Мертвых душах» он слышит «*серебряные трубы киевской словесной выпри ...*»⁴⁶, потому что «*Гоголь болтался в мешанине польского и русского слова*»⁴⁷. В характеристиках языка Гоголя

³⁹ Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень. С. 40.

⁴⁰ Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье. С. 221.

⁴¹ Там же. С. 222.

⁴² Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень. С. 120.

⁴³ Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье. С. 120.

⁴⁴ Там же. С. 151.

⁴⁵ Там же. С. 149.

⁴⁶ Там же. С. 135.

⁴⁷ Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень. С. 212.

Ремизов очень близок со своим собратом по символизму А. Белым, писавшим о смещении пластов украинского и великоросского, о стилевых приметах «провинциально-чиновничьего и мелкопоместного говоров» и «высокопарнице канцелярского слога»⁴⁸.

Философия снотворчества Ремизова – самое яркое подтверждение продолжения традиции Гоголя как во внешнем совпадении творческих приемов и установок, так и во влиянии магии «обморачивающего» гоголевского стиля. В литературе XX века нет равных Ремизову по количеству гипнологических текстов: сны записывались им в дневниках, включались впоследствии в автобиографические книги, сны издавались отдельными сборниками («Бедовая доля» (1909) и «Мартын Задека. Сонник» (1954)). Подобно Гоголю, он воспринимал историческую реальность как сновидение, а его сны обладают такой степенью материальности, что сливаются и соревнуются с реальностью в своей абсурдности. В мифе о Гоголе-сновидце Ремизов рисует творческую судьбу предшественника как ряд многоступенчатых снов: «Гоголь в каждом своем сне воплощается в человека и венец его воплощений: Павел Иванович Чичиков – край человеческого его нечеловеческой природы»⁴⁹.

⁴⁸ Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. – М.: МАЛП, 1996.

⁴⁹ Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье. С. 109.

Н.В. БАРКОВСКАЯ

(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.09(Ремизов)

ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ТРАДИЦИИ А.М. РЕМИЗОВА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация: Рассматриваются произведения современных авторов (Л. Горалик, М. Гейде, М. Ботевой), модернизирующие фольклорные жанры. Анализируются традиции Ремизова на жанрово-стилевом уровне. Вместе с тем, отмечается снятие ценностных оппозиций жизни и смерти, Бога и черта, ада и рая; внимание современных авторов сосредоточено на «крошечном мире» как единственной психологической реальности. Стратегия авторов характеризуется как попытка обрести смысл существования, оказавшись за его границами.

Ключевые слова: архаичные жанры, кризис субъекта, современная литература, традиции.

При всем разнообразии художественных исканий в актуальной литературе можно, тем не менее, увидеть достаточно отчетливые жанрово-стилевые тенденции, спровоцированные не только литературной «модой», но и изменениями социокультурного климата. В 1990-е гг. активно использовался жанр идиллии¹, разумеется, сильно трансформированный (прежде всего, за счет иронии) в творчестве Т. Кибирова, С. Гандлевского, В. Кучерявкина, А. Климова-Южина. Привлекательность идиллического топоса была связана с девальвацией советских идеологических ценностей, с негативизмом в отношении государства, повышением ценности частной, семейной сферы, позволяющей уйти от политизации и подавления личности государством. В 2000-х гг. на смену идиллии пришла баллада (дань этому жанру отдали М. Степанова, Е. Фанайлова, Б. Херсонский, А. Родионов)². Баллада, как из-

¹ Барковская Н.В., Ложкова Т.А. Культурная модель идиллии и ее трансформация в современной поэзии // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе. – Томск, 2005.

² Барковская Н.В. Жанр баллады в современной русской поэзии // "Scripta manent". 2011. № 3 (11). С. 13-21; Виноцкий И. «Особенная статья»: баллады Марии Степановой // Новое литературное обозрение. 2003. № 62; Дашевский Г. Рец. на кн.: Степанова Мария. Счастье. – М.: Новое литературное обозрение, 2003 // Критическая масса. 2004. № 1 – URL: <http://magazines.russ.ru/authors/d/dashevskij/>; Фанайлова Е. Рец. на кн.: Мария Степанова. Песни северных южан. – М.: АРГО-Риск; Тверь: Kolonna Publications, 2001 // Новая русская книга. 2001. № 1. – URL: http://www.newkamera.de/ostihah/fanailova_o_stepanovoi.html.

вестно, указывает на таинственные, непонятные силы, угрожающие порядку и благополучию. Такая жанровая установка отвечала мироощущению людей, оказавшихся в годы перестройки в России не субъектами, а объектами тех кардинальных социальных изменений, которые происходили помимо их воли. Страх подогревали и ежедневные сообщения о катастрофах, стихийных бедствиях, дефолтах, авариях, террористических актах... Балладный герой («он»), сталкивающийся с пугающим и непонятным, переживающий катастрофу, был востребован на фоне кризиса идентичности и проблематизации прямого лирического высказывания. Вместе с тем, персонаж баллад современных авторов принципиально дегероизирован, это «маленький человек», его речь типична, исторически маркирована, что вносит в балладный канон элементы натурализма. Нарушение канона подчеркивается отказом от балладного трехсложника, отсутствием рифмы, просторечной и обценной лексикой, создающей иллюзию говора улицы. Однако, поскольку воссоздается «помрачённое сознание» героя, то поэтический мир в новейших балладах приобретает сюрреалистические и абсурдистские черты. Современная баллада неизбежно имеет иронический оттенок, она не преследует цели вызвать ужас, не разделяет жестко добро и зло, мир земной и мир мертвых. Если массовая культура прививает вкус к «потреблению кошмара», то баллады не свободны от сочувствия даже маргинальным («низким») героям, оказавшимся, помимо их воли, в страшных обстоятельствах. В последнее время ощущается, в какой-то степени, исчерпанность жанра баллады. Балладные компоненты входят в структуру других жанровых моделей, в том числе, модернизирующих еще более архаичные каноны (напр., апокрифы, притчи, сказки). Традиции романтизма открыто отвергаются (уже в анти-романтической балладе А. Родионова «Улялюм», а также в смешной, но хулиганской по отношению к классике «сказке» «Руки-ноги» из «Устного народного творчества обитателей сектора М1» Л. Горалик, травестирующей не только жизнь, но и смерть В.А. Жуковского). К жанрам фольклора восходят «Стеклянная кукла и другие страшные истории» Б. Херсонского³, цикл миниатюр М. Ботевой «Так само»⁴, «Устное народное творчество обитателей сектора М1» Л. Горалик⁵, некоторые миниатюры М. Гейде. Если стихотворения Б. Хер-

³ *Херсонский Б.* Пока не стемнело: Стихотворения. – М.: Новое литературное обозрение, 2010.

⁴ *Ботева М.* Так само // Урал. 2006. № 9.

⁵ *Горалик Л.* Устное народное творчество обитателей сектора М1: составлено Сергеем Петровским, с предисловием и послесловием составителя. – М.: Книжное обозрение [АРГО-РИСК], 2011.

сонского – ироническая стилизация или даже пародия; то произведения молодых авторов выражают существенные особенности сегодняшней коллективной психологии.

В творчестве названных авторов ощутимы традиции А.М. Ремизова, одного из самых самобытных авторов русского модернизма, соединившего «достоевщину в кубе» (А. Блок) с древнерусской архаикой и новейшим сюрреализмом. Переключки заметны, прежде всего, на уровне жанрово-тематическом: так, о «Посолони» напоминают «Световая сказка» М. Ботевой и «Агата возвращается домой» Л. Горалик, ее же «Игры и забавы» в составе «Устного народного творчества...», к «Николиным притчам», к текстам из сборника «К Морю-Океану» аллюзивны «Генеральские сказки» М. Ботевой и «Сказки о святых заступниках» в «Устном народном творчестве...» Л. Горалик, ремизовские былички о водяном, кикиморе, лешаке и проч. отзываются в страшилках и быличках современных авторов, «Похороны жужелицы» М. Гейде «цитатны» к «Погребению мухи, блохи и комара» Ремизова и т.д. По-ремизовски молодые авторы совмещают архаику и приметы современности (например, в «сказке» «Руки-ноги» беленькая коровка – «душа среброструнная» Жуковского – вынуждена стать святой заступницей оторванных солдатских рук и ног, она боится, что явившиеся к солдатам домой ее подсытки, как на лифтах поднимутся, да соседкам поклонятся, начнут в двери ломиться, все ипотечные квартиры разнесут⁶). «Смеховую культуру» ремизовского «Балагурья», его рисунки для «ОбезВелВолПал» в какой-то мере продолжают комиксы Л. Горалик «Заяц ПЦ и его воображаемые друзья» (отметим и ремизовское пристрастие к «заячьим» сказкам). Как и Ремизов, современные авторы используют сказ, речевой примитив, разговорную интонацию, свободное движение фразы. Характерный для Ремизова принцип монтажа «мелких» форм⁷ – основной прием организации целого у сегодняшних авторов «малой» прозы. Так, если «Взвихренная Русь» Ремизова представляет собой коллаж разнородного материала (дневниковые записи, разговоры, сны и проч.), то «Устное народное творчество...» Л. Горалик соединяет не только разные жанры (песни, жестокий романс, предания, игры, поговорки), но и стихи, и прозу. Квази-автор собрания фольклора обитателей ада Сергей Петровский в книге Л. Горалик прямо называет свои записи «коллекцией», заменившей ему несостояв-

⁶ Горалик Л. Цит. соч. С. 42.

⁷ Данилова И.Ф. Литературная сказка А.М. Ремизова (1900–1920). Автореф. дисс... канд. филол. н. – СПб., 2008.

шееся *вязание*⁸. Повесть «Что касается счастья. (Ехать умирать)» М. Ботевой, по характеристике А. Урицкого, есть «монолог, плетение словес, цитат из шлягеров, из «Слова о полку Игореве», из разнообразных литературных источников. Полет и захлеб: речь вдруг срывается, превращается в бормотание, еще чуть-чуть – и глоссолалия»⁹. Но ремизовская традиция «работает» не столько на уровне жанровом, сколько на уровне мировосприятия. Гипнография Ремизова служит моделью для выстраивания образа мира во многих произведениях названных выше авторов. «Подлинный сон всегда ерунда, бессмыслица, бестолочь, перекувырк и безобразие», – считал Ремизов¹⁰. В своих «писательских» снах он последовательно остранил «дневной» смысл и образ, выдвигая на первый план словесный ряд. «Во сне, – полагал Ремизов, – дневные формы сознания или надтрескиваются <...> И нет ни прошедшего, ни будущего – время крутится волчком <...> Действие во сне «не почему» – то, а «здорово живешь» и «ни-с-того, ни-с-сего»». Отмена жесткого детерминизма, неуловимость причинно-следственных связей порождают алогизм (сюжетный и речевой), оказавшийся как нельзя кстати в постмодернистской литературе. «Металитературные» сны Ремизова подчиняются не здравому смыслу, а речевой игре (созвучиям, омонимии, паронимии и проч.), нередко сценка представляет собой развертывание фразеологизма, напр.:

Непрямое высказывание

«Сила слова подкрепляется жизнью», так говорят философы, далекие от всякой жизни.

На столе две фигурки – экзистенциальная философия. А около сметана и две пятисотенные бумажки: одна от неизвестного, а другая – «от известного вам».

И вытащился из стола кулак, а из кулака лезет консьержка. Вспоминаю, «я должен консьержке тысячу франков».

Консьержка не одна: с ней два ее помощника, лестницу убирают. Один с отпавшими конечностями – «рыцарь дерзания», другой с выпученными глазами – «рыцарь смирения».

Об этом мне сообщила консьержка, забирая со стола деньги.

«Так бы и сказали прямо, а то прошло сколько!»

«Три вечности!» подсказывают рыцари.

«Три вечности из-за одной тысячи».

⁸ Возможно, в данном произведении Л. Горалик есть элемент пародирования романа М. Шишкина «Письмовник».

⁹ Урицкий А. Вятская симфония // Новое литературное обозрение. 2009. № 80. - URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/96/ho31.html>.

¹⁰ Ремизов А.М. Сны и предсонье. – СПб.: изд-во «Азбука», 2000. С. 278.

Но рыцари навалились на сметану. И похрустывая сухарными фигурками, в три скулы съели весь горшок. Консержка недовольна»¹¹

Ср., например, миниатюры М. Гейде:

«Съел половину книги и понял: это просто большой волосатый крыжовник».¹²

Или:

«приснился Людвиг Витгенштейн, вещавший ex cathedra:
– Барбитураты обретают значение в процессе употребления...»¹³

В миниатюрах М. Ботевой образы текут, трансформируются в потоке метаморфоз: мягкая игрушка (волк) превращается в шелковую нитку, с помощью которой в детстве вырывали зуб, теплый кокон (из ниток) напоминает снег, по ассоциации возникает след на снегу от кареты, мотив одиночества также связан с образом волка:

Шелковые волки

Шёлковые, послушные волки, может, хватит строить из себя страшных клыкастых тварей? Сизые, неуклюжие голуби, перестаньте ходить по карнизам окон одиноких людей, перестаньте играть на нервах! Никто больше не верит вашим перьям, сброшенным в руку. Всем тепло. И все одиноки, как больные зубы среди здоровых. Не поможет дверная ручка, не спасёт ниточка шёлка. Каждый среди больных. Каждый среди здоровых.

Тянется по снегу след каретный. Рядышком проложен волчий след. Ближе к городу оба свиваются в нитку. Шёлковую, тугую. Кружат вокруг города волки, согревая его дыханьем. Окутывают шёлком прохожих, будто кокон смыкая. Вот оно, тепло долгожданное. Вот одиночество.¹⁴

Для актуализации ремизовской традиции есть как внешние, так и более глубокие причины. Внимание к творчеству писателя привлекли издание 10-томника произведений писателя в 2000 г., конференция «Наследие Ремизова и XXI век: актуальные проблемы исследования и издания текстов», прошедшая в ИМЛИ в 2007 г., исследования Елены Обатниной: «Царь Асыка и его подданные. Обезьянья великая и Воль-

¹¹ Ремизов А.М. Сны и предсонья. С. 304.

¹² Гейде М. Мертвецкий фонарь. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 313.

¹³ Там же. С. 318.

¹⁴ Ботева М. Стихотворения и прозаические миниатюры. - URL: <http://polutona.ru/?show=0922172558>

ная Палата А.М. Ремизова в лицах и документах» (СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001), «А.М. Ремизов. Личность и творческие практики писателя» (М., Новое литературное обозрение, 2008) и др., не говоря уж об издании избранных произведений Ремизова в серии ««Школа классики» – ученику и учителю» еще в 1997 г. Более глубокая причина интереса к ремизовскому художественному миру – тот кризис самоидентичности, который пришелся на первое десятилетие нового века и был спровоцирован фрагментацией и изоляцией социальных укладов в постсоветском обществе¹⁵, отсутствием общей гражданской идеи («мировоззренческая растерянность привела к формированию ситуации идеологического тупика»¹⁶), разочарованием в надеждах начала 2000-х гг., множеством субкультур при ослаблении культуры базовой. Не случайно развернулись дискуссии о возможности/невозможности прямого лирического высказывания¹⁷, о сущности молодой генерации авторов: пророки? новое «потерянное поколение»¹⁸? В такой ситуации закономерно усилился интерес к «прецедентной» ремизовской стратегии выстраивания автобиографического мифа. Кроме того, у Ремизова «балагурье» не было непосредственным, оно было опосредовано болью за человека одинокого и «отшвырнутого», светлый мир «Посолони» являлся контрапунктом трагической эпохе. М. Волошин пронизательно заметил: «Ремизов сам надел на свое лицо маску смеха, которую не снимает, не желая испугать окружающих тем ужасом, который постоянно против воли прорывается в его произведениях»¹⁹.

Фольклорная архаика позволяет современным авторам опереться на коллективное бессознательное, базовые архетипы и тем самым получить гарантию коллективной идентичности (применительно к актуальным авторам точнее говорить о коммунальной идентичности²⁰).

¹⁵ См., напр.: *Дубин Б.* Режим разобщения // *Pro et Contra*. 2009. № 1; *Ушакин С.* Бывшее в употреблении: Постсоветское состояние как форма афазии // *Новое литературное обозрение*. 2009. № 100.

¹⁶ *Кутина Н.А.* Советские идеологические традиции сегодня // *Советское прошлое и культура настоящего*. Т. 2. – Екатеринбург: изд-во Урал. ун-та, 2009. С. 187.

¹⁷ *Смерть автора и авторская индивидуальность* Воздух: Журнал поэзии. 2008. № 2. С. 165-180.

¹⁸ *Роднянская И.* Пророки конца зона: Инволюционные модели культуры как актуальный симптом // *Вопросы литературы*. 2010. № 1; *Кукулин И.* «Создать человека, пока ты не человек»: заметки о русской поэзии 2000-х // *Новый мир*. 2010. № 1; *Сенчин Р.* Питомцы стабильности или новые бунтари? Дебютанты нулевых годов // *Дружба народов*. 2010 № 1. См. также дискуссию: *Знамя*. 2010. № 9.

¹⁹ *Волошин М.* Путник по Вселенным. – М.: Советская Россия, 1990. С. 182.

²⁰ *Круглова Т.А.* Ценности и символы коммунальной коллективности сквозь призму диалога поколений // *Советское прошлое и культура настоящего*. Т. 1. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. С. 69.

В.И. Тюпа характеризует дискурс мифа как «дискурс покоя», поскольку коммуниканты здесь еще носители «роевого» сознания, без ролевой дифференциации, чем объясняется и анонимная форма авторства. Исследователь пишет: «Именно риторическим эффектом покоя – ухода от сверхличных требований ролевого долженствования, снятия зависимости от собственных желаний, от личной ответственности перед другим – и объясняется, по-видимому, многообразно проявляющаяся в современной культуре тенденция к восстановлению дориторической формации»²¹. Ремизов, как известно, пользовался чужими собраниями фольклорных текстов, был обвиняем в плагиате; у современных авторов распространена фигура т.н. «подставного автора» – поэма М. Степановой называется «Проза Ивана Сидорова», Сергей Петровский – составитель сборника «адского» фольклора у Л. Горалик, в финале повести «Что касается счастья. (Ехать умирать)» М. Ботевой утверждается: «Что касается авторства, то оно тут доподлинно, писал ребенок увечный знать дара и другими ранами». Нередко носителем сознания у выбранных авторов оказывается собирательное «мы», т.е. неосинкретический (хоровой) субъект. Бывший дальнобойщик, запойный мужичок, больной ребенок, вчерашняя студентка, живущая с больной матерью и пьяницей-отцом, замученная вечной нехваткой денег... – такой «наивный» субъект речи говорит и мыслит «как все», тем самым, как сказано у М. Ботевой, «нарисуется, выскажется моя родина, большая и забытая, покинутая». Фольклор характерен для мифологического «детства» народа; сказки, былички, страшилки сегодня функционируют именно в детской среде; в свою очередь, принципиальная невзрослость, нежелание выполнять взрослые социальные роли, некая задержавшаяся «детскость» – приметы многих современных авторов²². Близкое явление – сетевая литература, в первую очередь, стихи. О. Аронзон полагает, что скрытый под ником пользователь Интернета не обладает статусом оригинального автора, а создаваемые им тексты не творят новое, а повторяют то, что уже сказано и написано. Это квази-литература, но таким образом «поэтический народ» сохраняет зону общей памяти, совместной несобственной аффективности²³. Наконец, пространство «крошечного мира» (ада, чудовищных страшных историй и т.п.) создает иллюзию некоего «покоя» потому, что дальше этого

²¹ Тюпа В.И. Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике. – М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 104.

²² Кукулин И.В. Актуальный русский поэт как воскресшие Аленушка и Иванушка // Новое литературное обозрение. 2001. № 53.

²³ Аронзон О. Народный сюрреализм // Синий диван. 2006. Вып. 8.

абсолюта уже некуда опускаться, страшнее уже не будет. К. Корчагин полагает, например, что широкую публику привлекает в «адском» фольклоре Л. Горалик как раз то, что показан «мир, где может быть страшно и неудобно, но мир этот сам по себе стабилен, лишен возможности развития. Он достиг того чаемого невротиком состояния, когда ничего не меняется и к изменению в принципе не способно»²⁴.

Однако произведения, о которых идет речь, отнюдь не порождены «роевым» сознанием. Так же, как сочинения Ремизова вовсе не плагиат, так и «страшные истории», былички, «адский» фольклор современных авторов представляют собой элитарную, изощренную словесность. За «подставным автором» стоит суверенный автор-творец. Резко-оригинальная индивидуальность писателей проявляется, прежде всего, в провокативной модификации канона, в сознательном нарушении нормативности. Как доказывает В.И. Тюпа, «дискурс Свободы», противостоящий «дискурсу Власти», характеризует именно модернизм²⁵ и предполагает «дивергентное» общение субъектов. В произведениях избранных нами авторов нарушаются всяческие общепринятые нормы и табу: эстетические, этические, религиозные. Так, например, Сергей Петровский «В устном народном творчестве...» Л. Горалик, завершает описание устройства ада фразой, гласящей, что «Бог здесь». Среди «адского» фольклора значительное место занимают «Предания о наивных праведниках», герои которых – праведники – получают после смерти совсем не то место, на которое надеялись, оказываясь вместо ада в раю и наоборот. На упреки, адресованные Богу («Имей совесть, отправь меня в ад!», «Господи, за что пофиг?», «Господи, ты что, забыл, я же праведник!» и проч.), Бог отвечает: «Ты что думаешь, – я все могу?», «Нормально, будешь там пример подавать», «Спасибо, я сам справлюсь» и т.п. Не менее абсурдны «Сказки о святых заступниках». Например, в госпитале мозоль, холера да двенадцатиперстная язва принудили ночной горшок быть для них святым заступником, пообещав, что если он вымолит для них у Бога войну, то генералом станет; разумеется, генералами они сами стали. В сказке «Заступные работы» рассказывается, что от дождевой сырости на небесах развелось множество мышей, вот Господь взял живым кота на небо, выдал ему полосатую палочку и сделал мышам святым заступником, чтобы он в них совесть пробуждал. Мыши по-прежнему нектар и ам-

²⁴ Оборин Л., Корчагин К. Стабильность и непредсказуемость. – URL: <http://www.openspace.ru/literature/events/details/3297/>.

²⁵ Тюпа В.И. Дискурсные формации. С. 113 и далее.

врозию едят, да еще кричат: «Мало стараетесь, товарищ участковый!». Трижды являлся коту бес в виде преподобных святых (св. отрок Иаков Боровицкий, св. отроковица Рахиль Бородинская, преподобный схимник Боголеп), давал советы, как от должности святого заступника избавиться, но каждый раз только хуже коту становилось. После мышей Господь назначил кота заступником к пьющим ангелам, а они донимали кота жалобами: то их в Союз писателей не берут, то Кузьмин не печатает. Только после смерти, попав в ад, кот и обрел покой. А никаких святых и не было: ни отрока Боровицкого, поскольку он вышел из чрева матери сразу мощами, явленными на станции метро Бородинская в 1956 г., ни отроковицы Бородинской, поскольку это старлица. Комический эффект возникает из-за насыщения фантастических сюжетов подробностями сегодняшней литературной среды: Дм. Кузьмин – редактор журнала «Воздух», ориентированного на авангардную поэзию, Мария Бородинская – автор (действительно, не молодой) стихов для детей. В аду, свидетельствует Сергей Петровский, процветают две дисциплины: философия и поэзия, потому что обе не требуют ничего, кроме времени и тоски – и это воспринимается как намек на современность.

В произведениях избранных нами современных авторов нет разграничениярая и ада, поскольку есть только ад. Сергей Петровский в книге Л. Горалик предупреждает, что в записанных им текстах «много формального, картинного: скажем, рай и ад отдельно, рай вверху, ад внизу, котлы и пр.». Возможно, говорит он, это форма ностальгии по той «вере в простые, невинные ад и рай, – один снизу, другой сверху, бесы, ангелы, благоглупости». Ангелам и бесам в их прежней функции нет места в настоящем. М. Гейде в миниатюре «Никифоров и ангелы» рисует чердак, где в углу свалены измятые серые ангелы, сторож Никифоров приносит им таз с водой («Ах вы бедные, ах вы мои болезни. Вот я вам водицки»), ангелы теснят друг друга, жадно лакают, вытягивая цыплячьи шеи, пока таз не переворачивается²⁶. Ад, демонические силы трактуются у молодых авторов как состояние души современного человека, проекция его переживаний вовне. Сергей Петровский у Л. Горалик так объясняет, что из себя представляют рай и ад: это один и тот же маленький сквер, но рай – это сквер для пятилетнего ребенка в майский замечательный день, небо, листва, ветерок такие, что в горле комом стоит счастье; ад – тот же сквер, но куда попадаешь взрослым: «Качели щелясты. Земля сыра. Ветер». Он прямо го-

²⁶ Гейде М. Мы назовем вещи чужими именами // Воздух: Журнал поэзии. 2010. № 1. С. 122.

ворит: «Рай и ад – это как мы себя чувствуем». Облегчения нет ни от чего: «...на то оно и ад»²⁷.

Отсутствие надежды и веры предопределяет абсурдные концовки произведений, например, в уже упомянутых «Преданиях о Наивных Праведниках». Сравним близкие по тематике тексты: «Погребение мухи, блохи и комара» А. Ремизова и «Дети хоронят жужелицу» М. Гейде.

У Ремизова описание древнего ритуала похорон насекомых 1 сентября – ради благополучия следующего года – превращается в лирическую миниатюру, овеянную и юмором, и глубокой грустью. Лирический герой, подсмеиваясь над собой самим, отыскивает насекомых, образы которых представлены очень рельефно (муха между рамами помятая, неприглядная, об одном крыле; блоха – «какая-то собачья, неповоротливая»; вместо комара – «зверь», сидевший за шкафом в паутине, может, и не комар вовсе, «ножки тоненькие – дрыгалки, может быть, совсем и не комариные»). Но во дворе не оказалось ни уголка чистой земли, за воротами на улице – тоже только камни у каменных домов. Пришлось бросить коробочку в Неву:

Плыла река тяжелая, как туман, волновалась темная, как вспаханная земля.

Лирический герой верит, что река отнесет его насекомых в море-океан:

Оно примет их, оно не может не принять заснувших зверей, и сохранит там на своей груди, чтобы весной вернуть.

Сгущался тяжелый желтый туман.

Белый свет фонарей разрезал каменный город.²⁸

Совершение древнего обряда помогает герою ощутить родство с матерью-природой, с исконной народной верой и суевериями – вопреки каменному городу с его режущим светом фонарей. Взрослый человек, горожанин, он придает чуть игровой оттенок исполнению обряда, но верит в его магическую силу. В миниатюре М. Гейде представлен характерный для современных авторов неосинкретический субъект – «мы», «дети». (При обсуждении произведений Л. Горалик критики вспомнили выражение Д. Давыдова – «некроинфантилизм»: поэтическая оптика, сочетающая детский взгляд или образ ребенка с макабри-

²⁷ Горалик Л. Устное народное творчество обитателей сектора М1. С. 10-13.

²⁸ Ремизов А.М. Сторона небывалая: Легенды, сказки, сны, фантастика, исторические были-небыли: Сб. / Сост. И. Попов, Н. Попова. – М.: Русский путь, 2004. С. 344.

ческой тематикой²⁹). Такой «коллективный» субъект, наоборот, игре придает оттенок магического обряда, жужелица преобразается в спящую красавицу-сироту, дети мечтают об исполнении своих заветных желаний – но последняя фраза, выдержанная уже отнюдь не в кругозоре детского сознания, лишает «обряд» какой-либо действенной силы.

Дети хоронят жужелицу

Нежное и торжественное шествие. Гроб – коробок, лепесток цветка – погребальный покров. В гробу лежит жужелица. Мы не видим ее лица. Наша печаль сладка. Мы обнаружили жужелицу на ступеньках крыльца. У нее нет ни матери, ни отца. Покрышки ее хрупнули, газовые крылышки выпрастываются из-под них, как смятые нижние юбки. Печаль наша легка, не тяжелей спичечного коробка, несущего ее насекомое тело. Здесь, в ямке под яблоней, в которую мы прошепчем секретное слово, тайное желание, и присыплем его землей. Здесь, под яблоней, запрятано много таких желаний. Иногда некоторые из них сбываются. Вряд ли здесь можно усмотреть какую-либо связь или закономерность³⁰.

По-другому, чем Ремизов, относятся современные авторы к слову. Они не создают эпической «дистанции венаходимости», не относят сюжет к «абсолютно завершенному» прошлому, напротив, они создают гротескный образ нашего настоящего. Ремизов также допускал вторжения повседневных реалий в житийные сюжеты, напр., в «Соломонии» черти на пиру говорят, как горожане-мещане, но у Ремизова никогда не травестировались образы ни св. Прокопия в «Соломонии», ни св. Николая в «Николиных притчах», четко разграничивались ангелы и бесы, добро и зло, Бог и черт. Слово преданий сохраняло у Ремизова свою сакральность:

Камень не камень, твердынное, как камень, чистым серебром окладенное, лежало слово на русской земле, крепло от века с крепкою Русью, стойкой, готовной верой и правдой до смерти постоять за родимую землю.

И безмолвное, через все испытания, пожар и напасти хранимое пречистым Покровом, в грозный час вот воспрянуло оно, стародавнее, поновить русскую землю, поднялось оно, крестное, во всей своей силе укрепить и утвердить – наполнить сердце духом единым и единою мыслью русской за Русь, за Россию родимую³¹.

²⁹ *Оборин Л., Корчагин К.* Стабильность и непредсказуемость. – URL: <http://www.openspace.ru/literature/events/details/3297/>.

³⁰ *Гейде М.* Мы назовем вещи чужими именами // *Воздух: Журнал поэзии.* 2010. № 1. С. 123.

³¹ *Ремизов А.М.* Укрепя. Слово к Русской земле о земле родной, тайностях земных и судьбе. – URL: <http://lib.rus.ec/b/321522/read>.

Современные авторы, напротив, пытаются найти какие-то другие слова, для выражения принципиально другого жизненного и душевного опыта – опыта, лишённого надежды и веры в незыблемые основы. Так, например, М. Гейде сравнивает жизнь и смерть человека с эфемерностью снежинок, тающих и переходящих в другое агрегатное состояние:

В сущности, это могло бы относиться и к человеку: ведь его имя – единственное, да и то чисто декоративное препятствие, стоящее между ним и пустотой. Он хватается за свое имя, непрестанно его повторяет, чтобы не позабыть, выставляет его как смехотворный щит или ритуальную маску, вплоть до того момента, когда вдруг отбрасывает его, как сделавшийся ненужным и бессмысленным предмет культа, у которого не осталось адептов.³²

Отсутствие личного имени (к «безымянности» можно отнести и подчеркнуто «стертые» имена подставных авторов: Иван Сидоров, Сергей Петровский) характеризует «безликость» героя, переживающего кризис самосознания. Не менее безликими становятся вещи. М. Гейде пишет:

Мы назовем вещи чужими именами. <...> Пусть они вовсе вам не соответствуют, однако же могут придать вам если не веса, то хоть какого-нибудь достоинства. Если и не в наших глазах, то в чьих-нибудь других. Если вдруг другие придут, то, по меньшей мере, им будет приятно видеть знакомые слова, надписанные на незнакомых вещах.³³

«Фольклорные» тексты современных авторов разыгрывают конфликт самоустранения и самоутверждения проблематичного субъекта в не менее проблематичном мире объектов (Сергей Петровский у Л. Горалик подчеркивает, что в аду изъясняются «обходными словами»: говорят не «ад», а «здесь», не «мучиться», а «маяться», но от этого только хуже, многое остается вообще неясным: кто такие «они», что такое «анкх», «тук»). Обращенные к Другому, эти произведения все же не становятся, если придерживаться терминологии В.И. Тюпы, «дискурсом ответственности»³⁴, направленным на диалог сознаний. Хотя многое, казалось бы, совпадает с охарактеризованной В.И. Тюпой неориторической формацией МЫ-сознания: и аллюзивность слова, и установка на эквивалентное понимание другим, и интересубъектив-

³² Гейде М. Цит. соч. С. 121.

³³ Там же. С. 122.

³⁴ Тюпа В.И. Цит. соч. С. 124-132.

ность, и авторская самообъективация, т.е. взгляд на себя как бы со стороны. Как выразилась М. Ботева, ее писания – это стремление «рассказать от первого лица третьему о втором». Но «дискурс ответственности» – форма субъект-объектных отношений; тогда как у избранных нами авторов и субъект, и объект существуют не как данность, но как проблема. Стратегию актуальных авторов можно охарактеризовать как *попытку* обрести смысл существования от обратного. В миниатюре «Пророк» М. Гейде пишет:

...Вероятно, во всем этом [похоромах пророка, оказавшегося абрикосовыми косточками – *Н.Б.*] был какой-то смысл, мы сами не можем понять, какой. Мы оглядываемся. Мы думаем – чего же мы хотим-то на самом деле. На самом деле мы ничего не хотим. <...> Но мы не оставляем наших попыток. Возможно (думаем мы), попытки только и составляют соль нашего существования. Вполне бесплотного и неблагонадежного в этом смысле. Возможно, смерть – та же соль. Нет, не та. Вот эта.³⁵

Почему же все-таки смерть и посмертие становятся у рассматриваемых авторов основным модусом бытия? В.И. Тюпа, критически оценивая постмодернистскую тягу к деконструкции, полагает, что это «бунт усталости <...> против любых структур, обременяющих личность: не только против гетероцентричных структур государства, идентифицирующих ролевое существование человека, но и против эгоцентрических структур самоактуализации».³⁶ Исследователь считает такую стратегию бесперспективной. Но у представленных нами авторов есть очень важная интенция, в корне отличная от тотального нигилизма – это сострадание и любовь. Л. Оборин полагает, что в аду, обрисованном Л. Горалик, чают не стабильности, а преодоления мучений, освобождения от маэты.

Когда-то Ремизов начинал с «литературного безобразия» – шуточных некрологов живым людям, уезжающим из вологодской ссылки. Один из «некрологов» был посвящен Н.А. Бердяеву. Он состоит из трех частей. Начало выдержано в духе «готического» романа: северный город, метель, воеет ветер. Рассказчик, переводивший труд Леклера «К монистической гносеологии», собрался к Бердяеву, т.к. у философов слишком много непонятных слов: «– суппонировать – субсумировать – предиктировать». В следующей части жуткая атмосфера сгущается. Рассказчик заблудился в метели. Какие-то «женщины с моря» прокричали ему: «Умер! Умер!», и «голоса их сливались в метельную

³⁵ Гейде М. Цит. соч. С. 123.

³⁶ Тюпа В.И. Цит. соч. С. 312.

рыдь: «Бер-рдяев-рдяев!» А потом все затихло, стало ясно. На пороге появилась Гедда Габлер со словами: «Николай Александрович Бердяев помер!» Гедда Габлер тихо плакала: «суппонировать – субсумировать – предидировать». Рассказчик говорит, что все это, вероятно, выдумал Подстрекозов (одна из игровых масок Ремизова), но дальше все-таки развертывает поминальный сюжет, вспоминается внешний облик «покойного» и то, что «покойный смешно смеялся». Из заключительной части вырисовывается облик Бердяева, благородного защитника женщин, почитателя творений Ибсена, человека с «безумием», у которого все было не «как надо». Финальный абзац (утро, поют петухи) снова возвращает к философским вопросам, но не на уровне «заумных» терминов, а через утверждение мечты, порыва, «безумия» как основы мироздания. Заканчивается «некролог» обращением к живому «покойному» Бердяеву («Николай Александрович, вы слышите?»).

Этот некролог-здравница «остраивает» философский и романтический дискурсы, комически микшируя их с просторечиями. Переплетаются условно-книжный и бытовой планы: ибсеновские «женщины с моря» бегут за ядом в аптеку Гальперина (подлинная фамилия), сетования по поводу смерти Бердяева заканчиваются дружеской шуткой в адрес Луначарского, с его обильным красноречием (ранее в «Иверени» сообщалось, что Луначарский во время обеда, за переменной блюд, успевает писать по акту пьесы). На вологодской улице общаются два фиктивных персонажа: Гедда Габлер и Подстрекозов. Но главная соль шутки, конечно, состоит в том, что это некролог живому человеку. И это соотнесение литературного текста с литературным бытом и просто с реальностью обнаруживает не только жизнеутверждающий, но и весьма трагический характер шуток Ремизова. Не случайно В. Ходасевич настаивал: «Алексей Михайлович, имейте в виду, что я вам не снюсь»³⁷. Печально закончилась история и с «некрологом» Бердяеву. В 1948 г. Ремизов не смог написать настоящий некролог Бердяеву, вспоминая в письме к Н. Кодрянской свое первое «литературное безобразие», когда он как-то предвидел (предсказал, напророчил) позднейшее. «В Бердяеве не было никакого не «как надо», никакого «безобразия» ни в мысли, ни в слове, <...> и через 46 лет сплошных удач, без царапин, все по маслу, 12 огромных попов <...> без слуха дерут чудеснейшее «надгробное» <...> Наступает торжественная минута и так и этак, и уж ругаются, не влезает, хоть что хочешь: могила узка или гроб не по могиле. <...>. Вы чувствуете: <...> как же мне писать, когда перед

³⁷ Цит по: *Ремизов А.М. Сны и предсонья*. – СПб.: «Азбука», 2000. С. 385.

глазами, мною не виденная, но как-то увиденная последняя минута».³⁸ Таким образом, для Ремизова жизнь, несомненно, была ценнее смерти.

