

A c t a Universitatis Lodzianis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

12

Typy twórczości literackiej:
od mistrza pióra do grafomana – 2

Виды литературного творчества:
от мастера пера к графоману – 2

FOLIA
LITTERARIA
ROSSICA



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO
ŁÓDŹ 2019

A c t a
Universitatis
Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

12



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

A c t a Universitatis Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

12

Typy twórczości literackiej:
od mistrza pióra do grafomana – 2

Виды литературного творчества:
от мастера пера к графоману – 2

pod redakcją
Anny Wardy i Siergieja Nikołajewa

 **WYDAWNICTWO**
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2019

FOLIA
LITTERARIA
ROSSICA

REDAKCJA „FOLIA LITTERARIA ROSSICA”

dr *Ewa Sadzińska* – Uniwersytet Łódzki (redaktor naczelna)
prof. *Larysa Lapina* – Rosyjski Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny
im. A. I. Hercena w Sankt Petersburgu (redaktor językowy)
prof. dr hab. *Barbara Olaszek* – Uniwersytet Łódzki (redaktor tematyczny)
prof. *Elena Sozina* – Uralski Oddział Rosyjskiej Akademii Nauk (redaktor tematyczny)
prof. *Olga Kupcowa* – Moskiewski Uniwersytet Państwowy (redaktor tematyczny)
dr *Aleksandra Szymańska* – Uniwersytet Łódzki (sekretarz)

RADA PROGRAMOWA

prof. *Deczka Czawdarowa* – Szumenski Uniwersytet im. Konstantyna Priesławskiego (Szumen, Bułgaria), prof. *Nikolaj Fortunatow* – Uniwersytet Państwowy im. N. I. Łobaczewskiego (Niżny Nowogród, Rosja), prof. *Alexander Graf* – Uniwersytet im. Justusa-Liebiga (Giessen, Niemcy)
prof. *Dina Magomiedowa* – Rosyjski Państwowy Uniwersytet Humanistyczny (Moskwa, Rosja)
prof. dr hab. *Kazimierz Prus* – Uniwersytet Rzeszowski (Rzeszów)
mgr *Wiera Sitnikowa* – Międzynarodowy Uniwersytet Moskiewski (Moskwa, Rosja)
dr hab. prof. nadzw. *Danuta Szymonik* – Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny (Siedlce)
prof. *Anatolij Sobiennikow* – Instytut Wojskowy (Peterhof, Rosja)

RECENZENCI WSPÓŁPRACUJĄCY Z REDAKCJĄ

prof. dr hab. *Anna Bednarczyk* – Uniwersytet Łódzki (Łódź), prof. dr hab. *Piotr Fast* – Uniwersytet Śląski (Katowice), prof. dr hab. *Krystyna Galon-Kurkowa* – Uniwersytet Wrocławski (Wrocław)
prof. *Galina Gumionnaja* – Państwowy Uniwersytet Lingwistyczny im. N. A. Dobrolubowa (Niżny Nowogród, Rosja), prof. *Natalia Kokowina* – Uniwersytet Państwowy w Kursku (Kursk, Rosja)
prof. *Andriej Kunariow* – Moskiewski Państwowy Uniwersytet Regionalny (Moskwa, Rosja)
prof. dr hab. *Eliza Malek* – Uniwersytet Łódzki (Łódź), prof. dr hab. *Halina Mazurek* – Uniwersytet Śląski (Katowice), prof. *Michaił Pawłowicz* – Uniwersytet Naukowo-Badawczy „Wyższa Szkoła Ekonomii” (Moskwa, Rosja), prof. *Tatiana Prochorowa* – Uniwersytet Federalny w Kazaniu (Rosja)
prof. *Irina Romanowa* – Smoleński Uniwersytet Państwowy (Smoleńsk, Rosja)
prof. dr hab. *Wanda Supa* – Uniwersytet w Białymstoku (Białystok), prof. *Elena Sozina* – Uralski Uniwersytet Federalny (Jekaterynburg, Rosja), dr *Aleksandr Stiepanow* – Twerski Uniwersytet Państwowy (Twer, Rosja), prof. *Galina Szelogurowa* – Rosyjskie Centrum Naukowe MS – Współpraca Międzynarodowa (Moskwa, Rosja), prof. *Marina Urtmincewa* – Uniwersytet Państwowy im. N. I. Łobaczewskiego (Niżny Nowogród, Rosja), prof. dr hab. *Halina Waszkielewicz* – Uniwersytet Jagielloński (Kraków), prof. *Natalia Wierszynina* – Pskowski Uniwersytet Państwowy (Psków, Rosja), prof. *Natalia Wołodina* – Czerepowiecki Uniwersytet Państwowy (Czerepowiec, Rosja), prof. dr hab. *Urszula Wójcicka* – Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy (Bydgoszcz), prof. *Tatiana Żurczewa* – Samarski Uniwersytet Badawczy im. Akademika S. P. Korolowa (Samara, Rosja)

KOREKTA I REDAGOWANIE STRESZCZEŃ W JĘZYKU ANGIELSKIM

dr *Marta Kaźmierczak* – Uniwersytet Warszawski (Warszawa)

ADRES REDAKCJI

Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej, Instytut Rusycystyki UŁ
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173
tel. (42) 665 53 25
e-mail: ewa.sadzinska@uni.lodz.pl, aleksandra.szymanska@uni.lodz.pl
www.rossicalitteraria.uni.lodz.pl

Spis treści

Od Redakcji.....	7
От редакции.....	9
Alina Orłowska , Массонский дискурс о новой России: О своеобразии образа мира в русских массонских утопиях XVIII века.....	11
Алина Силина , Свое и чужое: механизм заимствований в русской семинарской поэзии второй половины XVIII века (по материалам тверской духовной семинарии).....	25
Alexander Graf , Об отношении к иностранным языкам в русской литературе.....	37
Anna Warda , Роман-пародия <i>Мой дядя Н. Г. Кузьмича</i> и пушкинский роман в стихах <i>Евгений Онегин</i>	51
Татьяна Федосеева , Я. П. Полонский как предшественник русского символизма: поэтика лирического цикла (<i>Сны Полонского</i> и <i>Жизнь моего приятеля</i> Блока).....	65
Anna Bednarczyk , <i>Медальоны</i> Игоря Северянина – проблема перевода на польский язык (анализ и перевод).....	81
Danuta Szymonik , <i>Жизнь Матвея Кожемякина</i> Максима Горького: рефлексии по поводу жанра.....	99
Patryk Witczak , Поэзия Галины Кузнецовой в контексте творчества Ивана Бунина (тематический аспект).....	109
Aldona Borkowska , Захар Прилепин – литературный портрет.....	121
Евгения Сафаргалева , Жанровое своеобразие пьесы Ю. Клавдиева <i>Победоносец</i>	131
Ольга Журчева , Ситуация порога в исторической притче Э. Радзинского <i>Лунин, или Смерть Жака</i>	141
Татьяна Журчева , Монтаж как сюжетный прием в драматургии Вадима Леванова.....	151
Anna Stępiak , Образ советского человека в романе-исповеди Светланы Алексиевич <i>Чернобыльская молитва. Хроника будущего</i>	161
Людмила Мних , Виктор Шкловский в диалоге с Шекспиром.....	173
Анастасия Явцева , Культурные коды в лирике И. Кормильцева (на материале стихотворения <i>Когти</i>).....	183
Лариса Ляпина , Рефлексия классической традиции <i>Прощаний с Петербургом</i> в неклассической лирике XXI века.....	189
Magdalena Wojciechowska , <i>Авиатор</i> Евгения Водолазкина как жанр дневника.....	199
Daniel Banasiak , Проблема свободы в эссеистике Ольги Седаковой: интертекстуальный аспект ..	213
Вера Ситникова , Феномен Гузели Яхиной (к восприятию романа <i>Зулейха открывает глаза</i>) ..	227
Paulina Sikora-Krizhevsk , Игра с драматургическими традициями в пьесе Анны Кашиной <i>Дума</i>	241
Noty o Autorach	251

Od Redakcji

Dwunasty numer czasopisma „Folia Litteraria Rossica” zawiera drugą część materiałów zaprezentowanych na VII cyklicznej międzynarodowej konferencji naukowej *Literatura rosyjska XVIII–XXI w. Dialog idei i poetyk*. Tym razem temat przewodni konferencji brzmiał: *Typy twórczości literackiej – od mistrza pióra do grafomana*. Do stałych organizatorów konferencji – Zakładu Literatury i Kultury Rosyjskiej UŁ oraz Instytutu Sławistyki w Giessen (Niemcy) dołączył nowy partner – Zakład Literatury Rosyjskiej XVIII wieku Rosyjskiej Akademii Nauk w Sankt Petersburgu, z którym nieformalne kontakty pracownicy łódzkiej jednostki utrzymują już wiele lat.

Wśród autorów artykułów zamieszczonych w niniejszym numerze są, poza organizatorami z Uniwersytetu Łódzkiego, również badacze literatury rosyjskiej z wielu ośrodków naukowych w Polsce (UKW w Bydgoszczy, UMCS w Lublinie, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach), w Rosji (Akademia Nauk (Puszkinskiy dom) w Sankt Petersburgu, Rosyjski Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. A. Hercena w Sankt Petersburgu, Moskiewska Międzynarodowa Akademia, Riazański Państwowy Uniwersytet im. S. Jesienina, Samarski Państwowy Uniwersytet Społeczno-Pedagogiczny, Samarski Narodowy Uniwersytet Badawczy im. S. P. Korolewa), a także w Niemczech (Instytut Sławistyki z Uniwersytetu im. Justusa Liebiga w Giessen).

Prace opublikowane w bieżącym numerze oscylują wokół tematu różnych typów twórczości literackiej poczynając od wielkich nazwisk klasyków literackich po autorów drugo-, a nawet trzeciorzędnych tworzących w różnych epokach literackich: od XVIII wieku aż do czasów współczesnych.

Wszystkie teksty zamieszczone w zbiorze są w języku rosyjskim, dzięki czemu Redakcja liczy na to, że ich odbiorcami będą rusycyści-literaturoznawcy z różnych ośrodków Europy i świata, którzy zajmują się podobną tematyką, bądź inne osoby, których zainteresuje zaproponowana problematyka.

Anna Warda

От редакции

В настоящем номере продолжается публикация материалов совместной работы трех славистических центров: Кафедры русской литературы и культуры Лодзинского университета, Института славистики Университета Юстуса Либига в Гиссене и Отдела по изучению русской литературы XVIII века Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (Санкт-Петербург). Очередная совместная конференция под общим названием *Русская литература XVIII–XXI вв. Диалог идей и эстетический концепций* в 2018 году была посвящена теме *От мастера пера к графоману*. В конференции приняли участие литературоведы из нескольких научных центров разных стран.

В номере опубликовано двадцать статей, посвященных названной проблематике. Три первые статьи посвящены более общим проблемам: образ мира в русских масонских утопиях XVIII века, механизм заимствований в русской семинарской поэзии, отношение к иностранным языкам в русской литературе. Большая часть статей настоящего номера посвящена творчеству отдельных писателей, как крупных прозаиков и поэтов первого ряда (Яков Полонский, Максим Горький, Иван Бунин, Игорь Северянин), так и писателей второго плана. Внимание к писателям второго ряда вызвано, в частности, тем обстоятельством, что анализ их творчества позволяет более четко рассмотреть авторские стратегии письма и отношение авторов к предшествующей традиции.

Много внимания авторы статей уделили современным писателям последних десятилетий. И это не случайно. Кардинальные общественно-политические изменения последних трех десятилетий повлияли и на литературную культуру. Писатели, некогда считавшиеся почти живыми классиками, неожиданно оказались на обочине литературы, а авторы «самиздата» вышли из «второй литературной действительности» и по праву заняли ведущее место в современной литературной жизни. Изучение их литературных стратегий и их литературных репутаций, которые создаются на наших глазах, является актуальной задачей, и не только авторов статей настоящего номера.

Сергей Николаев

ALINA ORŁOWSKA <https://orcid.org/0000-0002-2403-1819>

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
Instytut Filologii Słowiańskiej
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej
20-031 Lublin
Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4a
alina.orlowska99@gmail.com

**МАСОНСКИЙ ДИСКУРС О НОВОЙ РОССИИ:
О СВОЕОБРАЗИИ ОБРАЗА МИРА В РУССКИХ
МАСОНСКИХ УТОПИЯХ XVIII ВЕКА****THE MASONIC DISCOURSE ABOUT NEW RUSSIA:
ON THE SPECIFIC NATURE OF THE FICTIONAL
UNIVERSES IN THE RUSSIAN MASONIC
UTOPIAS OF THE 18TH CENTURY**

Идеалистические представления о государстве и человеке, сочетавшиеся с критикой существующего уклада жизни были важным компонентом споров конца XVIII века о новой России. Утопические повести А. П. Сумарокова, М. М. Хераскова, В. А. Левшина, А. Н. Радищева, в которых образ мира обоснован на убеждении о возможности восстановления уничтоженного порочной натурой человека гармоничного порядка мира, переводили на язык литературных образов и приемов, понятен как братьям масонам, так и профанам, ценимые масонами идеи свободы, братства и равенства. Мифический «золотой век» в понимании русских масонов относился как к прошлому, так и будущему. Восстановление гармоничного порядка гарантировалось духовным возрождением личности.

Ключевые слова: масоны, литературная утопия, общественная идея, Золотой век, А. П. Сумароков, М. М. Херасков, В. А. Левшин, А. Н. Радищев

The idealistic notions concerning the state and humankind, combined with the criticism of the reality of the time, constituted a significant voice in the late-18th-century discussion about a new vision of Russia. In the utopias by Aleksandr Sumarokov, Mikhail Kheraskov, Vasily Lyovshin and Aleksandr Radishchev the shape of the fictional universe was determined by the belief that the harmonious order destroyed by the imperfection of the human nature can be reconstructed. The authors translated the ideas of freedom, brotherhood and equality into the figurative language

of literature, comprehensible both for their fellow Freemasons and for other people. In the eyes of the Russian Freemasons the mythical Golden Age embraced not only the past, but also the future. The recovery of the social order would be guaranteed by a spiritual rebirth of the individual.

Keywords: Freemasonry, literary utopias, the Golden Age, dream, Aleksandr Sumarokov, Mikhail Kheraskov, Vasily Lyovshin, Aleksandr Radishchev.

Политика Екатерина II, которая подчеркивала идейную близость с философами-просветителями Вольтером, Д. Дидро, Ж. Л. д'Аламбером и вслед за Ш. Монтескье твердила, что «свобода есть право делать все, что дозволено законом»¹, направленная на развитие государства и организацию на просветительских основах общественной жизни страны, активизировала русское общество. В итоге она способствовала росту критицизма в отношении к официальной идеологии. Обострение с течением времени оппозиционных настроений, все более ощущаемый кризис ценностей, поставили в центре внимания духовный аспект жизни и стали существенным фактором обуславливающим популярность идей вольных каменщиков в среде интеллектуальных элит:

Причины успеха масонства лежат, - подчеркивает Г. Давыдов, - прежде всего, в духовном разладе русского общества: лишенное религиозности, испытывавшее, с одной стороны, естественную тягу к вере и, с другой стороны, всепроницающий гнет рационализма, ставшего почти государственной религией – мыслящие люди устремлялись в масонство².