В цикле «Русские женщины» Ремизова есть страшные истории, но обычно («Суженая», «Сердечная») любовь и жизнь побеждают смерть (исключение – история «Робкая», в которой женщина ушла в смерть за любимым), причем жизнь и смерть четко разграничены. У современных авторов, наоборот, границы жизни и смерти проницаемы, живые рады увидеть дорогих мертвых, мертвые беспокоятся о живых. Ф. Арьес, исследуя изменяющиеся отношения общества и индивида к смерти и потустороннему миру, пишет, что «вера в жизнь после смерти – в действительности реакция на невозможность принять смерть близкого существа, примириться с ней».³⁹ В балладе М. Степановой «Гостя» муж знает, что жена в земле сырой, но все-таки дивится приходу умершей, «как на подарок», укрывает мертвую потеплее, ставит чайник. М. Липовецкий, анализируя «Прозу Ивана Сидорова», связывает образ родной смерти с мифологемой родины-матери, рождающей и посылающей на смерть, с постсоветской танатологией и неоязычеством, полагает, что встреча с умершей женой не приносит герою катарсиса⁴⁰. Однако и во «Второй прозе» М. Степановой пронзительно звучит тема спасения любимых из смерти, пусть даже с помощью не светлых, а темных сил. В миниатюре М. Ботевой «За сына кот» рассказывается о злой начальнице:

Как-то я работала с одной женщиной, очень нервной. Я таких больше не видела. Плохо ещё то, что она была моей начальницей. С самого утра начинала орать. Точнее, утром она была ещё почти спокойной. Просто выговаривала за прошедший день. Что мы все плохо работаем. Нас обходят конкуренты. Спокойно размазывала по стенке. Потом. Днём несколько раз вызывала к себе. Говорила сквозь зубы. Что уже двенадцать, а у нас ни в зуб ногой. Конь не валялся. Ничего себе. Новости. Но мы привыкли. За полчаса до окончания дня врывалась в кабинет и шипела, чтобы прекратили смеяться. Ещё полчаса до конца дня. Показывала на часы. Я всё думала, что её, собаки, что ли, каждое утро кусают, такая злая.

И однажды было странное...⁴¹

³⁸ Ремизов А.М. Собр. соч. Т. 8. С. 672.

³⁹ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. – М.: «Прогресс-Академия», 1992. С. 385.

⁴⁰ Липовецкий М. Родина-жуть. (Рец. на кн.: Степанова М. Проза Ивана Сидорова: Поэма. – М., 2008) // Новое литературное обозрение. 2008. № 89.

⁴¹ Ботева М. Так само // Урал. 2006. № 9. – URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2006/9/bo5.html>.

Начальница, оказывается, нервничала из-за того, что от сына, служащего на Кавказе, полгода не было писем. Ей приснился сон: кот Пушок ведет ночью на кладбище, разрывает могилу, в которой сын, ложится вместо него. Потом действие вдруг переносится из сна в явь: «Пришла со свалки седая. Пошла в церковь...». На следующий день пришло письмо от сына, т.е. общение с миром мертвых принесло спасение. В книге Л. Горалик «Устное народное творчество...» Сергей Петровский в самом начале сообщает о себе, что он недавно находится в секторе М1 ада, что у него двое взрослых детей – Антон и Агата: «Я люблю их больше жизни. С ними все в порядке. Я надеюсь больше никогда их не увидеть». Завершая свой сборник фольклора, он выражает надежду, что его книжку все-таки увидят в маленьком книжном магазинчике его дети, пусть даже не заметив имени автора: «Чтобы просто была эта секунда связи, когда я всем, всем, что у меня еще есть, всем, что у меня осталось, слал бы им одну-единственную мысль: “Все хорошо, дети. Все хорошо. Все хорошо”».⁴²

Таким образом, обращение к архаичным жанрам у современных авторов свидетельствует о проблематизации субъекта, о «ментальном кризисе», но вовсе не выражает «покоя» безавторского хорового согласия. Странные, гротескные произведения о «родной смерти», выражая «коллективное бессознательное» современного человека, помещают в центр ценностной системы родителей, детей, семью, род, т.е. те общности, которые, казалось бы, находятся *до* государства и навязанных ролей. Это, перефразируя М. Ботеву, стремление рассказать от третьего лица второму о первом. Истории об аде, о потусторонних силах, о загробном мире воплощают не дискурс покоя, а дух беспокойства, поиски смысла, попытки найти «последнюю» опору для себя, чтобы снова можно было желать жить. Эпиграф к повести М. Ботевой «Что касается счастья. (Ехать умирать)» гласит: «Претерпевший же до конца спасется. (Мф. 24:13)». Предмет изображения в выбранных произведениях – не ад и потусторонность, а мироощущение народа, «претерпевающего» свое время и пытающегося зацепиться за что-то «довременное».

⁴² Горалик Л. Устное народное творчество. С. 3, 93.

О.Ю. БАГДАСАРЯН

(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 82-25
ББК Ш401.349

ПЬЕСЫ-РЕМЕЙКИ В «НОВОЙ ДРАМЕ»

(М. БИТТЕР-МЛАДШИЙ «НА ДОНЫШКЕ» – М. ГОРЬКИЙ «НА ДНЕ»)*

Аннотация: В статье рассматриваются некоторые теоретические аспекты, связанные с феноменом ремейка (в кино и литературе), а также анализируется один из ремейков новой драмы («На донышке» И. Шприца). Автор указывает на специфику диалога «ремейк-прототекст», а именно на стремление вторичного текста к одновременному вытеснению и утверждению оригинала.

Ключевые слова: современная литература, драматургия, новая драма, вторичные формы, ремейки, театрализация, русская классика в современной литературе.

Слово «ремейк» пришло в литературу и в другие виды искусства из кинематографа, чем отчасти объясняется размытость этого понятия при использовании в работах современных литературных критиков. В кинематографе ремейк – это фильм, сделанный на основе другого фильма («new versions of old movies», Т. Лейч), ремейк заново рассказывает «историю, которая имела успех» (У. Эко), но делает это в изменившейся культурной ситуации. Кинематографические переделки возникли почти одновременно с рождением нового искусства, однако масштабное появление киноремейков состоялось в 30-е гг. – с возникновением звукового кино, что, с точки зрения историков, было чисто техническим процессом.

Специфике и истории киноремейков посвящено достаточно специальных исследований¹ – большинство из них сосредоточено на своеобразии отношений «оригинал» – «копия». Одним из первых феноменов ремейка в кино попытался осмыслить А. Базен в двух своих статьях 1950-х гг., напечатанных в журнале «Cahiers du cinema». Пози-

* Статья подготовлена при поддержке Фонда Фулбрайта

¹ Michael B. Druxman. Make it again, Sam: a survey of movie remakes. A. S. Barnes, 1975; Play it again, Sam: retakes on remakes / edited by Andrew Horton and Stuart Y. McDougal. University of California Press, 1998; Dead ringers: the remake in theory and practice / edited by Jennifer Forrest and Leonard R. Koos. SUNY Press, 2002; Verevis C. Film remakes. New York: Palgrave Macmillan, 2005; Anat Zanger. Film remakes as ritual and disguise: from Carmen to Ripley. Amsterdam University Press, 2006. и др.

цию А. Базена по отношению к ремейку и повторениям в кино подробно рассматривает М. Ямпольский². В статье «По поводу повторов» А. Базен говорит о противостоянии важного для французского кино «синефильского» подхода и ремейка, который «отрицает прошлое», стремится к его вытеснению и свидетельствует о репрессии памяти, манифестирует культурную амнезию. Однако в статье 1952 года «Переделано в США» Базен осуществляет полную инверсию своего подхода, теперь рассматривая ремейк как продолжение «фетишистской практики синефилии», как ностальгический опыт, основанный на тщательном преобразовании оригинала во всех его деталях. В результате культурная память и практика повторения, репродукции и трансформации оказываются соединенными³. О ремейке как форме культурной памяти говорит и Т. Лейч в статье, вошедшей в сборник «Мертвые шедевры», указывая на особенности «риторики» ремейка: «ремейк желает быть таким же, как оригинал, одновременно и превосходя его (позиционируя себя как более совершенный)»⁴.

Позитивный смысл ремейка видится исследователям кино в том, что эта разновидность вторичного текста способствует «установлению социальных и психологических связей»: необходимость повторения фундаментальна, поскольку дает возможность связывать прошлое и настоящее, создает ощущение продолжения из разорванных мгновений времени, способствуя тому, чтобы образы из коллективного прошлого обрели новую жизнь в настоящем. Ремейк работает на создании когнитивного диссонанса, заставляя по-новому взглянуть на «оригинал» и в свете изменившейся культурной ситуации осознать себя частью коллектива, охваченного общими надеждами, страхами и тревогами⁵. По мнению М. Брашинского, ремейк, осуществляющий даже маргинальные поправки в тексте «оригинала», показывает «некий внутренний маршрут культуры, изменившуюся самоидентификацию персонажа и аудитории», он помещает старую историю в меняющуюся культурную среду, то есть может быть воспринят

² См. статью Ямпольского М. *Translating images...* // *Anthropology and Aesthetics*, No. 32 (Autumn, 1997), pp. 37-42, а также главу в книге «Язык – тело – случай: кинематограф в поисках смысла». – М.: НЛЮ, 2004.

³ *Iampolsky M. Translating images...* // *Anthropology and Aesthetics*, No. 32 (Autumn, 1997), pp. 37-42.

⁴ *Thomas M. Leitch. Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake // Dead ringers: the remake in theory and practice.* – SUNY Press, 2002. Pp. 37-63.

⁵ *Fear, cultural anxiety, and transformation: horror, science fiction, and fantasy films remade / edited by Scott A. Lukas and John Marmysz.* – Lanham: Lexington Books, 2009. Pp. 2-20.

как «осознанный медиум» в очередной стадии культурной рефлексии⁶.

Один из наиболее частных подходов к ремейку – анализ его как особого случая проявления интертекстуальности. В ремейке интертекстуальность одновременно шире и уже, чем в любом другом тексте, поскольку, с одной стороны, интертекстуальность ремейка – кинематографического или литературного – задействует все уровни произведения, с другой – ремейк ориентирован и чаще всего сводится к одному источнику (оригиналу). Ремейк, как правило, стремится к переделке уникальных повествовательных структур, он «невозможен применительно к «вечным сюжетам, бродячим историям...», которые «всегда первичнее текста, предшествуют ему. Ремейк ориентируется не на какие-то отдельные темы, мотивы или сюжеты», а на произведение «во всей полноте его характеристик – эстетических, мифологических, культурных».⁷

Сохраняя многие особенности киноремейков, литературный отличается от них тем, что изначально ориентирован и позиционирует свою опору на «высокий», как правило, классический оригинал. Продуктивность «диалога» современных литературных ремейков с текстом-первоисточником может быть рассмотрена отдельно и подвергнута сомнению (как в случае с проектами издательства «Захаров»), однако бум «вторичных текстов»⁸, случившийся в 1990-2000 гг. и особенно в драматургии, свидетельствует о том, что ремейк является одной из художественных форм/жанров, которая в конце XX – начале XXI вв. сигнализировала о переходном состоянии русского общества.

Обращенность современной литературы и, в частности, новой драмы (НД) к «переделкам» связывается исследователями с целым рядом причин: с попыткой найти и использовать внятный всем коммуникативный код, которым, безусловно, является русская классическая литература (Черняк М., Загидуллина М.⁹); с попыткой НД обнаружить

⁶ Брашинский М., Добровольский С. Что такое ремейк? // Сеанс. 1995. № 10.

⁷ Там же.

⁸ «Башмачкин» О. Богаева, «Анна Каренина-2» О. Шишкина, «На доньшке» И. Шприца, «Смерть Ивана Ильича» М. Угарова, «"Чайка" А.П. Чехова (remix)» К. Костенко, «Гамлет. Версия» Б. Акунина, «Имаго» М. Курочкина и мн. др. В современной отечественной критике ремейк понимается очень широко и часто уравнивается с любыми «вторичными текстами» (произведениями «по мотивам», вольными инсценировками и т.д.). Вопрос разграничения различных форм вторичных текстов – предмет отдельного исследования.

⁹ См. работы: Черняк М.А. Современная массовая литература: культуртрегерский проект или игра вслепую? // Русская литература XX-XXI вв.: направления и течения. Вып. 11. – Екатеринбург, 2009; Загидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики. Ремейк как форма исторической реинтерпретации // Новое литературное обозрение. 2004. № 69.

необходимую социальную и эстетическую платформу, актуальную традицию, от которой можно было бы оттолкнуться (при этом работа авторов с классическими сюжетами рассматривается, скорее, как провал: «в большинстве пьес классический сюжет превращается в тяжелое бремя, с которой драматург не может сладить»), с перформативностью новой драмы – «ее стремлением превратить пьесу в сценарий ритуала..., нацеленного на восстановление и создание заново сакральных смыслов и соответствующих психологических состояний в конкретной социальной и культурной ситуации, специфичной для постсоветского общества»¹⁰.

В свете сказанного попробуем рассмотреть лишь одну из многочисленных пьес-вариаций на тему русской классики – пьесу И. Шприца «На доньшке», в которой моделируется ситуация «театр в театре»¹¹.

Пьеса «На доньшке» якобы лишь переведена драматургом И. Шприцем с несуществующего австрийского языка. Автор пьесы – Макс Битер-младший (bitter – с нем.: горький). Драматург старался соблюсти особенности построения горьковской пьесы: в ремейке, как и в драме Горького, 4 действия, тексту предпослано посвящение (Горький посвятил «На дне» основателю издательства «Знание» Константину Петровичу Пятницкому, И. Шприц – режиссеру Кириллу Филинову, осуществившему в Братском драматическом театре постановку пьесы И. Шприца «ГРОБ»). Список действующих лиц практически повторяет горьковскую афишу (в дополнение современным драматургом введен герой Идиот, сыном которого И. Шприц сделал Алешку), но характеристики персонажей модернизированы (так же, как слегка «подправлен» их возраст): Костылев (в современной версии именуемый Иваном Михайловичем) аттестован как «ответственный квартиросъемщик», Медведев – как «милиционер», Татарин и Кривой зоб – «мелкие бизнесмены», а Лука – попросту «бомж».

Обстановочная ремарка в пьесе Горького откликается в ремейке Шприца подробнейшим описанием обстановки коммунальной квартиры, своей чрезмерной детализированностью напоминающим, скорее, пародию, нежели передающим атмосферу жизни героев:

¹⁰ *Beumers B., Lipovetsky M. Performing violence. Literary and theatrical experiments of New Russian drama.* – Bristol, UK ; Chicago, USA: Intellect, 2009. P. 39-41.

¹¹ См. и другие пьесы, в которых так или иначе задействована ситуация «театра в театре», «игры в игре» (Забалуев В., Зензинов А. «Поспели вишни в саду у дяди Вани», Слаповский А. «Вишневый садик», Курочкин М. «Имаго» и др.)

На стенах переплетение водопроводных, фановых и газовых труб, электрических и телефонных проводов. По стенам развешены велосипеды, оцинкованные ванны для младенцев, тазы для варенья, несколько персональных счетчиков электричества. Стоят газовые плиты с кастрюлями, раковина для мытья посуды, столы, буфеты, холодильник. На стене у туалета висит сиденье-стульчак, там же телефон¹².

Ощущение перенаселенности квартиры, бытовой перенасыщенности жизни, данное в начальной ремарке, поддерживается в дальнейшем всем ходом действия: значительным количеством персонажей, одновременно задействованных в эпизодах, множеством «микрokonфликтов», возникающих на уровне личных отношений героев, постоянными – и чаще беспорядочными – перемещениями по сцене (квартире) и т.д.

Когда происходят события, драматургом не обозначено, но из разговоров героев, из деталей их быта вырастает образ исторического времени – конец 1980 – начало 1990-х гг. – недолгий промежуток, когда научные сотрудники становятся «бывшими», но газета «Правда» все еще остается источником информации о происходящем в мире.

Несмотря на начальное сходство пьес и сходство экспозиций, четыре картины ремейка сосредоточены не на горьковской коллизии жизни ночлежки, а в философском плане – «споре о человеке», мотивированном приходом странника Луки, а на постановке горьковской пьесы под руководством режиссера Сатина, представителя «творческой интеллигенции», «режиссера, заслуженного деятеля Ханты-Мансийского автономного округа, основателя нового направления в искусстве» с участием соратника и друга режиссера – Актера, работника «того же направления», участника съемок во многих отечественных и зарубежных фильмах. Кроме того, действие осложняется рядом дополнительных линий: поисками клада, оставленным бывшим баринном (Бароном), любовью Идиота к Насте.

«Реальный театр» Сатина – это пародирующая контаминация разнообразных театральных идей, историческая встреча «Станиславского и Немировича-Данченко», приправленная «чистым Мейерхольдом», «таинствами репетиций», «макробиотикой» и «энергополями» – в общем же, это история узнавания в жизни Театра, восприятия повседневности как ритуального действия («Ваша жизнь – вот ваш текст, ваша сверхзадача, ваш спектакль»). Растворение в повседневности Сати-

¹² Здесь и далее текст пьесы цитируется по: Макс Биттер-младший. На донышке. - URL: http://www.theatre.spb.ru/newdrama/1_landsk/3_shpr_1.htm/.

ным и Актером воспринимается как демиургический акт. Свою театральную концепцию Сатин объясняет следующим образом:

Потом думал, есть театры – храмы! Актеры – титаны! Режиссеры – боги! Ан нет – все блудят! Везде дерьмо. Тут единственное остается – сажать в это дерьмо семена, говорить волшебное крекс-фекс-пекс и ждать, если дождешься – прорастет цветок, проклюнется росточек.

Идея Сатина, выстраивая свою модель отношений искусства и жизни, одновременно задевает и пародирует концепции театральной игры Станиславского (стремление превратить театральную игру в жизнь), Мейерхольда (понимание игры как эстетического механизма, «продуцирующего реальность»), идеи жизнотворчества, популярные в начале XX века.

Только войдя в квартиру, Сатин уже видит в ней хорошо устроенную театральную сцену (два яруса, на которых параллельно может развиваться действие), а далее следует опознание в жителях коммуналки героев горьковской пьесы:

Сатин (обнимает и целует Бубнова). Эврика! Эврика! (Обходит кухню с жестом триумфатора). Я нашел ее! Я пришел к тебе!! <...>. Актер (оглядываясь). Да, брат, дивная фактура. А это, небось, Квашня? Что, небось, горячее мягчит?.

Жизненная реальность насквозь «олитературена», несмотря на то, что практически никто из персонажей не читал ни Горького, ни Чехова, ни Достоевского, пародию на героев которого также включает в себя ремейк (Настя в финале именуется «Настасьей Филипповной», полное имя Идиота – Мышкин Лев Николаевич. Сын его – Алешка – невольно заставляет припомнить еще одного героя Достоевского – Алешу Карамазова), однако и самими героями жизнь воспринимается как уже зафиксированная кем-то ранее (Бубнов: А Луки-то нет. Ниточки-то гнилые) – при этом классический код ощущается, но не опознается (например, стихотворение Беранже приписывается то Надсону, то Пастернаку).

Текст ремейка как будто «переброшен» от одной узнаваемой горьковской фразы до другой:

«Не-ет, говорю, милый, с этим ты от меня пойдй прочь. Я это, говорю, уже испытала...», «Поешь пельменей, на, горячее мягчит», «органон», «мой организм отравлен ядом алкоголя», «Ложь – религия рабов и хозяев. Правда –

бог свободного человека!», «Человек – выше сытости!..», «Ничего не делай. Просто – обременяй землю», «Эх... испортил песню... дурак...!!!» и т.д.

Этими репликами маркируются сюжетные эпизоды, напоминающие о ходе действия у Горького, но классическая пьеса-дискуссия в обновленном варианте превращается в языковой карнавал, демонстрирующий относительность любых истин. И в первую очередь осмеянию и дискредитации подвергается авторитетный дискурс классической литературы, в том числе и произведений М. Горького.

Шприц использует все возможные варианты «снижения» высокого: деконструкцию известных фраз, реплик, отмеченных знаком «классичности», канонизированных господствующей идеологией или культурой; смешение официальных формул и нелитературной лексики, образов тела и цитат из текстов, закрепленных в сознании людей как имеющие «непреходящую духовную ценность», выворачивание традиционных формул, создание парадоксальных словосочетаний, намеренное использование неправильных форм слова, игру созвучиями и т.д.

«Всему хорошему во мне я обязан газетам», «Человек рожден для счастья, как птица для полета. Вывод: родился, значит счастлив. Помер – не повезло!», «Вошь – это звучит гордо! Интересно, о чем может мечтать молодая самочка вши? Лука (Бубнову). Антропоцентрист! Сейчас поймал и спросим», «Театр начинается с вешалки! Вешайся, сволочь!».

Эпизоды, обозначенные Сатиным как «таинство репетиции», превращаются в настоящий фарс с характерными для него грубостью, низовым весельем, эксцентрикой (вплоть до проламывания головой стены). На несовпадении посыла и вывода строятся рассуждения о смысле жизни, о счастье, напоминающие по тематике иорьковский «спор о человеке». Так, в одной из «гармонизирующих» сцен пьесы – когда конфликт между жильцами коммуналки, кажется, снят проявленным друг к другу милосердием, вдруг начинает звучать иная нота, связанная с постоянным для пьесы алкогольным мотивом, переводящим в иной регистр свойственную высокой культуре тягу к абсолюту (истины, разума и т.п.) за счет столкновения вполне бытового понимания значения слова (популярная в 1990-ые водка «Абсолют») и абстрактного – философского понимания абсолюта как первопричины:

Клеиш. Сменщик мой, Митька, помирает он. Все мечтает «Абсолюта» перед смертью попробовать. Седьмой год пошел. Как помирает. Ишиас у него. А денег не накопить на бутылку. Умру, говорит, и не попробую. Во обрадуется.

Бубнов. Может, он за мечту только и держится. Попробует – и помрет.

В результате издевательское пародирование авторитетных дискурсов сводит ожидаемый от ремейка «философский спор» к нелимитированной языковой игре, в которой смысл рождается случайно, в порыве вдохновения юродствующих, по настоящему режиссера, героев.

Пьесе Шприца свойственна и широкая интертекстуальность. При том, что в целом ремейк ориентирован на один источник – пьесу Горького, он включает в себя реминисценции и пародийно обыгранные коллизии из «Идиота» Достоевского, пестрит цитатами из Бродского, Экклезиаста, из популярных в советское время песен (так, во время представления все поют песню «Уходит рыбак в свой опасный путь» из кинофильма «Человек-амфибия»).

На поиски «недостающего» персонажа – Барона – проецируется еще один сюжет – Каменного гостя, сюжет, сначала заданный как невинная шутка Бубнова (*Анна в ванне, выходи, вдова командора!*), а потом проступающий все отчетливее: обнаруженный скелет Барона воспринимается как статуя Командора: Сатин приглашает скелет принять участие в представлении, а герои легкомысленно подшучивают над бывшим «хозяином» квартиры:

ИДИОТ. Вот, Клещ, обрел некий смысл и сразу стал несчастным. Барон, спускайтесь к нам!

АКТЕР. Барон, стойте! Ваше здоровье, Барон!

Именно до поры стоящий на антресолях скелет Барона в финале произносит горьковское «*Эй... вы! Иди... идите сюда! На пустыре... там... Актер... удавился!*», хотя Актер в пьесе Шприца счастливо избежал смерти. Возвращающая к первоисточнику единственная реплика Барона-Командора превращает его в стража, охраняющего рубежи канонического текста (как бы ни была подвижна жизнь, она должна следовать первоисточнику).

Однако интертекстуальность, обычно расширяющая границы художественного мира, вносящая новые обертоны, проецирующая происходящее на новые сюжеты и обнаруживающая дополнительные смыслы, в пьесе И. Шприца создает иной эффект. Сквозная и в основном анонимная цитатность пьесы – при ее общей ориентации на произведение Горького – создает ощущение, что все это – в том числе и жизнь коммуналки – «написано одной рукой». Так, собственно, и воспринимается персонажами пространство мировой культуры (Пастернак, Надсон, Бродский, Горький, Станиславский – все стоят в одном ряду), поэтому итоговым ощущением читателя, втянутого в этот языковой карнавал, становится, скорее, замкнутость, герметичность.

Парадоксальное ощущение неструктурированности и одновременной закрытости, замкнутости на себе создается и пространственно-временной организацией пьесы: место действия строго отграничено – все происходит в пределах коммунальной квартиры, локально, в то же время *«топология этой квартиры настолько причудлива, что человек, вышедший в одну дверь, просто может выйти из противоположной, например, из туалета»*. Выходы жильцов за пределы – границы – коммуналки всегда заканчиваются возвращением, и даже недовольная своей жизнью Настя, вернувшись после неудачного свидания, произносит: *«Давайте, мальчики, за вас выпьем. Вы у меня самые лучшие. Такие родные»*. В той же степени оказывается неструктурированным и в то же время закрытым набор классических кодов: выход за его пределы ни для героев, ни для предполагаемого зрителя (иностранца) невозможен – что бы ни случилось, в финале должна прозвучать памятная фраза *«Эх, испортил песню, дурак»*.

Оригинальный текст используется современным драматургом как рама, в которую включена современность – с характерной для нее бытовой, социальной и нравственной невнятицей (не случайно герои легко переходят с одной позиции на позицию. Лука в пьесе Шприца – «проходимец», выловленный на вокзале. Второй «пойманный» старец – бывший работник обкома: *«Я инструктором обкома был! Обкома! Не баран начихал!»*).

Чувствительность к чужому горю, горьковское «лукавство» странника в характере современного Луки заменены на цинизм и нравственный релятивизм (в пьесе Шприца Лука и Бубнов становятся хорошими приятелями, совместно рассуждающими над «суестью сует», а по заданию режиссера – «вьющимися» вокруг вечных истин: *«Сатин. Стоп! Стоп! Не пойдет... Вечные истины давай»*).

Драматическое напряжение создается не столкновением идеологических позиций, персонажей объединяет участие в спектакле по произведениям Горького. Сконструированное из горьковских текстов представление должно разыгрываться перед иностранцами, но самого спектакля фактически нет: читателю представлены фарсовые репетиции, включающие милование Наташи и Пепла на балконе в сопровождении Смерти (авторская адаптация «Девушки и смерти»), маршировка пингвинов под «Песню о Буревестнике», а также поиски клада бывшего хозяина (Барона), бытовые перепалки, эксцентрические сценки с пробиванием стены головой ответственного квартиросъемщика Костылева и т.д. и т.д. В общем же идея спектакля оказывается чрезвычайно проста:

Отлично. Главное всем – побольше импровизации. Вы здесь живете. Здесь ваша родина. Здесь вам покойно и хорошо. Ничего лучше вы не знаете и не хотите знать. Каждый берет на себя по человеку, лучше по два, и общается с ними на троих. Закусываете. Татарин, водки хватит?

Задуманный как феерическое шоу перформанс истинно «русской жизни» превращается в пьянку на троих, однако с теоретической базой, озвученной странником Лукой:

Бутылка существует в виде бутылки! А водка - в виде водки! И у любой бутылки есть дно! (Стучит бутылкой по столу.) И у общества есть дно! Вот оно! (Стучит бутылкой.) И не бывает бутылки без дна, а общества без бутылки!

Между тем режиссером и участниками действо воспринимается как ритуальная драма

Сатин. Эта грязь, эти лица, эта кухня. Воздух, которой можно резать ножом, как холодец, так он плотен и вкусен! Мы приготовим это блюдо и насытим жаждущих духом, ибо Человек – выше сытости!... Мы покажем всем правду жизни!)

со свойственной ей установкой на значительность – повышенную смысловую емкость любых действий, в том числе и бытовых

(Из ванной выходит Клещ с судном в руках.) Видите? (Указывает на Клеща.) Человек уже в образе. Он уже живет законами сцены! Берите с него пример. Ваня, поцелуй Василия, по-актерски, помириться! (Костылев осторожно целует Пепла)

и условно обозначенным зрителем (взглядом со стороны):

САТИН. ... За удачу! За нас с вами! БУБНОВ (указывает на зрительный зал). И хрен с ними.

Проживаемая жизнь наполняется смыслом (видится осмысленной) только как «жизнь для других» («труппа» готовит постановку для иностранцев, только зрители смогут вписать этот шедевр в «скрижали мирового театра»), и как истинность споров о человеке в бесконечных разговорах жильцов соседствует со случайностью умозаключений, так и обнаружение собственной идентичности оказывается случайным.

Лепнина вокруг крюка трещит и вместе с Актером и крюком валится вниз. Из образовавшейся дыры выпадает по частям второй клад Барона, летит

пыль и куски штукатурки. Падают вниз кокошники с жемчугами, какие-то предметы, драгоценности. Все разбирают клад. Идиот надевает себе на голову корону, женщины кокошники... и т.д.

Единственная фраза, произносимая Бароном, возвращает разбушевавшееся театральное действо к первоисточнику, импровизация завершается финальной репликой горьковского текста: *Эх... испортил песню... дурак...!!!*

Такой финал пьесы заставляет прочитывать ремейк и как социальную сатиру (время написания произведения – 1994 год), и как пародийную метафору русской жизни, в которой искусство и жизнь взаимозаменяемы, потому что в равной степени бессознательны и хаотичны (как метафору, которая снимает традиционные представления об искусстве как обуздывающем хаос действительности); и как своего рода диалог с классическим текстом, направленный одновременно и на утверждение его авторитетности (потому что только в пределах заповедного классического дискурса оказывается возможным конструирование современной реальности, да и конструирование собственной идентичности может вестись пока только на фоне канонизированных текстов и символов), и в то же время – как опровержение/оспаривание этой авторитетности, поскольку мышление в пределах классического наследия по большому счету уже ничего не объясняет в жизни и к ней неприложимо.

Своеобразная интертекстуальность ремейка создает закрытую структуру, поскольку присутствие в восприятии читателя известного сюжета, по которому и создается ремейк, как пишет М. Липовецкий о другой пьесе современного драматурга, «превращает его в акт производства уже существующей реальности»¹³, поэтому и драматург выступает в данном случае не как автор, а как переводчик, ретранслятор (нигде И. Шприц не обозначен как автор пьесы, только – как переводчик). Эта «переводческая» функция ремейка, видимо, должна помочь классическому тексту обрести еще одну жизнь в новом социальном опыте. Вопрос в том, какой социальный опыт обнаруживает ремейк. Осуществляемое в пьесе одновременное вытеснение и воспроизведение классических кодов, свойственные ей блокировка памяти и в то же время культурная ностальгия, обнажают афазийную структуру современного социального опыта и художественного языка как попытки его высказать. Об этой особенности современной культуры пишет

¹³ Beumers B., Lipovetsky M. Performing violence. Literary and theatrical experiments of New Russian drama. – Bristol, UK; Chicago, USA: Intellect, 2009. Pp. 42-43.

С. Ушакин в статье «Бывшее в употреблении»¹⁴, указывая на то, что «постсоветское общество не продуцировало никаких новых символических кодов или нового языка, способного высказать нарождающуюся «идентичность» (новую идентичность)». В этом смысле ремейки представляются одним из способов «ре-конструкции» собственной истории и характера, однако «новая жизнь старых форм подчеркивает неспособность существующих выразительных средств произвести необходимый социальный или коммуникативный эффект»¹⁵.

Пьеса Шприца не оригинальна по своей структуре. Целый ряд других пьес, написанных на основе классических произведений, осуществляет одновременную деструкцию и утверждение «первоисточника». Такова, например, трагикомедия А. Зензинова и В. Забалуева «Поспели вишни в саду у дяди Вани» – пьеса, в которой герои «Вишневого сада» Чехова, запертые в подвале какого-то дома во время русской революции, вынуждены смотреть представления бродячей труппы по мотивам произведений неизвестного им Белочехова – своего рода следственный эксперимент по выявлению жизнеспособности классического текста и его потенциала в описании здесь и сейчас творящегося хаоса российской истории и культуры.

Пьеса обозначена как «гетеротекстуальная драма», однако, как настаивают авторы, от перетасовки включенных в пьесу скетчей, образующих «четыре стороны стилистического "черного квадрата"», квадрат не перестанет быть квадратом, как и интеллигентская ссора – ссорой¹⁶.

Говоря же в общем о специфике ремейка в новой драме, стоит отметить его своеобразие как литературного феномена, основанного на специфическом диалоге между «вторичным текстом» и его «источником». Этот диалог может быть отчасти принят и как характеристика постмодернистской культуры со свойственным для нее кризисом новизны (в результате которого ремейк манифестирует новое, современное через переделывание и переработку старого), и как рефлексия на переходный характер современного российского общества (на застой в поисках новых идей и кризис самоидентификации).

¹⁴ Ушакин С. Бывшее в употреблении: Постсоветское состояние как форма афазии // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. – URL: www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1641/1686/

¹⁵ Там же.

¹⁶ Забалуев В., Зензинов А. Поспели вишни в саду у дяди Вани – URL: <http://www.netslova.ru/zenzab/cherry.html>.

М.А. ЧЕРНЯК

*(Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
г. Санкт-Петербург, Россия)*

УДК 821.161.1-3

ББК Ш5(2Рос=Рус)-32

ЭХО СЕРАПИОНОВ В КОНТЕКСТЕ ПРОЗЫ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Аннотация: В статье рассматриваются закономерности социокультурных и эстетических переключек двух литературных процессов – начала 1920-х гг., периода становления литературной группы «Серapiионовы братья», и современного литературного процесса (на примере направления «новый реализм»).

Ключевые слова: современная литература, «новый реализм», литературная группа «Серapiионовы братья», литературный проект.

Недавно исполнилось 90 лет со дня основания литературной группы «Серapiионовы братья» и 10 лет со дня открытия Форума молодых писателей в Липках. Есть ли связь между этими столь разными для истории литературы событиями? На первый взгляд, конечно, нет. Однако это повод к размышлению об определенных социокультурных закономерностях.

Литературу конца XX – начала XXI вв., так же как литературу 1920-х гг., часто называют в какой-то степени «переходной» – от жестко унифицированной подцензурной советской литературы к существованию литературы в совершенно иных условиях свободы слова, изменения роли писателя и читателя, утере «литературоцентризма». Поэтому оправдано частое сопоставление с литературным процессом 1920-х гг.: ведь тогда так же нащупывались новые координаты движения литературы.

Грустные мысли Е. Замятина, высказанные в статье «Я боюсь», о том, что «у русской литературы одно только будущее – ее прошлое»¹, звучат актуально и в наше время.

Процесс литературной эволюции – это изменение художественной орбиты, спор с традицией, смена культурных кодов. Индекс социальных перемен не может не учитываться при определении литературной аксиоматики «переходных эпох». Многие созвучные современности идеи можно обнаружить в статье И.Н. Розанова «Ритм эпох. Опыт теории литературных отталкиваний», в которой высказывается спра-

¹ Замятин Е. Избранные произведения: В 2 т. – М., 1990. Т. 2. С. 348.

ведливая мысль, что для литературного развития *движение* – единственный неизменный выигрыш: «Переходные эпохи – это буфера: они ослабляют удар при отталкивании. Отталкиваясь от отцов, которые, в свою очередь, оттолкнулись от дедов, сам становишься в каком-то отношении ближе к дедам, чем к отцам, а прапрадеды становятся ближе прадедов»². В переходные эпохи предельно обобщаются фундаментальные основы уходящей культуры и совершаются прорывы в будущее, поисковый характер эпохи отражается на всех уровнях культуры.

Необходимо отметить, что родство с литературными 20-ми ощущают многие современные писатели. Так, В. Шаров пишет: «Я думаю, что генетически всего ближе мы к литературе 20-х – начала 30-х гг.: тогда начиналось то, свидетелями конца чего нам суждено быть. <...> Мы не только кончаем, завершаем то, что они начали, не только дописываем их книгу: им самим говорим, как, чем она завершится, – мы и очень похожи на то поколение своим ощущением жизни»³. Т. Толстая, говоря о своей прозе, тоже помещает ее в контекст артистической поэтики 1920-х гг.: «Проза 20-х годов дает ощущение полупустого зала. Это принципиально новая проза – стиль, лексика, метафорика, синтаксис, сюжет, построение – все другое, все меняется, появляются сотни возможностей, и лишь малая часть их осуществляется. Вот к этой литературе, к этой только начавшей развиваться традиции у меня лежит сердце. Там, в развалинах этой недостроенной поэтики, могут таиться клады... И как-то очень легко представить себе, что был в это время еще один писатель, о котором никто ничего не знает, который ни строчки не напечатал, а потом он умер, и все, кто его знал, тоже умерли, и дело его осталось несделанным. Считайте, что я за него»⁴.

Действительно, литературный процесс 1920-х гг. был периодом обновления различных видов и жанров художественного творчества, периодом рождения новых форм, выработки, по словам Ю.Н. Тынянова, «нового художественного зрения».

В начале 1920-х гг. литературная карта России резко изменила свои очертания. Революция стала своеобразным “мифопорождающим устройством”, на смену мифологемам, рожденным на глубине русской истории и культуры, пришли новые мифы, возникшие под влиянием идеи об идеологическом переустройстве мира. Рождались не только новые мифы, но и новый тип писателя, который принципиально отли-

² Розанов И. Литературные репутации: Работы разных лет. – М., 1990. С. 18.

³ Современная проза глазами прозаиков. Материалы круглого стола // Вопросы литературы. 1996. № 1. С. 198

⁴ Толстая Т. Интервью // Литературная газета. 1986, 23 июля. С. 6.

чался от поэтов и писателей серебряного века. В 1920-е гг. в литературу стремительно ворвалось совершенное новое поколение писателей (появилось около 200 новых имен), главным университетом которых, как позже скажет М. Зощенко, стали опыт и книги.

Творческие поиски «серапионов» находились в средоточии эксперимента 1920-х годов и отражали неоднородность историко-литературного бытия. Казалось, само появление этой группы было продиктовано временем. Так, Л. Троцкий в книге «Литература и революция» писал: «"Серапионовы братья" – это молодежь, которая живет еще выводком. <...> В целом они наряду со многими другими признаками знаменуют возрождение литературы»⁵.