Масонская концепция мира и человека, с одной стороны, выдвигала на видное место убеждение об его несовершенстве, с другой, – ставила перед посвященными в масонство задачу внутреннего самосовершенствования в стремлении к постижению полной гармонии бытия, те. высшей формы существования, способствующей более глубокой рефлексии над самим собой и миром, предопределяющей развитие философии, литературы и культуры.

Совершенный человек, в котором «как солнце в малой капле вод»³ отражалось величие Бога – творца мира, учили масоны, устремляясь к постижению полной гармонии с космосом, должен постоянно сосредоточиваться на сущности своего бытия, своей духовной натуре. Г. В. Вернадский

¹ Ш. Монтескье, *О духе законов*, ч. 2, кн. XI, гл. 3, с. 145, „Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 41”. *Orthodoxien und Häresien In den Slavischen Literatur*, [электронный ресурс] <http://www.civisbook.ru/files/File/Monteskye. O dukhe.pdf> [3.09.2018].

² Г. А. Давыдов, *Поэзия М. М. Хераскова и религиозные искания русских масонов*, [в:] *Масонство и русская литература XVIII – начала XIX века*, ответств. Ред. В. И. Сахаров, Москва: Эдиториал УРСС 2000, с. 131.

³ Г. В. Державин, *Бог*, [в:] *Русская поэзия XVIII века*, Москва: «Худоожественная литература» 1972, с. 566.

в монографии *Русское масонство в царствование Екатерины II* констатирует: «... если человек микрокосмос, это значит только то, что его физические качества суть зачатки элементов вселенной, все духовные его качества – отражение тех же элементов; все это символы, которые надо раскрыть»⁴.

Состояние полной гармонии человека (микрокосмоса) с миром (макрокосмосом) было доступно избранным лишь путем усердной работы над самим собой, позволяющей постичь тайну жизни, освобождающую личность от суеты мира (т. е. обработке «дикого камня» с целью придать ему совершенную «кубическую форму»). Достижение высшего, духовного сознания мыслилось гарантией постижения сущности замысла Творца. Познавая самого себя, масон приближался как к недоступной для профанов правде, так и обретал надежду на возрождение погруженного в хаос падением Адама Золотого века, царства Астерей, в котором должна была возродиться извечная гармония.

Масоны мыслили себя частицей мира гармонии, который управлялся натуральным правом, гарантирующим равенство всех его компонентов:

Себя я почитаю гражданином света, а свет весь одним градусом, в котором я живу [...] Люди одарены разумом, который поучает, что делать и как поступать нам; поэтому и имеем общий естества закон, – твердил вступающий в ложу, отвечая на вопрос о причинах его прошения, – естли ж общий закон мы имеем, то мы сограждане; а естли сограждане, то общее и право мы имеем одно право гражданства, должны почитать свет одним и общим роду человеческому городом⁵.

Стремление к восстановлению разрушенного человеческой слабостью гармоничного миропорядка считалось обязанностью масона, долгом посвященных в тайну понимать слабости человека. Выдвигая на первый план идеи свободы, братства и равенства, масоны стремились к решению моральных проблем по модели общественного порядка ложы⁶. В «Магазине свободно-каменьщическом» читаем: «тот только действительно свободен, кто разумен и добродетелен, или кто повинуется законам и исполняет свои должности»⁷. Эти идеи не разрушали существующую систему, но призывали

⁴ Г. В. Вернадский, *Русское масонство в царствование Екатерины II*, Петроград 1917, репринт. изд. Санкт-Петербург: Издательство им. Н. И. Новикова 1999, с. 203.

⁵ Фрагмент ответа вступающего в ложу во время церемонии приобщения. Рукописный отдел Российской Национальной Библиотеки, Санкт-Петербург, Ф.487, Q.216. лл. 33–33 об. Цит. по: Г. В. Вернадский, *Русское масонство в царствование Екатерины II...*, с. 217.

⁶ Т. О. Соколовская, *Масонские системы*, [в:] *Масонство в его прошлом и настоящем*, т. 2, Москва: Издание «Задруги» и К. Ф. Некрасова, 1915, с. 52–54.

⁷ *Опыт о таинствах и подлинном предмете Свободного Каменьщического*, «Магазин свободно-каменьщической», т. 1, ч. 1, Москва: В типографии И. Лопухина, с указного дозволения 1784, с. 41.

к готовности служить другому, понимать несовершенство человеческой природы, не отвечать злом на зло.

Идея восстановления миропорядка путем совершенствования человеческой природы нашла отражение в утопической прозе писателей масонов. Вышедшие в свет в последние десятилетия XVIII века утопии переводили ценимые в масонских кругах идеи трактатов П. Гольбаха и Л.-К. Сен-Мартена на язык литературных образов, понятный также непосвященным в тайну орденских учений. Возникавшие в период споров о новом порядке российского государства масонские утопии были заодно формой вербализации взглядов, оппозиционных по отношению к официальной доктрине монархии, и иллюстрацией процесса освоения их философской концепции и ее соотнесенности с реальной жизнью России конца столетия.

Писатели масоны стремились, как известно, используя потенциал художественных творений, распространять свои философские представления о человеке и миропорядке. Перед поэтом-масоном ставилась задача просвещать собратьев, совершенствовать их разум и чувства, вести к познанию высших ценностей⁸. Такая концепция творца и творческого процесса, позволявшая как толковать парадоксы духовной жизни, так и критически относиться к просветительскому рационализму, кажется, в масонской среде в конце XVIII века обладала особой привлекательностью. Мистико-философское учение вольных каменщиков о сущности и смысле человеческого существования, план создания нового порядка жизни общества, основанного на идее «истинного христианства» и учении о «внутренней церкви»⁹, проявляется в более или менее открытой форме в поэзии, прозе, журналистике и других областях творческой активности масонов¹⁰.

Орденское учение о человеке – сущности Бога-строителя, великого архитектора, соотношениях человека с Богом, миф о Золотом веке – реализующем мечту о постижении вечного счастья, легли в основу масонских утопий, проектирующих идеальный общественный порядок, гарантирующий всеобщее благополучие. Конструируя проект идеального общества будущего и справедливого государства, русские масоны ориентировались

⁸ В. И. Сахаров, *Иероглифы вольных каменщиков. Масонство и русская литература XVIII – начала XIX века*, Москва: «Жираф» 2000, с. 10.

⁹ О. Гончарова, *Херасков и масонская религиозность*, «Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 41». *Orthodoxien und Häresien In den Slavischen Literaturen*, Wien: Ges. zur Förderung slawistischer Studien 1996, с. 7.

¹⁰ В. И. Сахаров, *Концепция человека в философии русских масонов*, «Дельфис» № 12(4/1997), [электронный ресурс] <http://www.delphic.ru/journal/article/kontseptsiya-cheloveka-v-filosofii-russkih-masonov> [5.09.2018].

на европейские образцы¹¹. На протяжении времени их утопическая концепция, сохраняя свои основные компоненты, пополнялась все новыми деталями, указывающими как на эволюцию взглядов вольных каменщиков в этой области, так и их смещение на более радикальные позиции.

В основу сюжета небольшой повести А. П. Сумарокова *Сон. Счастливое общество*, напечатанной в журнале «Трудолюбивая пчела» за декабрь 1759 года, положен традиционный мотив утопической повести – сон. Засыпая, повествователь переносится в ближе неопределенное идиллическое пространство. Сам пограничный момент между явью и грезой остается неясным – все произошло «некогда». Благостный характер сновидений обозначается троекратным намеком на то, что все рассказываемое – мечта воображения о всеобщем благополучии:

Заснув некогда, увидел я в успокоении моем мечтание благополучия общества, приведенного в такое состояние, какого несовершенство естества достигнуть может. Был я в мечтательной стране и рассмотрел подробно мечтательное оныя благосостояние¹².

Однако, повествователь, несмотря на комфорт своего положения, сильно ощущает свою чуждость. Он воспринимает себя лишь гостем в стране грез, странником, перед которым открываются все новые достоинства образа жизни счастливой страны (сущность происходящего подчеркивает многократное повторение слова «там / тамо»). Жажда познать сокровенное ведет его неспешно к осознанию правил, на которых обосновывается жизнь «счастливой страны». Залогом идиллического благополучия является обусловленный традицией рациональный порядок, в рамках которого мудрый и справедливый владетель, поставив на первое место не свою пользу и славу, но добро народа, стоит на страже узаконенной опытом предков разумной модели общественного уклада:

Сей государь ничего служащего пользе общества не забывает, а о собственной пользе, кроме истинной своей славы, никогда не думает. Благочестие, не допускающее примеситься себе суеверию, в сей стране есть основание всего народного благополучия¹³.

В этом мире царит всеобщее равенство. Все, без исключений, основывается на едином законе, дисциплине и моральном кодексе. Каждому сословию

¹¹ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1988, с. 551; В. С. Шестаков, *Эволюция русской литературной утопии*, [в:] *Русская литературная утопия*, Москва: Издат. МГУ, 1986, с. 5–13.

¹² А. П. Сумароков, *Сон. Счастливое общество*, [в:] *Русская литературная утопия*, Москва: Издат. МГУ 1986, с. 33.

¹³ Там же, с. 33.

приписаны особые повинности. Достойные уважения духовные лица, оставаясь эталоном гражданских добродетелей, не вмешиваются в государственные дела. Сановник, судья, полководец и простой солдат, каждый по своему, заботится об общем благе. Каждый гражданин оценивается лишь по своим личным заслугам:

Дети тамо за отеческие прислуги не наказываются, а за услуги не награждаются. Не имеют там люди ни благородства, ни подлордства и преимуществуют по чинам данным им по достоинствам, и столько же крестьянский сын имеет быть великим господином, сколько сын первого вельможи. А сие подает охоту ко нисканию достоинства, ревность ко услугам отечеству и отвращение от тунеядства¹⁴.

Основные нормы, на которых основывается организация общества, прекрасно усвоены всеми согражданами, собраны в небольшой книжечке («книга узаконений их не больше нашего календаря»). Пределы свободы отдельной личности определяются идеей «чего себе не хочешь, того и другому не желай» и напоминанием о воздаянии за добродетель и наказании за нарушение закона.

«Инакость» счастливой страны сонных грез сопровождается намеками на сильно ощущаемый контраст с личным опытом протагониста. Этим приемом актуализируется публицистический подтекст *Сна*, который по ходу сюжета приобретает характер сатиры на русский порядок жизни или, как пишет В. Сахаров, «сатирического монтажа утопических контрастов»¹⁵.

Во сне героя Сумарокова предвещается возврат к постижению полной гармонии как с извечным порядком, основанным на естественном праве, так и масонском учении. Освобождение от суеты мира мыслится протагонистом заодно концом и началом, несет надежду на восстановление Золотого века¹⁶ и создание идеального общественного порядка, основанного на всеобщей свободе, равенстве и братстве.

Замысел писателя, активного масона, обнаруживается в финале *Сна*. Задача воздействовать на стремление к активности на поприще морального возрождения человека, следовательно, и общества/государства по желаемой модели, ставится перед посвященными в тайну. Эта идея подчеркивается звуком колокола, который переносит повествователя в реальный мир. Колокольный звон одновременно оказывается границей между явью и сонной

¹⁴ Там же, с. 34–35.

¹⁵ В. Сахаров, *Иероглифы вольных каменщиков...*, с. 106.

¹⁶ Ю. В. Солженицина, «Сон, щастливое общество» А. П. Сумарокова: к проблеме вербального кода русского масонского текста, «Вестник Волгоградского государственного университета», сер. 2. Языкознание, 2011, № 2 (14), с. 37.

грезой и вещим вечевым словом, подчеркивающим как значимость момента, так и призывающим к деятельности во имя светлого будущего:

Больше мне еще грезилося; но я живу под самую колокольню; стали звонить, и меня разбудили, и лишили меня приятнейшего привидения. Дай Боже, чтобы сны, подобные сну сему, многим виделися, а особенно наперсникам фортуны¹⁷.

Утопии, возникавшие в 80-е годы XVIII века, в контексте все более отчетливо проявляющегося падения мифа величия России, отражают процесс обострения общественно-философских позиций масонов.

Михаил Херасков, фиксируя нарастающее негодование явлением фаворитизма при дворе Екатерины II, обратился к популярному в то время жанру восточной повести. Восточная маска и прем контрастного сопоставления реального и желаемого образов способствовали как сатирическому осмыслению проблем современной жизни России, так и изложению проекта идеальной модели государства¹⁸.

В основу сюжета повести *Золотой прут* (1782) легли похождения визира Альбекира. Приключения друга и фаворита Шаха-Богема, затем изгнанника, мудреца, в заключительных сценах придворного шута, с особой силой рисуют гротескно-сатирический образ придворных отношений. Царствующая при дворе фальшь, лицемерие и цинизм придворных стремящихся добиться внимания шаха, абсолютное пренебрежение долгу перед родиной, оттеняет истинное благородие пустынного Маготеософора. Случайно встреченный Албекиром во время скитаний странный старец по ходу действия становится его учителем и наставником, а затем духовным отцом, который ведет его к постижению смысла жизни. Обетованной райской страной представляется в повести Хераскова родина Маготеософора, мифическая Кашемирия. В недоступной, так пропавшей, как и желаемой стране (для Маготеософора она прошлое, для Альбекира будущее), царит благополучие, равенство, уважение к другому человеку, а взаимоотношения всех без исключения граждан определены законом. Однако вход в нее в данный момент невозможен. Он откроется лишь тем, кто способен, очистив сердце и разум от мирской суеты, осмыслить мир как положено. В финале своих скитаний Албекир с горечью констатирует, что и его родина, в которой восторжествовали человеческие пороки, обречена на гибель. Именно поэтому премудрый Маготеософор призывает

¹⁷ А. П. Сумароков, *Сон. Счастливое общество...*, с. 36.

¹⁸ Т. В. Артемьева, *Софиократические идеалы и эпистемологические утопии Михаила Хераскова*, [в:] *Философский век. Российская утопия. От идеального государства к совершенному обществу*, «Альманах», вып. 12, Санкт-Петербург 2000, с. 34.

своего ученика отречься от мира, пока не совершится его возрождение: «Оставим, Албекир, людей нынешнему их жребию, будет время, когда снидет с небес Премудрость, просветит умы и род человеческий, или часть оногo, учинит благополучно»¹⁹.

Василий Левшин в *Новейшем путешествии, сочиненном в городе Беллеве* (1784) сопоставляет две концепции организации общества и взаимоотношений сограждан. Нарсим – просветитель, убежденный в превосходстве земной цивилизации и привилегированном статусе обитателей Земли во вселенной, во сне с помощью созданного им аппарата переносится на Луну. Гениальный странник с самого начала своего странствия подчеркивает просветительское значение затеянного дела. Именно он – ученый просветитель, укажет первобытным народам дорогу к светлому, разумному будущему. Поведение селенитов, однако, выворачивает наизнанку его замыслы. Селениты, величая его с момента первой встречи загадочным словом «Квалбоко», называют его героем и воспевают его подвиг. По ходу действия он открывает, что это имя их непокорного согражданина, который, вопреки воле родоначальника, обуянный жаждой познания, отправился на Землю. Возвращение Квалбоко обнажает иллюзорность представлений Нарсима о превосходстве земной цивилизации.