Стремительность социокультурных трансформаций начала XXI века, резкое изменение роли писателя и читателя в обществе, снижение читательской компетенции требовало, как и в 1920-е, ответа на вопрос: как жить литературе нового века. С одной стороны, звучали эпатажные слова молодых участников литературного процесса, утверждавших: «Если век назад футуристы пытались сбрасывать классиков "с парохода современности", то сегодня никого не нужно сбрасывать. Для поколения, рожденного в восьмидесятых, литература как бы началась с чистого листа»⁶; «главная особенность современной литературной молодости – в абсолютном отсутствии рефлексии по отношению к прошлому»⁷. С другой стороны, стартовали проекты «Дебют» и Форум молодых писателей.

Осенью 2001 г. Фонд социально-экономических и интеллектуальных программ, возглавляемый С.А. Филатовым, при содействии ведущих литературных журналов открыл первый Форум молодых писателей в подмосковных Липках, собрав молодых поэтов, прозаиков и литературных критиков. За десять лет слово «Липки» для творческой молодежи стало нарицательным. По словам И.Ю. Ковалевой, одного из организаторов форумов, в литературу вошло «первое "непоротое" поколение, не испытывавшее родовых мук обретения свободы, с молодым азартом принялось исследовать самые потаенные движения своей души, самые неприкасаемые события, не боясь противопоставить свое "я" всему и всем»⁸. Подобно тому, как в Доме Искусств, знаменитом ДИСКе, открытом Горьким в послереволюционном Петрограде, заро-

⁵ Троцкий Л. Литература и революция. – М., 1991. С. 89.

⁶ Свириденков М. Ура, нас переехал бульдозер! Разбор полетов современной прозы // Континент. № 125. 2005. С. 431

⁷ Пустовая В. Диптих // Континент. 2005. № 125. С. 420

⁸ Ковалева И.Ю. Новые писатели или новая литература? // Вопросы литературы. 2010. № 5. С. 116.

дилась группа «Серapiоновы братья», в Липках стремительно начала создаваться литературная среда «нулевых годов», спорная и противоречивая. Как правило, с новым поколением писателей входит в литературу и поколение критиков. Так, рядом с «серapiонами» был В. Шкловский и др. формалисты. Одним из критических «рупоров» молодых «липкинцев» стала В. Пустовая, многие статьи которой воспринимаются, как манифесты: «Нас воспитывали три бабушки: толстые журналы, интеллигенция и русская классика. И нас растили – помнить. В начале двухтысячных мы бредили возрождением страны как личной миссией, на языке литературной и социальной мифологии прошлого пытаюсь выразить вдохновлявший нас ясный и требовательный импульс обновления. <...> Мы призваны были продемонстрировать, что время бабушек не ушло, что их сказки не только помнят – по ним живут»⁹.

Стержневой идеей нового поколения стал так называемый «новый реализм». В 2001 г. была опубликована вызвавшая широкую дискуссию статья-манифест С. Шаргунова «Отрицание траура»¹⁰, в которой он размышляет о роли писателя, дает негативную оценку современному постмодернизму, а также «идеологическим кандалам», и в конце статьи провозглашает: «Я повторяю заклинание: новый реализм!». Стилистически, эмоционально и интонационно статья Шаргунова отсылает к статье Л. Лунца «Почему мы “Серapiоновы братья”». Если Лунц объяснял специфику объединения серapiонов в литературную группу, то Шаргунов декларировал необходимость «нового реализма». Но объединяет этих двух разных писателей двух разных времен, безусловно, стремление создать совершенное иное литературное пространство. Ср.:

Л. Лунц
«Почему мы
“Серapiоновы братья”»

Мы назвались «Серapiоновыми братьями» потому, что не хотим принуждения и скуки, не хотим, чтобы все писали одинаково, хотя бы и в подражание Гофману.

У каждого из нас свое лицо и свои литературные вкусы, у каждо-

С. Шаргунов
«Отрицание траура»

Молодой человек инкрустирован в свою среду и в свою эпоху, свежо смотрит на мир, что бы в мире до того ни случилось... старший брат раскатиисто похихатывает над беспомощным отцом (традиционная литература), но младшенький не же-

⁹ Пустовая В. В четвертом Риме верят облакам // Знамя. 2011. № 6. С. 187.

¹⁰ Шаргунов С. Отрицание траура // Новый Мир. 2001. № 12. С. 148.

го из нас можно найти следы самых различных литературных влияний. «У каждого свой барабан», – сказал Никитин на первом нашем собрании.

Произведение должно быть органичным, реальным, жить своей особой жизнью... Не быть копией с натуры, а жить наравне с природой.

Значит, ни с кем? Значит – болото? Значит – эстетствующая интеллигенция? Без идеологии, без убеждений, наша хата с краю?.. Нет. У каждого из нас есть идеология, есть политические убеждения... Так в жизни. И так в рассказах, повестях, драмах. Мы же вместе, мы – братство – требуем одного: чтобы голос не был фальшив. Чтоб мы верили в реальность произведения, какого бы цвета оно ни было.

К литературе «нового реализма» критики причисляют С. Шаргунова, Д. Новикова, А. Бабченко, З. Прилепина, Д. Гуцко, А. Карасева, И. Мамаеву, Д. Орехова, В. Орлову, А. Снигирева, И. Денежкину и др. Необходимо подчеркнуть, что старт всех этих молодых авторов начинался именно на липкинских Форумах, что позволяет говорить о некой «кастовости» этого явления (так, например, к «новому реализму» не относят вошедших в литературу почти одновременно А. Иванова, А. Геласимова, Вс. Бенегсена и др.). Кроме того, яркое позиционирование себя и своей принадлежности к «новому реализму», постоянное

лает смеяться. Грядет смена смеха. Грядет новый реализм.¹¹

Почва – реальность. Кони – люди. Вглядимся. Среди пышного многоцветья – бутон реальности. Реализм – роза в саду искусства. Я повторяю как заклинание: новый реализм! В прозу возвращаются ритмичность, ясность, лаконичность. Явь не будет замутнена, сгинет саранча, по-новому задышит дух прежней традиционной литературы. Надо сказать просто: литература неизбжна.

Однако именно в новых идейных условиях прозе некуда податься, кроме как в реализм (от будущей поэзии надо ждать акмеистских ноток и возрастания сюжетности). Как понимание «тщеты» придает личности дикие силы, способствует безоглядной энергичности, так и отмирание идеологий и социальных схем эстетизирует высвободившуюся реальность. Реальность опять внешне привлекательна, и чешуя ее вспыхивает солнечно.

¹¹ Новая русская критика. Нулевые годы. – М., 2009.

манифестирование идей, яростные споры о новой литературе говорят, скорее, о том, что это вариант существования литературной группы.

Спор об этом термине идет вот уже десять лет. Если критики старшего поколения, как, например, А. Латынина, утверждают, что «новый реализм» явление вовсе не новое, да и скучное по своей сути, так как повторяет всё то, что уже было ранее: «Читать Прилепина, Шаргунова или Василину Орлову – это вам не сквозь Борхеса, замешанного на всей мировой культуре, пробираться, не набоковскую “Аду” расшифровывать и даже не Пелевина комментировать»¹², то идеологи этого направления наделяют его чуть ли ни мессианской ролью: «Новый реализм занят исключительным, а не общепринятым, не статистикой, а взломом базы данных о современном человеке. Новый реализм видит в человеке “правду” боли, слабости, греха, но отображает его в масштабах Истины, в рамках которой человек не только тварь, но и творец, не только раб, но и сам себе освободитель. В произведении нового реализма сюжетообразующим фактором часто становится энергия личности героя»¹³; «новый реализм – это литературное направление, отмечающее кризис пародийного отношения к действительности и сочетающее маркировки постмодернизма (“мир как хаос”, “кризис авторитетов”, акцент на телесность), реализма (типичный герой, типичные обстоятельства), романтизма (разлад идеала и действительности, противопоставление “я” и общества) с установкой на экзистенциальный тупик, отчужденность, искания, неудовлетворенность и трагический жест. Это не столько даже направление как единство писательских индивидуальностей, а всеобщее мироощущение, которое отражается в произведениях, самых неодинаковых по своим художественным и стилевым решениям»¹⁴.

Эпитет «новый» по отношению к произведениям молодых авторов звучит часто. Так, например, критики называют прозу Р. Сенчина («Елтышевы») новой социальной прозой о маленьком человеке, прозу А. Бабченко («Алхан-Юрт»), А. Карасева («Запах сигарет») и З. Прилепина («Патология») новой военной прозой, произведения Г. Садулаева («Я – чеченец») – новой национальной прозой, повести Н. Ключаревой («Россия: общий вагон») новой антиутопией, а произведения И. Мамаевой («Земля Гай») – новой деревенской прозой. Правда, именно этот эпитет становится предметом дискуссий, даже самих так называемых «новых реалистов». Так, например, Д. Гуцко,

¹² Латынина А. Манифестация воображаемого // Знамя. 2010. № 3. С. 112.

¹³ Пустовая В. Пораженцы и преображенцы // Октябрь. 2005. № 5. С. 123.

¹⁴ Ганиева А. Не бойся новизны, а бойся пустозвонства // Знамя. 2010. № 3. С. 140.

лауреат Букеровской премии 2005 г., с иронией отмечает: «Как ни крути, но магическим прилагательное “новый” стало не так давно, в обществе потребления. Производители компьютерного софта выбрасывают на рынок новые версии программ, в которых нов, быть может, только цвет кнопочек. Немудренная, но ведь действенная стратегия. Срабатывает она, как оказывается, и в литературной критике. Крикнул “новый” – полезай в корзину, дома разберемся. “Новый реализм” <...> это такой специальный загон, аттракцион под названием “литературная коррида”: здесь каждый может заколоть быка, которого привел с собой, – постмодерниста, не-нового реалиста. Это еще и такая портативная кафедра, которую можно разложить в любом удобном месте и высказаться об уровне духовности, о нравственных началах, о цинизме нового / старого (нужное подчеркнуть) поколения»¹⁵. Эта же мысль звучит и в статье критика О. Лебедушкиной: «Бесконечно выкрикиваемые «манифесты» и «декларации» чего-то там «нового» окончательно растеряли даже внешние признаки какой бы то ни было новизны. <...> Этого-то повторения витков – что в литературе, что в жизни – и боишься. Другой вопрос, что там, где читателю, у которого память подлиннее, мерещится заевшая пластинка истории, другим представляется абсолютная новизна, на деле оказывающаяся пустотой на месте тектонической трещины»¹⁶. Во многом это связано с культурной оторванностью от литературной традиции. Не случайно герою повести С. Чередниченко «Потусторонники» кажется, что он живет «между XIX веком и пустотой». «Серапионы» тоже считали себя поколением революции, которая убрав массу «старых» фигур, расчистила перед ними литературное пространство, благодаря чему они приобрели возможность совсем молодыми энергично войти в литературу и быстро стать «классиками». Однако есть справедливость и в словах М. Чудаковой: «Родившаяся от литературного «Дома Искусств», группа «Серапионовы братья» в своей оппозиционности оказалась, в сущности, временным образованием, возникшим не из естественного хода жизни, а – вне ее»¹⁷.

Общество у нас разобщенное, а призвание искусства – объединительное. Литературная жизнь стремится к восстановлению своей культурной среды – она необходима, со всеми ее плюсами и минусами,

¹⁵ Гуцко Д. Высоконравственная затея // Вопросы литературы. 2007. № 4. С. 178.

¹⁶ Лебедушкина О. Реалисты-романтики // Дружба Народов. 2006. № 11. С. 190.

¹⁷ Чудакова М. Опыт историко-социологического анализа художественных текстов. На материале литературной позиции писателей – прозаиков первых послереволюционных лет // Чудакова М.О. Литература советского прошлого. – М., 2001. Т. 1. С. 98.

борьбой, признанием и разочарованием»¹⁸, – эти слова могли бы прозвучать и в 1921 г., но сказаны в 2011. Принадлежат они бывшему политику, а ныне руководителю Фонда социально-экономических и интеллектуальных программ С. Филатову. Часто Липки называли «проектом»¹⁹, причем не только литературным, но и политическим. Этому послужили и серьезные финансовые и административные ресурсы, и встречи в Липках не только с известными писателями и деятелями культуры, но и с политиками, и, конечно, приглашение молодых «липкинцев» (Д. Гуцко, З. Прилепина, И. Мамаевой, Г. Садулаева, И. Кочергина, В. Пустовой и др.) 16 февраля 2007 г. на встречу с В. Путиным. Тогда впервые из уст президента прозвучала мысль о госзаказе: «Она (литература – М.Ч.) может быть либо совсем элитарной – и это тогда просто кружок, как “Зеленая лампа”, для узкого круга лиц, или она должна быть коммерческой – и тогда она должна быть интересной. Или это должно быть в рамках госзаказа и тогда государство должно определить приоритеты, что государству важнее и на что оно будет готово тратить деньги, как оно формулирует этот свой интерес»²⁰.

Эта ситуация корреспондирует к началу 1920-х гг., когда создавалась группа «Серапионовы братья» и когда власть искала механизмы для создания новой послереволюционной литературы. На этом фоне заслуживает внимания возникновение такого литературного проекта как журнал «Красная новь», с которым активно сотрудничали серапионы. Редакторская политика журнала четко обозначена в письме главного редактора журнала А. Воронского: «В противовес “старикам”, почти сплошь белогвардейцам и нытикам, – я задался целью <...> “вывести” в свет группу молодых беллетристов наших или близких нам. <...> Против “стариков” я организую молодежь»²¹. В начале XXI века молодые писатели-«новореалисты» стали постоянными авторами «толстых литературных» журналов и ежегодных выпусков «Новые писатели России».

¹⁸ Филатов С. Планета “Липки” // Знамя. 2010. № 10. С. 171.

¹⁹ Кстати, серапионов современники тоже считали «проектом». Так, в 1922 г. М. Кузмин писал: «Эти молодые и по большей части талантливые люди, вскормленные Замятинным и Виктором Шкловским (главным застрельщиком “формального метода”) образовали литературный трест, может быть, и характерный как явление бытовое» (М. Кузмин. Условности. Статьи об искусстве. – Пг., 1923. С. 163-164.)

²⁰ Запись передачи «Ищем выход» // URL: [http://www.echo.msk.ru/ programs/ exit/ 49739.phtml](http://www.echo.msk.ru/programs/exit/49739.phtml).

²¹ Литературное наследство. Т. 93. Из истории советской литературы 1920-1930-х годов. Новые материалы и следования. – М., 1983. С. 534.

Значимым оказывается то, что представители «нового реализма» создают не только и не столько художественный текст, но в большей степени – текст жизни; они спорят, манифестируют, декларируют, создают образ, творят миф. В чем-то эта стратегия тоже напоминает послереволюционные двадцатые годы. Так, например, Н. Иванова очень точно пишет о выборе псевдонима З. Прилепиным: «Железное имя, з-х-р! Хрип, агрессия, рычание, злость. И потом помягче: пр-л-п-н. Без «р» было бы сладко, а с двойным «р» псевдоним хорошо раскатывается: З-х-р-пр-л-пн. Стрижка наголо, сходство с Гошей Куценко, фенечки на шее... Обложки книг брутальному облику вполне соответствуют. И закрепляют этот образ в сознании купившего. Ботинки, водка, да еще горячая голова-банка на обложке, готовая к вскрытию, плюс неполиткорректное название последней книги – образ готов к употреблению. Плюс к мифу – национал-большевизм, ОМОН *et cetera*».²² В этом Н. Иванова видит не создание «поэтического мифа», а, по В.Н. Топорову, «обожествленную память коллектива», т.е. запрос общества на яркость биографии, миф, личное участие. «Больше автобиографизма! Больше «я» – меньше «их»! Больше мелькать, меньше молчать»²³, – вот своеобразная стратегия молодых литераторов. В своей работе 1925 г. «О современной русской прозе» В. Шкловский, размышляя о современной ему литературе, в том числе и о серапионах, высказал очень интересную и актуальную до сих пор мысль о закономерной смене художественных форм, их эволюции: «Изменение произведений искусства может возникнуть и возникает по неэстетическим причинам, например, потому, что на данный язык влияет другой язык, или потому, что *возник новый социальный заказ* (выделено мной – М.Ч.). Так неосознанно и эстетически неучитываемо в произведении искусства возникает новая форма, и только затем она эстетически оценивается, теряя в то же время свою первоначальную социальную значимость и свое доэстетическое значение»²⁴.

Трансформация поля литературы не только интуитивно переживалась как серапионами, так и «новыми реалистами», но и порождала специфические формы рефлексии в художественных произведениях. Б.В. Томашевский в известной статье 1923 г. «Литература и биография» выделял два типа писателей: «с биографией» и «без биографии». Представители первого типа всей своей жизнью вольно или невольно создают определенный миф, который во многом обуславливает пони-

²² Иванова Н. Писатель и его миф. - URL: www.openspace.ru/project/authors/126.ru.

²³ Там же.

²⁴ Шкловский В. Гамбургский счет. – М., 1990. С. 196.

мание, создаваемого ими творчества. Так называемые «биографические легенды» являются «литературным осмыслением жизни поэта, осмыслением, необходимым как ощутимый фон литературного произведения, как та предпосылка, которую учитывал сам автор, создавая свои произведения». Писателей «без биографии», по мнению Томашевского, с середины XIX века значительно больше, нежели представителей первого типа. «Произведения писателей «без биографии» замкнуты в самих себе. Ни одна черта их биографии не проливает никакого света на смысл их произведений». Томашевский отмечает, что «у этих писателей есть своя – житейская биография. В эту биографию, как житейский факт, входит и их писательская деятельность. Но это биография частного человека, может быть и интересная для историка культуры, но не для историка литературы»²⁵.

Если писатели «без биографии» стали сегодня чуть ли не основными участниками литературного процесса, работающего в значительной степени по законам рынка и массовой культуры, то представители «нового реализма» настаивают именно на яркой личной биографии (военное прошлое у З. Прилепина, Д. Гуцко, А. Бабченко, А. Карасева, участие в политике у С. Шаргунова и т.д.). Не случайно это поколение сами себя называли «поколением действия», «спецназовцами духа»²⁶.

В прозе «новых реалистов» можно встретить примеры осмысления различных способов достижения литературного успеха и изменений стратегий писателей. Основная проблематика книг может быть сведена к комплексу вопросов: какова судьба писателя в этом мире? какую цену нужно платить за право видеть мир «своими глазами»? что такое литературный успех? какими средствами автор может получить тот самый «символический капитал» (по Бурдье), который позволяет обрести славу, власть, деньги? Совершенно очевидно, что наиболее эффективной для воплощения данной модели является жанровая формула биографии (зачастую выступающая в свой разновидности – автобиографии) как одного из наиболее популярных жанров массовой литературы. Показателен в этом отношении последний роман С. Шаргунова «Книга без фотографий».

Одним из первых проводником в среду обитания молодых писателей выступил Р. Сенчин в повести «Вперед и вверх на севших бата-

²⁵ Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. – М., 2000. С. 88.

²⁶ Об этом размышляют собеседники З. Прилепина. См. сборник интервью с писателями XXI в.: *Прилепин З. Именины сердца. Разговоры с русской литературой*. – М., 2009.

рейках», в которой описывается жизнь начинающего прозаика (участие в форуме молодых литераторов в Липках и книжной ярмарке в Берлине, мелочное соперничество, семейные ссоры, творческие амбиции, мучительный творческий процесс). В романе А. Снегирева «Тщеславие» описывается механизм современного производства молодых писателей, безусловно, отсылающий к тем же Липкам и семинарам молодых писателей в Переделкине. Остроумный рассказчик Дима Козырев решает вернуть бросившую его девушку, победив в литературном конкурсе «Золотая Буква», и отсылает жюри написанные с помощью друзей рассказы. Финалисты собираются на неделю в историческом писательском доме отдыха «Полянка». Примеры так называемых «романов литературного успеха»²⁷ доказывают, что в прозе нулевых складывается целый ряд сюжетно-тематических конструкций, в которых для воспроизведения и разрешения определенного конфликта ценностей всякий раз используются одни и те же герои, одна и та же среда действия и один и тот же тип сюжета. Узнаваемость событий и героев в произведениях Сенчина и Снегирева дает основание говорить о некоем облегченном варианте филологического «романа с ключом», отсылающего, например, к роману В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», литературная атмосфера 1920-х годов в котором передана достаточно точно.

Заслуживает внимания в какой-то степени парадоксальная точка зрения одного из самых ярких представителей «нового реализма» З. Прилепина:

«Некоторое время назад я часто говорил о странных свойствах современности: ее почти невозможно описывать в художественной реалистической литературе, не оступаясь в памфлет или в пошлость. Смотрите, уверенно повторял я, в 20-е годы прошлого века русский писатель мог ввести в текст фамилию “Троцкий”, слово “нэпман” и слово “продразверстка”. Но если в современном художественном тексте появляются “Ельцин”, “новый русский” и “приватизация”, сразу начинается какая-то пакость – читать это не хочется совершенно»²⁸. Тем не менее, именно в отражении сегодняшнего дня во всем его противоречивом многообразии и состоит значение этого спорного и еще не дописавшего свою страницу в истории литературы нового века поколения. Л. Лунцу из-за раннего ухода не удалось подвести некоторые

²⁷ См. об этом: *Рейтблат А.* «Роман литературного краха» в русской литературе конца XIX – начала XX века // От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. – М., 2009. С. 317-329.

²⁸ *Прилепин З.* Срослось. Опять распалось // Огонек. 2009. № 17. С. 45.

итоги существования группы «Серапионовы братья». С. Шаргунов, спустя десять лет, утверждает, что «уверенно выдвинувшись на первый план, пришла литература, обещанная «Отрицанием траура». <...> И в прозе – читателю дали черный хлеб. Бунт молодежи, опыт войны, тюрьма, маленький город и забытая деревня – ко всему этому, пожалуй, подходит один знаменатель: «Народничество». Литература начала предъявлять те простые и грубые темы, которые, казалось бы, рядом, стоит руку протянуть. Но каждая тема затрагивает всякий раз отдельную среду, пусть среды и пересекаются. Это то, про что долго почти ничего не писали и о чем значительная часть литературной публики имеет смутные представления. По сути, эксклюзив»²⁹. Эксклюзив ли это, или очередной повтор в истории литературы, или плохо / хорошо выученные уроки серапионов – покажет будущее.

²⁹ Шаргунов С. Читателю дали черный хлеб. - URL: <http://www.novayagazeta.ru/data/2011/075/27.html>.

М.А. ЛИТОВСКАЯ

*(Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-3

ББК Ш5(2Рос=Рус)-334

«ПРОШЛОЕ ПЛЮС БУДУЩЕЕ МИНУС НАСТОЯЩЕЕ»: ИМПЕРСКАЯ ИДЕЯ В РОССИЙСКОМ РОМАНЕ 2000-Х ГОДОВ

Аннотация: В статье проанализирован один из актуальных проблемно-тематических аспектов русской литературы 2000-х годов. Судьба советского государства рассматривается в романах Александра Терехова, Антона Уткина, Максима Кантора, Дмитрия Быкова и др. в широком историческом контексте. Подчеркивая сходство СССР с другими империями, писатели показывают закономерность его деградации и распада, обсуждают проблемы дальнейшего развития России. Амбивалентность пафоса, стремление разобраться в специфике советской утопии, сочувственное отношение к российскому человеку – заложнику истории, установка на гуманитарное использование советского наследия характерны для текстов разных жанров.

Ключевые слова: современная русская литература, проблематика современного романа, Александр Терехов, Антон Уткин.

Когда в «перестроечные» годы строки Иосифа Бродского «если выпало в империи родиться, надо жить в глухой провинции у моря» приобрели широкую известность, многие советские читатели удивлялись неожиданному соположению своей родной страны с далеким античным государством. Республика Советов мало кем воспринималась как империя¹, все советские реалии: от существования национальных республик до стихов в «Букваре» про «пятнадцать сестричек», от Совета Национальностей в Верховном Совете СССР до графы «национальность» в паспорте буквально кричали о праве наций на самоопределение в противовес дореволюционному угнетению «национальных окраин»². Хотя опыт повседневной жизни показывал, что новая исто-

¹ В политической риторике эпохи Р. Рейгана было популярно определение СССР как «империи зла», под империей в этом случае имелось в виду, скорее, территориально очень большая страна с очевидными экспансионистскими устремлениями, чем специфическое государственное образование.

² Лишенный пиетета перед новой властью Михаил Пришвин, вспоминая дореволюционную Россию, записывал 8 августа 1937 года в своем дневнике: «В огромной стране все было против государственной власти, и разбили ее; но без власти люди жить не могли. Жить не могли без власти, но, презирая власть, брать ее не хотели. Всякий порядочный человек обязан был высказывать свое презрение к власти и называть

рическая общность – советский народ, несмотря на уверения ЦК КПСС³, так и не сформировалась, все же многое в межнациональных отношениях поменялось. К 1970-м годам Василь Быков и Чингиз Айтматов, Муслим Магомаев и Тамара Ханум, прибалтийская керамика и грузинская чеканка, украинский борщ и узбекский плов стали неотъемлемой частью общесоветской культуры, русский устный и письменный превратился в язык-посредник для общения между всеми жителями СССР. Но растущие в это же время внутри СССР национально-освободительные движения потребовали иных примеров: не дружбы и взаимопонимания, но насильственного присоединения, угнетения, жесткого подчинения народов требованиям Центра. На словах борьба за национальное возрождение велась с советскими порядками, на деле пересматривалась структура Российской империи.

Александр Солженицын в статье 1990-го года «Как нам обустроить Россию» прямо ставит вопрос об имперскости СССР как тормозе будущего развития страны: «Еще в начале века наш крупный государственный ум С.Е. Крыжановский предвидел: “Коренная Россия не располагает запасом культурных и нравственных сил для ассимиляции всех окраин. Это истощает русское национальное ядро”. <...> А уж сегодня это звучит с тысячекратным смыслом: н_е_т у н_а_с с_и_л на окраины, ни хозяйственных сил, ни духовных. Н_е_т у н_а_с с_и_л на Империю! – и не надо, и свались она с наших плеч: она размозжает нас, и высасывает, и ускоряет нашу гибель. <...> Надо теперь жестко в_ы_б_р_а_т_ь: между Империей, губящей прежде всего нас самих, – и духовным и телесным спасением нашего же народа»⁴.

СССР распался, но актуальные проблемы решительно перекраиваемого постсоветского пространства в 1990-е годы побуждали к окончательному формированию образа СССР как наследника Российской империи, делая акцент на специфике национальной политики в различные периоды существования досоветского и советского государств. Она осуждалась / поддерживалась в жесткой зависимости от позиции говорящего по отношению к постсоветскому настоящему, где межнациональные конфликты – от бытовых стычек до продолжительных вооруженных столкновений – стали обычным явлением. Во вто-

себя анархистом. Но пришел единственный человек и убежденно сказал: “Надо брать власть”. Его послушались, потому что в воле единственного человека сошлась воля миллионного народа: невидимая воля миллионов людей стала видимой через одного человека – Ленина. Так на развалинах империи возник грозный Союз ССР».

³ Материалы XXIV Съезда КПСС. – М.: Политиздат, 1971. С. 54.

⁴ Солженицын А. Как нам обустроить Россию // Комсомольская правда. 1990. 18 сентября. Спец. выпуск. - URL: http://lib.ru/PROZA/SOLZHENICYN/s_kak_1990.txt.

рой половине 1990-х этническая идентичность была осознана значительной частью российского населения как проблема, которая нуждается не только в признании, но и в решении, об этом стали говорить открыто: в моду вошло слово «менталитет», резко выросла популярность книг Людмилы Улицкой, которая уже не один год на примере своих персонажей – в первую очередь, жителей России, эмоционально писала о механизмах передачи национальных традиций в семье, о невозможности полной культурной ассимиляции и рисках вынужденного сосуществования носителей разных типов культур.

Тем временем с начала 2000-х на повестку дня политической жизни в России выносятся идеи простраивания «вертикали власти». Незаметное сначала, но планомерное изменение структуры российского государства переводит интерес к имперскому в иное русло. В чем была специфика имперского проекта в российском и советском изводах? насколько живучими оказались имперские амбиции общества в целом и каждого отдельного человека? является ли современная Россия наследницей СССР и Российской империи или имперский проект выдохся и прекратил свое существование? Естественно, что подобный подход неминуемо приводит к очередному пересмотру представлений на сей раз уже не только о советском, но и о досоветском прошлом распавшегося ныне государства.

В литературоцентричном обществе, каковым продолжала оставаться и Россия 2000-х⁵, факты, ценности, стереотипы, тексты и образы советского прошлого традиционно являются предметом рефлексии не только обществоведов-ученых, но и обществоведов от искусства⁶. Проблемно-тематические, стилевые, жанровые изменения в литературе, кино, живописи по-своему запечатлевают трансформацию общественных представлений. Своеобразная фиксация социальных измене-

⁵ Мы сознательно оставляем за рамками вопрос о трансформации постсоветского литературоцентризма, придерживаясь мнения, что при всем усилении визуального в современном обществе слово (романное, песенное, сценарное, создающее как fiction, так и non-fiction, и т.п.) продолжает играть значительную роль в формировании представлений современного человека.

⁶ Е. Петровская фиксирует специфику исторических представлений массового российского человека, привыкшего получать знание в адаптации художественного текста: «У нас нет исторического чувства, мы не можем смотреть ни назад, ни вперед, потому что проективное сознание тоже себя исчерпало. То, что мы знаем об истории, мы знаем по большей части из кино. Вы приводите пример из одного фильма, я в ответ – пример из другого. Свои суждения о реальности мы базируем на системах образов, которые настолько сильно вошли в плоть и кровь, что и стали нашим естеством» [Петровская Е. «Жатецкий гусь» против «Орбита» // Соль. 2011. 2 сентября. - URL: <http://www.saltt.ru/topics/2227>].

ний происходит также на уровне публичного признания тех или иных текстов: идеологические притязания экспертов при всех различиях между ними не дают им возможности далеко отходить друг от друга.

Чтение книг, получавших литературные премии за «крупноформатную» прозу, делает очевидной усиливающую к концу десятилетия тенденцию⁷ к «геополитизации» «серьезной» литературы. «Национальный бестселлер» в 2009 году получил роман «Степные боги» Андрея Геласимова, скроенный по законам соцреалистического романа, о дружбе советского мальчика и японского военнопленного в годы Второй Мировой войны, а в 2010 – автобиографический роман бывшего беспризорника, ставшего театральным художником, Эдуарда Кочергина «Крещенные крестами». «Большую книгу» в 2009 году получили романы «Журавли и карлики» Леонида Юзефовича и «Каменный мост» Александра Терехова, главные герои которых занимаются историческими исследованиями, в том числе и недавней советской истории. Можно добавить еще получавшие премии или номинированные на них романы «Библиотекарь» Михаила Елизарова, «Подстрочник» Лилианы Лунгиной, «Письмовник» Михаила Шишкина, «Оправдание», «Орфография», «Остромов, ученик Чародея» Дмитрия Быкова, «Хоровод воды» Сергей Кузнецова, «Ледяную» трилогию и «Метель» Владимира Сорокина и десятки других книг, которые на разные лады говорят о том, какое место занимала Россия двадцатого века в мировой истории. Образ России-сфинкса, дополненный образом России-Атлантиды, столь актуальный в литературе Русского зарубежья, снова выходит на первый план. Обращаются ли, на первый взгляд, абсолютно несопоставимые авторы к первичному опыту истории или мифологически его перерабатывают, они, по сути, разрабатывают вечную для отечественной литературы тему: «маленький» человек в неизбежном столкновении с загадочно мощным централизованным государством. Но современную литературу судьба государства интересует не меньше судьбы человека: слабый человек за один век дважды переживал сокрушительный распад и восстановление государственной машины.

Осмысление советской империи как определенного типа государства разворачивается в 2000-е годы в оксюморонном, на первый взгляд, лирико-аналитическом ключе. Империя не может не восхищать своей загадочной силой и телеологичностью, но ее распад также не может не побуждать к анализу причин ее конечности.

⁷ В данном случае мы не рассматриваем проблему интересов групп, стоящих за каждой из премий, ограничиваясь констатацией общей тенденции.

В романах начала 2000-х можно было встретить романтизированный на гайдаровский манер образ советского государства как подчиненной некоей Военной Тайне империи: «... полночная страна рисовалась Рогову в виде огромной живой карты, на которой таинственно перемигивались телебашни, радиовышки, кремлевские звезды и летящие в низких тучах военные самолеты. Там шла гайдаровская, добротная и загадочная жизнь: по засекреченным адресам отбывали поезда, в которых пили чай немногословные светловолосые военные. Глубоко под землей строили метро – не то, карта которого висела у них в прихожей, а тайное, резервное, на какой-то особенный случай. Летчики в кожаных куртках с белыми меховыми воротниками, в шлемах с наушниками, в защитных очках толстого стекла направляли самолеты в пике прямо на льдины, успевая подхватить полярников. Все было черное и белое: ночь и зима стояли в Империи: только поезда были голубые, а самолеты зеленые»⁸. В стране, где, по характеристике Николая Тихонова, данной еще в 1920-е годы, «люди в Кремле никогда не спят», решаются глобальные задачи вроде выведения новой породы людей. Восхищение мощью снижается тем, что разгадка «кремлевских тайн», военных побед или массовых репрессий носит в этих текстах подчеркнуто фантастический характер⁹.

Но уже в конце 2000-х тот же Дмитрий Быков будет трактовать образ советской империи совсем по-другому: Советский Союз – не уникальное, по-своему загадочное государство, но последняя на Земле империя, пережившая тяжкий путь своего распада и разложения и не дающая возможности развиваться постсоветской России. «Советский проект дал этому византийскому монстру последний токовый удар, гальванизировал его. И вот на протяжении еще семидесяти лет этот труп ходил по кругу. Причем, для того, чтобы ходить, ему нужны были все более мощные токовые удары. Это красный террор 1918– 1922-ого годов, это великий перелом 29-ого года...»¹⁰, – утверждает писатель осенью 2011 года, предварив подобные выводы своими романами

⁸ Быков Д. Оправдание // Новый мир. 2001. № 3. С. 31.

⁹ Через десятилетие подобные «игры» снова станут популярными, но качественно изменится тональность и культурный фон: трагикомический роман-квест О. Лукошина «Коммунизм», в котором рассказана история того, как после убийства в 1986 году М.С. Горбачева «Советский Союз стал крепок и могущественен, он достиг заветного коммунизма, он покорила всех, коммунистическая идея победно шествовала по планете, и даже треклятые Штаты превратились в одну из социалистических республик Союза» (Урал. 2011. № 9. С. 36). В результате в мире одновременно сосуществуют две страны: Россия и СССР, куда при желании можно «эмигрировать».

¹⁰ Быков Д. СССР, только двадцать лет спустя. - URL: http://piter.tv/event/Dmitrij_Bikov/.

«Ж/Д» и «Остромов – ученик чародея». Подобное включение СССР в общемировой контекст – XX век – век распадающихся империй – сегодня общепринято, этот образ упоминается походя и в рассуждениях иронически изображенных диссидентов из романа Владимира Бенигсена «ВИТЧ», и в рассказе Андрея Рубанова «В целлофане»: «... скорее всего, я имел дело с уроженцами Дагестана, где на сравнительно небольшой территории проживает не менее двух десятков конкурирующих друг с другом народов, каждый со своим наречием и обычаем – гремучий коктейль в подбрюшье безвременно издохшей империи»¹¹, и во множестве других текстов.

Размышления о России, в том числе и существующие в виде художественных текстов, сдвигаются от недавней сосредоточенности непосредственно на советском прошлом к рассмотрению более объемного исторического периода, когда советское рассматривается как часть отечественных и – шире – мировых общественных процессов. Современный роман одновременно сосредоточивает внимание на специфичности столкновения человека с советской системой и в то же время акцентирует типичность подобных коллизий в мировой истории.

В романе Антона Уткина «Крепость сомнения» герои, живущие на рубеже XX-XXI веков, относящиеся к разным сословиям современного общества, но в прошлом объединенные званием интеллигентов, неустанно и многословно рассуждают о специфике советского / постсоветского обществ. Как и многие другие авторы текстов про СССР, они именуют его империей, делая акцент, впрочем, не на многонациональности государства, а на его размерах, многослойности социальной структуры, подчиненной идее концентрации земель вокруг Москвы – следствии многовековых усилий российских правителей.

Что в этом прошлом волнует современных, финансово вполне благополучных людей, от новых постсоветских условий жизни, казалось бы, только выигравших? В первую очередь, тайна распада СССР, «государственная мощь, привлекавшая как своей таинственной силой, так и внезапной геронтологической слабостью»¹². Мгновенный и, как первоначально казалось, безболезненный распад страны побуждает одного из героев с опаской думать о будущем: «Ему уже пришлось узнать, как книги становятся историей, он с растерянностью брался за свой атлас мира. Вот уже нет этих стран. Есть на тех местах другие <...> И вот теперь на империи лежит СССР, и пока настоящим являет-

¹¹ Рубанов А. Тоже родина. – СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2011. С. 77.

¹² Уткин А. Крепость сомнения. – М., 2009. С. 274.

ся РФ, но тоже скоро уляжется в стопку прочитанных газет, а что станет настоящим, пока неизвестно»¹³. Признание государственного величия СССР при всех издержках советской истории, нежелание примириться с резко изменившейся ролью России в современном мире приводит героев к попыткам хотя бы мысленно переиграть историю распада государства, но ход рассуждений приводит их к идее неизбежности такого распада, повторяющего многие предшествующие.

Уничтожение советской идеологии жалости у героев не вызывает в отличие от жалости к утраченной огромной стране, причастность к которой человек ощущает. С одной стороны, империя опасна для жизни отдельного человека, вынужденного подчинять ей свою жизнь, продолжающуюся заведенным порядком несмотря ни на что. «Оголтелое меньшинство оспаривает на площадях тезисы, а в переулках и на окраинах жизнь изливается вечным потоком: варится суп, дети с ранцами на плечах пробираются из школы под прикрытием глухих заборов..., и поезда идут по расписанию, и только машинисты, прокопченные углем и дешевыми папиросами, чертыхаются, когда приходится пересекать линию фронта»¹⁴.