Путешествия просвещенного землянина на Луну и селенита на Землю ставят в итоге бок о бок две модели общества: основанного на извечном праве природы и построенного на рациональных основах. В обоих случаях их оценка дается с позиции странника, который жаждет познать сущность чужого мира. В обоих случаях исследуемый ими мир оказывается для них неожиданностью.

Нарсим, ученый муж, которого на Луну повела жажда просветить первобытное общество, с удивлением констатирует, что мир, который он намеревался совершенствовать – Аркадия. Идиллическая жизнь лунатинцев основана на беспредельной вере всех сограждан в мудрость Творца. Он вскрывает все новые доказательства превосходства системы, основанной на натуральном праве. На Луне, подчеркивает старец Фролагий, царит всеобщая гармония, нет ни зависти, ни корыстолюбия:

[...] мы признаем всемогущего творца, создавшего все сии чудесные предметы, ежеминутно встречающиеся глазам нашим, и отнюдь не сомневаемся, чтоб причина им была, кроме всеильной воли бога [...] закон естественный начертан неизгладимыми буквами в душах наших. [...] закон наш очень краток и нетруден к исполнению: всяк разумеет, что должно любить бога, яко благодетеля, а ближнего как самого себя, ибо через

¹⁹М. М. Херасков, *Золотой прут. Восточная повесть*, Москва: Унив. тип. Н. Новикова, 1782, с. 258–259.

то приобретет и от него любовь к себе; а тем избавится от многих досад, неминуемо происходящих по нарушении сей заповеди»²⁰.

Те, кто противопоставил натуральному праву основанную на рационализме иерархическую модель общественного уклада жизни, были давным-давно изгнаны в мрачную сторону Луны и обречены на нищенское существование. Контраст обеих цивилизаций становится еще ярче, когда кающийся Квалбоко представляет своим соплеменникам ужасающую картину погруженной в хаос Земли, где царствуют война, вражда и злоба, каждая ценность и идея оспариваются, а жизнь и счастье отдельной личности обуславливается хотениями тех, кто поставлен выше. На Луне все живут мирно, равенство основано на «премудром расположении связи миров, учрежденном творцом всего к взаимной выгоде». Именно поэтому вопросы гостя о системе правления, организации общества вызывают лишь недоумение. Увенчанный дубовым венцом, почитаемый всеми старец Фролагий подчеркивает, что жители Луны не нуждаются в познании потаенных «премудрых намерений творца». Им чуждо умствование, они убеждены в необходимости трудиться ради общего благополучия: «у нас не приобщающий руками своими пищи считается ненужной тягостью для земли»²¹. Комментарием, усугублявшим превосходство лунной системы, остаются мысли Нарсима, которому неоднократно приходилось краснеть от стыда: «Вот как разумеют здесь [...] плод трудов моих! Боже мой! Сколько б людей посадили на хлеб и на воду, если бы хотя одну Академию нашу отдали сюда на свидетельство!»²².

Квалбоко, рассуждая о своих впечатлениях от путешествия, дополняет констатации Нарсима новыми деталями. Земля явится ему красивой, обильной, но страшной – повсюду царит золото, умствование, насилие и война, приводящие к разладу и падению нравов. В турецкой земле он золотыми пуговицами выкупился от преследований духовных лиц. В России, которая в первый момент показалась ему мирной страной, управляемой мудрой и доброй монархиней, его обокрали.

В итоге повесть Левшина о странствии на Луну, органически сочетавшая приемы утопии и антиутопии, завершается полным горечи выводом протагониста. Умствование ведет к уничтожению благоустройства миропорядка, заблуждению и падению нравов. Общества и каждый

²⁰ В. А. Левшин, *Новейшее путешествие, сочиненное в городе Белеве, [в:] Взгляд сквозь столетия. Русская фантастика XVIII и первой половины XIX века*, Москва: «Молодая гвардия» 1977, с. 81–83.

²¹ Там же, с. 81–82.

²² Там же, с. 82.

человек в отдельности, обуянные мечтой о богатстве и владении миром, забывшие об опасности порожденных умствованием ложных идей, обречены на погружение в хаосе. Она [повесть Левшина – А. О.], пишет Б. Ф. Егоров, «как лоскутное одеяло, сшито из фантастики, утопической идеальной картины мироустройства, гиперболической сатиры - и дифирамба Екатерине II»²³.

Метафорой странствия масона в поисках причин краха России конца XVIII века является, вызвавшее гнев императрицы, *Путешествие из Петербурга в Москву* (1785–1786) Александра Радищева.

Прием путешествия, разделение повествования на отдельные главы по названиям почтовых станций, позволил создать многоплановую картину жизни России времен Екатерины II. Яркие сатирические зарисовки быта и нравов дворян, картины бесправия и произвола людей власти, которые злоупотребляют ею, нищенского положения народа, становятся фоном для выявления, как идейных убеждений писателя, активного масона, так и его проекта нового порядка организации общества. Для Радищева «зло – не исключение [...], а правило самодержавно-крепостнического строя», источником которого является самодержавная власть и крепостное право²⁴.

Состоявшая из трех частей глава *Спасская Полесь* (сказки чиновника, услышанной путешественником на почтовой станции, его разговора с молодым человеком, просившим о деньгах, и его сна, в котором он видит себя властелином государства) – своеобразный диалог путешественника с самим собой, нацеленный на поиски ответа на вопрос об источниках разлада русского государства.

Сказка чиновника о казначее – любителе устриц по сути дела горькая сатира на падение нравов в России. Взяточник, обманщик, освоивший умение вкрадываться в ласки владетеля и использующий свой чин ради личных интересов, разрушает мирное существование общества:

Вот, жена, – говорил мужской голос, – как добиваются в чины, а что мне прибыли, что я службу беспорочно, не подамся вперед ни на палец. По указам велено за добропорядочную службу награждать. Но царь жалуется, а псарь не жалуется. Так-то наш г. казначей; уже другой раз по его представлению меня отсылают в уголовную палату. Когда бы я с ним был заодно, то бы было не житье, а масленица²⁵.

²³ Б. Ф. Егоров, *Российские утопии. Исторический путеводитель*, Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ» 2007, с. 105.

²⁴ Д. Д. Благой, *Писатель-революционер XVIII века*, [в:] А. Н. Радищев, *Путешествие из Петербурга в Москву*, Москва: «Детская литература» 1971, с. 25.

²⁵ А. Н. Радищев, *Путешествие из Петербурга в Москву*, Москва: «Детская литература» 1971, с. 57–58.

Вывод повествователя в этот момент однозначен – виновником разлада в государстве является человек и его порочные нравы. Судьба молодого человека, которому злоупотребления чиновников разрушили счастье и обрекли его на страдания, в первый момент активизируют путешественника к защите пострадавшего («Я напишу жалобницу в высшее правительство. Уподроблю все происшествие и представлю неправосудие судивших и невинность страждущего»). Однако вслед за этим появляется другая мысль – о невозможности, в рамках существующего уклада общественной жизни, защиты от преследований властей безвинного гражданина и горькая констатация, что виной всему оказываются не порочные человеческие нравы, а организация государства:

[...] не могу ли я принять на себя его защиту? – Но жалобницы от меня не примут. [...] потребуют от меня верящего письма. – Какое имею право? [...] И на сие надобно верящее письмо? От кого? Ужели сего мало, что страдает мой согражданин? [...] Он человек: вот мое право, вот верящее письмо. – О богочеловек! Почто писал ты закон твой для варваров? Они, крестясь во имя твое, кровавые приносят жертвы злобе. Почто ты для них мягкосерд был? Вместо обещания будущия казни, усугубил бы казнь настоящую и, совесть, возжигая по мере злодеяния, не дал бы им покоя денно-ночно, доколь страданием своим не загладят все злое, еже сотворили²⁶.

Во сне путешественнику, который видит себя владетелем на престоле, открывается сущность нерадений в мире людей. Виной всему оказываются не отдельный человек и его слабости, не государственная система, а тот, кто поставлен Всевышним на страже миропорядка, т.е. порочная натура самого владетеля. Царский венец и скипетр – не обозначают беспредельной власти и почестей, они суть символы обязанностей:

Теперь ясно я видел [...] что почести мирские суть пепл и дым [...] обратил я взор мой на мой сан, познал обширность моя обязанности, познал, откуда проистекает мое право и власть. Вострепетал во внутренности моей, убоялся служения моего²⁷.

И если в заключении сна, обращаясь к правящим, повествователь с горечью констатирует факт, что «виденная [...] странница [Прямовзора – мое А. О.] отлетела от тебя далеко и чертогов твоих гнушается»²⁸, то затем в двух главах *Хотилов* и *Выдронуск* (в обоих появляется подзаголовок *Проект в будущем*) он представляет основанную на признаваемых масонами ценностях

²⁶ Там же, с. 62.

²⁷ Там же, с. 70.

²⁸ Там же, с. 71.

модель идеального миропорядка. В обоих случаях слово передается автором некоему «гражданину будущих времен», чьи бумаги случайно оказываются в руках путешественника. Просматривая найденную рукопись, он выражает солидарность с его проектом реформ преобразующих Россию в страну наслаждающуюся внутренней тишиной:

[...] отечество наше есть приятное божеству обиталище [...] неизвестны нам вражды, неизвестно нам в оном и принуждение. Родившись среди свободы сей, истинно братьями друга друга почитаем, единому принадлежа семейству, единого имея отца, бога. [...] Равновесие во властях, равенство в имуществвах отъемлют корень даже гражданских несогласий. Умеренность в наказаниях, заставляя почитать законы верховных власти [...] предупреждает даже и бесхитростные злодеяния. [...] Наслаждаясь внутреннею тишиною, внешних врагов не имея, доведя общество до высшего блаженства гражданского сожития²⁹.

И так, полная отмена крепостного права уничтожит рабство и обеспечит мирное сосуществование общества, следовательно, введет в жизнь масонскую идею братства, равенства и свободы. Затем в главе *Выдропуск* образ светлого будущего дополняется идеей уничтожения придворных чинов. Гражданин будущего на первый план ставит мысль о том, что сущность власти заключается не в пышности его окружения, а в мудрости правления.

Радищев, пишет Егоров, «в своих поразительно смелых утопиях [...] был фактически одинок»³⁰. Тем не менее, утопические повести принадлежавшие перу писателей знаменитых масонов, возникавшие на протяжении последних десятилетий века, обнаруживают воздействие заманчивых масонских идей братства, равенства и свободы на нарастание критицизма по отношению к существующему в России миропорядку.

References

- Artemieva, Tatiana V. *Sofiokraticheskie idealy i epistlogicheskie utopii Mikhaila Khieraskova*. In: *Filosofskii vek. Rossiiskaya utopia. Ot idealnogo gosudarstva k sovershennomu obschestvu*, "Almanakh", вып. 12, Sankt-Peterburg, 2000: 14–47.
- Blagoj, Dmitrii D. *Pisatel-revolutsioner XVIII veka*. In: A. N. Radishchev. *Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu*. Moskva: "Dietskaya literatura", 1971: 3–40.
- Davydov, Georgii A. *Poeziya M. M. Khieraskova i religioznyje iskania russkikh masonov*. In: *Masonstvo i russkaya literatura XVIII – nachala XIX veka*, ed. V. I. Sakharov. Moskva: Editorial URSS, 2000: 130–143.
- Dierzhavin, Gavriil V. *Bog*. In: *Russkaya poeziya XVIII veka*. Moskva: "Khudozhestvennaya literatura", 1972: 565–568.

²⁹ Там же, с. 124.

³⁰ Б. Ф. Егоров, *Российские утопии...*, с. 109.

- Goncharova, Olga. "Khieraskov i masonskaja religioznost". *Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 41. Orthodoxien und Häresien in den Slavischen Literaturen*, Wien: Ges. zur Förderung slawistischer Studien, 1996: 5–24.
- Yegorov, Boris F. *Rossiiskie utopii. Istoricheskii putevoditel*. Sankt-Peterburg: "Iskusstvo SPb", 2007.
- Khieraskov, Mikhail M. *Zolotoi prut. Vostochnaya povest*. Moskva: Univ. Tip. N. Novikova, 1782.
- Lovshin, Wasilii A. *Noveysheye puteshestvie, sochinennoye v gorode Beleve*. In: *Vzglyad skvoz stoletiya. Russkaya fantastika XVIII – pervoi poloviny XIX veka*. Moskva: "Molodaya gvardia", 1977: 69–90.
- Monteskye, Sharl. „O dukhe zakonov”. *Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 41. Orthodoxien und Häresien In den Slavischen Literatur*, http://www.civisbook.ru/files/File/Monteskye.O_dukhe.pdf
- “Opyt o tainstvakh i podlinnom predmete Svobodnogo Kamienshchichestva”. *Magazyn svobodno-kamiensh-cheskoi*, Vol. 1, s. 1. Moskva: V tipografii I. Lopuchina s ukazannogo dozvoleniya, 1784: 25–60.
- Radishchev, Aleksandr N. *Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu*. Moskva: "Dietskaya literatura", 1971.
- Sakharov, Vsevolod I. *Hieroglify volnykh kamienshchikov. Masonstvo i russkaya literatura XVIII – nachala XIX veka*. Moskva: "Zhiraf", 2000.
- Sakharov, Vsevolod I. "Kontseptsiya cheloveka v filozofii russkikh masonov". *Delfis*, no. 12 (4/1997). <http://www.delfhic.ru/journal/article/kontseptsiya-cheloveka-v-filosofii-russkih-masonov>
- Słownik terminów literackich*, ed. J. Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1988: 55.
- Shestakov, Vyacheslav S. *Evolutsiya russkoi literaturnoi utopii*. In: *Russkaya literaturnaya utopiya*. Moskva: Iz-dat. MGU, 1986: 5–13.
- Solzhenitsina, Yuliya. V. "Son, shchastlivoye obshchestvo" A. P. Sumarokova: k probleme verbalnogo koda russkogo masonskogo teksta". *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta*, ser. 2. Yazy-koznaniye, no. 2 (14, 2011): 35–39.
- Sokolovskaya, Tira O. *Masonskie sistemy*. In: *Masonstvo v yego proshlom i nastoyashchem*, vol. 2, Moskva: Izdanie "Zadrugi" i K. F. Niekrasova, 1915: 52–80.
- Sumarokov, Aleksandr P. *Son, schastlivoye obshchestvo*. In: *Russkaya literaturnaya utopia*. Moskva: Izdat. MGU, 1986: 33–36.
- Vernatskii, Georgii V. *Russkoe masonstvo v tsarstvovaniye Yekateriny II*. Petrograd, 1917, reprint. izd. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo im. N. Novikova, 1999.