В то же время имперская идея позволяет персонажу ощущать себя причастным к неким большим внеличным целям и легче выстраивать свою жизнь в соответствии с заданной «рамкой». Специфическое «удобство» такого существования особенно остро осознается на фоне аморфной российской современности. Уничтожение вместе с советской еще и имперской идеи-цели предполагает создание какой-то иной: «То была некая система координат. Сейчас – он видел это очень хорошо – такой системы не было вообще. И когда он думал об этом, все чаще ему представлялось, что это, может быть, и хорошо, и полезно: пусть они все забудут, забудут до смешного, и тогда, возможно, что-нибудь и в самом деле получится»¹⁵.

Распад страны произошел слишком недавно, чтобы можно было воспринимать его спокойно. Эмоции переполняют героев Уткина и персонажей других текстов на эту тему, в первую очередь, потому, что они не могут понять причину произошедшего. Невозможно жить дальше, пока ты не понял, что случилось в прошлом. А советское

¹³ Уткин А. Крепость сомнения. С. 82.

¹⁴ Там же. С. 73. Подобное противопоставление неумолимо продолжающейся жизни и требований политической перестройки неоднократно встречалось при описании послереволюционного распада Российской империи. См., например: М. Осоргин «Сивцев Вражек»; В. Катаев «Спящий» и многие другие тексты.

¹⁵ Уткин А. Крепость сомнения. С. 153.

прошлое – недавнее, происходившее на памяти большей части страны, до сих пор оставляет больше загадок, чем разгадок.

В романе Александра Терехова «Каменный мост» главный герой и центральный повествователь – наш современник с характерными биографией и хобби. Бывший работник ФСБ, коллекционер игрушечных советских солдатиков вместе со своими сотрудниками расследует убийство, совершенное в 1943 году в Москве на Каменном мосту. Расследование это в целом вполне бессмысленно, так как дело давно закрыто, свидетелей почти не осталось, понять причины, побудившие подростка из сановной советской семьи выстрелить в девочку своего же круга, практически невозможно. Впрочем, проблемой книги, написанной от лица героя-следователя, оказывается не разгадка уголовного преступления, а разгадка истории.

Подлинная задача героев – проникнуть в прошлое. Собрав все возможные сведения о нем, они – фантастический допуск автора, символически обозначающий предельную готовность следователей к раскрытию тайны, – готовы участвовать в суде, состоявшемся в 1943 году. Газеты, журналы, письма того времени, путанные показания свидетелей помогают реконструировать прошлое и обнаружить в нем скрытую «правду», которая, впрочем, по признанию того же героя, все равно является неокончательной.

Современные сыщики отдают себе отчет в неотвратимости абераций человеческой памяти, в невозможности точного восстановления деталей прошлого: «Мы бессильны даже в установлении милицейских подробностей: десять минут агонии императора на кунцевской даче при шести (самое меньшее) совершеннолетних цепенеющих свидетелях не поддаются достоверному воспроизводству»¹⁶. Воспоминания о советском подчеркнута лишены идилличности, герои не испытывают никакой тоски по прошлому, но тем не менее упорно вгрызаются в него, сравнивая свои усилия с осадой города: «... правда железных людей высохла и отлакировалась, их покой и молчание уже неприступны. И мы год за годом осаждали город, что уже не существовал»¹⁷.

Что движет героями? Какой голод они утоляют и что, собственно, ищут? С одной стороны, занятиями историей они оправдывают собственную жизнь, но не меньше их привлекает возможность отгадать тайну страны, в которой живут. Существовая на обломках великой державы, самодеятельные историки через расследование странного убийства на мосту пытаются проанализировать симптоматику распада им-

¹⁶ Терехов А. Каменный мост. – М., 2009. С. 202.

¹⁷ Там же. С. 195.

перии. К тому же и современность, и прошлое показываются как достаточно пустые, однообразные и малоинтересные на уровне проживания отдельным человеком повседневной жизни, но прошлое способно приобрести завершенность в контексте поиска ответов на вопрос о его смысле, изобретение этого смысла.

Изобретать его приходится, потому что современный человек видит последствия, не понимая причин: сталинская эпоха – это немая эпоха, *«император запретил записывать за собой»* (выделено автором. – М.Л.). «Родную, земляную, пахнущую молочком личную речь поцеловали в макушечку и выбросили из вагона на скоростном участке между станциями – она одичала, обобществилась и оскотинела в рамках газетных колонок и свинцовых рядов типографского шрифта; и всякие там трепеты нежных душ («Мне очень тяжело, Ваше императорское величество, что я являюсь причиной такого Вашего волнения...») ликвидировались вместе с последним царем, сожжены, засыпаны известью, брошены в шахты»¹⁸. Молчаливое прошлое задает загадку за загадкой: зачем для «соколов императора» на русском выпустили «Майн кампф» и «Гитлер говорит»? почему их дети – «волчата» – создали профашистскую организацию? Почему Советская страна выиграла войну? Почему, когда после войны «железными и чернью овладели желания»¹⁹ (выделено автором. – М.Л.), в стране прошла новая волна арестов? Какая Абсолютная Идея стояла за поведением миллионов людей? И еще сотни вопросов задают себе герои, предлагая все более и более общие ответы.

Гибель Империи²⁰ – и не одной – центральное геополитическое событие европейской истории XX века. Но советское государство, унаследовав от Российской империи территории, сформировало империю без императора – как структуры с безоговорочным подчинением единому идеологическому Центру. В строгом смысле слова руководитель СССР был всего лишь узурпировавшим власть представителем партии, не имеющим собственной легитимности. Он не обладал «божественным правом», дарованным ему «происхождением», «расой» или «историей», советское государство строилось не вокруг него лично и не вокруг идеи блага возглавляемого им национального большинства, но на основании идеи построения бесклассового общества – «единого человеческого общежития». Идеологическое оформление советской жиз-

¹⁸ Терехов А. Каменный мост. С. 197.

¹⁹ Там же. С. 530.

²⁰ Так называется телесериал В. Хотиненко, снятый по сценарию Л. Юзефовича в 2004 году и посвященный событиям Первой мировой и Гражданской войн.

ни предполагало постоянную трансляцию череды вождей, сменяющих друг друга и «достойных» почитания только в пору, когда они верны общей коммунистической идее. В повседневной практике советского человека периодически возникали ситуации кардинальной смены ареопага, когда сменялись не только фамилии и портреты, но и риторика по отношению к конкретным политическим лицам. Официальной причиной, кроме смерти, всегда называлась измена не «генеральному» вождю, но «генеральной» идее. Эта идея, по Терехову, не коммунизм, но имперский проект.

Современные сыщики озабочены существованием единого российского имперского проекта. Сталин осознается ими как его продолжатель, не случайно его именуют в романе императором. Большевизм в создаваемом им государстве уже к середине 30-х годов привел к превращению жителей СССР в подданных будущего, именем которого вершилась власть. Отказ от монархической формы правления и обладающего сословными привилегиями дворянства, предпринятый при советской власти, казалось бы, не смог помешать осуществлению дальнейшей экспансии России. Во время Второй мировой войны страна не только вернула все, потерянное по Брестскому миру, но и подчинила своему влиянию дополнительные территории. Империя разрослась, но ее подданные, одержав очередную победу, начинают метаться между личными сиюминутными – потребительством, комфортом – и вечными государственными – сохранением завоеванного – интересами. Эта «неинтересная» правда сближает эпоху Ивана Грозного и сталинское время, а также помогает понять современность.

«Ключевая формула имперского проекта (в том числе проекта СССР): прошлое плюс будущее минус настоящее... Но имперцы Терехова живут в 1990-е: имперского будущего уже нет и быть не может; настоящее отсутствует по определению; остаётся прошлое»²¹. Уход героев от современных проблем в прошлое не является эскапизмом, отказом от активной деятельности во имя настоящего, так как они проясняют причины плачевного в настоящем состояния государства и общества: «Времена кончались, мечты царей исполнены, проливы наши – дел не осталось, русские на вершине; куда ни повернись – только вниз, осталось вымирать...»²².

Эти и подобные геополитические объяснения происходившего и происходящего со страной являются, с одной стороны, ее оправдани-

²¹ Топоров В. Гибель хора // Частный корреспондент. 2009. 23 ноября. - URL: http://www.chaskor.ru/article/gibel_hora_6725.

²² Терехов А. Каменный мост. С. 410.

ем, с другой – самооправданием. СССР заслуживает уважения хотя бы потому, что в нем осуществлялся эксперимент по созданию одной из утопий, дразнящих воображение человечества. Великая тайна, которую унесли с собой в могилы «железные наркомы», придавала целесообразность их действиям, которые потомкам, быдлу, как они именуются в романе, кажутся алогичными и дикими. Для постсоветского человека в романах, подобных тереховскому, советское оказывается своеобразной опорой. Герои мыслят не категориями национальности, поколения или даже пола, они не ищут «совка» в себе, само- и взаимоничтожение им не свойственны, центральный вопрос для них: кто такие советские – другие или они сами. Ответ в литературе подобного рода один: выстоять в современном мире может помочь только стоицизм солдат распавшейся империи.

Концепция Максима Кантора, неоднократно прямо изложенная им как в художественных, так и в публицистических текстах²³, также рассматривает советскую империю в широком историческом контексте. С одной стороны, в романе «Уроки рисования» Кантор проявляет себя как «очень злой и умный сатирик», излюбленной мишенью которого являются «продажные интеллектуалы, воспевающие теперь «цивилизованную империю»²⁴. Но он же пытается объяснить причину живучести и гибели любой империи как типа государственного устройства.

Сила империи – в ее телеологичности. Цель империи – неустанное расширение территорий, поддержание порядка на завоеванных, выстраивание системы взаимоотношений с аборигенами, подготовка новых управленческих кадров, в то числе и для постоянной трансформации рынков труда и пространств потребления. Живущие в насыщенном пропагандистском поле граждане империи озабочены необходимостью соответствовать ее задачам. Советская власть, несмотря на принятую новую форму правления, наследовала амбициозные интересы российского самодержавия, частично реализовав их к окончанию Второй Мировой войны. Но сменяемость власти уничтожила сословные привилегии в управлении государством, дезориентировав молодежь; изменившиеся принципы мировой политики лишили государство возможности дальнейшего расширения на Восток. Империя достигла своего предела, что смертельно для государства такого типа. Общие

²³ Кантор М. Учебник рисования: В 2 т. – М., 2006; Медленные челюсти демократии. – М., 2008; В ту сторону. – М., 2009; - URL: http://www.maximkantor.com/INDEX_W12r.htm.

²⁴ Кантор В. В ту сторону - URL: http://www.maximkantor.com/INDEX_W12r.htm.

цели, которые так или иначе саботировались стремлением людей вести не обязывающее к выполнению геополитических задач частное существование, начинают восприниматься как помеха «нормальной» жизни. Имперская идея разлагается, и происходит распад государства. Общий абрис создания, роста и распада любой империи повторяется. Российская (советская) империя не является в этом процессе уникальной, но драма ныне живущего поколения жителей России состоит в том, что им приходится встречать первый удар разрушающейся многовековой государственной постройки. Тем самым признается как то, что советское государство стало преемником Российской империи, так и неуникальность подобного типа государственного образования в мировой истории.

Ни в одном из упомянутых текстов нет обличения или восхваления советского, ни – тем более – тоски по нему²⁵. Вместо этого мы видим заинтересованную попытку понять эту часть пройденного страной исторического пути, устройство, механизм ушедшего строя. Писатели вершат свой собственный суд, и он придает социальный смысл их существованию как российских литераторов, заведомо призванных думать над государственными вопросами. Искусство охотно берет на себя функцию поиска исторических аналогий для описания происходящего. Поскольку человечество неоднократно переживало социокультурную ситуацию имперского распада, можно легко найти слова для описания происходящего в современности: нашествие варваров, одичание, превращение в дикарей²⁶.

Решение судей более или менее однозначное. Необходимо сочувствие людям, как прожившим свою жизнь в империи, так и проходящим через горнила перестроек. Признавая величие замысла империи,

²⁵ В рецензии на «Каменный мост» Г. Фрейдин, используя вынесенную в заглавие метафору тереховского романа, делает следующий вывод: «Обычный образ – жизнь плывет по реке времени – заменил каменный мост, жесткая метафора для построения идентичности и смысла. Добро пожаловать в пост-имперскую Россию в пост-ностальгическое время. (*Gregory Freidin. Mysteries at the heart of Stalin's empire* (http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/the_tls/article7039175.ece)).

²⁶ См., например, как в публицистической статье «Советский человек» описывает российскую современность Л. Гудков: «Век ушел, осталась его скорбная тень. Одна шестая часть суши, на которую с надеждой смотрело прогрессивное человечество, позорно распалась на мелкие осколки и стала большой сварливой коммунальной кухней, похоронив надежды свои и человечества. Люди опустили на четвереньки – так привычнее – и пустились в камлания. Снова вернулись к дикарским хороводам, пританцовывая и подпрыгивая на обломках светлых надежд человечества, бранясь словом "нравственность" и найдя былым святыням вполне утилитарное, понятное себе применение» - URL: <http://www.polit.ru/research/2010/04/07/timehistory.html>.

необходимость государственной воли, современному человеку, по мнению авторов рассмотренных текстов, остается одно: осознать, что империи пришел естественный конец.

Советское прошлое в глазах его носителей все больше утрачивает очевидность. В то же время оно вписано в столь жесткие внешние поляризованные идеологические схемы и защите этих схем придается такое значение, что возникает противоречие между этими схемами и личной историей с личным опытом. Отрицать значимость советского прошлого для человека – отрицать значимость своей жизни в нем. Признавать советское прошлое – отрицать смысл произошедших перемен. Превращенная в человеческие судьбы история позволяет зрителям старшего поколения, соотнося себя с героями, заново переживать чувство причастности к советскому, зрителям младшего – создавать образ мощного, по-своему авторитетного в глазах своих граждан и всего мира, но навсегда завершившего свое существование государства с очень непростой историей.

На этом фоне неслучайно присвоение премии «Букер десятилетия» «роману-идиллии» Александра Чудакова «Ложится мгла на старые ступени...», писавшемуся еще в прошлом веке. Крах советской системы показан как неизбежный: закаленный трагедиями человек, приспособившись к жестоким «играм» власти, вырабатывает все новые и новые стратегии противостояния государственному давлению, передавая их будущим поколениям. Описание быта семьи русских ссыльнопоселенцев, живущих в казахском городе в середине XX века, пронизано рассуждениями повествователя о российской истории, противостоянии человека и государства, превращающем в героев даже людей, к этому не предрасположенных. Характерное для современной российской риторики наложение травматического и ностальгического дискурсов, специфический трагический оптимизм отразились в этом тексте как нельзя лучше.

Н.В. АЛЕКСЕЕВА

(Ульяновский государственный педагогический университет,
г. Ульяновск, Россия)

УДК 821.161.1.09(Маканин)

ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

СЕМАНТИКА РЕМИНИСЦЕНТНЫХ ЗАГЛАВИЙ В РОМАНЕ В. МАКАНИНА «АНДЕГРАУНД, ИЛИ ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Аннотация: В статье рассматривается семантика заглавий внутренних глав романа, имеющих ярко выраженный аллюзийно-реминисцентный характер. Анализируются ассоциативно-семантические поля концептуальных лейтмотивов и лейтобразов, их ключевая роль в интерпретации текста. Устанавливаются внутритекстовые и внетекстовые диалогические связи с культурой далеких и близких эпох.

Ключевые слова: реминисценция, «след», ассоциативно-семантическое поле, внутритекстовые и внетекстовые связи, диалог культур

В своем эссе «Квази» (1997) В. Маканин писал: «Реальность, к которой ты (он, я, кто угодно) обращаешься для исследования, как бы исчезает. Ход твоей мысли весь из шажков, из предыдущих шагов общечеловеческого процесса. Ты погружаешься не в факты, а в книги прошлого... Ты весь из цитат»¹.

Роман «Андеграунд, или Герой нашего времени», появившийся год спустя, в значительной мере реализовал заявленную автором программу. Литературная и шире – культурологическая аллюзийно-реминисцентная природа этого произведения безусловна. Практически это просматривается на всех уровнях текста. Цитаты (в родовом их значении, как любая форма присутствия «чужого слова» в авторском тексте) не заменяют и уж тем более не отменяют у Маканина современной действительности, воплощенной в метафоре «бесконечного коридора гигантской российской общаги». Но благодаря им писательская мысль обретает пространственно-временную вертикаль. Кроме того, они позволяют читателю включиться в систему предлагаемых автором ассоциаций. А это, в свою очередь, дает возможность Маканину любой конкретный факт (ситуацию, коллизию, образ), хорошо знакомой читателю, поставить в контекст архетипической памяти ранее сотворенной художественной реальности («шажки» своей мысли – в «шаги общечеловеческого прогресса»). Если в первых главах первой

¹ Маканин В. Квази // Новый мир. 1993. № 7. С. 125.

части романа цитаты буквально рассыпаны по всему тексту, дабы убедить читателя в принадлежности главного героя к писательскому клану, то в дальнейшем, особенно в реминисцентно озаглавленных подглавках («Дулов и другие», «Я встретил вас» и т.п.) и главах их функция меняется. За редким исключением все они сигнализируют об открытости художественного текста, о его соотнесенности с текстами других авторов далеких и близких по времени эпох.

Диалог, в который вступает Маканин со своими литературными предшественниками, как правило, сложный, неоднозначный, нагруженный не только текстовыми, но и внетекстовыми связями. Всё сказанное особенно значимо для реминисцентно озаглавленных финальных (пятых) глав каждой из пяти частей романа («Квадрат Малевича», «Кавказский след», «Собачье скерцо», «Другой», «Один день с Венедиктом Петровичем»), находящихся в сильной текстовой позиции. При этом нельзя не обратить внимания на прозрачность первоисточников. Маканину важно не озадачить своего читателя (как это делает, например, В. Катаев в книге «Алмазный мой венец»), а включить его память в активный процесс со-творчества, быть понятым и услышанным.

Принадлежа побочно-рамочному микротексту, аллюзийно-реминисцентные названия глав, подобно замятинскому интегральному образу, прорастают в основной текст, обретая в нем статус концептуальных лейтмотивов и лейтобразов. Так, глава «Квадрат Малевича» на событийном уровне повествует о поражении героя – изгоя, агэшника Петровича, который чувствует свою самодостаточность лишь в Слове, в его «высоком отзвуке» (1, 91, 98)², – в попытке отстоять свое постоянно унижаемое «я». «Хитроумному Иванушке» (он же «старый идиот») не удается перехитрить дружинников, оказавшихся «посмышленнее, чем Баба-Яга», и запихнувших-таки героя в зарешеченную «печь». Прямой проекции на сюжетное развитие главы название не имеет, хотя в самой образной ткани можно увидеть его зрительный ответ: «темная ночь в клеточку», «чернильная тьма», «черный квадрат окна», в котором «плыли... две-три серебряные нити» и «угадывалась луна».

Но, разумеется, не ради этого «отсвета» Маканин разворачивает перед читателем свое прочтение «черного пятна в раме». Неожидан сам выбор призмы, через которую Маканин смотрит на квадрат Малевича, – призмы русской ментальности. Ей, ментальности русского человека, «нужна перспектива; приманка, награда, цель, свет в конце туннеля и, по возможности, поскорее (...) нам подавай будущее!..» (1,

² Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени // Новый мир. 1998. №№ 1-4. Все ссылки даются по этому изданию в тексте с указанием номера журнала и страницы.

42). «Черный квадрат» Малевича потому и гениален, по Маканину, что «это стоп; это как раз для нас и наших торопливых душ, это удар и грандиозное торможение». И еще: «Черное пятно в раме» – но «и где-то за кадром – луна... В этом сила, и страсть ночи, столь выпукло выпирающей к нам из квадратного черного полотна» (1, 42).

Именно в такой формуле квадрата заложен концепт авторской философии удара как момента остановки или предмомента движения, той самой приторможенной, «приспоткнувшейся» жизни, за которой «будничная и великая тишиной бытийность» (1, 48). В этом смысле удар – категория не просто мировоззренческая, но и мирозданческая. «Удар – это суть мироздания... Мир удара бесконечно богат жизнью... Удар и есть собственно жизнь... Духовный прорыв... взрывное напряжение духа» (1, 64). «Удар – это наше все» (1, 50). Это возможность активного сопротивления, способность усилием воли вырваться из состояния энтропии, из «растительного бытия».

Мотив «предпоединка-удара», заявленный в «Квадрате Малевича», находит реальное завершение и одновременно проецируется на «идеальный» (литературный) контекст главы «Кавказский след». Семантически она адресует нас, с одной стороны, на автореминисценции из рассказа «Кавказский пленный», опубликованный за три года до появления романа (1995), с другой, – на «Кавказского Пленника» Пушкина: непосредственно на поэму и опосредованно через уже освоенный писателем пушкинский пласт («след») в рассказе³.

Исторический контекст проблемы Кавказ – Россия, кавказец – русский всё тот же, что в «Кавказском Пленнике» Пушкина («*Не спи, казак: во тьме ночной / Чеченец ходит за рекой...*») или в «Кавказском пленном» Маканина («*который уже год*» и «*уже который век*» одновременно). Но в романе он поначалу как бы стирается, заявляя о себе на чисто бытовом, точнее, обманчиво – бытовом, ибо за каждым бытовым фактом – явление современной жизни или интертекстуальные связи – аллюзии. «*Алчной брани глас*» мы услышим отдаленно, как эхо, лишь в упоминании шофера – дальнобойщика о привезенном с Кавказа оружии, которое отняла у него «чечня из палаток». Ушел и природный ландшафт. Пространство вольного края, «*конь ретивый*» у Пушкина; тот же, по сути безграничный природно-ландшафтный топос в рассказе Маканина (по вертикали – горы, уходящие в небо; по горизонтали – долина, освещенная солнцем) в романе обернулись минус-

³ Подробнее об этом см.: Алексеева Н.В. Пушкинский «след» в рассказе В. Маканина «Кавказский пленный» // Проблемы взаимодействия эстетических систем реализма и модернизма. Четвертые Весёловские чтения. – Ульяновск, 2002. С. 82-89.

пространством торговой палатки, где «они и сами стараются быть в тон и в цвет с красивым товаром». Аксессуары гордого горца, каким мы его представляем и помним по Пушкину (*«Сыны Кавказа говорят / О бранных гибельных тревогах, о красоте своих коней / О наслаждениях дикой неги»*) обретают в главе снижено-бытовую, откровенно ироничную окраску. «Кинжал... и шапка, вечная подруга / Его трудов, его досуга», заменены торговым ножом, вбивая который с маху перед лицом «инженеришки», он наслаждается его испугом, кичится своей силой, умением нагонять страх. «Их (кавказцев. – Н.А.), – не без горечи замечает писатель, – веселит смешное слово «инженер». Вроде как убогий».

«Переменчивые в житейских кармах, мы еще переменчивее в наших перевоплощениях...(Сколько же тебе лет, Апулей...Сколько же прошел твой осел!», – замечает Маканин. Это прямое авторское обращение к вечности дает нам право отыскать след произошедших перевоплощений в пушкинском эпилоге «Кавказского Пленника»

О Котляревский, бич Кавказа!
Куда помчался ты грозой –
Твой след, как черная зараза,
Губил, ничтожил племена.

«Черная зараза» в разные времена персонифицируется в различных именах, но она продолжает делать свое черное дело. И кавказцы, и русские в современном мире, как и во времена давние, – пленники Системы, в основе своей враждебной любой личности. «Системе все равно, тот или этот», «Система, сработав, даже не отличит – кто жертва, а кто нет» (1, 79). Обретение даже не свободы, а всего лишь согласия с миром мыслимо лишь для сумасшедших. «Как бы мир ни был несправедлив и скотски озлоблен, все восемь (душевнобольных «болванчиков» в психушке. – Н.А.) сидят и кивают, подтверждая обретение с миром согласия: да... да... да...» (1, 80). Таков тот реальный и одновременно спроецированный на идеальный (литературный) контекст, в котором следует читать центральный эпизод главы.

Ситуация более чем ординарная.

Ночь. Безлюдье. «Ни души». Фонарь, заменяющий луну (не ту ли, что за черной рамой квадрата?). И – двое на скамейке. Рядом. Герой романа Петрович, «писатель», агэшник, изгой – пленник своего неуступчивого «я», в тот день особенно униженного («Душе сухо. Душе шершаво» – 1,83) и – кавказец. Не из тех, что куражились у торговых палаток. Пожалуй, на несколько порядков выше. Не жертва Системы,

а, скорее, одна из ее работающих шестеренок, кичащаяся мнимой принадлежностью к элите. В нем рудиментарно и чудовищно искаженно сохранены следы генетической памяти «гордого горца» о «воинствующем разбое», «о наслажденье дикой воли». В свободном, хмельном трёпе, «в перескок» с болтовней о красной икре и свежей клубнике из холодильника, которые якобы ждут его в любое время в престижных домах на Кутузовском проспекте, он вдруг вспомнит об охоте в горах, о том, как «ледяная горная кристальная вода (ручей? водопад? – Н.А.) выбивает за тыщу лет в скале каменное корыто!» (1, 84). (У Пушкина: «Сверкает белый ключ, // Сбегая с каменной стремнины»). Даже нож в его руках – «прямой боевой нож» (1, 85). Этот, по-своему новый «гордый горец», унизит героя сначала мелкими поборами («Деньги. И курить»), а затем оскорбит чувство его национального достоинства. «Русский, говоришь?.. Русские кончились. Уже совсем кончились... Фук... Фук!... Фу-ук! – тоненько повторил он...» (1, 84).

Ситуативно-сложившееся противостояние внутренне свободной, самодостаточной личности (Петрович) в роли покорной жертвы и самоуверенной вседозволенности в роли Хозяина положения (кавказец) дает основание и герою, и автору, и читателю в контексте литературных аллюзий толковать произошедшее на скамейке и как сюжет убийства, и как сюжет поединка. «Я защищал. Не те малые деньги, которые он отнял... я защищал “Я”» (1, 94).

Сюжет убийства (сюжет преступления), по всем канонам русской литературы долженствовал закончиться сюжетом покаяния и наказания. Но герой волевым усилием, тем самым «взрывным напряжением духа», который и есть «мир удара» как «мир жизни», выходит из сюжета, из текста, из литературы.

В герое не происходит ожидаемого «саморазрушения убийством», как внутри текста Достоевского. Потому что «вне текста – мир иной». Не хуже. Не страшнее. Просто иной. И в этом ином – не книжном, а реальном мире, в нашем, не библейском, а командно-приказном, – в заповеди «Не убий!», по мысли автора и героя, не было ничего не только высоконравственного, но и просто нравственного. Ибо оно, «не убий», не было заповедью. Это было – табу для каждого отдельного «я» и вседозволенностью – для них (государство, власть, КГБ). «Они могли и убивали. Они рассуждали – надо или не надо. А для тебя (для любого из нас – Н.А.) убийство даже не было грехом, греховным делом – это было просто не твое... дело» (1, 101).

Оставаясь «внутри текста» (своего собственного и Достоевского) приверженным канонам покаянной половине русской литературы –

«вне текста» герой и автор находят оправдание сюжету убийства в его дуэльной, пушкинской половине.

...Не убий на страницах еще не есть не убий на снегу ... А. С. – упавший, кусая снег, как он целил! – уже раненый, уже с пулей в животе, разве он хотел или собирался после покаяться? Убив Дантеса, встал бы он на коленях на перекрестке после случившегося?.. Ничуть не бывало. Даже десять лет спустя не встал бы на колени. Даже двадцать лет спустя.

Уже смертельно раненный, лежа на том снегу, он целил в человека и знал, чего ради целил. И даже попал, ведь попал!.. (1, 101).

Об этом же пишет и Я. Гордин в книге «Право на поединок». «Он, Пушкин, – боец, выставленный всеми казненными, сосланными, погубленными; последний боец дворянского авангарда, а потому – последняя надежда России»⁴.

Дуэль Пушкина – поединок «невольника чести» с «наперсником разврата» – вершится, как мы помним по Лермонтову, по воле Божьего суда. В этом контексте обращение автора и героя «Андеграунда...» к Пушкину приобретает, на наш взгляд, характер обращения к высшему, верховному Судии.

Таким образом, семантические поля аллюзийно-реминисцентных заглавий с их разветвленной системой мотивно-образной организации художественного текста позволяют говорить о романе, как об эстетически сотворенной действительности, которая дает возможность глубинного постижения конкретной реальности жизни. Переключка имен оборачивается под пером В. Маканина переключкой эпох, извечных «больных» и все еще не разрешенных вопросов русской жизни.

⁴ Гордин Я. Право на поединок. – Л., 1984. С.457.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА

У.Ю. ВЕРИНА

(Белорусский государственный университет,
г. Минск, Беларусь)

УДК 821.161.1-1
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-335

ФЕНОМЕН ЕДИНИЧНО-МНОЖЕСТВЕННОГО И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС (ПОЭТИЧЕСКОЕ ПОКОЛЕНИЕ «ДЕБЮТА»)

Аннотация: Литературоведческий анализ современной поэзии необходим, но невозможен на основаниях традиционной поэтики. Одна из проблем связана с необособленной личностью автора, с неотделимостью его творчества от литературного поколения. Феномен единично-множественного отражает такую ситуацию. Особенно выразительно он проявляется на примере поэтического поколения «Дебюта».

Ключевые слова: феномен единично-множественного, современная поэзия, теория современного литературного процесса, поэтическое поколение, премия «Дебют».

Непрофессиональные оценки современной литературной ситуации – это оценки упадка. Общий их тон таков: «литература переживает кризис», «поэзия сегодня никому не нужна», «серьезная проза не востребована». Но это лишь непрофессиональный, т.е. незаинтересованный и непросвещенный взгляд. Совершенно очевидно, что объективная оценка литературной ситуации может быть только научной, исследовательской – филологической. Но и здесь не всё благополучно, поскольку филология сомневается в необходимости и даже возможности анализа современной литературы. Я говорю «современной», используя самый прямой смысл этого слова, а не тот, который вкладывается в него учебными программами, когда современной считается литература, отстоящая от нас на полвека и более.

Откладывая «на потом» аналитическое исследование новейших явлений, литературоведение рискует остаться без ряда важнейших научных функций, в частности прогностической, а также без перспективного видения тех результатов, которые осмыслены как современ-

ные, но уже имеют статус общепризнанной ценности, поскольку отделены от настоящего момента.

Утверждая необходимость исследования современной литературы, я становлюсь оппонентом многих литературоведов. Но в некотором смысле эта оппозиционность лишь кажущаяся. Так, ясно выразившая свою «отрицательную» позицию Мария Левченко¹, исследователь из Санкт-Петербурга, в действительности не убедила в том, что фигура филолога в современном литературном процессе не нужна. Вместе с тем все положения исследовательницы справедливы, а наблюдения точны. Как же так? Вот основные пункты ее рассуждений и мои комментарии к ним.

1. Асемантичность современной литературы, а следовательно, бессмысленность интерпретации; здесь же проблема идентичности текста, произвольность прочтения, «многоликая смысловая идентичность».

Всё это совершенно справедливо. Бессмысленность интерпретации вытекает из сложных отношений современной литературы со смыслом вообще. Широкое распространение получили неизощренный примитив или констатация, «пустые» фигуры умножения – списки (см.²). Это лишь следствия общей тенденции отказа литературы от смысла в его функции сопряжения с формой, например, или возвышения над единичным, или расширения понимания – все составляющие смысла уже изжиты, потому что освоены. Филологическая интерпретация не лишняя – она не должна оставаться в тех рамках, в которых литературы уже нет.

2. В ситуации, когда сам автор часто и филолог, как М. Берг или Д. Суховей, филологу нет места.

И здесь я опровергаю только выдворение филолога за пределы литературы, филологом созданной и, как это часто бывает, им же самим и прокомментированной. Почему я, не вовлекаясь в систему и ситуацию, не могу анализировать «филологопорожденный» текст?

Ю.Б. Орлицкий в беседе со студентами филологического факультета БГУ, состоявшейся в феврале 2009 г., характеризуя современную литературную ситуацию, сказал, в частности, об отставании публики от поэта: в среднем оно составляет около 100 лет. Настолько опередил читателя А.С. Пушкин, поэты Серебряного века – А. Блок, Н. Гумилев.

¹ Левченко М. Современная литература: как с ней обращаться?: тезисы. - URL: <http://aseminar.narod.ru/sovrilit.htm>.

² Верина У.Ю. Список-перечисление как литературный прием // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: материалы Второй междунар. науч. конф. – М., 2006.

И вот поэтому, говорил Юрий Борисович, часто поэт и филолог объединяются в одном лице. Имена, названные при этом, говорят о многом: поэтами и филологами, теоретиками стиха были Михаил Ломоносов, Василий Тредиаковский, Валерий Брюсов, Андрей Белый.

Мои наблюдения, касающиеся современной поэзии, не раз приводили к мысли о неслучайности увеличения числа авторов-филологов. Это свойство не только российского нового поэтического поколения. Среди украинских «двухтысячников» филологов большинство (см. антологию «Две тонны»); немало их и в числе белорусских молодых поэтов, еще не исследованных как определенное общее явление.

Думается, в наши дни филологи необходимы поэзии, переместившей поиск из области смысла и формы внутрь слова. Чувство слова – необходимое сейчас поэту качество. Кроме того, не могу не поставить под сомнение, не имея точных данных, следующее: а может быть, всегда (или в определенные периоды) филологов в поэзии было равное количество? Как здесь не вспомнить поэтов «филологической школы» М. Еремина, В. Уфлянда, М. Красильникова, С. Кулле; в белорусской поэзии чуть позже, в 1960-е гг., сложилось поколение, получившее название «филологического», и составили его Г. Бородулин, В. Короткевич, О. Лойко, Я. Сипаков и другие выдающиеся белорусские литераторы.

Нет оснований отказываться от филологического «вмешательства» в современную поэзию Д. Суховой, М. Берга, Д. Давыдова или самого Ю.Б. Орлицкого.

3. Для современной литературы актуален контекст: премии, сетевые сообщества, журналы, издательства и др. Неопределенность границы текста и делает филологию вроде как ненужной ввиду беспомощности.

Действительно, значение разного рода сообществ в современном литературном процессе чрезвычайно велико. Об одном из них пойдет речь далее: это поколение поэтов, возникших вокруг литературной премии «Дебют». «Вавилон» и «Дебют» – два крупнейших и влиятельнейших поэтических образования в России. На Украине многое в облике современной поэзии определила литературная премия и издательство «Смолоскип» («Факел»). Сходство российского и украинского процессов отметил Д. Кузьмин: «Центрами первоначальной кристаллизации младшего поколения... выступают премии и конкурсы, и российской оппозиции между более «прогрессивистской» премией «Дебют» и более консервативным Форумом молодых писателей в какой-то степени соответствует конкуренция между более независимой премией издательства «Смолоскип» (основанного в 1967 г. в Балтиморе и

перебравшегося в Украину после обретения ею независимости) и более официальным, подведомственным украинскому Министерству по делам молодежи конкурсом «Гранослов» (впрочем, украинская картина сложнее: есть еще конкурс имени Богдана-Игора Антоныча, проходящий не в Киеве, а во Львове, конкурс-фестиваль «Молодое вино», где победителя определяют после многочасовых чтений участников, и несколько других подобных институций), – правда, наиболее заметные молодые авторы зачастую получают по две-три разные премии, так что украинские консерваторы, по-видимому, не столь консервативны, сколь российские»³. В России не меньше конкурсов, чем на Украине, – здесь Д. Кузьмин, видимо, желая сделать Украине комплимент, немного упростил картину. В России есть еще «ЛитератураРентген», менее известный «Так начинают жить стихом...», но, конечно, преобладают несоревновательные фестивали, которые проводятся не только в Москве и Санкт-Петербурге, но и по всей стране (ярким явлением такого рода стал пермский фестиваль «СловоNova»).

Премии, журналы – все виды объединений могут служить отличным способом типологизации разнородного и многочисленного современного поэтического материала. При этом филология не может оставаться прежней, поскольку произошло коренное изменение объекта исследования. Вовлечение методов и результатов, достигнутых историей и социологией культуры, психологией творчества, менеджментом и маркетингом наконец не должно исключаться из филологического анализа. Необходимость междисциплинарного исследования чаще всего становится пустой декларацией (понятно, что оно необходимо, но совместной работы представителей разных наук не происходит, поскольку каждый все равно занимается тем, что умеет). Отказ от методологического пуризма и вместе с тем ясность новой методики поможет литературоведению с таким объектом исследования, как современная литература.

4. Поэтический текст включает в себя все, что угодно; разделения между литературой и бытом или высоким и низким больше не существует.

И это верное утверждение не вызывает ни удивления, ни возмущения. (Разрушение жанровых канонов классицизма началось не вчера.) И этот, как и другие аргументы, подтверждающие мнение М. Левченко, свидетельство предельной широты поля современной поэзии. Перед поэтическим поколением 2000-х гг. нет других задач, кроме свободного эксперимента – это черта, определившая смену поколений,

³ Первые соблазны весны (Украинская поэзия 2000-х) // НЛО. 2007. № 85.

отличившая молодых от поколения «тридцатилетних», еще стоявших лицом к лицу с традицией и вынужденных ее разрушать, чтобы сказать новое слово. И сейчас поэзия просто перестала быть специфичной, вернее перестала восприниматься таковой, поскольку и поэтический текст часто мало отличим от непоэтического, и окружение поэтического текста: премии, конкурсы, издательский бизнес, – всё это вовлечено в общий постиндустриальный цивилизационный контекст. Широчайшая вариативность и приятие «всего-как-поэзии» и видение «поэзии-во-всем» – вот качества, отличающие современный процесс. И даже, как справедливо заметил О. Аронсон, «сегодня ситуация такова, что невозможно создавать произведения просто так, в художественной наивности авторства. И не потому, что была какая-то история искусства, а потому, что сегодня знаки чтения произведений сами по себе не имеют никакого смысла. Имеет смысл та коммуникативная среда, благодаря которой эти произведения получают свой статус, продлевая уже не столько существование искусства, сколько его возможность участвовать в неотчужденном бытии, в бытии-с-другими»⁴.