АЛИНА СИЛИНА

 <https://orcid.org/0000-0001-5384-2808>

Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)
Российской Академии наук
Отдел русской литературы XVIII века
199034 Санкт-Петербург
набережная Макарова, 4
alina-silina@list.ru

СВОЕ И ЧУЖОЕ: МЕХАНИЗМ ЗАИМСТВОВАНИЙ В РУССКОЙ СЕМИНАРСКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА (ПО МАТЕРИАЛАМ ТВЕРСКОЙ ДУХОВНОЙ СЕМИНАРИИ)

ORIGINAL VS BORROWED: THE BORROWING MECHANISM IN THE RUSSIAN SEMINARY POETRY OF THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY (BASED ON THE MATERIALS FROM THE TVER THEOLOGICAL SEMINARY)

В статье рассматривается одна из особенностей русского семинарского стихотворства – практика заимствований из других стихотворений. На основе материалов печатных изданий и рукописей Тверской духовной семинарии (и дополнительно – Ярославской духовной семинарии) автор статьи показывает, что во второй половине XVIII века при сочинении окказиональной поэзии семинаристы регулярно обращались к заимствованию из более ранних школьных сочинений и приводит примеры различных методов заимствования.

Ключевые слова: русская семинарская поэзия, окказиональная поэзия, Тверская духовная семинария, методы заимствования, рукописи.

The article discusses one of the peculiarities of the Russian seminary versifying – the practice of borrowing from other poems. Based on the materials of printed editions and manuscripts of the Tver Theological Seminary, the author of the article shows that in the second half of the 18th century, when composing occasional poetry, seminarians regularly turned to borrowing from earlier school essays and gives examples of various borrowing methods.

Keywords: Russian seminary poetry, occasional poetry, Tver Theological Seminary, borrowing methods, manuscripts.

Прекрасну зданием и муз жилищем Тверь¹,
 Прекраснее еще Астреин дом являет,
 Но больше сих красот ее то прославляет,
 Что есть она щедрот монаршеских пример².
 О Тверь! Ты до красот таких бы не достигла
 И в маловажности еще бы ты была,
 Когда б тебя рука монарша не воздвигла
 И из ничтожности твоей не извлекла.
К городу Твери³.

В XVIII веке в России с целью организации систематического духовного образования были учреждены семинарии по образцу Киево-Могилянской и Славяно-греко-латинской академий. В Твери в 1722 г. была открыта начальная славяно-русская школа, в 1739 г. она была преобразована в семинарию. Первый класс средней ступени семинарского образования, «пиитический», был специально отведен для обучения теории поэзии и сложению стихов, но и по его окончании ученики не расставались с музами и Парнасом. «Нестройный» и «слабый глас» по традиции самоуничжавшегося поэта-семинариста в действительности таким и являлся: в основном это были написанные по требованию неуверенные стихотворные опыты юношей-учеников. В силу иного отношения к «готовому слову» в риторическую эпоху и непрофессионального характера школьного стихотворства практика заимствований семинаристами из других сочинений не только не выглядит удивительной, а кажется естественной. С другой стороны, она отличалась от современного списывания у соседа по парте и имела ряд черт, характерных для семинарской культуры XVIII столетия. Большое число сохранившихся стихотворных материалов Тверской духовной семинарии позволяют оценить масштаб данного явления: следует говорить не о единичных заимствованиях, а, скорее, о манере.

Стихотворения Тверской семинарии отложились в сборниках разных видов. Во-первых, в печатных изданиях. В последней четверти XVIII века вышло в свет более 10 тверских стихотворных сборников, адресованных архиепископам и монаршим лицам. Во-вторых, в большом количестве сохранились рукописные сборники семинарии. Тверские рукописи были

¹ Имеется в виду новое здание семинарии, которое было сооружено в 1777–1779 гг. при епископе Арсении (Верещагине) на территории бывшего Тверского кремля.

² Тверь пользовалась у Екатерины II особым расположением. После пожара 1763 г. императрица выделила средства на каменную застройку города, распорядилась построить Путевой дворец для императорской семьи.

³ *Тверской семинарии школьные упражнения 1778 года*, Москва: Унив. тип. 1778, с. 19.

описаны М. Н. Сперанским⁴ в XIX веке и И. Ф. Голубевым⁵ в XX столетии. В фонде 1409 Государственного архива Тверской области⁶ находится богатая коллекция семинарских сочинений второй половины XVIII века. Мы изучили около 80 рукописей; в 20 из них отложилась семинарская поэзия. В рукописях встречаются стихотворения на разных языках: преимущественно на русском и латинском, а также на греческом, французском, немецком и карельском. Ряд русских стихотворений из сборников ГАТО был опубликован В. И. Колосовым в *Истории Тверской духовной семинарии* в 1889 г.⁷ Также представляют интерес с точки зрения стихотворных сочинений некоторые материалы Тверской семинарии из собрания Николаевского Малицкого монастыря Тверского государственного объединенного музея (бывшего Тверского краеведческого музея).

Среди сохранившихся рукописей есть черновые и беловые. Черновые экземпляры – это рабочие тетради учеников и учителей, содержащие правку. Беловые рукописи – это, как правило, сборники лучших семинарских сочинений или собственно подносные сборники. Парадные сборники были личными или принадлежали семинарской библиотеке. Наибольшее число сохранившихся рукописей представляют собой конволюты, сшитые из малых тетрадей, часто как черновых, так и чистовых. Отдельно следует упомянуть рукописные учебники, поэтики и риторики, в которых также помещались примеры стихотворений, и песенники.

В сборниках встречаются стихотворные сочинения разных жанров: духовные стихи, стихи на заданную тему, басни, сатиры, но основу книг составляет окказиональная лирика. Формы семинарской окказиональной поэзии многообразны: «на случай» писали оды, поздравительные стихотворения, канты, песни, акrostихи, надписи, эпиграммы, идиллии, мадригалы, сонеты и др. Популярность такого рода поэзии в семинариях объясняется ее практической функцией: стихотворные приветствия сочинялись по конкретным поводам для поднесения в устной или письменной форме на школьных торжествах. По типу адресата «стихи на случай» разделялись на панегирики монаршим лицам (и другим высочайшим и знатым

⁴ М. Н. Сперанский, *Описание рукописей Тверского музея*, [в:] *Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских при Московском университете. 1890 год. Книга 4 (155)*. Москва: Унив. тип. 1891; М. Н. Сперанский, *Указатель к Описанию рукописей Тверского музея*, [в:] *Чтения в Императорском обществе истории... 1891 год. Книга 1 (156)*, Москва: Унив. тип. 1891.

⁵ И. Ф. Голубев, *Коллекция рукописей Государственного архива Калининской области. Краткий обзор*, Калинин 1960; И. Ф. Голубев, *Собрания рукописных книг г. Калинина*, [в:] *Труды Отдела древнерусской литературы*, т. 11, Москва, Ленинград 1955, с. 440–463.

⁶ Далее – ГАТО.

⁷ В. И. Колосов, *История Тверской духовной семинарии: ко дню 150-летнего юбилея Семинарии*, Тверь: Тип. Губ. Правления 1889.

светским особам) и панегирики лицам духовным (архиепископу епархии, ректору семинарии и посещавшим город иерархам).

При анализе сборников Тверской семинарии обращают на себя внимание следующие особенности: во-первых, и в книгах семинарской библиотеки, и в личных тетрадях стихотворения зачастую переносятся из сборника в сборник; во-вторых, в поэтических сочинениях встречаются заимствования разного объема из других семинарских стихотворений, в том числе полные заимствования с незначительной правкой. На основании этого следует вывод, что лучшие семинарские тексты не исчезали бесследно, а списывались в сборники и зачислялись в библиотеку, а также часто переписывались воспитанниками для себя. Стихотворения не теряли актуальности для семинаристов и, видимо, время от времени ими перечитывались. Именно эти сочинения и составляли базу для заимствований.