Учитывая всё вышесказанное, хотелось бы предложить основание, способное, на мой взгляд, примирить сторонников и противников исследования современной поэзии, а также послужить отправной точкой в создании теории современного литературного процесса.

Думаю, никто не станет спорить с тем, что нет и не может быть литературоведения только на эстетических или каких-либо иных исключительных основаниях. Вольно или невольно, исследователь понимает, а значит, и принимает во внимание исторический контекст, а также черты, составляющие личность автора. Здесь не имеется в виду лишь биографизм, хотя и он, понятый широко, конечно, входит в понятие личности.

В основном я говорю о совокупности представлений о мире и творчестве, которыми обладает поэт и которые транслирует посредством поэзии. И здесь возникает следующий эффект: обладая знанием о личности поэта или представлением о нем как личности, мы обогащаем этим знанием или представлением текст произведения. Это происходит неосознанно, поэтому-то и трудно понять, чего именно нам не хватает при прочтении современных литературных произведений. Мы не осознаем современный текст как *особенное*, потому что либо не имеем достаточного представления о личности автора, либо эта личность не достигла масштаба, сопоставимого с признанным предшественником.

⁴ Аронсон О. Богема: опыт сообщества. наброски к философии асоциальности. – М., 2002. С. 74.

Когда филологический анализ производится без вовлечения в его сферу личности автора, я предлагаю принимать во внимание феномен единично-множественного.

«Вырастание» современного поэта из единично-множественного до особенного происходит на наших глазах, происходит достаточно быстро – в течение трех-пяти лет. Из поэтического поколения возникают поэты «в некоем абстрактно-возвышенном смысле»⁵, формируются авторские идиостили, складываются тенденции.

Но стадия единично-множественного не может отрицаться: грань между нею и уже обособленной авторской личностью трудно определить, поскольку обе стадии очень близки между собой и относительно настоящего момента. Кроме того, в рамках множественности (поэтического поколения) происходит тиражирование приемов – новаторских на пространстве большой совокупности (по сравнению с другой большой совокупностью – предыдущим поколением) и общих в многократном повторении.

Итак, поколение «Дебюта» – поколение 2000-х гг., сменившее «тридцатилетних», возникло вокруг независимой литературной премии. Лауреатом может стать молодой человек не старше 25 лет, пишущий на русском языке. Согласно данным официального сайта, с 2000 по 2008 год (за восемь лет) на конкурс поступило 340 тысяч рукописей. Отдельной статистики по поэзии нет, но, думаю, цифра будет внушительная. География премии также впечатляет. Это все регионы России, Украина, Беларусь, Молдова, Латвия, Эстония, Грузия, Армения, Казахстан, Кыргызстан, Узбекистан, страны Европы, США, Израиль, Австралия, ЮАР, Китай. «Дебют» справедливо гордится открытыми именами, впоследствии лауреатами других премий и конкурсов, в том числе международных. Поэтических открытий «Дебюта» не перечесать: Ксения Маренникова, Марианна Гейде, Кирилл Решетников, Екатерина Боярских, Полина Барскова, Алла Горбунова и многие другие. В 2011 г. это уже известные поэты, а еще недавно – лишь голоса в общем хоре или, как часто пишут критики, «представители поколения “Дебюта”».

Употребив метафорическое выражение «голоса в общем хоре», посчитала невозможным обойти предшествующие толкования понятия единично-множественного. О.М. Фрейденберг в работе «Поэтика сюжета и жанра» писала об авторе и хоре древней комедии, единично-множественных по природе (см.⁶).

⁵ Братская колыбель. Поэзия: антология / вступ. ст. Д. Давыдова. – М., 2004. С. 5.

⁶ Смена палитр: Поэтическая антология / сост. Д. Давыдов. – М., 2007.

Современная философия создала онтологии множества (Антонио Негри, Майкл Хардт, Паоло Вирно). Особого внимания заслуживает труд Ж.-Л. Нанси «Бытие единичное множественное»⁷. Этот и другие философские труды рассуждают о человеческой идентичности в обществе, о проблеме «я – другой», что исчерпывающе объясняет суть самих категорий единичного – множественного. Небезынтересны также разные подходы к их рассмотрению философами.

Что касается современной поэзии, то в данном случае единично-множественное как нельзя лучше передает отсутствие индивидуальной творческой манеры, личностно-окрашенного стиля в условиях, когда противостояние «я – другой» происходит на уровне поколений.

Множественность в отношении современной поэзии перестает быть отвлеченной категорией, а приобретает конкретный смысл. Множественность осознается. Так, в антологию «Братская колыбель» включены произведения 124 поэтов. Этот сборник – попытка представить поколение, а не только лауреатов премии «Дебют». На титульный лист вынесена цитата из вступительной статьи Д. Давыдова: «...в данной антологии мы выходим за рамки премии в узком смысле: помимо шорт- и лонг-листеров минувших лет мы представляем авторов поколения «Дебют» – собственно континуум молодой поэзии»⁸. И началом вступительной статьи становится оправдание включения в сборник большого числа авторов: «В настоящей книге – 124 поэта. Кто-то заметит, что столько поэтов вообще не бывает»⁹. Наблюдение Д. Давыдова, что «сейчас «налицо» есть скорее стихи, нежели поэты»¹⁰, т.е. отделение друг от друга стихов и поэтов, созвучно разделению единичного и особенного. Множественность заявляет уже название антологии – «Братская колыбель». Как братская могила является общим местом последнего упокоения, так колыбель, по всей видимости, должна означать общее начало.

Множественность осознается и критиками. Красноречивое сравнение использовал рецензент из «Независимой газеты»: «...говорить об отдельных поэтах было бы таким же культурным безумием, как перечислять по фамилиям население Китая»¹¹. В дискуссии на телеканале «Культура» Д. Кузьмин высказал мнение, что сейчас в России 500

⁷ Нанси Ж.-Л. Бытие единичное множественное / пер. с фр. В.В. Фурс. – Минск, 2004.

⁸ Братская колыбель. Поэзия: антология / вступ. ст. Д. Давыдова. – М., 2004. С. 6.

⁹ Там же. С. 5.

¹⁰ Там же.

¹¹ Костюков Л. Когда молодость смогла. Темы и интонации героев «Дебюта» // Независимая газета. 2005. 3 марта.

«действующих» крупных поэтов, остальные находятся в зарубежье. О чем свидетельствуют количественные данные? О том, что ни упадка, ни кризиса современная поэзия не переживает.

Остается проблема подхода к изучению всей массы современной поэзии и формирующихся индивидуальностей. Единичное успешно пытаются определить Д. Кузьмин, Д. Давыдов в статьях и предисловиях к сборникам. Но они же каждый раз вынуждены апеллировать к общности: поколениям, регионам, премиям. Так, в предисловии к сборнику «Плотность ожиданий» Д. Кузьмин вписывает в контекст постконцептуализма Д. Давыдова и Е. Костылеву (статья так и называется – «В контексте»); Екатерину Боярских – поэтессу из Иркутска – в контекст русской рок-поэзии (география в данном случае важна, так как Е. Боярских причисляют к ветви, к которой принадлежат Егор Летов, Яна Дягилева, Дмитрий Ревякин)¹². Полину Барскову автор сравнивает с Е. Рейном, Василия Чепелева – с И. Бродским, а Владимира Касьянова относит к категории «просто стихи», сравнивая отчасти с С. Гандлевским, отчасти с «умеренными прогрессистами поздней советской эпохи»¹³.

Д. Давыдов в предисловии к «Братской колыбели» пишет о двух «мини-поколениях» в рамках одного – поколения «Дебюта». Временные рамки, установленные автором, актуальны на момент выхода антологии – 2004 год. Д. Давыдов «вычисляет» год рождения самых старших поэтов поколения – 1975 г. Рубежом между этим «мини-поколением» и следующим, более молодым, являются 1979–1981 годы рождения. И далее Д. Давыдов находит вполне убедительные черты того и другого – черты, *общие* для «мини-поколения»¹⁴. Это, в принципе, те же черты, которыми Д. Кузьмин разделял «тридцатилетних» и «Дебют» (см. ¹⁵). Интересно, что одной из таких разделительных черт становится отношение «единичное – общее»: «...В первом «микропоколении», – пишет Д. Давыдов, – важнейшей задачей оказывается демонстрация *индивидуальной поэтики*, неомодернистской, поставангардной либо же неоклассической. <...> Второе поколение, как правило, не экспериментирует, отказывается от эпатажа, поскольку эксперимент и эпатаж уже инкорпорированы в общую ткань стиха. Ненормативная лексика, заумь, макаронизмы, сленг, просторечия, плотные

¹² Плотность ожиданий: Поэзия: Сб. / под ред. О. Славниковой и Д. Кузьмина. – М., 2001. С. 9.

¹³ Там же. С. 17.

¹⁴ Братская колыбель. Поэзия: антология / вступ. ст. Д. Давыдова. – М., 2004. С. 7.

¹⁵ Первые соблазны весны (Украинская поэзия 2000-х) // НЛЮ. 2007. № 85.

цитатные ряды, высокая лексика, окказионализмы становятся обыденной поэтической речью, сплавляемые в *целостный стиховой поток...* (курсив мой – У.В.)»¹⁶. Такие же обобщающие определения следуют далее: у этого «мини-поколения» обнаруживается «корпоративный сетевой дух»; девять поэтов и многоточие названы представителями «сетевого мейнстрима». Тут же, правда, следует оговорка, что «частные авторские стратегии» способны поставить под сомнение принадлежность того или иного автора к выделенной общности. Да, если не ориентироваться на единично-множественное.

Единичное, т.е. индивидуальные творческие манеры, характеризуются Д. Давыдовым в двух-трех словах – и, надо подчеркнуть, каждый раз точно, потому что каждый раз исследователем «сочиняется» уникальный творческий метод. Например, поэзия Марианны Гейде названа метафизическо-психоаналитической, Илья Кригер – представителем сюрреалистического конкретизма, Елизавета Васильева – лирического абсурдизма¹⁷. В том же ключе выдержано предисловие к сборнику «Смена палитр», опубликованному по итогам премии «Дебют-2005». Особенно интересны заключительные слова Д. Давыдова, которыми он завершает обзор. Охарактеризовав разные творческие методы или, как теперь чаще говорят, стратегии, автор заключает: «За редкими, чуть ли не единичными, исключениями мы не обнаружим у молодых поэтов подчеркнутой стилевой установки на какой-либо отдельный метод. Это, однако, не говорит об отсутствии авторского «я», отсутствии поэтической индивидуальности. Напротив, это скорее признак актуальности многоголосия, желания говорить по-разному и воспринимать разное»¹⁸.

Итак, здесь снова видим бессмысленность определения в такой массе какой-либо единичности. М. Левченко, полемика с которой стала началом моих рассуждений, справедливо отметила: «Мы можем зафиксировать наличие той или иной черты из общего «постмодернистского комплекса» у Сорокина, Мамлеева, Пелевина и прочих – отнести их тем самым к постмодернизму, – но кроме этого факта, принятого, впрочем, априори, такой разбор нам ничего не дает. Все равно что сейчас найти двоемирие или символизм у Блока. И – что из того?»¹⁹. Действительно, отнести современного поэта к постмодернизму или по-

¹⁶ Братская колыбель. Поэзия: антология / вступ. ст. Д. Давыдова. – М., 2004. С. 7.

¹⁷ Там же. С. 8.

¹⁸ Смена палитр: Поэтическая антология / сост. Д. Давыдов. – М., 2007. С. 5.

¹⁹ Левченко М. Современная литература: как с ней обращаться? – URL: <http://aseminar.narod.ru/sovrilit.htm>.

стконцептуализму не означает ничего и ничего не добавляет к нашему знанию о нем и его поэзии. Получается, что более продуктивно «сочинять» методы по примеру Д. Давыдова, поскольку такой подход в наибольшей мере отражает иллюзию причастности к единично-множественному.

Кроме индивидуальных методов, которые, как мы видим, лишь условно индивидуальны, я называла также тиражирование приемов, осуществляемое в рамках множественности. Такие приемы легко обнаруживаются при знакомстве с антологиями, наподобие названных, где каждый поэт представлен небольшим количеством произведений, а антология воспринимается как особый макротекст. Вот несколько примеров из «Смены палитр». Отмечу, конечно, цитатность, которой открывается сборник. Елена Баженова предпослала своим миниатюрам два эпиграфа – из Басё («Слово скажу – // леденеют губы. // Осенний вихрь!») и Яна Сатуновского («я забыл все слова»)²⁰. Они точно отсылают к «первоисточникам» поэзии Е. Баженовой. Не хватает эпиграфа из Г. Айги, чтобы не как эпигонское, а как цитатное прочиталось такое, например, стихотворение:

вижу:

сквозь облака –
облака

и только

трогая тени ты тень

(остывая остынь)

так не бывает

травой

безымянной землистой

памятью – стань
(по степи)²¹.

Сергей Бочков свою поэму о русской жизни под названием «Водобоязнь» начинает с части «Три сестры». Их имена всем знакомы – Маша, Ольга, Ирина. И дальше цитируется всё – от фольклора до Лермонтова.

²⁰ Смена палитр: Поэтическая антология / сост. Д. Давыдов. – М., 2007. С. 6.

²¹ Там же. С. 7.

Тиражированным приемом является и игра звуковыми повторами. В них уже нет *особенности* фонетических экспериментов нескольких поэтических поколений от В. Хлебникова, Е. Гуро, А. Крученых, их наследников Ры Никоновой, С. Сигея, А. Очеретянского, С. Проворова. И не в эксперименте, как уже говорилось, цель современной поэзии: просто в числе прочего она приемлет и это, что доказывает, например, поэзия Е. Головиной (см.²²).

Тиражируется и ирония (С. Горбачев), и питерский стиль, который прочитывается сразу, поскольку состоит из части интеллектуальной, иронической, географической и нецензурной (В. Кейлин). Тиражируются приемы причастности к женской поэзии, в том числе и не желающей быть такой – написанной от мужского лица, но всегда узнаваемой по многочисленным знакам телесности (Женя Кузнецова). Тиражируется прием, бывший новаторским в прозе В. Сорокина: постепенное нагнетание абсурда. Стихотворение Е. Паротикова «Про любовь» начинается подозрительно традиционно:

На столе свеча,
Конфеты и вино.
Изгиб ее плеча;
Так нежно и тепло²³.

Сразу чувствуешь подвох: не может быть в этом сборнике стихов про любовь при свечах. И точно. Привычное и понятное скоро заканчивается и начинается что-то более сложное:

Вымираю как генетически близкий питекантроп
На плоских пальцах Дарвина
Электронные жирафы не спешат
Магнитные поля редуют
Маленькие сердца восхищаются
Братские бутылки смеются
Литые диски сближаются²⁴.

Связь слов распадается все больше и больше. Вначале это просто бессмысленный набор слов («Украшенная разве через // Снаружи под обязательно // Белое конвейер четно...»²⁵), затем распадается значения слов, превращаясь в заумь («Бвапуом езеулиыф хоган // Лимаретун

²² Смена палитр: Поэтическая антология. С. 35-40.

²³ Там же. С. 132.

²⁴ Там же. С. 132-133.

²⁵ Там же. С. 133.

дэоаон гванеуц»²⁶), затем слова распадаются на буквы, буквы превращаются в цифры, вначале разные, потом остаются только единицы и нули, и заканчивается стихотворение «Про любовь» страницей нулей, записанных в столбик.

Это были только отдельные примеры. Каждый из названных приемов повторяется многократно на пространстве сборника, в других сборниках, журналах современной поэзии, в Сети. Таково «пространство формирования нового «большого стиля», поэтического «мейнстрима»... «авторитетного слова»²⁷. И как в этом пространстве невозможны никакие ограничения, так и литературоведение может непредвзято оценить его, учитывая проблематичный характер новаторства, величины и проявленности авторской личности, категории лирического героя – т.е. уникальности, которой не требуется современным поэтам. В конце концов должен возникнуть исследовательский интерес: надо же как-то объяснить нынешний поэтический бум, который в критической оценке почему-то граничит с кризисом. При этом все же некоторые рамки условности придется сохранить. Хотя бы для того, чтобы отграничить массовое поэтическое поколение от массовой же Интернет-поэзии, наиболее остроумное определение которой дал О. Аронсон. В статье с характерным названием «Народный сюрреализм» он вводит понятие «поэтический народ» – это также признание феномена единично-множественного, только усиленное неисчислимо большей массовостью и наиболее близкое по сути к понятию народа, вводимого Ж.-Л. Нанси. «Поэтический народ» в Интернете – это ведь и в самом деле народ вообще. Личность автора часто скрывается за «ником», или псевдонимом – это нормально. На пространстве величинной в миллион поэтов имя – показатель уникальности – не нужно. Совершенно любые стихи в Интернете найдут своего читателя, потому что эта массовость такого масштаба, которая приемлет всё. Но это не то *всё*, которое приняла «бумажная» поэзия. Творчество поколения «Дебюта» может быть осмыслено в связи с традицией, с предшествующим поколением поэтов, – это творчество «в контексте» (вспомним название предисловия Д. Кузьмина). Поэты «Дебюта» показывают свои лица: участвуют в чтениях, в опросах журналов, дают интервью. Поэзия «Дебюта» остается литературой, хотя бы потому что проходит отбор – пусть субъективный, пусть несправедливый – это неважно. Главное, что хоть какой-то посредник становится между автором и читателем, что сохраняется видение поэзии как содержащей в себе

²⁶ Смена палитр: Поэтическая антология. С. 133.

²⁷ Братская колыбель. Поэзия: антология / вступ. ст. Д. Давыдова. – М., 2004. С. 8.

ценность, что поэзия не превращается в сплошной поток, в котором категории «автор» и «читатель» не нужны, потому что взаимозаменяемы.

Феномен единично-множественного – лишь часть сложной проблемы, которую предстоит осмыслить филологии, не отказывающейся от оптимистического видения себя в современности.

Т.Ф. СЕМЬЯН

(Южно-Уральский государственный университет,
г. Челябинск, Россия)

УДК 82-2
ББК Ш401.36

ПЕРФОРМАТИВНЫЙ ХАРАКТЕР ТЕКСТА СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМЫ

Аннотация: В статье предложен анализ визуального облика текстов современной драмы, перформативные качества которой проявляются в синкретизме поэтики, в процессах креолизации текста, смешении родо-жанровых границ и акцентировании феномена телесности.

Ключевые слова: перформативность, визуальность, ремарка, креолизованный текст, телесность.

Наука, осознавая необходимость обновлять методологические подходы и методы анализа, движется по пути разработки коммуникативных представлений в различных областях: в философии, социологии, литературоведении. В современном мире понятие коммуникации обретает онтологический статус и проявляется в самых разных сферах социальной и культурной жизни в акцентированной демонстративности. Известно, что принцип демонстрации фиксируется в понятии перформатива.

В статье, которую сегодня уже можно назвать хрестоматийной, «Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения» Марк Липовецкий призвал к тому, что надо, наконец, просто «набить руку» на интерпретации перформативных текстов именно как перформативных. В сложных техниках анализа лингвисты несколько опережают литературоведов и давно изучают перформативность, поскольку это понятие было выработано в анализе языкового материала. Лингвистическая наука уже охарактеризовала по пунктам черты перформатива, среди которых, например, указана следующая особенность: перформатив обычно содержит глагол в первом лице единственного числа настоящего времени изъявительного наклонения действительного залога.

Понятие перформативности было предложено Дж. Остином по отношению к таким высказываниям, где план речи совпадал с планом действия, к высказываниям, которые одновременно являлись и речью и действием. Ю. Хабермас перенес принцип перформативности с отдельного высказывания на текст в целом. Исследователи определяют перформативный текст как тип текста, «актуализирующийся в ситуа-

ции коммуникации, который является в первую очередь действием: во-первых, коммуникативным действием, а во-вторых, действием саморепрезентации, репрезентации себя через актуализированные способы мысли и деятельности»¹.

В литературоведческой науке методика анализа перформативных текстов, к которым относят явления современной драмы, мало разработана. Известны статьи М. Липовецкого, С. Лавлинского². Предложенные ниже рассуждения, конечно, не могут претендовать на исчерпывающее решение темы, но представляют собой попытку решения одного из вопросов озвученной научной проблемы. Представляется важным, интересным и продуктивным исследовать аспект *визуальной презентации текстов* современной драмы – область, которая обладает очевидными перформативными качествами.

Активизация визуального компонента в современной жизни – культуре, искусстве, сознании общества, произошедшая видеократическая революция повлияли на визуальное воплощение текста произведений современных авторов³. Современная теория литературы признала за визуальным обликом текста значение полноправного элемента поэтики, родо-жанрового маркера, соответственно объему и элементам внешней композиции. Актуальное искусство идет по пути сращения разных дискурсов, родов литературы и видов художественной деятельности. Поэтому в текстах современной драмы обнаруживаются маркеры эпического рода литературы. Об эпических тенденциях в драме известны работы Э.Л. Финк, В.Е. Головчинер, в которых исследователи отмечают влияние эпических характеристик на природу драматического конфликта и действия, а также то, что сама драма активизирует органично присущие ей изначально повествовательные формы.

Подобные принципы обновления драмы исторически суммированы теоретиками литературы: «Большинство драм построено на едином внешнем действии, с его перипетиями... связанном, как правило, с прямым противоборством героев <...> Однако в хрониках У. Шекспира и в «Борисе Годунове» А.С. Пушкина единство внешнего действия ослаблено, а у А.П. Чехова отсутствует вовсе... Нередко в драме пре-

¹ Грязнова Ю.Б. Перформативные тексты в методологии науки : Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. – М., 1998. - URL: http://discollection.ru/article/05042006_grjaznova_julija_borisovna_98808.

² Лавлинский С.П. Перформативный потенциал новейшей русской драмы // Литература и театр: проблемы диалога : сборник научных статей / Сост. Л.Г. Тютелова. – Самара, 2011. С. 224-233.

³ См.: Семьян Т.Ф. Особенности визуального облика современной русской прозы // Литературный текст XX века: коллективная монография. – Челябинск, 2009. С. 250-292.

обладает действие внутреннее, при котором герои не столько совершают что-либо, сколько переживают устойчиво-конфликтные ситуации и напряженно размышляют»⁴.

Исторически с X века известно явление *Lesedrama* – разновидности драматического литературного произведения, которое изначально предназначено не для театральной постановки, а для чтения.

Еще в 1977 году Юлия Кристева писала о прекращении театральной репрезентативности, о переносе игры в языковое пространство, о том, что современный театр не существует вне текста, а новое репрезентативное пространство не развивается непосредственно из смеси актеров и зрителей⁵.

Современных драматургов часто упрекают в невозможности театральной постановки их произведений, потому что композиция их пьес не предполагает психологической и нарративной последовательности. Актуальная драматургия ориентирована на представление в философском значении этого понятия как воспроизведение в памяти и сознании ассоциативных ощущений или восприятий. Маркером этого процесса, как визуальным, так и концептуальным, можно считать меняющиеся задачи, эстетические функции и объем канонических элементов драмы, таких как реплика и ремарка, которые приобретают качества эпического текста. Объемной ремаркой, в которой описано не только художественное пространство пьесы, но и значительная часть первого действия, начинается, например, пьеса Николая Коляды «Птица Феникс». В пьесах Михаила Угарова текст ремарок становится самоценен как литературный. Пьеса «Газета “Русский Инвалид” за 18 июля...» начинается объемной, более страницы, ремаркой, написанной в традициях классической описательной прозы: «В глубине гостиной – фонарь из пяти окон, с мелкими оконными переплетами. В фойе – сад, где есть финиковая пальма с пожелтевшими концами перьев, она произошла когда-то из косточки, брошенной в землю неизвестно кем. Виноградец оплел поверху оконные рамы, а теперь свободно падает вниз. В мелких плоскостях круглый год цветут темные фиалки...». Угарову ставили в вину, что это не драматургический текст, а проза, и пьесу невозможно ставить. В одном из интервью драматурга спросили, может ли он сформулировать, где граница между драматургией и про-

⁴ Хализев В.Е. Драма // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. С. 100.

⁵ Kristeva J. Modern Theatre Does Not Take (a) Place // *Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought* / Trans. Alice Jardine and Thomas Gora. – The University of Michigan Press, 2000.

зой и есть ли она вообще? Угаров ответил: «Конечно, нет. Драма и проза – это все очень условно. Это школьные понятия. Для удобства. Сколько ни пишу пьесы, ответить на вопрос, что такое пьеса, не могу»⁶.

Ориентируясь на новаторскую стратегию создания текста (стоит вспомнить сложные эксперименты с графикой в книге «13 текстов, написанных осенью»), в пьесе «Кислород» Иван Вырыпаев отказывается от ремарок и этот отказ в восприятии читателя, работая как минус-прием, становится семантическим знаком новой эстетики.

Известно, что статус ремарки в различные периоды развития драматического искусства различался. Исследователи пишут, что если в произведениях Ибсена, Шоу, Чехова ремарка открывала широкие возможности авторского комментирования действия, «создавая таким образом эпическую перспективу, то более ранний шекспировский вариант компенсирует с помощью ремарки отсутствие полноты дискурса. Ремарка в таком случае позволяет совершить скачок от неполноты высказывания к завершённому действию»⁷.

Ремарки в пьесе В. Сигарева «Черное молоко» передают субъективные впечатления неперсонифицированного рассказчика, который описывает то, что может быть видно только ему, но не зрителям. Ремарка передает субъективные переживания, что выражено в парцеллированном синтаксисе, поэтических образах. Завершая «чернушный», жесткий и жестокий сюжет, последняя ремарка выводит интонацию пьесы в качественно другое эстетическое пространство:

Уходят.

Остается только черная лужа на полу.

Но в ней почему-то отражается не потолок, а небо. Ночное небо. Луна отражается. Планеты. И звезды. Много звезд. Миллионы. Миллиарды. Вся вселенная в этой луже отражается. И звезды мерцают в ней. Горят. Светятся.

И вот она уже не черная, а снова белая.

Белая, как молоко. Белая, как снег. Белая, как...

ТЕМНОТА

ЗАНАВЕС.

Современная драматургия развивает тенденции минимализма: сокращается количество действующих лиц, иногда до одного персонажа

⁶ Новикова С. «Писать пьесы – безнравственно». Интервью с Михаилом Угаровым // Дружба народов. 1999. № 2/ - URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/2/ugarov.html>.

⁷ Шатин Ю.В. Три уровня наррации в драматическом тексте // Критика и семиотика. Вып. 10. – Новосибирск, 2006. С. 56.

(Вячеслав и Михаил Дурненковы «Вкус ветра»), и пьеса практически превращается в монолог с объемными текстовыми блоками. Текст ремарки свернут до одной (как в пьесе бр. Дурненковых рефреном повторяющейся) фразы («Отхлебывает из бутылки»). Ограниченное количество персонажей как черту стиля отмечают исследователи в творчестве Н. Коляды, в его пьесе «Шерочка с Машерочкой» два персонажа – женщина Ада Сергеевна и кошка, поэтому пьеса имеет логичный подзаголовок «Монолог», а реплики героини занимают две страницы типографского шрифта (Ср. с объемными абзацами в романах Л. Толстого).

Таким образом, классический, привычный для читателя дробный визуальный облик пьесы теряет свои доминантные позиции, в значительной степени изменяется и приобретает черты, присущие эпическим жанрам, визуальный облик которых представляет собой плотно заполненное пространство страницы. Монолитность внешнего облика страницы произведения, принадлежащего в эпическому роду литературы, представляет, визуализирует особый тип мышления, который выражен в неторопливой интонации, обстоятельной описательности, детализации, формирующих пространство повествования. Неслучайно теоретики дают такое определение описанию как критерию эпического произведения: «описание, т.е. воссоздание посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе неподвижного»⁸.

Р. Барт указывал, что драма есть не что иное, как цитация жанра романа, а специфическая логика драмы объясняется совмещением в одном лице повествователя и персонажа, что служит ключом к драме⁹.

Такое совмещение повествователя и персонажа сделало популярным драматурга Евгения Гришковца. Знаменитые монодрамы «Как я съел собаку» и «ОдноврЕмЕнно», прославившие Гришковца перед широкой публикой, стилистически наследуют сказовые традиции русской литературы, сближающие его с Лесковым, Зощенко и, пожалуй, прежде всего, с Довлатовым.

Из всех известных сегодня драматургов массовый читатель сразу назовет имя Евгения Гришковца. С феноменом такой всеобщей любви современная литература уже знакома на примере творчества Сергея Довлатова, с которым у Гришковца, безусловно, много общего: тема маленького человека, сказовая стилистика, отсутствие позы, морализа-

⁸ Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999. С. 299.

⁹ Барт Р. Драма, поэма, роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., составление и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М., 2000. С. 312-334.

торства, снисходительное отношение к человеческим слабостям, доверительная интонация. Считается, что в пьесе «Как я съел собаку» Гришковец рассказывает свою собственную историю – воспоминания из детства, службы на флоте, матросских буднях. И все-таки, как и в творчестве Довлатова, это псевдобιοграфизм. «Выдают тайну» предваряющие основное действие указания, заменяющие традиционную ремарку и напоминающие, что перед читателем пьеса, предназначенная для исполнения актером: «Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями. Те моменты, которые особенно не нравятся, можно опускать. Эту историю желательно рассказывать не меньше часа, но и не более полутора часов».

Законы классического триединства предполагают ограниченное хронотопом сюжетное движение пьесы, которое чаще всего сосредоточено на событиях одного дня. Современная драма (как и неклассическая литература в целом) уходит от нарративной линейности. Сюжет пьесы «Как я съел собаку» организован ретроспективно, действие развивается нелинейно, герой-повествователь (или правильнее автор-повествователь) строит рассказ по логике ассоциаций, переходя от одного события к другому в их внутренней интимно-личной связи.

Ремарки в пьесе Гришковца обнаруживают новые качества. Текст ремарок, как это возможно в классических образцах драмы, помещен в скобки, но представляет собой не описание действий персонажей или смену декораций, а также как и текст во вступительной части, указывает возможные, лучшие варианты сценической постановки: «(В этом месте лучше показать картинки или фотографии моряков или изобразить, какими они бывают и что они делают)», «И хочется вот так лечь (нужно лечь), и свернуться калачиком (нужно свернуться), и постараться занимать как можно меньше места (нужно так и сделать, полежать... некоторое время, понять, что не получается, и сказать следующее) – не получается... нет..., бесполезно».

Приведенный текст обладает качествами перформативного высказывания (перформатива). Форма высказывания служит не описанию, а преобразованию ситуации, манипулированию ментальными состояниями или поведением слушающих. Такие высказывания являются не просто языковыми построениями, а реальными действиями говорящего.

Гришковец перформансирует в своих пьесах стихию разговорной речи, посредством таких приемов, как парцеллированные конструкции, разговорная лексика, междометия, и даже ненормативное написание слов, имитирующее разговорную фонетику («Тогда было, да... Серега, скажи, щас-то – пионерский лагерь. Неее – нормально...»).

Перформативный характер современной литературы ярко представлен в текстах смешанной, креолизованной природы, где вербальные и иконические знаки совмещены в одном эстетическом и смысловом пространстве. Конечно, это, прежде всего, происходит в сферах детской литературы, визуальной поэзии и, реже, прозаических произведениях (У. Эко, Д. Осокин, Гриша Брускин). В драме феномен креолизованного текста – событие уникальное; в отечественной драматургии им стало творчество Оли Мухиной. Сегодня Оля Мухина не пишет для театра, но ее пьесы переведены на многие языки. Драматургия Оли Мухиной широко известна в Америке, пьесу «Таня-Таня» изучали и затем поставили на Театральном факультете университета Таусон (Балтимор) в рамках большого проекта, где участвовали также пьесы других российских драматургов, в том числе В. Дурненкова и братьев Пресняковых.

Оля Мухина пишет в жанре «пьесы с картинками» («Печальные танцы Ксаверия Калудского», «Александр Август», «Любовь Карловны», «Таня-Таня»), в которых сохранены внешние каноны – список действующих лиц, деление на части, картины, реплики, ремарки, но присутствует еще и невербальный компонент текста в виде рисунков и фотографий.

Эти «картинки», опространствливая текст, выполняют ряд сложных функций: коммуникативную, эстетическую, орнаментальную, служат созданию необходимой атмосферы, стилистически представляют эпоху и даже визуализируют персонажей пьесы на фотографиях.

Как новаторскую можно оценить пьесу Оли Мухиной «Летит». По мнению критиков, эта пьеса о нашем времени, о сегодняшней России, о современной «золотой молодежи», «о тех людях, у которых все есть, но при этом нет чего-то главного... Эта история одновременно и очень русская, и общечеловеческая – о молодых людях, которые слишком быстро без труда и таланта получают все»¹⁰.

Ольга Мухина рассказывает, что пьесе предшествовали пятнадцать ее бесед-интервью с самыми модными персонажами московского гламурного бомонда. На этом основании некоторые критики и даже сам автор относят пьесу к жанру вербатим – драматургии документа, прямой речи реальных людей.

Визуальный облик текста пьесы «Летит» повторяет стилистику глянцевого журнала, изобилует рекламными фотографиями (часто со

¹⁰ Болотян И. «Русская драматургия работает с исчезающим миром». Интервью с Джоном Фридманом // Современная драматургия. 2010. № 2/ - URL: <http://community.livejournal.com/newdrama/2111850.html>.

снижающими рекламный пафос надписями) и фотографиями западных и российских селебрити, звезд мирового кино (например, английского актера Джуда Лоу) и моделей, которые визуализируют для читателя персонажей произведения. Необычный визуальный облик пьесы делает произведение особой художественной акцией, цель которой стереть грань между искусством и действительностью, обнажить специфические явления времени. Нарочитая демонстрационность выражает специфическое качество актуального искусства – представлять себя в форме акцентировано яркого перформанса.

Итак, перформативный характер современной драмы проявляется в синкретизме ее поэтики, демонстрирующей активность авторов, работающих над созданием какого-то нового вида действия, симбиотическая природа которого открывает новые возможности и новую эстетику. В работах, изучающих искусство перформанса, авторы пишут: «На данный момент современное искусство представляет круг явлений, дискретных по языку, стремящемся к чистому визуальному акцентированию <...> В настоящее время границы между перформансом и другими видами театральных представлений размыты, и все они определяются широким термином “искусство действия”»¹¹.

Ярким примером здесь может быть назван проект, существующий с 2003 года, «Студия Soundrama» – театральное явление, в котором происходит стирание границ между различными видами искусства, в том числе оперой, мюзиклом, опереттой, балетом и психологической драмой. По словам директора проекта Ники Гаркалиной: «Для московского зрителя понятие «саундрамы» как театрального пространства, где главным действующим лицом является звук, уже становится привычным»¹².

В завершение темы хочется остановиться на еще одном важном моменте. Для изучения перформативного характера текста продуктивным будет обращение к идеям телесности текста, о которых так много было написано в философии XX века, и прежде всего, конечно, к концепции Р. Барта, который называл текст анаграммой тела. Можно также вспомнить о том, что рассуждая о биологической природе стиля в работе о мифологии языка литературы «Нулевая степень письма», Барт замечает: «Тайна стиля – это то, о чем помнит само тело писателя»¹³.

¹¹ Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства. – URL: http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city_266/fah_348/#first.

¹² Гаркалина Н. Саундрама. 60-я параллель. 2008. № 3. С. 52-57.

¹³ Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика: антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е испр. и доп. – М.; Екатеринбург, 2001. С. 332.

Современная теория визуализации текста опирается на основные положения актуальной философии. Трактую перформативность, по Ю. Хабермасу, как саморепрезентацию, как средство самопонимания и способ вызвать понимание и отношение со стороны других участников коммуникации, логично говорить о том, что, текст выражает физические и ментальные проявления автора. Визуально-графические приемы (расположение текста на странице и шрифтовая акциденция), могут представлять интонацию (о чем было сказано выше в разговоре о творчестве Е. Гришковца), имитировать момент усиления эмоций и увеличения силы голоса, голосовой нажим, означающий логическое ударение (в данном случае визуальные элементы текста можно рассматривать как паралингвистический компонент), создавать эффект суггестивной речи¹⁴, измененного психофизического состояния. Например, в прозаических произведениях графический эквивалент, являясь в целом полифункциональным приемом, также выполняет интонационно-партитурную функцию – обозначает паузу значительной протяженности, которая передает момент раздумий, усиленных размышлений. Такой визуальный компонент, как абзац, активно работает в текстах классического типа и маркирует движение авторской мысли, ее начало и конец (об этом писал еще академик Л. Щерба), а объем абзацев манифестирует тип художественного мышления.

В отечественной философии изучением феномена телесности в литературном тексте занимается Валерий Подорога. В книге «Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы» Подорога высказывает мысль, что произведение – как дело автора – доносит до нас его голос. Ученый также утверждает, что процесс чтения вообще может быть сведен к бессознательному мимированию, к телесному поведению, доставляющему читателю почти физиологическое удовольствие. Чтение понимается им как телесное перевоплощение: «Мы читаем, пока испытываем удовольствие. Мы продолжаем читать не потому, что все лучше и лучше понимаем (скорее мы в момент чтения вообще ничего не понимаем), а потому, что наша ограниченная телесная мерность вовлекается в текстовую реальность и начинает развиваться по иным законам, мы получаем, пускай на один миг, другую реальность и другое тело (вкус, запах, движение, жест). Удовольствие зависит от этих перевоплощений, от переживания движения в пространствах нам немерных... Читаемый текст – это своего рода телес-

¹⁴ У. Эко высказал мнение, что пробелы вокруг слова и другие типографские приемы, пространственная организация страницы придают тексту суггестивные возможности.

ная партитура, и мы извлекаем с ее помощью музыку перевоплощения»¹⁵.

Рассуждения, сделанные ученым на материале анализа прозаических текстов, удивительно перекликаются со взглядами известного французско-швейцарского драматурга, режиссера, теоретика театра Валера Новарина, который, рассуждая о природе актерского мастерства, сказал: «Текст становится для актера пищей и телом. Искать мускулатуру этого старого типографского трупа, нащупывать его движения, то, чем он хочет двигаться; видеть, как мало-помалу он оживает, когда ему вдувают внутрь, заново пережить акт рождения текста, переписать его своим телом, понять, чем он был написан – мускулами, перебоем дыхания, изменениями мощностей; увидеть, что это не текст, но тело, что движется, дышит, натягивается, сочится, выходит на сцену, изнашивается. Ну же! Это и есть настоящее чтение, чтение тела актера»¹⁶.

Валер Новарина создал так называемый «Театр для слуха» – новый тип театра, разрабатывающий формы ярмарочного представления, цирковой клоунады, персонажем и одновременно сюжетом которого становится проговариваемое слово. Исследователи творчества Новарина замечают, что «Несмотря на всю ту роль, которую он отводит письму, т.е. тексту письменному, тексты Новарина в их типографском исполнении не предназначены (или не совсем предназначены) для чтения глазами»¹⁷.

В современной философии категория телесности предстает как факт исторического становления человека, как неотъемлемая часть его мышления, как конечное проявление «телесности сознания». В культуре и искусстве конца XX – начала XXI века происходит аккумуляция некоего всепоглощающего телесного мироощущения. Для эпохи классического искусства в целом было характерно мышление, основанное на принципах созерцания и символического выражения. В современном искусстве мимесис и выражение замещаются перформансом, созерцание уступает место гаптическому, тактильному в широком смысле слова отношению субъекта с арт-объектом. Культурологи считают, что главным способом восприятия объектов искусства становится «касание» на всех уровнях: от тактильного, через визуальное, до

¹⁵ Подорога В.А. Мимесис. Материалы аналитической антропологии литературы. Том 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский / В.А. Подорога. – М., 2006. С. 141.

¹⁶ Новарина В. Послание актерам // Антология современной французской драматургии. Т. 2. Перевод с французского. – М., 2011. С. 18.

¹⁷ Дмитриева Д. О театральном эксперименте Валера Новарина. - URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue13/novarina.html>.

ментального. При этом «касание» скорее происходит не буквально тактильно, но визуально, аудио и на их основе – интеллектуально-рассудочно. При контакте с современным артефактом, арт-проектом реципиент уже не созерцает его, но ощупывает глазом, слухом, активно размышляющим сознанием. Категорию *касания* исследует крупнейший современный французский философ Жан-Люк Нанси в своей самой известной на сегодня книге «Corpus». Он прямо высказывает мысль о том, что «хотим мы того или нет, тела соприкасаются на этой странице, или, другими словами, эта страница сама есть прикосновение (моей руки, которая пишет, ваших, которые держат книгу). Это касание бесконечно искажено, отсрочено – оно опосредовано машинами, транспортными средствами, ксерокопиями, глазами, другими руками, – но остается мельчайшая упрямая частица, бесконечно малая пылинка повсюду прерываемого и повсюду осуществляемого взаимодействия. В конце концов, вы касаетесь взглядом тех же очертаний букв, что и я в настоящую минуту, и вы читаете меня, а я пишу вам»¹⁸.

Не удержавшись от такого количества цитат замечательных мыслей, мы лишь хотели сказать, что проблема перформансирования телесных характеристик текстов современной драмы только намечена и требует серьезного научного внимания.

¹⁸ Нанси Ж.-Л. *Corpus* / Сост., общ. ред. и вступ. статья Е. Петровской. – М, 1999. С. 79-80.

Е.К. СОЗИНА

*(Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина,
Институт истории и археологии УрО РАН,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1.09(Палей)

ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ПЕТЕРБУРГСКИЙ РОМАН МАРИНЫ ПАЛЕЙ

Аннотация: Произведение М. Палей трактуется как роман-миф. Анализируется преломление традиций «петербургского текста», рассматриваются женские образы, мифологемы сады, воды и огня. Исследуется функция эпиграфов, выстраивающих особый сюжет. Показывается сплав реальности и фантастического вымысла.

Ключевые слова: роман, миф, петербургский текст, мифологемы сада, воды и огня.

В журнале «Урал» за 2010 год, № 7–8 опубликовано новое произведение М. Палей «Дань Саламандре. Петербургский роман». Как известно, жанр «петербургской повести» идет от Пушкина и Гоголя, плавно переходя к Достоевскому, и его первый роман, в сущности, – тоже «петербургский», хотя и не получивший этого названия от автора. «Петербургская повесть» возникает потом у Ахматовой – в ее поистине петербургской «Поэме без героя». Но «Петербургский роман» – это и имя поэмы И. Бродского, причем отсылка к данному поэту в «романе» Палей, пожалуй, более чем к кому-либо другому. Видимо, столь яркие и заметные «следы» традиции принципиальны для автора. Устами своего героя Достоевский называл Петербург самым «умышленным» и «искусственным» городом на земле. Умышленность, а равно вымышленность происходящего, также как и самой проходящей перед нами жизни героини-рассказчицы, окончательно подтверждается в финале, но вряд ли виной тому лишь Петербург-provokator.

Город предстает в романе Палей – согласно традиции – как город социальных контрастов, фантасмагории, вырастающей из самой грубой и заезженной натуры. На историческое прошлое Петербурга, отраженное в литературе, накладывается его советское прошлое, застрявшее в постсоветском и упорно не отпускающее его. Петербургские трущобы и меблированные комнаты, где когда-то проживали шарманщики, дворники, Акакии Акакиевичи и Макары Девушкины, породили питерскую коммуналку – совершенно особый тип жилья, с особыми отношениями между соседями и своими историями, долгими, тянучими и запутанными, как родственные связи в большой и отнюдь

не дружной семье. Историй о советских коммуналках множество, от А. Н. Толстого до Л. Петрушевской. Питерские коммуналки несут в себе цвет и вкус этого города-оборотня, сродни образу знаменитых питерских колодцев-дворов, с парадной стороны которых может располагаться придворцовая набережная, горбатый мостик через Мойку – Фонтанку, а внутри – страшные в нищенском узоре самопальных граффити стены домов. Палей удастся показать, как пошлость жизни «маленького человека», обитателя петербургских углов, выродилась в еще более страшную и беспросветную пошлость жизни советского, а затем просто российского, но притом еще и питерского человека. Таковы ее картинки с натуры – с «выставки» жизни, обеспеченной этим городом.

«Женские портреты в интерьеры». «Портрет первый» – «Только-Б-Не-Было-Войны»: история обычной женщины, обычной семьи, рассказ о которой можно ограничить реестром «под» Сашу Соколова: «Дом, семья, загородный участок, дом, семья, загородный участок, дом, семья, загородный участок. Жены братьев, братья жен, дети тех и других, мужа и жены тех и других детей, дети тех и других» (8, 34)¹. Эта неувядающая, бессмертная клановость и однообразная живучесть клана, рода, особей – планктон, ежесекундно поглощаемый жизнью и смертью, у иных был бы обозначен как «сага». У Палей, страстно, физиологически ненавидящей «общие места» и «общие слова» жизни, он получает определение «мертворожденных» (8, 35). История прапра-внуков и двойников питерских Голядкиных сменяется историей очередной Кабирии, но не с Обводного канала, а, «допустим», из Калининграда. Это «портрет второй» – «Пустите Светку в Хамсехуен», где портрет героини создается двумя-тремя деталями, беспощадно и стремительно обобщаемыми автором. Высокое и низкое, как и положено в *петербургском* романе, проницают друг друга, в беспросветной реальности открывается самая обыденнейшая мистика: «Женские портреты в интерьере» записываются рассказчицей на некоей Тайной лестнице, вход на которую, подобно герою сказки о Золотом ключике, она находит в своей собственной комнате.

В своей последней книге о жанре Н.Л. Лейдерман говорит о паралогии как активном способе «создания образа релятивизированного мира» в современной (хотя идущей примерно с конца 1970-х гг.) прозе².

¹ Урал. 2010. № 7, 8. Здесь и далее страницы указываются в скобках, вначале дается номер журнальной части.

² Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Исследования и разборы. – Екатеринбург, 2010. С. 847.

Но паралогия, как по типу той, что указывал ученый: «повседневное – вечное (*быт – бытие*)», так и, добавим, объединяющая в «нераздельную и неслиянную» пару самую достовернейшую реальность и самый фантастический вымысел (на то и «фантастический реализм», рожденный именно в этом городе), – это буквальный закон и первое основание «петербургской повести» и ответвившегося от нее «петербургского романа».

«Петербургский роман» Палей – это *метароман* (сознающий и осмысляющий свои истоки, свою перво модель). В подстрочных примечаниях даются отсылки к питерским домам и улицам, и, судя по ним, автор постоянно выбирает для рассказа тот район города, который лучше всего известен ей самой. Мы узнаем, что это Коломна, «самая “литературная” ... часть» Петербурга, и что рассказчица «петербургского романа» проживает «между Фонтанкой и Обводным каналом» (8, 44). Но она и была заполнена прежде – когда ей суждено было стать литературой – той самой мелкой, «мещанской» («мелкобуржуазной», как сказал бы классик XX в.), обыденно-повседневной (чиновно-ремесленной) «толпой» Петербурга, той самой, что в советское время поделила коммуналки. Эта толпа для рассказчицы – лишь «грязевое затопление» *странного места*, которым является этот город, ибо она сама, так сказать, – некто / никто, маргиналка, зарабатывающая свои гроши в учреждении и живущая совсем иной жизнью – той, что внутри, но вдруг получающей мощную подпитку снаружи. «... *Совершенные декорации этого странного места не предполагают человека как такового*, то есть того, кто далек от совершенства по определению» (8, 95), и Петербург в снах-видениях рассказчицы призван разделить судьбу града Китежа, благо воды в нем – «хоть залейся».

Стихия воды, «первозданная вода небесной целестии» (8, 96) когда-нибудь смое с петербургского лица «оборотистых варваров-деловаров» и оставит нетронутой красоту его Дворца. В сады своей памяти – «в мое унаследованное, *родовое* имение» (8, 97) рассказчица попадает через боль, через смерть – как можно будет попасть в тот, будущее-прошедший Петербург, затопленный первозданными водами, только после конца³.

«Сады и парки Петербурга»: ненавистница затверженных ходячих истин, Палей дает свою интерпретацию этой экскурсионной тематики.

³ Мотив затопления Петербурга водой кроме того, что имел под собой всем известную фактическую основу, породил множество мифов с эсхатологической окраской, описанных в литературе и в статьях Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова. Это, так сказать, универсальная петербургская мифологема.

В катастрофическом, инверсионном сознании автора-рассказчицы романа сад-рай не просто наступает после смерти – это было бы слишком просто, рай становится *местом смерти*, искушения и потери самой рассказчицей своей детской (райской) невинности. Главные сады в ее мире – Измайловский и Юсуповский, оба не так далеко от «домика в Коломне». Измайловский сад становится ее приютом после конца жизни – той, что оказалась придуманной, где были любовь и забота. Юсуповский сад – сад детства: там она получает свой первый опыт знания о нерайской жизни – опыт встречи с «эксгибиционизмом», как поясняет ей старшая подруга, или «экспрессионизмом», как запоминает она сама. Героине так и не удается преодолеть последствия травмы, каждый раз, когда ей случается быть с мужчиной, ее «выворачивает наизнанку»⁴.

Полученный в детстве и юности опыт отзовется в рассказе героини долгим непониманием, точнее, нежеланием понять природу своей «сожительницы». Ее сексуально-эротический образ для рассказчицы словно раздваивается: абстрактное понимание и любование прекрасной женской натурой, так схожей с образом девахи на картине Платова «Весна», не совпадает с жесткой и грубой конкретикой факта. Высокое и низкое в проекции на самое «свое» и любимое не сходятся, не желают совмещаться и навеки остаются разведенными, а прямая попытка их объединения (не символического, а, так сказать, опять же реального), которая, по Юнгу / Фрейду означала бы взросление и путь к истине, приводит к краху и изгнанию Девочки из «сестринского» рая. Хотя постфактум – из своего настоящего, т. е. из времени нарратива, рассказчица множество раз предостерегает и предупреждает как читателя, так и саму себя в однозначной фатальности и непоправимости конца. Такого рода предупредительные меты, забегающие вперед «пролепсисы» (термин Ж. Женнета) рассеяны по тексту и составляют в целом особенность писательской манеры Палей, означивая особое (катастрофическое и «обращенное») течение времени в ее повествовании.

Подобно героям других романов писательницы, героиня и персональная рассказчица этого произведения является не меньшим объек-

⁴ Отвращение героини «петербургского романа» к сексуальным отношениям – черта, которой автор наделяет персонажей и других своих произведений, словно компенсируя особенную удачливость в любовных делах того женского типа, что условно поименован ею Кабирией. В романе «Клеменс», где история любви рассказчицы «петербургского романа» к Девочке зеркально дублируется в истории любви рассказчика к юноше-немцу (столь же онтологически недоступному и чужому), говорится: «Есть инстинкт совокупления и убийства, что одно и то же» (Палей М. Клеменс: Роман. – М., 2007. С. 130). Архетипический смысл этого тождества очевиден.

том обнажающей рефлексии и иронии автора, как и все остальное, что окружает ее во «внутреннем мире» текста. Другое дело, что в уста своей рассказчицы автор вкладывает немалую толику собственных суждений, чувств, оценок, не забывая, однако, в конце представить героиню действующей по клише интеллигентского поведения, которое незадолго до того разбранивает она сама. Презируя интеллигентку Петрову, рассказчица Палей выгоняет Девочку прочь из своего дома, следуя канонам их общей с Петровой морали, согласно которой нельзя спать с избранниками подруг; при этом она не верит собственным глазам, но сразу верит проговорившемуся «избраннику» с отчетливой фамилией Юбкарь. Пожалуй, это единственный «сбив» в безукоризненном письме М. Палей, и он же означает тотальную иронию автора: презирующая «противоположный гендер» героиня «подрывается» именно на нем – на самом отвратительном и бессмысленном для нее занятии, которое она не может простить своей любимой.

Сад из детства, означающий засаду и смерть, преследует рассказчицу-героиню в снах. В «авторском кино», увиденном ею во время службы, видение райского сада возникает из образа адской бани и оказывается внутренним двором тюрьмы, из которой спящей так и не удастся выбраться. Самые, казалось бы, безмятежные и легкие грезы о саде возникают у героини, когда она приходит на прием к дантисту и видит лепной потолок в его кабинете – «лепной петербургский потолок», которого не найти «где-то (в богатой стране)» (той, где она теперь). Здесь героиня смыкается с автором – она выскакивает из «своей» реальности и перепрыгивает в ту, где живет теперь сама Марина Палей. Визитов к дантисту, вписанных в сновидения, два, и во втором героиню, вынужденную смотреть в потолок, накрывает уже не питерская лепнина, а всеобщая пожираловка «Из мира животных» – видеозапись, где «кто-то кого-то ест». Поэтому и сад, в который она выходит из кабинета дантиста, оказывается продолжением «его (дантиста) ада» (8, 93) и ведет ее прямиком к Гавриле Романовичу Державину, к его «то вечности жерлом пожрется...», а значит, и к давнему раю, обращенному в ад и располагающемуся на месте Юсуповского сада.

Саду противостоит лес Ингерманландии – страны, определяющей позитивный полюс мифа, созданного писательницей. Палей использует древнее название земли, на территории которой расположился Санкт-Петербург. И если сад и сады (за исключением последних встреч с Измайловским садом) связаны для нее преимущественно с мужским и тупо-деспотическим началом, то леса и горы Ингерманландии воплощают начало женское, родное и родовое, да вдобавок еще и

детское. Ингерманландия - страна снегов и света, которого так много там в конце зимы, в феврале и марте.

Снега Ингерманландии имеют свое продолжение. В одном из кадров «лжепамяти», смешивающей бывшее с небывшим, рассказчица видит себя за городом на автобусной остановке. Рядом хвойный лес и пруд, а возле него – ивы, в описании которых подчеркнуто именно женское, предельно женское, девичье и материнское: «Ивовые пряди – изящные, сквозистые, серо-зеленые – самой природой разобраны в ровные, отдельные друг о друга колонны. <...> Эти колонны похожи и на лошадиные шеи. Лошади нежно пьют пруд» (8, 65). Вновь вода – стихия Петербурга – становится центром «крошечного ингерманландского царства», обретенного сознанием героини. Вторжение в стихию женского и женскости идет далее по нарастающей. Рассказчица спустя годы вновь приезжает на одну из тех ингерманландских гор, где они катались когда-то зимой на финских санках, и здесь ее накрывает очередное узнавание-прозрение.

Моя рука гладит пядь травы.

Эта маленькая, бугорком, пядь удобно и ласково умещается в мою пясть.

Глажу привычно.

Замечаю не сразу.

Чуть-чуть выпуклый треугольник. Поросший густыми русыми волосами.

Рука безоговорочно узнает его.

Моя ладонь, единым лишь осязанием, узнает его запах и цвет.

Когда до меня доходит смысл происходящего, уже поздно: моя рука нежно-нежно раздвигает травяной мех...

И плоть моих пальцев ужасается могильному хладу мертвой земли.

Мои пальцы, только что ласкавшие русский бугорок, раздирает судорога.

Катаюсь, рыча, по горе с перебитым хребтом.

Под ногтями – кровь вперемешку с землей (8, 98).

Пожалуй, это единственное место в романе, на основании которого читатель мог бы подумать, что это – наконец-то! – намек на истину тех отношений, что связывают двух героинь Палей. Но треугольник, «поросший густыми русыми волосами», напоминает нам о другом – когда-то этот русский треугольник был убран самой рассказчицей с помощью тупой механической бритвы по причине кровососущих насекомых, что ознаменовали блуд ее Девочки и были посланы им обеим явно в предупреждение, не услышанное рассказчицей тогда, но воспринимаемое теперь как воспоминание о потерянном счастье. Описание могильного хлада земли, скрывающей в себе как боль рождения, так и боль смерти, тут же прерывается излюбленным причетом рас-

сказчицы на тему ужаса сношений с «гендерным антиподом», а заодно – ее признанием в давно случившемся «разводе» с собственным телом, которое именуется здесь «телом-зомби». Древние гностические корни и модели философии, исповедуемой Палей как автором-рассказчицей, очевидны.

Итак, Марина Палей творит свой миф об этом городе, оформленный по законам романного жанра. Сам город-оксюморон притягивает к себе все то, чем живет героиня-рассказчица. То, что это еще один роман-миф, задается с первых страниц – с поэтического комментария к заглавию, где говорится о саламандре. Мифологические отсылы сопровождают историю героини до самого финала и воплощаются, так сказать, в жизнь: законы, которым подчиняется сущность саламандры, раскрытые жившими когда-то мистиками и предсказателями, определяют природу встреченной рассказчицей «прекрасной незнакомки» и то, что произойдет с ними обоими впоследствии: ведь, как гласит эпиграф ко второй части, «Парацельс считал, что саламандра по самой своей природе не может общаться с человеком...» (7, 44). Но, казалось бы, убедив читателя в причастности мифического существа к личности героини-Девочки, автор вдруг меняет адресацию, и отсылка к саламандре оказывается обращена «лицом» к ней – к автору: «В философских книгах эпохи Ренессанса саламандру называют также “вулканической”: это означает, что от нее происходит смешанное существо, именуемое *поджигатель, воспламенитель, палей*» (8, 16).

Из эпиграфов-комментариев складывается свой метасюжет, делающий прозрачным мифозамысел автора. Он движется параллельно развитию фабульного сюжета, объединение их происходит в финале, когда после всех страшных открытий и разоблачений рассказчица встречается со своей Девочкой в последний раз, и потом на складе, где она отработывает «призрачные троглодитские услуги», случается странный пожар, взрыв, рождающий «фонтан огня», который, «на глазах перерастая в гигантский огненный столп, перекроет собой барельеф городского ландшафта» (8, 126). Он и подарит рассказчице незабываемое зрелище – «столп чистого пламени», в котором сгорает, не сгорая, саламандра. Писательница создает еще одну версию петербургского мифа, точнее, она его продолжает, вводя в мифологию Петербурга недостающую стихию огня, которая, согласно закону мифологических метаморфоз, может замещать собой воду⁵. Природное, бессознательное начало, эксплицированное в «тексте» саламандры и воплощающее стихию огня, – это встреченная рассказчицей Девочка; мифо-

⁵ См. об этом, напр.: Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 450.

логически она же выступает проекцией водной первоматерии, сокрушающей Петербург в эсхатологических видениях как предшественников Палей, так и ее самой. Ведь в романе конец истории героини, влекущий за собой Конец придуманной жизни рассказчицы и ее переход в статус автора, опосредуется воображаемым Концом города, заполняемого первозданными водами. Сам город через посредство Девочки, а не только некая «бессознательная стихия», играющая с людьми, обманывает героиню-рассказчицу и вводит ее в своего рода морок.

Но именно саламандра – «Дионисова менада» – порождает «смешанное существо», именуемое *поджигателем* или *палеем*. Автор еще раз переступает границы созданного мира, идея «выходит из образа» – зачем? «Да, кстати, – говорит рассказчице сказительница правды-матушки «Зинаида Васильна», – ты занималась полностью выдуманными делами. Слышишь? Ты прожила несуществовавшую жизнь» (8, 122). – «А мне хочется крикнуть: ну и что? Ну и что? Какая разница? <...> какая, в сущности, разница?» (8, 125). В мифосюжете Палей Девочка-саламандра порождает или исторгает из своей обманутой подружки и опекуны дар творчества, – и какая, в сущности, разница, было или не было это жизнетворчество на самом деле, если остались его текстуальные эквиваленты – стихи и проза, перемешанные в романе и в жизни героинь, если само творчество (как и любовь), еще согласно Пушкину, да и многим до него, имеет огневую и огнеопасную природу, если, наконец, венец искусства – это вымысел, переставший искать оправдание в жизни и жизнью.

Ю.Ю. ДАНИЛЕНКО, А.Л. ЕСАЕВА

(Пермский государственный педагогический университет,
г. Пермь, Россия)

УДК 821.161.1.09(Горланова)

ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

МЕЖДУ ЖИЗНЬЮ И ЛИТЕРАТУРОЙ (К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ «ПОВЕСТИ ЖУРНАЛА ЖИВАГО» НИНЫ ГОРЛАНОВОЙ)

Аннотация: В статье рассматривается один из вариантов трансформации жанра повести на примере конкретного современного текста.

Ключевые слова: Нина Горланова, нон-фикшн, повесть, жанр, художественность.

Проза пермской писательницы Нины Горлановой всегда отличалась предельной искренностью, откровенностью и даже исповедальностью. Критик Евгений Ермолин в рецензии на книгу «Вся Пермь» очень точно определил и главное свойство горлановской прозы, и его самобытность, совпавшую с литературной модой: «Манера Горлановой невзначай ответила новейшей литературной моде на «невыдуманное», документальное, фактическое. В современном литпроцессе она оказалась соседкой Битова, Безродного, Гандлевского, Наймана, В. Попова, Сергеева, Файбисовича...»¹.

«Непридуманные» произведения Н. Горлановой пользуются стойкой популярностью. Многократно переизданы «Покаянные дни» (1990), регулярно печатаются в ведущих столичных журналах, входят в состав новых книг писательницы «Метаморфозы» (2001), «Записки из мешка» (2001), «Записки перед исповедью» (2003), «Несерьезные мемуары» (1995–1996). Автобиографический роман Н. Горлановой «Нельзя. Можно. Нельзя» (2002) награжден премией журнала «Знамя».

Горланова и сегодня не оставляет своей приверженности документальным жанрам, уже новым. Жанры новых текстов писательницы плохо укладываются в классические рамки, Н. Горланова осваивает современное сетевое пространство и балансирует подчас на грани художественности и документальности.

Характерный пример – рубрика электронного «Русского журнала» «Дневник Нины Горлановой» [Горланова; zhz@russ.ru], где с середины 2006 г. размещаются бесцензурные записи писательницы, под

¹ Ермолин Е. Жить и умереть в Перми // Новый мир. 1997. № 12. С. 221.

названием «Бр-тр», представляющие собой некий синтез записной книжки писателя и дневника.

Феномен Нины Горлановой в том, что ей удается создать новый синтетичный жанр в направлении «нон-фикшн». Зарисовки Н. Горлановой, размещенные в ее личном блоге на LiveJournal, к примеру, оставаясь внешне абсолютно фактографичными, бесструктурными и бытовыми, обрамляясь рамкой художественности (публикация текста в литературно-художественном журнале, заглавие, авторское определение жанра и т.д.), автоматически приобретают новый статус. Категория художественности выполняет в настоящем случае символическую функцию – а именно, осуществляет превращение бытового факта в литературный. Моделируя художественное пространство текста, Н. Горланова расставляет в известной истории нужные ей акценты, переплавляя факт собственной биографии в художественный текст. Именно такая закономерность прослеживается в одном из последних произведений писательницы – «повести Журнала Живаго» (2009).

В настоящей статье речь пойдет о специфике жанровой номинации этого текста. «Повесть Журнала Живаго» (2009) написана на основе реальных событий.

В конце июня 2007 г. на Н. Горланову и ее мужа, писателя Вячеслава Букура, подает в суд мать соседа по коммунальной квартире за якобы причиненные побои ее сыну и нанесенные оскорбления ей. Тяжба эта затягивается на целых восемь месяцев, вызывает активный интерес пермских и столичных блоггеров (в частности, писательницы Марии Арбатовой и ее постоянных читателей), СМИ. Эта ситуация становится сильным потрясением для семьи писательницы и, разумеется, для самой Н. Горлановой – после пережитого писательница попадает в кардиологическое отделение с инсультом.

Несмотря на все невзгоды, Н. Горланова остается верной своему творческому принципу: изживать боль через текст. В итоге скандальная ситуация выливается в новое художественное произведение – «Повесть Журнала Живаго». Повесть сразу же публикуется сначала в журнале «Урал» (№ 01, 2009), а затем переиздается в США, в журнале «Стороны света» (№ 09-10, 2009).

Основой повести становятся реальные дневниковые заметки писательницы из ее блога в Живом Журнале, где она отражала все события судебной тяжбы. Повесть внешне сохраняет форму блоговых постов. События, описанные в повести, разворачиваются на глазах у читателей в течение 132 дней: с 22 августа 2007 (тот самый день, когда в квартиру писателям в семь утра явились милиционеры) по 30 июля 2008 г. (с момента примирения сторон проходит около трех месяцев).

Жанр подобного произведения определить достаточно сложно, скорее такие тексты можно было бы отнести к разряду литературы «нон-фикшн», поскольку сюжетная линия выстроена исключительно на реальных событиях. Тем не менее, автор намеренно акцентирует внимание на жанровой номинации, вынося определение жанра в заглавие – «повесть». Настоящая номинация становится, прежде всего, знаком художественности произведения, и в этом принципиальная авторская установка. Таким образом, читатель должен понимать, что перед ним – художественный текст, созданный по законам жанра, имеющий определенную композицию и определенную долю вымысла, которому почти полностью отказано в литературе «нон-фикшн».

Повесть как жанр вообще тяготеет к хроникальному сюжету, воспроизводящему естественное течение жизни. В этом смысле писателем удачно выбрана форма повествования – в виде блоговых записей в строгой хронологической последовательности. Сюжет повести практически всегда сосредоточен вокруг главного героя, личность и судьба которого раскрываются в пределах немногих событий, побочные сюжетные линии в повести, как правило, отсутствуют. В «Повести Журнала Живаго» повествование ведется от лица героини, в автобиографичности которой сомнений нет, и развитие событий показано полностью ее глазами.

В центре внимания читателя – критически тяжелая ситуация суда и переживание ее главной героиней. Что касается хронотопа, то здесь Н. Горланова отходит от традиционной для жанра концентрации событий на узком промежутке времени и пространства. Временные рамки повести расширяются за счет воспоминаний главной героини («Недавно прочла, что в 1992 году покался чекист, свидетель покушения на Солженицына»², за счет включения в текст повести фрагментов с более ранней, чем на начало повествования, датировкой («...я скопирую этот отрывок прямо из компьютера: «6 апреля 2007 года. Всю ночь сосед на нас нападал...»³), а также фрагментов ранних художественных текстов автора.

Пространство же у Н. Горлановой только на первый взгляд может показаться замкнутым в пределах квартиры, рабочего стола с компьютером. На самом же деле оно очень широко и вбирает в себя не только квартиру, отделение милиции, зал суда, больницу, не только пермские реалии, но и столичные (героиня пишет письмо министру культуры РФ), не только Россию, но и США (главная героиня получает открытое

² Горланова Н. Повесть Журнала Живаго // Урал. 2009. № 1. С. 16.

³ Там же. С. 10.

письмо от американских литературных русскоязычных изданий). Кроме реального пространства, в тексте существует виртуальное (Интернет, блог на LiveJournal) и ирреальное (пространство снов главной героини, ее детей и знакомых).

Композиция повести вполне традиционна, можно выявить экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. Экспозиция небольшая по объему, включает в себя первый сон героини, первые диалоги и упоминание буйного соседа-тирана, он входит в повесть, наравне с главной героиней, с первых строк. Завязкой, думается, можно считать утренний приход милиции в квартиру к главным героям, объявление о возбуждении уголовного дела. Развитие действия вмещает в себя цепь событий, ситуаций, в которые попадала героиня, череду диалогов от момента возбуждения дела до его закрытия. Кульминация достигается в посте про закрытие дела, в описании последнего судебного заседания. И последние 25 записей можно считать развязкой повести: жизнь семьи писательницы постепенно возвращается в прежнее русло, волнения утихают, переживания постепенно теряют прежнюю остроту...

Итак, на первый взгляд кажется, что повесть представляет собой просто набор выдержек из авторского блога LiveJournal, на это и рассчитывает автор: на эффект достоверности, подлинности. Разумеется, произведение создавалось, что называется, «по горячим следам». Нина Викторовна обращалась за помощью к журналистам, давала многочисленные интервью, писала открытые письма, освещала все происходящее в собственном Живом Журнале, там же помещала все свои сомнения и переживания по поводу суда, по различным причинам закрывала и вновь открывала блог. «Хронотоп» реального суда над писательницей был не менее широк, чем хронотоп ее повести. Конечно у автора, прозу которого отличает явная автобиографичность, материала для нового произведения набралось немало. Н. Горланова, разумеется, использует и материалы интервью, и те наброски, «зарисовки дня», сделанные ею в Интернет-блоге, и полученные и отправленные письма, но не в чистом виде, а в тонкой литературной обработке.

Реальные блогговые записи включают у писательницы не только размышления по поводу суда, но и отвлеченные наблюдения бытового содержания, разговоры с мужем, цитирование реплик мужа и друзей на посторонние темы, а также комментарии по поводу случившегося в мире. В повести же все второстепенное редуцируется, основной конфликт выдвигается на первый план, повесть практически лишена всех «посторонних» наблюдений и заметок, которые неизбежно присутствовали в заметках LiveJournal.

При сравнительном анализе текста произведения и окололитературных источников можно обнаружить те авторские приемы, что переплавляют бытовой факт в литературный: автор как бы «шлифует» материал, выстраивая необходимую канву повествования. Иногда даты в произведении и в жизни совпадают, иногда привязка события к дате весьма условна, и часто определенные ситуации komponуются из разных дней в один и наоборот для достижения наибольшего художественного эффекта (ср., например, фрагменты «Повести Журнала Живаго» за 2-16 января 2008⁴ и записи в блоге писательницы за 8-16 января 2008⁵).

Открытые письма автора и героини также не идентичны, из материалов интервью писатель выбирает только то, что отражает художественный замысел повести. Так, в беседе с Юрием Беликовым Н. Горланова произносит следующее: «Помнишь, у Шнитке после инсульта вся музыка пошла? Так же и у Горлановой – после инсульта вся живопись пошла»⁶. В повесть же эта фраза попадает в несколько ином виде: «17 сентября. Инсульт отрешает от всего. Говорят: у Шнитке после инсульта вся музыка пошла. Да, инсульты тоже нужны»⁷. При сравнении видно, что характерные для писательницы оптимистичные ноты, которые звучали в документальном тексте, редуцируются в ткани «Повести Журнала Живаго», так как в данном случае оптимизм диссонирует с драматизмом текста.

Безусловной приметой художественности текста является литературное название сервера LiveJournal как «Журнала Живаго», которое вводит в повествование писательница и которое организует повесть, высвечивая в ней множественные подтексты.

Героиню, черты которой предельно автобиографичны, можно и, думается, необходимо рассматривать как носителя определенной авторской стратегии, идеи. Авторская концепция избранности писателя, невозможности становления настоящего писателя без гонений и страданий, авторское осознание собственной писательской значимости, сопоставление себя с личностями Н. Гумилева, А. Ахматовой, А. Солженицына, Б. Пастернака, И. Бродского и др. прослеживалась в героях, начиная с ранних текстов.

⁴ Горланова Н. Повесть Журнала Живаго // Урал. 2009. № 1. С. 46-51.

⁵ Блог Нины Горлановой (архивные заметки 2007, 2008, 2009 гг.) – URL: <http://gorlanova.livejournal.com/2007/>; <http://gorlanova.livejournal.com/2008/>; <http://gorlanova.livejournal.com/2009/>.

⁶ Беликов Ю. Игра на понижение погубит Россию: [беседа с Ниной Горлановой] // Дети Ра. 2007. № 11-12. – URL: <http://magazines.russ.ru/ra/2007/11/go20.html>.

⁷ Горланова Н. Повесть Журнала Живаго // Урал. 2009. № 1. С. 27.

Эта же идея, думается, психологически помогала писательнице справляться с невыносимой для нее историей суда, и ею неизбежно оказалась наделена героиня повести. На протяжении всего произведения можно проследить выстраивающиеся ассоциативные ряды: «Но если при капитализме так же меня судят, как Бродского при социализме...»⁸, «Видела телефильм про Ахматову – Жданов ее блудницей обзывал! А я – по Арбатовой – только алкоголичка, квартирная спекулянтка, душевно больная и угнетательница старушек»⁹, «Булгаков за всю жизнь собрал 200 ругательных рецензий, а я в блоге Абратовой за неделю могу больше собрать!»¹⁰, «Дело в том, что я всегда боялась закончить, как Пастернак после Нобелевской истории»¹¹, «Нина, терпение! Достоевский вообще сидел на каторге»¹². В том же случае, где героиня намеренно отказывается от сравнения с «великими», еще отчетливей звучит сходство, прописанное в этом случае словно уже на уровне божьего промысла, на уровне судьбы: «О стремлении изменить судьбу: и Пушкин едет на дуэль, и Толстой бежит из дома. Можно к примерам Волгина добавить Мандельштама, читающего стихотворение о Сталине, и Пастернака, напечатавшего роман за границей. А я вот страдать не хотела. Так и говорила: гении страдали, но я-то не гений, буду писать только о любви. Так что же в моей судьбе такое, чего не могут мне простить власти и судят?»¹³. Горланова, «заставляя» героиню отказаться от сходства, думается, умышленно достигает совершенно обратного эффекта: сходство оказывается заданным самой жизнью. Героиня не хотела страдать, не считая себя гением, но страдает, и следовательно, гениальность ее как писателя увидена не ей, но жизнью, судьбой.

В этом же русле можно проследить аллюзию в названии повести на роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», ставший причиной гонений писателя. Эта авторская идея адекватно воспринимается современниками. Так, раздел в одной из статей, посвященной суду, называется «Уводили меня на рассвете...»¹⁴ с явной отсылкой к А. Ахматовой, другой подзаголовок статьи – «Писатель и гонения», а Юрий Беликов называет свой отклик на повесть Горлановой «Флоренция извинилась.

⁸ Горланова Н. Повесть Журнала Живаго // Урал. 2009. № 1. С. 25.

⁹ Там же. С. 31.

¹⁰ Там же. С. 16.

¹¹ Там же. С. 19.

¹² Там же. С. 22.

¹³ Там же. С. 60.

¹⁴ Лопатина Е. Он мучает нас все десять лет // АиФ-Прикамье. URL: http://gazeta.aif.ru/_online/perm/652/02_03.

А Пермь?», подхватывая ассоциации с Данте и вводя сравнение с И. Буниным.¹⁵

Финал повести открытый. Как не разрешилась коммунальная ситуация у писательницы, так и героиня остается в смутных и противоречивых чувствах, с желанием уехать из Перми, где невозможно жить и писать, с так и не разрешенным вопросом: «Будут ли снова меня прессовать другим способом?»¹⁶.

Как показал анализ, Н. Горланова, как и прежде, умеет тонко преобразовать «бытовое» в «бытийное», вывести частную ситуацию на уровень обобщения, а личную трагедию обратить в пронзительную прозу. Достоверные и фактографичные тексты Н. Горлановой все больше балансируют на грани документальности, быта, однако, обрамленные в рамку «художественности» (жанр повести, заглавие, публикация в журнале), подобные произведения выводятся уже в сферу «fiction».

¹⁵ Беликов Ю. Игра на понижение погубит Россию: [беседа с Ниной Горлановой] // Дети Ра. 2007. № 11-12. - URL: <http://magazines.russ.ru/ra/2007/11/go20.html>.

¹⁶ Горланова Н. Повесть Журнала Живаго // Урал. 2009. № 1. С. 74.

Е.В. ПОНОМАРЕВА

(Южно-Уральский государственный университет,
г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1-1

ББК Ш5(2Рос=Рус)6-33

«ОППОЗИЦИЯ» ИЛИ «ПОЗИЦИЯ»: СЕТЕВАЯ ЛИТЕРАТУРА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Аннотация: В статье рассматриваются встречающиеся тенденции сетевой литературы. Предпринимаются попытки анализа ключевых аспектов литературы, функционирующей в интернет- и книжном вариантах.

Ключевые слова: сетевая литература, блогосфера, рамочный (заголовочно-финальный) комплекс, жанр, стиль, книга, художественное единство.

В эпоху, о которой все чаще можно услышать мнение как об эпохе кризиса литературоцентризма, чтение как таковое не оттесняется на периферию духовной жизни человека. Дело, скорее, в другом: меняется читатель, его восприятие, а вместе с ним меняется и система передачи информации, сам тип взаимоотношений внутри тандемов автор – читатель; автор – писатель; автор – литература; читатель – литература и др. Вместе с перекодировкой сознания неизбежно и естественно перекодируется тип восприятия, тип реакции на текст и характер его трансляции. В этом процессе нельзя игнорировать роль специфического феномена «сетевой литературы», понимаемого не как процесс распространения книжной продукции через сеть, а как процесс рождения литературы непосредственно в сети, причем, литературы, созданной в расчете на активного пользователя Интернета, подчас говорящего языком Интернета, хорошо воспринимающего механизмы и условия существования в интернет-пространстве.

Сетевая литература носит характер сложившегося явления, специфического феномена, внутри которого существуют две встречающиеся тенденции. В первом случае сетелитература с течением времени транслируется в книжный вариант (Сергей Узун, Алекс Экслер). Обратная тенденция обнаруживается в случае, когда уже известные «книжному читателю» литературные произведения размещаются в блогосфере и адаптируются авторами для неё. В этом плане показательны опыты Евгения Гришковца, который, уже имея аудиторию своих ценителей и поклонников, переместился в, казалось бы, «неродную» для него стихию Интернета, а затем, подобно авторам, вышед-

шим непосредственно из сети, стал публиковать в книжном варианте произведения, «накопленные» в ЖЖ.

Смысл таких трансформаций сходен: освоив «свое» читательское пространство, авторы пытаются расширить его за счет привлечения «другой» читательской аудитории. При этом авторы, вышедшие из блогов, предпочитают называть себя сетераторами, а не писателями или литераторами. В такой осторожности, с одной стороны, обнаруживается нескрываема попытка обеспечить себе «скидку» при возможных нападках со стороны почитателей «высокой литературы», а то и «во-все» – классического литературоведения. В такой самоидентификации, как правило, нет и тени «коккетства». Подобное понимание авторства – свидетельство пиетета перед литературным творчеством, требовательности к художнику, нежелание переоценивать собственный опыт в творчестве (как опыт в целом, так и опыт конкретного издания).

В интервью один из наиболее популярных и любимых читателями авторов блогосферы С. Узун отмечал: «Меткое определение сетератор, наверняка, больше подходит ко мне, чем гордое звание – Литератор. Будучи технарём, понимаю, что для того чтобы стать кем-то необходимо перелопатить кучу учебников. То есть, Литератором можно стать, наверное, только если изучить теорию. То есть литературу надо знать, понять, что есть эпичность в произведении и нужна ли она, уметь отличать очерк от фельетона итд итп. А я в знаках препинания крепко хромаю на обе ноги. Так что Литератор или Писатель – это, наверняка, не ко мне. А вот сетератор, человек, которого читают в сети: почему бы и нет?»¹.

Такая стратегия не является лишь упражнением в именовании. Дело, скорее, даже не в понимании творчества, в ощущении творческого процесса: как только литература превратилась бы для блогера в «труд тяжкий», он непременно оставил бы это дело. Одни авторы рассматривают свои опыты в ЖЖ как возможность практически синхронной, лишенной какой-либо временной дистанции, непосредственной фиксации своих мыслей, впечатлений (Е. Гришковец). Другие (С. Узун) понимают интернет-эксперименты именно как творчество, при этом трактуемое не как труд или ремесло, а как потребность в самовыражении, удовольствие (пусть и трудное), необходимое занятие. При этом для сетераторов важно, что такое творчество застраховано, в силу независимости от чьей-либо редакционной политики, от любого рода конъюнктуры или компромиссности, а это – основа художественной стратегии сетераторов. В блогосфере автор существует бесплат-

¹ URL: <http://kp.md/daily/24267.4/462596/>.

но – ни материальных затрат, ни прибыли, поэтому в некотором смысле то, что создано в рамках блогосферы – «чистое» от материального искушения искусство. «Для меня вполне достаточно завести блог в ЖЖ. Этот путь проще, он менее амбициозен, приносит громадное удовольствие и уж точно большее количество друзей и знакомых. Хотя по старому пути я не ходил и вроде как не собираюсь пока. Может, это просто не мое. Я-то – не писатель. <...> У меня есть амбиции сделаться очень высокооплачиваемым, высококлассным сисадмином и IT менеджером. Ну или консультантом по вопросам IT. От блога я ожидал прибавления хороших людей в круг общения, а получил в плюс много Друзей, море позитива и две книжки, которые, даст бог, выйдут в этом году».²

Пытаясь осмыслить рассматриваемый феномен системно, мы неизбежно сталкиваемся еще с одним принципиальным вопросом: можно ли говорить о сетевой литературе как о сообществе (по аналогии с литературным)? С одной стороны, можно, так как писатели-блоггеры держат в поле зрения творчество других сетераторов. Свидетельство тому – многочисленные отклики в Форумах, взаимокомментарии, апелляция к тому, что сделано коллегами, в печатных, телевизионных и Интернет-СМИ³. Это легко объяснимо: Интернет-пространство позволяет мгновенно, не отходя от компьютера, ознакомиться с вновь появившимися произведениями, почти без риска пропустить что-либо ценное. И если замешкался сам, кто-нибудь обязательно сбросит ссылочку с рекомендацией прочитать и получить удовольствие или напротив, не читать, чтобы не ужаснуться или не потратить время зря. Впрочем, для многих является еще более активной «рекламной тактикой», подталкивающей к тому, чтобы все-таки прочитать и, следовательно, иметь право на собственную оценку того, что стало предметом обсуждения Интернет-сообщества⁴.

Каковы же механизмы конструирования явления, условно определяемого обозначением сетературы (вар. *сетелитературы*). Книги

² Интервью Е. Жумагулова с С. Узуном. - URL: <http://contemporary-art.presscom.org/persona/3703.html>.

³ В телепрограмме «Сухой лед» Сергей Узун демонстрирует осведомленность и интерес к опытам коллег по блогосфере: «Сухой лед». - URL: almoldova.com/dry-ice/1737.html.

⁴ Даже не обложки книги «Не поймите меня правильно» – рекомендация блогера-писателя с ник-нэймом Goblin Gaga, являющаяся одновременно рекомендацией-похвалой Фрумыча и саморекламой: «Когда выйдет моя книга, вы там увидите много диалогов Фрумича в тех местах, где я ничего не мог придумать. О чем это говорит? О том, что диалоги Фрума всегда к месту!»

блогеров представляют собой оригинальный художественный феномен, в котором происходит не перекодировка, а наслоение дополнительных кодов при сохранении специфики виртуально организованного пространства и механизмов, привычных интернет-пользователю. На презентации первой из своих «блогерских» книг с показательным названием «Год ЖЖизни» Е. Гришковец отмечал, что выход этой книги не *литературное* событие. По его словам, это не имеет отношения к литературе. Автор охарактеризовал это именно как *книжное* событие, являющееся результатом работы оформителя, издателя и продюсера. Сами же тексты, по Гришковцу, «живут» в Интернете, а книжный вариант – расчет на тех, кто по-прежнему предпочитает книгу; при этом никакой *специальной* книжности в этом варианте не предполагается.

Издательская стратегия с самого начала (книги сложились в серию: «Год ЖЖизни» (2008), «Продолжение ЖЖизни» (2010), «151 эпизод ЖЖизни» (2011))⁵ учитывала авторское решение вплоть до подробностей визуального оформления. Переплет делался намеренно мягким, оформление лишено каких бы то ни было изысков; название маркировало необходимость соотнесения книги непосредственно с блогосферой, именно там, по мысли автора, «по-настоящему существуют эти тексты»⁶.

В этой намеренной дифференциации «книжности» и «литературности» отчетливо просматривается установка на размежевание со сложившимися канонами литературы, стремление сохранить свой жизненный локус и мировоззренческий масштаб: одновременно существовать в нескольких ипостасях (программист / историк / искусствовед / актер и др.), проявлять разные грани собственной личности, при этом настойчиво ассоциируя себя с основным видом деятельности. Так, Евгений Гришковец подчеркивает, что он не является интернет-человеком, не испытывает ни малейшей потребности целиком перемещаться в это пространство, пишет традиционным способом – на бумаге, а затем жена помещает написанное в интернет.

Определенным преимуществом сетератора, активно использующего потенциал сетевого и книжного пространства, является возможность непосредственно авторского визуально-графического решения, оформления создаваемых им феноменов. В пространстве блогосферы это очевидно, особенно в случае с интернет-«продвинутыми» автора-

⁵ Гришковец Е. Год ЖЖизни. – М: АСТ, 2008. – 333 с.; Гришковец Е. Продолжение ЖЖизни. – М: АСТ, 2010. – 464 с.; Гришковец Е. 151 эпизод ЖЖизни. – М: АСТ, 2010. – 168 с.

⁶ URL: l-griskovets.livejournal.com.

ми, в полной мере владеющими навыками программирования (как, например, С. Узун). Но речь идет о более многогранном процессе: современные издательства, заинтересованные в тиражировании популярных среди читателей блогосферы авторов, охотно сотрудничают с последними, на паритетных началах осуществляя, можно сказать, идеальный процесс соавторства. При этом снимается вопрос об издательском произволе, возможности игнорирования мнения автора. Активное творческое сотрудничество внутри триады Автор – Художник – Издатель – неизменное условие современного издания произведений блогосферы. Многочисленные презентации таких новинок, происходящие при непосредственном участии каждой из этих сторон, – свидетельство сложившейся тенденции.

Почему это обстоятельство оказывается настолько важным? Специфическое решение книг объективно может осмысляться как стратегия – это не обычное заигрывание с читателем, а попытка сократить дистанцию между литературой и жизнью, литератором и читателем, своего рода «маскировка» литературы под «нелитературу» или, точнее, не совсем литературу.

Одним из показателей определенной дистанцированности является сосуществование (но не абсолютное слияние или тем более замена) имени литератора и ник-нэйма блоггера. В исследуемой тенденции нет мелочей: ник-нэйм должен быть предельно узнаваем, именно на него книжный читатель должен клюнуть как на наживку: кто-то оттого, что заинтересуется книгой не совсем литератора («А что и как пишут эти блоггеры?»), другие, напротив, доверяют книге по причине симпатии к сетевой литературе в целом и конкретному сетератору, в частности. Так, например, большей части читательской аудитории знаком Фрумыч, а кто-то становится поклонником именно его книжного двойника – Сергея Узуна. При этом, как правило, на обложке всегда присутствует пояснение:

«Интересный блоггер-«тысячник» играючи выдает очередную порцию «спиритических сеансов для взрослых». Не изменяя стиля, Сергей Узун стремительно кромсает реальность на пестрые клипы, темы которых лежат в недрах нашей генетической памяти: первая любовь Вовочки, сон Веры Павловны, шалости нетрезвого Купидона, закусившего луком. Вас на несколько часов похитят из обыденности и отмоют ваши души от пошлости»⁷;

«В Интернете Сергей настолько популярен, что его «байки» часто цитируются как народная мудрость. А ведь «тысячник» Frumich не гламурный мос-

⁷ Узун С. Ветер в подстаканниках. – М: ЗАО Центрполиграф, 2008. – 285 с.

ковский журналист, не модный политический обозреватель, а обыкновенный системный администратор, проживающий в Молдове»⁸

Сочетание имени автора и ник-нэйма присутствует и на обложке 3-й книжки – «Почти рассказы». Книга, вышедшая в серии «Автор Жжот», нарочито упрощена в оформлении. Как и в двух предыдущих, содержится обязательное указание на широкого адресата:

«Да! Это на самом деле он! Держитесь, депрессивные пессимисты, и радуйтесь, неисправимые оптимисты. Армия ЖЖ-пользователей и лица, не отметившиеся в Инете, независимо от своих взглядов и моральных устоев получили великолепный подарок – КНИГУ ФРУМЫЧА. Это на самом деле он, реальный, смешной и добрый. Можно даже потрогать».⁹

Две первые книги С. Узуна вышли в популярной у читателей серии «Письма моих друзей» с баннером «@mail.ru рекомендует». Одна из них намеренно провоцирует за счет искажения привычной идиомы своим названием «Не поймите меня правильно». Такое заглавие позволяет автору публично отказаться от каких-либо однозначно трактуемых монологически выраженных морализаторских установок. Но самое показательное – название третьей книги, а также ее внутренней рубрикации: «Почти книжка» состоит из разделов равной величины, и четыре из пяти также содержат тенденциозное и принципиальное «почти» – «Почти фантастика», «Почти сказки», «Почти рассказы», «Почти эпос». Анализ каждой из этих рубрик представляет самостоятельный интерес и является предметом отдельного исследования. В контексте нашего разговора важно отметить, что и фантастика, и сказки, и рассказы, и эпос имеют в препозиции «почти» не потому, что не отвечают характеристикам жанров, маркированных заглавием, а потому, что являются блестящей стилизацией, замешанной на тонкой иронии, мощной стихии юмора, гротеска и в то же время легко воспринимаемы читателями. Это именно тот случай, когда легкость восприятия формы не является следствием легковесности концепции произведения.

Погружаясь в исследуемый контекст, нельзя не отметить в нем явных циклизаторских тенденций. По существу, можно говорить о мощной тенденции циклизации, складывающейся внутри этого явления. При этом сама циклизация имеет разновекторный характер и содержит несколько смыслов. Творчество понимается как процесс,

⁸ Узун С. Не поймите меня правильно. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. – 268 с.

⁹ Узун С. Почти книжка. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – 318 с.

имеющий циклические характеристики; из отдельных произведений складываются рубрики-циклы, которые в свою очередь формируют более масштабные циклические единства – книги; книги могут пониматься как циклически продолжающие друг друга феномены. Специфика таких книг в том, что в читательском восприятии они остаются неделимым мегатекстом: вряд ли после упоительного чтения (книги фактически заглатываются) кто-либо мгновенно вспомнит, в какую из книг входил тот или иной рассказ. При всем жанровом и тематическом многообразии отнюдь не случаен фактор повторяемости отдельного компонента заглавий, фиксирующего серийность издания, а также позволяющего читателю легко идентифицировать по стилистическим образным характеристикам любимого автора. Сравним названия таких серий:

Е. Гришковец: «Год ЖЖизни», «Продолжение ЖЖизни», «151 эпизод ЖЖизни»;

А. Экслер: «Записки кота Шашлыка: Компьютерные юморески», «Забавные заметки о кино Алекса Экслера и кота Бублика», «Записки невесты программиста» и др.

На обложках таких изданий, как правило, маркируется серийный характер. Серию может создавать сам автор (Алекс Экслер), книга может являться частью издательской серийной стратегии (Сергей Узун выпустил книги в серии «Письма моих друзей»). Это не только не противоречит логике сетературы, а напротив, абсолютно ей соответствует. Сайт С. Узунa, спроектированный самим автором, содержит многочисленные рубрики (тематические, жанровые, стилистические, временные), и в виртуальном пространстве сайта, таким образом, изначально содержится множество циклических характеристик, в том числе один из определяющих в пространстве цикла принцип нераздельности / неслиянности. Создается иллюзия «читательской свободы»: мы можем самостоятельно формировать для себя подбор текстов, варьируя их и тематически, и количественно.

Данный процесс может показаться спонтанным, но, как правило, мы все же подчиняемся авторской логике – он «водит» по сайту, оставляя маячки-рубрики, на которых, вследствие грамотного графического решения, невозможно не остановиться взглядом. Таким образом, даже при первом знакомстве чтение носит характер осознанного: с одной стороны, мы имеем возможность остановиться на прочтении единственного произведения и в этом случае воспринимаем его как самостоятельное и оригинальное; с другой – мы неизменно соотносим его с произведениями, размещенными в этой же рубрике-цикле, а затем и с произведениями других разделов. Таким образом, отдельное

произведение, будучи помещенным в целостный контекст, обрывает дополнительные смыслы, не утрачивая своей значимости и самобытности. Необходимо отметить, что сайт в этом смысле обладает значительным преимуществом: автор имеет возможность варьировать, перераспределять произведения из рубрики в рубрику, из одного цикла – в другой; наращивать, дополнять сложившиеся циклы новейшими произведениями. Процесс творческого накопления в интернет-пространстве неограничен во времени; авторская редакция осуществляется в любой момент, а читателю не нужно запасаться терпением и ждать выхода в свет новой книги, появление которой может быть обусловлено не столько творческой паузой, необходимой писателю (в случае с блогосферой этот фактор практически отсутствует: малая проза создается авторами очень стабильно), но и финансовыми возможностями автора или внезапно изменившейся издательской стратегией.

Мы не случайно уделяем внимание процессу авторского решения сайта или книжного издания. Пытаясь провести какую-то демаркационную линию между «книжной» и «интернет-литературой», сетераторы отводят существенную роль именно методике предоставления информации (об этом размышлял Фрумыч в телепрограмме «Сухой лед»). Важнейшей частью этой стратегии является рамочный комплекс практически во всем его объеме¹⁰: оформление обложки, издательский анонс, отзывы читателей, размещенные на обложке (либо на форзаце); заглавие, подзаголовок; предисловие, послесловие; внутренняя рубрикация; графический облик текста¹¹; даты.

Книга, как правило, представляет собой диалог, «сказку бочки» – «треп о серьезном», но вычленив это серьезное из внешне несерьезной формы – задача, предоставляемая самому читателю. Не случайно издательская группа АСТ следующим образом презентовала «Почти книжку»:

Издательская группа АСТ представляет новую книгу одного из самых харизматичных и веселых блоггеров Рунета!

«Смешнее не бывает!

¹⁰ В конкретных случаях элементы заголовочно-финального комплекса носят характер обязательных либо факультативных, но определяющих и периферийных в данном случае не существует.

¹¹ В книгах С. Узуна с грифом «@mail.ru рекомендует» вверху левой страницы неизменно присутствует графический логотип «Письм@ моим друзьям», вверху правой «висит» стрелочка курсора. Чтение создает иллюзию двойственности: как будто совмещаются книжное и виртуальное пространство.

Должны ли быть взрослые сказки серьезными? Вовсе нет. Основная мысль этой книжки — создание хорошего настроения у читателя. Все остальные составляющие, типа скрытой морали, преемственности эпох, закрученности сюжета и скрытых философских идей, безо всякого сомнения, могут возникнуть у читателя попутно, но их возникновение лежит целиком и полностью на совести читателя.

В книжке собраны короткие рассказы и миниатюры, очень приблизительно отвечающие критерию разделения. Оттого разделы и называются «Почти фантастика», «Почти мистика», «Почти рассказы», «Почти сказки» и «Почти эпос». И уж совсем очевидно, что именно поэтому сборник этих рассказов называется «Почти книжка». Ну и, разумеется, для того, чтобы выбить почву из-под ног у серьезной литературной критики. Потому как сложно серьезно рассматривать абсолютно несерьезные тексты, которые к тому же и не книжка вовсе, а «Почти книжка». Но нельзя сказать, что собранное в ней абсолютно поверхностно и неоригинально. Фрумыч был бы не Фрумычем, если бы его смешные байки не пользовались бы таким бешеным успехом на просторах Рунета. Они цитируются не только в «ЖЖ», но и на всевозможных форумах и развлекательных порталах. К сожалению, довольно часто без указания авторства. В общем, страна должна знать своих героев! Смешнее не бывает!».

Важным камертоном, определяющим фокус восприятия книги, является предисловие. Оно может носить игровой характер, при этом совмещает в себе несколько традиционных функций: является маркером книги как художественного целого, содержит ключ к восприятию литературного материала, включает авторскую позицию, служит способом установления диалога с читателем (одновременно намеренного сокращения дистанции между автором и читателем). Предисловие является органической составляющей каждой из книг, поэтому в содержательном и стилистическом плане оно обусловлено спецификой авторской манеры. С. Узун любит провоцировать и запутывать читателя. Человек, впервые зашедший на прекрасно оформленную, тщательно разработанную страничку Узуна (Фрумыча), «спотыкается» о необычные и неожиданные для себя фразы:

Личный блог Фрумыча. Этот блог ни о чем. И я никогда не спорю об этом. Доброго времени суток. Этот блог создан исключительно для целей, пока непонятных даже самому автору. И тем не менее он есть, он такой и пусть все именно так и будет¹².

Такой анонс намеренно побуждает читателя самостоятельно оценить то, что охарактеризовано автором как «ни о чем» и одновременно

¹² URL: <http://frumich.com/obeshhal-rasskazat-pro-zaiku-na-svadbe>.

обещает знакомство с чем-то не требующим мучительной мыслительной деятельности, направленной на постижение философских, исторических, этических и пр. глубин. Как и издательский анонс, самохарактеристика на сайте выступает наживкой, которая очень быстро и искусно сделает свое дело: читатель «подсаживается» на такое чтение, а точнее, вступает в диалог, выступает в роли равного собеседника, с которым советуются, которого считают равным, с которым живут в одном мире и одной жизнью. Эта тенденция явно обнаруживается в предисловиях, которые, как правило, выстраиваются в виде диалога с читателем, при этом «Читатель» неизменно пишется с заглавной буквы. Приведем фрагмент одного из предисловий:

Очень трудно написать предисловие к книге.

Почему-то сложно ответить на несколько простых вопросов: «Кто писал?», «О чем писал?», «Зачем это все?», «Что вы себе, собственно, позволяете», «Товарищ автор, вы вообще, уgomонитесь когда-нибудь?».

То ли дело, если бы было возможно лично присутствовать при процессе открывания книги.

Открывает, допустим, Читатель книжку, а оттуда чертиком таким автор – шашать! И стоит рядом, с ноги на ногу переминается, улыбается заискивающе, в глаза заглядывает.

– Опять? – строго спрашивает Читатель.

– Ну вот... Ага... Вторая вот... – извиняется автор.

– А о чем? – дотошно продолжает Читатель.

– А... Ни о чем, наверное, – вдруг осознает автор. Или обо всем. Но, скорее, все-таки ни о чем. Ну... как в первой было <...>

– Надо почитать, – резюмирует Читатель.

– Брось, пойдем-ка лучше посидим где-нибудь. Поболтаем, – предлагает автор.

– О чем поболтаем? – подозрительно спрашивает Читатель.

– Так ни о чем опять же. Или обо всем, – улыбается автор. – Я баек много знаю. И анекдотов.

– Ну пойдем тогда. У меня как раз есть немного времени, – соглашается Читатель.

И тогда они сядут и станут рассказывать друг другу реальные и выдуманные истории, неуклонно поднимая себе настроение. Просто для того, чтобы сказать потом:

– А ведь неплохо посидели. Душевно.

А ведь разговаривали ни о чем. Или обо всем сразу.

Засим и последует от автора

ЗАЯВЛЕНИЕ

Я, Фрумыч (он же Узун Сергей), автор этой книжки, клятвенно обещаю не отвлекать далее внимание Читателя на свою нескромную персону, а сидеть

и рассказывать байки и истории ни о чем и обо всем сразу. Как это, собственно, и планировалось изначально.¹³

С одной стороны, предисловие, несмотря на лаконичность, поражает своей внутренней емкостью: в нем, по существу, собирается весь фокус книги: от обозначения жанровых характеристик, пафоса, интонации, настроения, проблематики – до фиксации авторской стратегии и авторской позиции. Читатель и автор как будто становятся «по одну сторону», дистанция между ними не просто намеренно сокращается, более того, они как бы меняются местами: автору «позволяют» в ненавязчивой форме рассказать «ни о чем и обо всем сразу». Можно ли говорить в данном случае о явлении масскульта? Скорее, нет, так как массовость в данном случае может указывать именно на количество читателей, а не на известное качество или определенные вкусовые пристрастия последних. «Подозрения» в массовости опровергаются не только знакомством с текстами, но и в ряде случаев самим же предисловием, которое намеренно выводит из круга читателей поклонников массовых или гламурных сюжетов и штампов. В «Почти книжке» это рассказ о том, чего в книге не будет, формально выдержанный в стилистике, контрастной стилю самой книги:

На забытой асиенде сеньора Фернандеса Гомеса, напоминающего своей фамилией читателю, что он отрицательный персонаж, влачит полурастительное существование милая пятидесятилетняя девушка Мария, по совместимости, являющаяся троюродной теткой сестры брата отца сеньора Гомеса. <...>

Сеньор раскаивается, отдает все состояние Марии и берет себе нейтральное имя Иван Федорович. Все счастливы. Мария открывает салон модных кастрюльных крышек из меди, о чем так давно мечтала.

Ну так вот, уважаемые.

Ничего подобного не написано в этой почти книжке.¹⁴

В «Не поймите меня правильно» предисловие намеренно названо «Вместо эпиграфа». Это своего рода устойчивая стратегия заморачивания головы. Но это не обидно для читателя – он воспринимает прочитанное как добрую шутку, а не издевку или иронию по отношению к «проницательному читателю», чем иногда грешит высокая литература. Автор при всем внутреннем отрицании того абсурдного, глупого, а порой и страшного, чем наполнена повседневная жизнь, не изымает себя из этой действительности, остается по одну сторону с читателем

¹³ Узун С. Ветер в подстаканниках. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2008. С. 5-6.

¹⁴ Узун С. Почти книжка. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. С. 5-6.

и, по словам самого Фрумыча, «как любой человек, обсуждая другого, примеряет его одежду на себя».

Подобная стратегия заложена и в послесловиях. Рамочный комплекс во всех случаях выступает не содержательным, а эмоционально-интонационным, «антипафосным» камертоном, говоря музыкальной терминологией, тоникой, от которой нужно отталкиваться и к которой нужно вернуться, полностью окончив чтение. Стратегия игры с читателем, маркированная заглавием книги С. Узуна «Не поймите меня правильно», продолжается до последнего знака (мы намеренно выбираем слово «знак», так как это стратегическое решение самого автора, зафиксированное в послесловии):

Автор заявляет, что почти все персонажи, абсолютно все сюжеты и диалоги являются вымышленными и любое совпадение с реальными персонажами, сюжетами и диалогами — случайны. Или намеренны.

Автор гордо утверждает, что в процессе написания всех текстов не пострадало ни одно живое существо.

Автор клятвенно уверяет, что любое склонение любого слова этой книги по падежам не случайно совпадает с официально принятой методикой склонения по падежам.

Автор абсолютно серьезно заявляет, что не знает, кто подставил кролика Роджера, и не имеет никакого желания сбивать следствие с толку своими догадками на эту тему.

Автор уверяет читателя, что цинизм автора – напускной, как порча.

Автор перечитал пункт о цинизме и не понял, о чем он вообще.

Автор твердо заявляет, что не имеет никакого отношения к любым видам политики, включая внутреннюю, внешнюю и корпоративную.

Автор, уходя, не забывает выключать свет, телевизор, электронагревательные приборы, перекрывать газ и воду.

Автор откланивается.

Автор машет рукой.

Автор улыбается.

Автор выходит в дверь.

Автор понимает, что успел сказать далеко не все.

Автор обещает вернуться и сходство с любыми другими возвращениями автор просит считать абсолютно случайным.

Автор уже много лет общается в Интернете и поэтому больше не может не пользоваться смайликами ☺ ☺ ☺ ☺ ☺.

А точки в конце нет совсем не случайно ¹⁵

¹⁵ Узун С. Не поймите меня правильно. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. С. 262-263.

Рамочный комплекс при постижении феномена сетелитературы представляет богатое пространство для исследования, в котором одинаково интересны и важны интонационно-ритмическая организация, внутренняя концепция, коммуникативная стратегия, композиционное решение, графическое оформление; уникальная стилистика, основанная на соединении иногда контрастных стилистических рядов, штампов и оригинального авторского стиля и др. Не останавливаясь в данном случае на этом феномене отдельно, отметим, что рамочный комплекс не выбивается из общего стилистического решения произведений. Стилль и язык сетелитературы не всегда воспринимается старшим поколением, но является абсолютно своим для широкой адресной аудитории активных пользователей Интернета¹⁶.

Отсутствие внимания к блоголитературе со стороны «высокой науки» нельзя рассматривать как свидетельство отсутствия таковой (литературы), либо ее низкого качества. Напротив, анализ ряда сайтов позволяет судить о высокой культуре блогеров и блогов. Книжки и блогеры авторов, успешно реализовавших себя в нескольких областях (театре, кинокритике, IT-сфере) отличаются высоким качеством, в них – богатые интертекстовые связи; глубина постижения, казалось бы, несложных произведений Алекса Экслера, Сергей Узуна и др. зависит от степени образованности читателя и требует от него достаточного культурного уровня, в том числе знания литературных традиций.¹⁷ Разумеется, нельзя считать одинаково одаренными всех авторов, причисляющих себя к явлению сетелитературы, но мы же признаем различие в степени одаренности, художественного мастерства писателей, работающих в классической литературной манере, а также значимости творений, вышедших из-под их пера. Алекс Экслер, Леонид Каганов, Максим Калашников – люди, творчески проявляющие себя в различных сферах. Не являясь профессиональными литераторами, они от природы обладают синтетизмом мышления, творчески проявляя себя в одном виде деятельности, не просто не желают отказываться от иного, а практически осваивают одну жизненную сферу, одно жизненное пространство сквозь призму другого.

¹⁶ Стилль произведений: интонационно-ритмическое, композиционно-графическое решение фраз, грамматическая и лексическая организация произведений трансформируются в результате стилизации под язык, принятый в интернет-сообществе (в т.ч. в ряде случаев с элементами транслитерации, олбанского), но остается при этом в границах литературного.

¹⁷ Читательские отзывы даются в корректной форме; форум принципиально отличается от традиционного в интернет-пространстве.

Высочайшая читательская активность (за день у наиболее популярных авторов насчитывается от 10000 до 25000 читателей) – одна из примет существования литературы в блогосфере. Автора узнают через Инет, затем с удовольствием оценивают и перечитывают произведения любимого писателя в книжном варианте, но не желают утрачивать возможности живого диалога, знакомства с произведением «со скороды» – на каждом новом произведении отчетливо просматривается иконический знак, указывающий на дату. Между «сетелитературой» и собственно литературой существует своего рода взаимовыгодный договор: сетератор дает жизнь литератору (по словам Сергея Узуна, первые две книжки разошлись успешно в значительной степени потому, что на обложке было указано, что Сергей Узун – это и есть Фрумыч). В свою очередь, срабатывает тактика наживки: читатель, привыкший к книгам, не желая расставаться с творчеством теперь уже любимого писателя, а также опасаясь долгого ожидания выхода печатной версии следующей его книги, ныряет в блог Фрумыча, а оттуда – и в блогосферу в целом, вначале чтобы поинтересоваться, затем – побродить по блогосфере, затем сравнить сами блоги, потом представленные на них литературные образцы... А дальше механизм срабатывает безотказно: пространство Интернет, построенное как гиперсистема взаимосвязанных ресурсов, не отпускает и неминуемо затягивает читателя в Сеть (Сеть – в терминологическом смысле) и, может быть, даже перераспределяет читательское время: чтение в Интернете увлекательно, оно не требует, особенно от молодого поколения, смены привычных занятий, а потому притягивает не менее, чем чтение в кресле у камина (компьютер, хорошо это или плохо, для многих сегодня основной коллега, собеседник, друг, член семьи, а иногда и второе Я).

Игнорирование этого феномена может привести к искажению современной литературной ситуации, некорректной ее трактовке. Рафинированное литературоведение стоит перед опасностью пропустить мощную тенденцию, сложившуюся в рамках современной социокультурной ситуации. Сегодня сетелитература – не оппозиционный и не альтернативный литературный поток, это конструируемый на глазах специфический литературный мегамиф, рожденный в мегапространстве Интернета и свидетельствующий, скорее, о расширении потенциала, о трансформации и пластичности литературы, адаптации ее к условиям современного культурного процесса, выработке особых действенных механизмов, а ни в коем случае не о полном ее исчезновении как особого вида искусства. Жизнь в Сети обеспечивает писателю не только оперативность, независимость, самостоятельность, креативность в концептуальном и формальном решении своих произведений, но и

столь необходимую писателям-блогерам возможность непрерывающегося диалога с читателем, позволяющего оценивать свои творения, чувствовать реакцию (или ее отсутствие) воспринимающего, а значит, понимать степень своей востребованности, иметь возможность жить и творить с удовольствием, в полном согласии со своими личностными особенностями и творческими предпочтениями.

Е.А. МЕРКОТУН

(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.09(Петрушевская)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

«САМОРАСПАД» ПЕРСОНАЖА КАК РЕПЛИКА В ДИАЛОГЕ: ПАРАДОКСЫ ОДНОАКТНОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

Аннотация: Статья посвящена строению действия и диалога в одноактной драматургии. На примере анализа пьесы Л. Петрушевской «Вставай, Анчутка!» рассматриваются тенденции антидиалогизма, деконструкция действия и драматургической речи и синхронная работа по воссозданию целостного «образа мира» через карнавальное начало, балаганное слово, театральную игру, сконцентрированные в центральном персонаже.

Ключевые слова: одноактная драматургия, диалог, персонаж, Л. Петрушевская.

Как известно, в теоретических суждениях об одноактной драматургии на первый план обычно выдвигаются представления о компактности, «минимализме» поэтики, «экономичности» художественных приемов. Однако, авторы «одноактовок» и режиссеры одноактных спектаклей настойчиво говорят о сложности этой драматургической формы, когда внешнее «сужение потока действия» приводит к его концентрации, интенсификации, «в микродействии, микродетали» одноактной драмы открывается «много-много миров».¹

Пьеса «Вставай, Анчутка!» Л. Петрушевской со времени первых авторских «читок» и экспериментальных постановок продолжает удивлять сочетанием житейской простоты и запутанного алогизма, предельного отчаянья, надрыва и яркой игры персонажей, легкой нелепости случая и глубины постижения жизни.

Начинаясь явным недоразумением, несовпадением намерений собеседников, первая диалогическая мизансцена «Дед – Зябрев» не развивается, а быстро исчерпывает себя, завершается решающим объяснением, в котором аннулируется сам повод для вступления этих действующих лиц в диалог. Оказывается, что и причины для взаимодействия, контакта, конфликта между героями уже не существовало на момент начала разговора (*Зябрев.* Хорошо. Обмен отпал. Вы отпали. Я отпал...; 306)².

¹ Докутович Б.Н. Загадки малой драматургии. - М.: Сов. Россия, 1989. С.7-8.

² Петрушевская Л. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. Пьесы. - Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. Далее цитаты из драматических произведений Петрушевской приводятся по этому изданию с указанием номеров страниц в скобках.

Основной стержень действия и диалога, поддерживающий интригу, обеспечивающий последовательность и причинно-следственную связь событий и реплик, не просто ставится под сомнение, но обнаруживает свое отсутствие, фиктивность. В результате размывается связь драматического диалога с реальностью: оказывается, что общение персонажей и речевое действие было изначально симулятивным – разрассталось словно бы на пустом месте, вне подоплеки реальных событий, и все происходящее существовало только на уровне обмена словами.

Последовательная взаимосвязь реплик диалога в пьесе «Вставай, Анчутка!», объединенная логикой фабульного движения и очередностью введения в диалог новых персонажей, обладает, в сущности, дискретной внутренней структурой, раскладывается на «автономные» микродиалоги, диалогические мизансцены-дуэты. Компрессия одноактного драматического действия приводит здесь к «вертикальному» расположению линий коммуникации: локальные бытовые микродиалоги, даже отдельные реплики открывают через подтекст предыстории взаимоотношений, несиюминутные конфликтные ситуации, локальные семейные драмы, разные пути и обстоятельства, приведшие персонажей к данному сценическому положению. Диалог противоречивых, текучих, наслаивающихся друг на друга драматических коллизий, приводит к дестабилизации речевого действия, существенным несовпадениям словесного плана и «стоящей за ним» реальности.

Ж-Ф. Жаккар, рассматривая творчество Д. Хармса и, в частности, строение действия и диалога в пьесе «Елизавета Бам», опираясь на семиотический анализ «Лысой певицы» Э. Ионеско, предпринятый О. и И. Ревзиными, обозначил общий для этих текстов ряд нарушений постулатов нормальной коммуникации, переходящих в распад самой изображаемой реальности как «мира индетерминизма»³. Если задаться вопросом о том, существуют ли и в какой мере поддерживаются постулаты нормальной коммуникации в диалоге персонажей пьес Л. Петрушевской, окажется, что короткое драматическое действие пьесы «Вставай, Анчутка!» выстраивается по принципу нарастания индетерминизма, демонстрируя всю цепочку «диалогических несоответствий». Однако у Петрушевской нарушение постулатов коммуникации выглядит не столько как открытый прием драматургической

³ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. - СПб.: Академический проект, 1995. С. 218-220. См. также: Ревзина О.Г., Ревзин И.И. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Труды по знаковым системам. Вып. 284. – Тарту, 1971. С. 232-254.

условности, имеющий целью «поставить под сомнение пригодность самого инструмента коммуникации, а именно языка»⁴, сколько раскрывается «от противного» – через усилия персонажей по *восстановлению* нормального диалога.

Целый ряд попыток установить причинно-следственную связь между сегодняшним разговором и предшествующими договоренностями («*Зябрев*. Мы договорились, что я приеду. < ... > Теперь вспомнили? Вы мне говорили... А я утром вчера вам позвонил...» – 298; «*Баба*. Я к сыну пришла, от него письмо и перевод» – 302); растолковать связь отдельных фактов и действий других персонажей, то и дело возвращая их в сферу детерминизма при помощи вопросов: «Это зачем?», «При чем это?», «Откуда это вы взяли?» (301); стремление убедиться в наличии общей памяти, пересказывая друг другу хорошо известные семейные подробности (например, «Муж ведь Тани в отъезде. – Да, да, Вовочка в командировке. – Ему решили не писать, чтобы не расстраивать...» – 298); обеспечить сходную интерпретацию происходящего, напоминая, кто есть кто в этом доме («Я мама мужа вашего. <...> Вова мой сын»; «Это ваша забытая тетя»; «Это мой племянник» – 301, 303, 305); повысить устойчивость и информативность коммуникации при помощи общеизвестных постулатов и формул («Вы не расстраивайтесь» – 298; «Люди должны оставаться людьми»; «Люди должны быть помощниками»; «Криком беде не поможешь» – 300-303; «Будьте спокойны»; «Все будет хорошо» – 306 и т.п.) – персонажи, таким образом, совершают множество шагов, изначально направленных не к распаду, а к восстановлению «диалогических соответствий».

Но их волевые усилия имеют обратный результат: чем настойчивей индивидуальны действия по «наведению мостов», налаживанию адекватности и результативности разговора, тем отчетливей и стремительней наступает следующий общий этап его деконструкции: от конфликтного несовпадения намерений персонажей, закрытости сознания собеседников и уклонения от разговора – к имитации общения путем обмена стереотипными формулами; далее – к немотивированному вторжению в разговор новых действующих лиц; нетождественности обсуждаемой ситуации в сознании и речи разных собеседников – диалог лавинообразно скатывается к несовместимости интерпретаций происходящего, к демонстративному непониманию и неприятию сторон, переходящему, в заключительной сцене, в разрушение обычной бытовой речи, замену синтаксически связных реплик ритмизованными

⁴ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 228.

фрагментами и семантически рассогласованными фразами, прямо уводящими в «мир индетерминизма» (такие плохо согласующиеся с обычной логикой и элементарным здравым смыслом реплики, как «здесь она не воскреснет, здесь ей надо будет притворяться», «положите ее часть на подушку, часть под одеяло, причем под одеялом насыпьте по всей длине»; «у нас уже все соседи ее принимают, подметают и нам дают»; 305-306).

Последовательное продвижение от правдоподобия семейно-бытовой сценки по линии распада нормальной коммуникации позволяет констатировать в пьесе «Вставай, Анчутка!» достаточно сильное действие иррационального, внебытового начала, которое, вторгаясь в диалог, «запускает» механизм его внутренней деконструкции.

Наибольшую интенсивность получает этот процесс, когда в поле индетерминирующего влияния захватывается один из главных постулатов драматургии – закон действенности драматического слова. Но принцип слова-действия, претворяясь буквально, как реализованная метафора, только усугубляет проблему поиска диалогических соответствий, поскольку превращается в демонстрацию саморазрушения персонажа.

Дед. Зачем ты сюда ввалилась?

Анчутка. Все, я рассыпаюсь прахом! (*Рассыпается прахом.*)⁵

Зябрев. Тетя Нюра!

Баба. Анчутка! Вставай! (305)

Причем, самораспад Анчутки, судя по репликам других действующих лиц, должен происходить не одномоментно – в качестве «спецэффекта», а осуществляться в сценическом пространстве наглядно, постепенно, проходя различные стадии: сначала – «Маска смерти несколько ее не изменила», затем – «Начинает сразу пахнуть, вот как сейчас. <...> И скелета сразу не бывает», – и наконец, «Да откуда кто знает, прах, пыль, веником замести» (305). Несмотря на наглядно представленные подробности распада, этот сюжет ассоциативно связывает происходящее с чудесами волшебных сказок, актуализирует в памяти читателя/зрителя образы сказочных героев, которые рассыпаются прахом, ударившись оземь, при этом исчезают или воплощаются в новом облике. Аналогично, и сказочно-натуралистический «рецепт воскре-

⁵ Подобного рода ремарки в пьесах Петрушевской Д. Шаманский, например, оценивает как своеобразные постмодернистские «шутки» автора, создающие трудности и парадоксы при сценическом воплощении [*Шаманский Д.* «Литература не занимается счастьем» // Нева. 2004. № 9. С. 218].

шения» тети Нюры напоминает как волшебные эксперименты с живой и мертвой водой, так и приготовление физиологического раствора: «Положите ее часть на подушку, часть под одеяло, причем под одеялом насыпьте по всей длине. Понадобится шесть литров воды. Ведро у нее под кроватью. Соль поваренная, йод, сода по столовой ложке на ведро воды» (306).

Какова же природа персонажа по имени Анчутка и какие новые диалогические связи образует ее включение в действие?

С одной стороны, Анчутка прочно «привязана» к бытовому контексту: по сюжету, это домашнее прозвище странной, одиноко живущей тети Нюры Шеиной. С точки зрения внешнего действия и сюжетной интриги – это «комическая старуха» – с ее эксцентричностью, неуместными визитами к родственникам, чудаковатостью, легендами о том, что умеет заговаривать болезни и т.п. Она разговаривает сама с собой («А я каждое утро говорю себе: “Анчутка, вставай!”»; 302), задает нелепые вопросы («Ты что состарела так?»; «Это Коля! Ты не умер?»; 302 – 303); внезапно переходит от старческих жалоб («А кто мне что подаст. В магазин *ползаю...*»; 302) к озарениям и узнаваниям: «*Анчутка*. Это мой племянник, дайте мне руку пожать, имею право родному племяннику (*Пробивается к Деду, жмет ему руку*). *Дед*. Зачем ты сюда ввалилась?» (305) Или столь же стремительно входит в роль семейного доктора: «Где пациент?», – а по окончании «процедуры» требует от «пациента» немедленной реакции: «Все! Ответа нет. Они молчат. *Баба*. Правильно, значит вылечила» (303).

Имя этого действующего лица, очевидно, выбрано драматургом далеко не случайно, оно подключает к определенному кругу образов и представлений. Одновременно с комизмом внешнего порядка, Анчутка – существо потустороннее, ее происхождение связано со стихийным, языческим миром. С точки зрения мифологической, Анчутка – «нечистый дух, бес, водяной черт. Анчутка – одно из наиболее распространенных названий нечистой силы».⁶ Интересно, что многие особенности поведения героини Петрушевской вполне соответствуют характеристикам мифических анчуток. В соответствии со своей иррациональной природой, тетя Нюра-Анчутка врывается незваной в дом своих родственников, устраивает переполох, произносит странные заклинания, так же внезапно исчезает (рассыпается прахом). Сравним: Анчутка «быстро

⁶ Власова М.Н. Русские суеверия: энциклопедический словарь. – СПб.: Азбука, 1998. С. 22-23.

передвигается (летает)»⁷, «мгновенно отзывается на упоминание своего имени», «лучше о нем помалкивать, не то ... будет тут как тут...»⁸ – «Зябрев. Такси даже не понадобилось, прилетели прямо на крыльях. Ну, ваша тетя. Прямо на крыльях, одна нога там, другая здесь» (302); эти существа «умеют изменять свой облик», любят «проказить», но способны и «помрачить разум» человека⁹ – у Петрушевской «Она неис требимая»; «Она к нам каждый день является» (306).

Происхождение имени Анчутки восходит, по данным фольклорных исследований, к названию птицы¹⁰, а ее способность рассыпаться прахом и вновь «восставать для жизни» позволяет вспомнить, например, о возрождающемся из пепла фениксе.

Рассыпающаяся и способная вновь «собраться» Анчутка актуализирует в сознании читателя и другие мифологические и обрядовые параллели, она аналогична и образу Масленицы, периодическое сожжение которой – уничтожение в прах – как известно, знаменует избавление от сил хаоса и смерти, обновление жизненного круга¹¹, или «вынесению смерти» в виде чучела старухи, затем рассыпаемого, разбиваемого на части¹². В этом же ассоциативном круге находятся, например, и «амбивалентный», «карнавально оформленный» образ черта в мистериях, «похожий в этом отношении на дурака и шута», «представитель умерщвляющей и обновляющей силы»¹³, и Арлекин с его демоническим происхождением, «возглавляющий банду чертей», «по-

⁷ Анчутка [Электронный ресурс] // Terra incognita: энциклопедия таинственного и неведомого / Экзотическая зоология / Мистические и мифические существа. – URL: <http://www.incognita.ru/zoolog/mif/mif.htm>.

⁸ Анчутка [Электронный ресурс] // Дом Сварога: словарь / Славянская и русская языческая мифология. – URL: <http://www.pagan.ru/slowar/a/anchutka1.php>.

⁹ Славянская мифология. Анчутка [Электронный ресурс] // Планета Gods Bay: энциклопедия мифологии. – URL: <http://www.godsbay.ru/slavs/anchutka.html>.

¹⁰ «Анчутка, в восточнославянской мифологии злой дух, одно из русских названий чертенят, по всей видимости, происходящее от балтийского названия утки (ср. литов. ančiūtė, «маленькая утка»). А. связан с водой и вместе с тем летает; иногда А. называют водяным, болотным» [Иванов В., Топоров В. Анчутка // Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 50].

¹¹ Миллер В.Ф. Русская масленица и западно-европейский карнавал. – М., 1884; Пропп В.Я. Собрание трудов. Русские аграрные праздники. Опыт историко-этнографического исследования. – М.: Лабиринт, 2000. С. 84-89; Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. С. 153-155, 208; Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление. Глава II. Драматургия народного календаря. – М.: Искусство, 1989. С. 40-57.

¹² Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление. С. 50.

¹³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1965. С. 290.

сланцев смерти, явившихся за состарившимся временем, чтобы оно, умерев, омолодилось...».¹⁴ Драматург наделяет Анчутку иррациональным единством, синтезом противоположных сил: она причастна тенденциям распада, абсурдизации реальности, с одной стороны, и одновременно, обладает стихийной «волей к жизни», способностью «восставать» и вновь «являться», преодолевая ежедневный хаос. Нескладная престарелая «тетя Нюрочка», она же мифическая Анчутка, вступает в драматическое действие как персонификация карнавального начала, она создает своим присутствием «особый мир, веселый и праздничный, свободный от косной силы повседневной жизни»¹⁵, непосредственно соединяет «серьезный и смеховой аспекты»¹⁶ восприятия повседневности и привносит в краткое завершенное действие одноактной пьесы бесконечную карнавальную игру в «смерть и воскресение одного и того же тела»¹⁷.

Иногда происхождение такого персонажа, как Анчутка, интерпретируется и еще более масштабно, связывается как с «нечистым», дьявольским началом, так и с силами созидающими, творящими вселенную.¹⁸ С этой точки зрения, в необычном персонаже Петрушевской соединяются, скорее, функции, демиурга и трикстера: с одной стороны, способность магически воздействовать и упорядочивать окружающую реальность, в том числе, и при помощи слова, и, с другой, откровенно шутовское, игровое поведение, дублирующее и пародирующее заложенное в ней же самой мирозидательное начало.

¹⁴ Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление. С. 49.

¹⁵ Асеев Б.Н. Русский драматический театр от истоков до конца XVIII века. – М.: Искусство, 1977. С. 75-76.

¹⁶ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 9.

¹⁷ Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление. С. 8-9.

¹⁸ «Дело в том, что “анчутка” – это черт, именно черт, без всяких эвфемизмов и недоговорок, нечистый собственной персоной <...> Литовское *ančiute*, “уточка”, вызывает весьма сложную цепь ассоциаций. Мало того, что утка по-литовски *antis*, так ещё в русском языке есть целый ряд слов, которые произошли от Антихриста – “антип”, “антик” и т.п. Отсюда же и анчутка, но, похоже, все еще сложнее. <...> Вначале, помним, земля была безвидна и пуста, и дух Божий носился над водами. Демиург ... по приказу Бога ныряет в воды за горстью земли, из которой потом создает нашу вселенную. Демиург, в сущности – огромная нырковая утка, “антис”, антихрист, Враг рода человеческого. Но он же и создал мир, говорят гностики. <...> Демиург, к которому обращаются ласково и вежливо, чтобы задобрить – или презрительно, ибо изначальный смысл понятия уже утрачен: анчутка» [Кизюков С.В. Бабай. - URL: <http://editor.rus-obr.ru/library/1075>].

Отметим здесь еще один парадокс. В качестве действующего лица и субъекта речи Анчутка совсем не обладает способностью вести и развивать диалог с другими персонажами. Ее слово, напротив, внешне монологично. «Вваливаясь» на сцену, она на протяжении всего действия остается в пределах «автокоммуникации»:

Анчутка. А я каждое утро говорю себе: «Анчутка, вставай!» Встаю. <...> Каждое утро встаю для жизни. Анчутка, говорю, вставай! Никто за тебя не встанет! И так девяносто три года борюсь со своей ленью.

Зябрев. Но это все в прошлом.

Анчутка. Анчутка, вставай. Во как. И встаю. А кто мне что подаст. ...и т.д. (302)

За исключением этих нескольких фраз, она практически не произносит развернутых, логически упорядоченных реплик, и во всех высказываниях прежде всего «являет» себя, «транслирует» свою жизненную энергию, но при этом слабо или искаженно реагирует на вопросы и замечания окружающих. Тем не менее, несмотря на внешний монологизм, одностороннюю направленность реплик, Анчутка обладает огромным диалогическим потенциалом, ее слово играет в структуре речевого действия особую роль. Заговор Анчутки, с одной стороны, окончательно дестабилизирует драматический диалог, разрушает его логическую структуру, но в то же время, прямо обращен к другому диалогическому уровню, направлен к скрытым «за спиной» повседневности энергиям, способным повлиять на человеческое существование, к «бесконечности», которая, как заметил еще М. Метерлинк, «никогда не бездействует».¹⁹

Современные исследователи отметили, что в пьесе «Вставай, Анчутка!» «конструируется ...псевдосакральная модель заговоров», в ней открывается уникальный «опыт якобы фиксации фольклора», «смесь христианских молитв, причетов и языческих обрядовых песен», Петрушевская-драматург «в данном случае выступает именно как сочинитель речи».²⁰ Самопародирование жанра достигается при помощи «подключения» к действию других персонажей, которые находят весьма

¹⁹ Метерлинк М. Сокровище смиренных // Метерлинк М. Полн. собр. соч. Т. 2. – Петроград, 1915. С. 68.

²⁰ Шаманский Д. «Литература не занимается счастьем» // Нева. 2004. № 9. С. 220-221. Отметим, что подобное же «сочинение» жаргонной речи присутствует в пьесе «Анданте»; в пьесе «Скамейка-премия» творчески создается драматургом образ искаженной русской речи старой эстонки Альмы Яновны; реплики и монологи Пьеро, Коломбины и Арлекина в «Квартире Коломбины» – тоже во многом откровенно сочиненные, пародийно заостренные образы речи актеров советского детского театра.

оригинальную форму диалога с Анчуткой, пытаюсь воспроизвести ее речь, «воскресить» тетю Нюру ее же методом, и используют в качестве магических заговорных формул считалки и кричалки.

Очевидно, что Анчутка обладает не столько мистическими способностями, даром ведуна и знахаря, сколько владеет балаганным словом, в котором в избытке присутствуют «оксюморон и алогизм», «словесные сочетания, образованные рифмованием и аллитерацией»²¹. Стилизованный заговор Анчутки, безусловно, заставляет вспомнить и «особую склонность к рифмованной речи», характерную для «профессионального стиля скоморохов»²², который часто характеризуется исследователями как поток речи, непрерывное высказывание в адрес толпы, причем чрезвычайно важна его ритмичность, «рифмованный поток сохраняет постоянную незавершенность, открытость текста», в нем «выстраиваются в один ряд слова, принадлежащие различным, далеким друг от друга семиотическим кодам», не менее важна и непрерывность балаганного слова, «поскольку прекращение монологического процесса, удерживающего единство, слитность фона антимира, немедленно приводит к его исчезновению»²³ (аналогично и приостановка монолога Анчутки, возвращение в обыденную реальность вопросом «Ты зачем сюда ввалилась?» немедленно завершается распадом персонажа).

Другие сценические партнеры Анчутки, в особенности, Дед и Баба, попадая в поле ее воздействия, тоже начинают восприниматься как актеры балаганного театра. Основания для таких сближений дают материалы по истории русского театрального искусства, так как эти персонажи тоже по происхождению связаны с традициями русских игрищ, скоморошьях действ, балаганных представлений. В частности, Дед – не только фигура, традиционная для балаганного театра – «балаганный дед», «карусельный дед»²⁴, он еще и «обязательный,

²¹ Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). – СПб., 2003. С. 151.

²² Адрианова-Перетц В.П. Сатирическая литература (1640-е – 1690-е годы) // История русской литературы: в 10 т. Т. II. Ч. 2. – М.-Л.: Изд.-во АН СССР, 1948. С. 205; Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси // Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. – Л.: Худож. литература, 1987. Т. 2. С. 363.

²³ Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). С. 152.

²⁴ «...Замыкающий на себе все ярмарочное пространство», «наиболее карнавализованный персонаж», «своими речами он продуцирует дух “чрезмерности”, “избыточности”», «его действия суетливы, беспорядочны; постоянная подвижность выдает желание быть одновременно “и здесь и там” ...резкие переходы от хохота к преувеличенной серьезности или плачу, активная жестикуляция и мимика, насмешки

часто главный персонаж ряженных», причем выступает он «нередко в паре со старухой»²⁵. Б.Н. Асеев, воссоздавая историю русского театра от его истоков, отмечает, что одними из первых русских комедий были, наряду с «пародийным изображением церковной службы», «комическим диалогом мужика с барином» – и «комические сценки с участием хитрого старика, притворяющегося глухим»²⁶. Кроме того, необходимо учесть и мифологическую семантику этого образа: «Дед у всех славян служит эвфемизмом нечистой силы <...> различных низших демонов – домового <...> лешего ... водяного ... полевика, вампира ... хранителя кладов ... духов болезней»²⁷. Следовательно, герои пьесы Петрушевской, в особенности Дед и Баба, обнаруживают не только сюжетное, но и архетипическое родство с Анчуткой, и можно предположить, что на сцену здесь выходят не столько персонажи социально-психологической драмы, с их правдоподобием характеров, биографий, обусловленностью речевых характеристик, сколько компания демонических масок народной комедии, шутов балаганного театра.

Анчутка отчетливо напоминает игроца-скомороха, она устраивает целое представление: то приговаривает и, возможно, пританцовывает, движется в ритме своей заговорной речи, то задает нелепые вопросы, то рвется пожать руку, то жалуется, то кричит и стучит в стенку, наконец, падает замертво. Игровой характер поведения других персонажей также не вызывает сомнений, лукавые балаганные интонации прорываются во многих комических выходах, шутовских репликах и жестах.

Вся сцена с участием компании персонажей Петрушевской (Дед – Баба – Анчутка – «Профессор»/Зябрев) отдаленно напоминает даже

над толпой и самим собой ... все это нацеливалось на дестабилизацию нормы восприятия, *подготавливая публику на прием любой информации, какой бы нелепой или абсурдной она не казалась*» [Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.). С. 152-153]. См. также: Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – нач. XX в. – СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 159-176.

²⁵ Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под общей ред. Н.И. Толстого: В 5 т. Т. 2. – М.: Международные отношения, 1999. С. 41.

²⁶ Асеев Б.Н. Русский драматический театр от истоков до конца XVIII века. С. 69. Даже характер сценического поведения Деда в пьесе «Вставай, Анчутка!» словно бы связан общей памятью с образом балаганного старика, который «сновал» по узкому пространству балкона, «то убегал за занавески, то внезапно выскакивал ... и вел свой разговор с публикой» [См.: Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – нач. XX в. С. 160].

²⁷ Славянские древности: Этнолингвистический словарь. С. 41.

квартет масок комедии дель арте²⁸, с точки зрения игрового действия их диалог выглядит как карнавальная импровизация, каскад комических реприз, намеренное одурачивание публики и друг друга, внесение нелепости и абсурда в обыденную ситуацию, и кульминация этого шутовского действия – разыгрывание мнимой смерти и неизбежного воскресения Анчутки.

Исследователи поэтики балагана определяют его как «широкое внутреннее пространство, где всему найдется место»²⁹, балаганный мир «представлен открытым... это значит: смерть не окончательна, хотя и жизнь не бесконечна»³⁰. «Двоичность» поэтики балагана означает «мерцание настоящего и мнимого, истины и ее облика, явления и сущности»³¹, игра балаганных актеров воспринимается как «своего рода молитва», которая «соединяет противоречия, раздирающие человеческую жизнь, и позволяет ей до поры до времени оставаться жизнью»³². Отметим, что присущие балаганной поэтике комический беспорядок, атмосферу суматохи, путаницу понятий, органично включающую «элементы абсурда» исследователи интерпретируют не как деструктивное, но как упорядочивающее начало, направленное на «“оживление” повседневности за счет деструкции привычных поведенческих норм и хаотизации, чем, в свою очередь, достигается и примирение человека с жесткими условиями жизни».³³ Природа балаганного представления, как и сущность карнавала, направлена на борьбу с «серьезным представлением серьезного», связана с восстановлением полноты бытия, целостности мира: «Насмешка балагана – это возвращение объема тому, что ... представлено плоско, однобоко, т.е. неистинно. Смеясь над серьезным, балаган возвращает мирскому его священное измерение, а иронизируя над священным, опускает его с заоблачных высей до постижимой человеком высоты. Следовательно, балаган, смеясь, очеловечивает жизнь, которой нет дела до чело-

²⁸ См.: *Молодцова М.* Комедия дель арте. История и современная судьба. – Л.: ЛГИТМИК, 1990; *Миклашевский К.М.* La commedia dell' arte. – СПб., 1914-1917; *Дживелегов А.К.* Итальянская народная комедия. – М.: АН СССР, 1954; *Бояджиев Г.Н.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. – Л.: Искусство, 1973. (Гл. вторая. С. 48-95).

²⁹ *Мильдон В.И.* Балаган в литературе (введение в философию балагана). – М., 1993. С. 54.

³⁰ Там же. С. 33. См. также: *Заржецкий В.В.* Традиции балагана в русской современной драматургии: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2006. С. 217-218.

³¹ *Заржецкий В.В.* Традиции балагана в русской современной драматургии. С. 47.

³² *Мильдон В.И.* Балаган в литературе. С. 28.

³³ *Юрков С.Е.* Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). С. 151.

века; позволяет людям удержаться на грани и не сваливаться в одну сторону»³⁴.

Врываясь в диалог, Анчутка в пьесе Петрушевской действует вполне в русле этой традиции: она всеми силами уничтожает, разгоняет, закликает («пыль-пыль, рассыпсья, раствориись, разложись, прах» – 303) гнетущую серьезность реальности, демонстрирует ограниченность бытийно-трагического отношения к повседневности, использует как мирозидательную энергию сакрального жанра – заговора, так и «хаотизирующий» творческий потенциал балаганного слова, чтобы наполнить драматическое действие и речевую ткань пьесы новой степенью диалогичности. Благодаря этим усилиям формируется динамичность, особая неоднозначность, разносторонность, и в то же время объемность и цельность драматического действия. В диалогизирующем движении драматург позволяет персонажу дойти до крайней точки – подвергнуть «амбивалентному смеху» самое серьезное и непреложное событие – «диалогизировать изнутри» смерть.

Анчутка, рассыпаясь прахом, дает повод для чисто игрового взаимодействия между персонажами. Они самозабвенно, как дети или как мастера актерской импровизации, «отыгрывают» сюжет смерти, корректируют предполагаемые обстоятельства, не испытывая в ходе этого представления ни ужаса, ни отчаяния, помня о том, что тетя Нюра – «неистребимая»:

Важно и то, что диалог с распавшимся в прах персонажем не прекращается, пограничное состояние Анчутки оказывается в итоге не финальной точкой деконструкции действия и диалога, но периодически повторяющимся явлением, оценивается и как элемент актерской игры, и как часть продолжающейся дискуссии. Балаганный, абсурдный финал пьесы создает ситуацию, в которой смерть так же, как и мука повседневного существования, осмеивается, ее восприятие становится амбивалентным, что дает возможность высвобождения личностной энергии для человека, пришедшего в отчаяние, задавленного проблемами обыденного существования. Показательно, что обновление жизненного круга, которое связано с вмешательством карнавального начала, совершается здесь на малом пространстве, «в отдельно взятой» квартире. Но интенсивность этого процесса неправдоподобно высокая, поскольку явление Анчутки оказывается не исключительным событием, а ежедневным ритуалом, частью повседневности: «Дед. Все равно ждать до завтра придется. ...Она к нам каждый день является.

³⁴ Мильдон В. Балаган в литературе. С. 37.

...Каждый день трясемся, что она не соберется. <...> А ей сказать, она примет близко к сердцу и два раза в день придется выметать» (306).

«Неистребимость» жизни, утверждаемая в скандальном, хаотическом, готовом развалиться, отчаянно несчастном мире – вот стержень, на котором держится действие пьесы. «Трагедия каждого дня», подвергаясь деконструкции, выворачиваясь наизнанку, рассыпается прахом вместе с Анчуткой, оборачивается каждодневным балаганом, который разыгрывает «неистребимая» тетя Нюра.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алексеева Надежда Васильевна – д. филол. н., профессор Ульяновского государственного педагогического университета, г. Ульяновск, Россия

E-mail: alexejeva31@mail.ru

Багдасарян Ольга Юрьевна – к. филол. н., доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия

E-mail: liter.uspu@gmail.com

Барковская Нина Владимировна – д. филол. н., профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия

E-mail: n_barkovskaya@list.ru

Блищ Наталья Леонидовна – к. филол. н., доцент Белорусского государственного университета, г. Минск, Беларусь

E-mail: blishch@list.ru

Верина Ульяна Юрьевна – к. филол. н., доцент Белорусского государственного университета, г. Минск, Беларусь

E-mail: verina14@rambler.ru

Даниленко Юлия Юрьевна – к. филол. н., доцент Пермского государственного педагогического университета, г. Пермь, Россия

E-mail: danilenko.juli@mail.ru

Есаева Анастасия Леонидовна – магистрант Пермского государственного педагогического университета, г. Пермь, Россия

Кубасов Александр Васильевич – д. филол. н., профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия

E-mail: kubas2002@mail.ru

Литовская Мария Аркадьевна – д. филол. н., профессор Уральского федерального университета им. Первого президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия
E-mail: marialiter@gmail.com

Матвеева Юлия Владимировна – д. филол. н., доцент Уральского федерального университета им. Первого президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия
E-mail: julia-matveeva@yandex.ru

Меркотун Елена Алексеевна – к. филол. н., доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия
E-mail: merko@list.ru

Миронов Алексей Владимирович – к. филол. н., доцент Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии, г. Нижний Тагил, Россия
E-mail: aleksej.mironov@pochta.ru

Налегач Наталья Валерьевна – к. филол. н., доцент Кемеровского государственного университета, г. Кемерово
E-mail: nalegach@list.ru

Пономарева Елена Владимировна – д. филол. н., профессор Южно-Уральского государственного университета, г. Челябинск, Россия
E-mail: ponomareva_elen@mail.ru

Семьян Татьяна Федоровна – д. филол. н., профессор Южно-Уральского государственного университета, г. Челябинск, Россия
E-mail: tatyana_semyan@mail.ru

Созина Елена Константиновна – д. филол. н., профессор Уральского федерального университета им. Первого президента России Б.Н. Ельцина, Институт истории и археологии УрО РАН, г. Екатеринбург, Россия
E-mail: sozina@internethome.ru

Сподарец Надежда Викторовна – к. филол. н., доцент Одесского национального университета им. И. И. Мечникова, г. Одесса, Украина
E-mail: spodarets.n@gmail.com

Степанова Анна Аркадьевна – к. филол. н., докторант, Днепропетровский университет экономики и права им. А. Нобеля, г. Днепропетровск, Украина
E-mail: anika102@yandex.ru

Сухорукова Юлия Алексеевна – аспирант Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия

Хрящева Нина Петровна – д. филол. н., профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия
E-mail: ninaus@olympus.ru

Черняк Мария Александровна – д. филол. н., профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: ma-cher@yandex.ru

Шамакова Евгения Маратовна – магистрант Уральского федерального университета им. Первого президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия

SUMMARY

ARTISTIC TRENDS IN THE LITERATURE OF THE FIRST THIRD OF XX CENTURY

Spodarets Nadezhda. The problem of artistic conceptualization of the phenomenon of human in the lyrics of Ch. Baudelaire and A. Blok.

According to the hypothesis formulated in the given article, artistic conceptualization of the phenomenon of bifurcated mind in A. Blok's cycle «The Black Blood» originates in poetry by Charles Baudelaire. There have been investigated the peculiarities of the concept of «animal-human» and its text personifications actualized in Baudelaire's creative works as well as in Blok's poetry of the third period.

Keywords: the concept “animal-human”, artistic conceptualization, the phenomenon of bifurcated mind.

Nalegach Natalya. The poem of I. Annensky «Among the Worlds» in the poetic reflections of Vs. Rozhdestvensky.

This article is devoted to the Vsevolod Rozhdestvensky's poems whose mode of images, subjects and poetic motives ascends to the I. Annensky's poem “Sredi mirov” (“Among the Worlds”). Comparative analysis of this poetic texts reveals the principle of thematic separation in V. Rozhdestvensky's mastering of I. Annensky's tradition. Thus in such poems as “I began my day with Puschkin's poem...” and “For all are opened sad pages...” the address to the symbol of the only star leads to the creative work and to the creation of the image of the soul. In his poem “The star” receives development the motive of love as exceptionally strong and beautiful feeling.

Keywords: Vs. Rozhdestvensky, I. Annensky, “Sredi mirov” (“Among the Worlds”), a star.

Stepanova Anna. Urban planning as a life-creation: the image of a city-garden in the poetry of Vladimir Mayakovsky.

The article is devoted to investigate in an image of garden city in V. Mayakovsky's poem. «Khrenov's Story About Kuznetskstroy and About People of Kuznetsk». Aspects of the urbanistic concept of a city-garden in the European culture of the end of XIX – beginnings XX century and features of its embodiment in a literary work are considered in the article.

V. Mayakovsky's work is analyzed in a view of concepts «life-creation» and «the person of culture».

Keywords: city, city-garden, urbanism, «the person of culture», life-creation, eidetic image.

Mironov Aleksandr. Vladimir Narbut: entering the literary life (materials to the poet's biography)

The article deals with the facts of the initial period of V. Narbut's creativity. Archival materials are introduced into the scientific practice. We analyze the poetic, critical, and publishing activities of Narbut.

Keywords: Narbut, debut book, pastoral poetry, "Gaudeamus" magazine.

Kubasov Aleksandr. The discourse of the death in the story by S. Krzhizhanovsky's "Smoky glass"

By the example of the story by Sigismund Krzhizhanovski (1887-1950) «Smoky Glass» ("Dymchatyi bokal") the article reveals the existential nature of human destiny understanding and representation, due to the eschatological consciousness of the author. The notion of artistic predicate is introduced in the article, the topic of the story is revealed with the help of biblical interpretive code, the antinomy of the genre form is examined which combines the features of the parable and its antipode.

Keywords: death discourse, S.D. Krzhizhanovski, consciousnesses of the author.

Matveeva Julia, Shamakova Evgenia. A few observations on the nature of Vladimir Nabokov's reminiscent creativity.

The semantic connections of Nabokov's novel «Invitation to a Beheading», and Victor Hugo's short novel «The Last Day of a Condemned Man» are arranged on different layers of the organization of a literary text. Nabokov's novel «Luzhin Defence» is considered in terms of plot analogies to the comedy film of V. Pudovkin titled «Chess fever».

Keywords: Nabokov, reminiscence, intertextuality, grotesque.

Khryashcheva Nina, Sukhorukova Julia. Later creativity of K. Paustovsky: Towards the meta-prose poetics.

The article deals with the formation of features of meta-prose in the latest novels of K. Paustovsky; revealed the figure of the writer-character, the description of the process of writing is analyzed, the self-citation as means of writer's self-reflection is highlighted.

Keywords: metaprose, writer and character, identity, auto-reflection, the principle of associations.

ONE HUNDRED YEARS LATER: A DIALOGUE WITH THE TRADITION

Blishch Natalya. Meta-literary A.Remizov's myth about Gogol and the beginning of the XX century gogoliana.

The article deals with the new interpretation of Gogol personality proposed by A.Remizov as opposed to general view of the writer elaborated by Russian emigration literature.

Keywords: phonosemantics, mythopoetics, reminiscence background, paronimic attraction, phenomenological reflexion.

Barkovskaya Nina. A. Remisov's traditions in modern literature.

The works of contemporary authors (L. Goralik, M. Geide, M. Boteva), which modernizing folk genres, are considered. The traditions of Remizov's genre on stylistic level are examined. However, there is the removal of valuable oppositions of life and death, God and the devil, heaven and hell. Attention of the contemporary authors' is focused on "pandemonium world" as the only psychological reality. The strategy of the authors is characterized as an attempt to find the sense of existence, being beyond its borders.

Keywords: archaic genres, subject crisis, modern literature, traditions.

Bagdasaryan Olga. Remakes in New Drama (M. Bitter-jr. On the Bottom («Na donyshke») – M. Gorky. The Lower Depths («Na dne»))

The article deals with some theoretical aspects of the remake (movie and literature) and examines one of the contemporary drama-remake («On the bottom» I. Shpritz). The author indicates the specificity of copy-original dialogue and in particular the secondary text's intention to displace/destroy the original and at the same time to confirm the classic code authority.

Keywords: modern Russian literature, drama, plays, new drama, text recycling, remakes, Russian classic in modern literature.

Chernjak Maria. Serapion's echo in the start of XXI century prose context.

In article laws sociocultural and aesthetic musters of two literary processes – the beginnings of 1920th, the period of formation of literary group

«Serapion brothers», and modern literary process (on an example of a «new realism» trend) are considered.

Keywords: The modern literature, «new realism», literary group «Serapion brothers», the literary project.

Litovskaya Maria. «Past Plus Future Minus Present»: Empire Idea in Russian Novel of the 2000-th.

One of actual both polemics and thematic aspects of the Russian literature of 2000-th is analyzed in the article. The destiny of the Soviet state is considered in Alexander Terekhov, Anton Utkin, Maxim Kantor, and Dmitry Bykov's etc. novels, in a wide historical context. Underlining similarity of the USSR to other empires, writers show orderliness of its degradation and disintegration, discuss problems of the further development of Russia. Ambivalence of pathos, aspiration to understand specificity of the Soviet utopia, the sympathetic relation to the Russian person – the hostage of history, focus on humanitarian use of the Soviet heritage is characteristic for texts of different genres.

Keywords: contemporary Russian literature, content of contemporary novel, Aleksandr Terekhov, Anton Utkin.

Alekseeva Nadezhda. Semantics of reminiscence titles in the novel V. Makanin "Underground or Hero of Our Time."

The paper considers the semantics of inner chapters of a novel that have a distinct allusion and reminiscent nature. Associative-semantic fields of conceptual leading motives and images, their key role in the text interpretation are analyzed. Intra-textual and non-textual dialog links with the culture of the past and contiguous epochs are established.

Keywords: reminiscence, "trace", associative-semantic fields, intratextual and non-textual links, dialog of cultures.

ARTISTIC TRENDS IN LITERATURE AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Verina Uljana. The phenomenon of individual-plural and modern literary process (the poetic generation of "Debut")

The philological analysis of modern poetry is necessary, but is impossible on the bases of traditional poetics. One of problems is connected with not isolated person of the author, with inseparability of its creativity from literary generation. The individual-plural phenomenon reflects such situa-

tion. Especially expressively it is shown on an example of poetic generation of «Debut».

Keywords: individual-plural phenomenon, modern poetry, the theory of modern literary process, poetic generation, the award «Debut».

Semyan Tatyana. Performative nature of the text of modern national drama.

This paper offers an analysis of the visual appearance of the texts of modern drama, performative qualities that are manifested in the syncretism of poetics in the process of the text creolisation, mixed clan boundaries of genre and the phenomenon of emphasizing physicality.

Keywords: performativity, visual, stage direction, creolisation text, physicality.

Sozina Elena. Petersburg's novel of Marina Paley.

M. Paley's writing is considered as a novel-a myth. The refraction of tradition of «Petersburg's text», as well as women's images, mythologemes of gardens, water and fire were analyzed. The function of epigraphs, nurturing special story is investigated. Fusion of reality and fantasy fiction is shown.

Keywords: romance, myth, Petersburg's text, mythologemes of the garden, water and fire.

Danilenko Julia, Esaeva Anastasia. Between life and literature (to question of genre specific «Story Journal of Zhivago» by Nina Gorlanova).

This article explores the narrative strategies of modern author (Nina Gorlanova), whose texts were founded on reproduction of real story. Explores one of variant of transformation «story» as genre in the modern literature.

Keywords: Nina Gorlanova, genre, non-fiction, Live Journal, story, fiction.

Ponomareva Elena. «Opposition» or «position»: internet literature in modern literary space.

This article discusses the counter-trend network literature. Attempts are made to analyze key aspects of literature, which operates in the Internet and book versions.

Keywords: network literature, the blogosphere, a framework (header-final complex), genre, style, book, artistic unity.

Merkotun Elena. The «self-dissolution» of a character – as a cue in a dialogue: paradoxes of the one-act dramatic action.

The article is devoted to the composition of an action and dialogue in one-act drama. By analyzing the play by Petrushevskaya «Vstavai, Anchutka!» the work reviews the tendencies of antialogism, deconstruction of an action and dramatic language and synchronized work on reconstruction of the holistic «image of the world» through the carnival basis, farcical word, theatrical play, concentrated in the central character.

Keywords: one-act drama, dialogue, character, L. Petrushevskaya.

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Серия

**«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА:
НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ»**

Сетевой адрес журнала: <http://journals.uspu.ru>

Издатель: ФГБОУ ВПО

«Уральский государственный педагогический университет»

Адрес издателя и редакции:

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279.

E-mail: sovliter@gmail.com; n_barkovskaya@list.ru

Тел.: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

Периодичность издания: 1 раз в квартал

Периодичность серии: 1 раз в год

Выходные сведения:

Уральский филологический вестник:

электронный научный журнал. 2012. № 1.

Серия «Русская литература: направления и течения» (Вып. 13). –

URL: <http://journals.uspu.ru>