В основном заимствованные фрагменты выявляются в окказиональных стихотворениях, что в том числе связано с их преобладанием в семинарских сборниках. Заимствование могло служить вынужденной мерой в случае недостатка у стихотворца литературного мастерства или времени для самостоятельного написания текста. Так, для сочинения «стихов на случай» устанавливались сроки (к определенному дню на определенное торжество), в которые семинаристы могли не укладываться и потому искали подспорье в готовых текстах; или же к заимствованию прибегали слабые ученики, имеющие трудности со стихосложением. Скорее всего, такая манера, хотя и была в упомянутых случаях вынужденной, считалась в семинарии одинаково возможным методом создания текстов наравне с их сочинением: к тому располагала бытовавшая в риторическую эпоху установка на подражание, «общие места» и тексты-образцы. По-видимому, практика студенческих заимствований восходила к традициям школьного новолатинского барокко, принесенного в Великороссию учеными монахами-учителями из Киево-Могилянской академии и европейских иезуитских коллегий. Заимствования были широко распространены еще в приветствиях первых русских поэтов-силлабиков, выученика Киевской коллегии Симеона Полоцкого и его учеников, у которых, по выражению Л. И. Сазоновой, «создание стихов из готовых блоков [...] носит характер творческого принципа»⁸.

С середины XVIII века в семинарские панегирики проникают цитаты из «большой» поэзии, преимущественно из произведений М. В. Ломоносова⁹. Заимствования такого рода невелики по объему: в основном это

⁸ Л. И. Сазонова, *Литературная культура России. Раннее Новое время*, Москва: «Языки славянских культур» 2006, с. 182–183.

⁹ Так, в школьных одах Пллатону (Левшину) и Арсению (Верещагину) встречается строка «Священный ужас мысль объемлет» из *Оды на прибытие императрицы Елисаветы*

отдельные формулы или строки. Отсутствие в сборниках пространных заимствований из творчества поэтов-профессионалов связано, вероятно, с тем, что по традиции и причине удобства семинаристы предпочитали обращаться за «готовым словом» к сочинениям, совпадающим по теме и адресату, то есть к школьной поэзии.

Показателен сборник ГАТО из фонда 1409 № 187, в котором находим примеры заимствований из семинарских стихотворений. Это пространный конвюлет в четверть листа, состоящий из 244 лл. Рукопись упоминается М. Н. Сперанским в *Описании рукописей Тверского музея*¹⁰, а ее развернутое описание было опубликовано Н. А. Криницким в «Тверских епархиальных ведомостях» 1887 г.¹¹ В XVIII веке сборник принадлежал епископу Арсению (Верещагину).

Епископ Арсений (Верещагин) (1736–1799) – один из самых видных деятелей XVIII века на Тверской епархиальной кафедре, много сделавший для Тверской семинарии. Сам он был сначала воспитанником, затем преподавателем и наконец ректором семинарии. Спустя годы, после принятия пострига, заведования несколькими монастырями Тверской епархии и неполных двух лет архиерейства в Архангельске, в 1775 г. Арсений был назначен епископом Тверским и управлял епархией в течение 8 лет. В 1783 г. Арсений (Верещагин) был переведен в Ярославль и служил там архиепископом вплоть до смерти.

На принадлежность рукописи Арсению (Верещагину) указывают его автографы и правка. Документы в сборнике относятся в основном к периоду с 1771 по 1779 гг., то есть ко времени ректорства Арсения в Тверской семинарии и архиерейства сначала в Архангельске и затем Твери. Рукопись включает окказиональные стихотворения, посвященные: Плутону (Левшину), бывшему Тверским архиепископом во время ректорства Арсения; Арсению от Архангельской семинарии; Арсению от Тверской семинарии; императрице Екатерине II, великим князьям Павлу Петровичу и Наталии Алексеевне; членам Священного Синода; светским особам и др.

Помимо учителя, подносные стихотворения могли проверять высшие руководящие лица – префект, ректор семинарии или архиепископ. В рассматриваемой рукописи № 187 встречаются семинарские стихотворения с правкой Арсения. Епископ просматривал окказиональные тексты для приветствия монарших лиц, членов Священного Синода, светских особ, некоторые исправлял и делал заключение о каждом: «Учить» или «В отставку», то есть

Петровны из Москвы в Санктпетербург 1742 года по коронации М. В. Ломоносова (см. 33 данного издания).

¹⁰ М. Н. Сперанский, *Описание рукописей Тверского музея...*, с. 275–276.

¹¹ Н. А. Криницкий, *Материалы, заключающиеся в рукописи Тверского музея под № 2130, «Тверские епархиальные ведомости» 1887, часть неоф., № 11–13, 15–17.*

утверждал или не утверждал сочинение к поднесению. В стихотворении *Приход, о пастырь, твой счастливый...* учителя Алексея Крестникова Арсений исправил большую часть третьей строфы:

О, сколь видение приятно
 Нам зреть прещедрого отца!
 [Блажим в веселии стократно]¹²
*То больше чувствуют стократно*¹³
 [Себя, не зная утех конца,
 Сердца, сыновские сердца.
 [Под тенью кроясь твоею,
 Наш благодарный дух свидетель,
 [Хвалились жизнью своею.]
 Что ты отец и благодетель¹⁴.

Одобрённые стихотворения после торжественного прочтения выписывались в сборники, и те сдавались в семинарскую библиотеку. Интересен сборник № 1273 из фонда 1409 ГАТО, рукопись Тверской духовной семинарии № 60, *Разные сочинения Тверской семинарии учеников и учителей*. В сборник были переписаны сочинения из рукописи № 187, сборника Арсения, с учетом его правки, в том числе стихотворение *Приход, о пастырь, твой счастливый...* По-видимому, сохранение сборников лучших семинарских сочинений следует считать одной из заслуг Арсения (Верещагина). В рукописи № 1273 и еще нескольких делах ГАТО рукой Арсения помечено: хранить рукописи «в библиотеке семинарской для чести и памяти трудившихся». Экземпляры с автографами Арсения (Верещагина) такого рода встречаются и среди сборников Ярославской духовной семинарии, сохранившихся в Государственном архиве Ярославской области¹⁵.

Сборники ГАТО предоставляют богатый материал для изучения семинарских литературных заимствований. В разных случаях семинаристы использовали чужой текст в разном объеме – от нескольких строк до всего текста¹⁶. В рукописи № 1273 сохранился пример компиляции или, точнее, центона¹⁷ – стихотворение, составленное из двух других:

¹² В квадратных скобках помещаются строки, вычеркнутые Арсением (Верещагиным).

¹³ Курсивом обозначены варианты строк Арсения (Верещагина).

¹⁴ ГАТО, ф. 1409, оп. 1, № 187, л. 236 об.

¹⁵ Далее – ГАЯО.

¹⁶ Показательно, что сходными путями заимствовали из образцов-источников Симеон Полоцкий и его последователи (Л. И. Сазонова, *Литературная культура России...*, с. 180-194).

¹⁷ Центон (лат. *cento* – лоскут, залатанное одеяние) – сочинение, целиком составленное из отрывков других произведений. Уникальный по своим масштабам случай практики

уже знакомого нам *Приход, о пастырь, твой счастливый...* и стихотворения *Среди торжеств и благоденства...*, также принадлежащего Алексею Крестникову¹⁸. Оба этих сочинения отложились в рукописи № 187, их просматривал и правил Арсений (Верещагин). Панегирик *Что слава нам внушала прежде...* включает описанные выше исправления епископа в его первоисточнике.

* * *

Что слава нам внушала прежде
И дух наш возбуждала петь,
Что видеть были мы в надежде,
Се удостоились то зреть
К сладчайшему увеселенью
И к общему всех удивленью.

Мы зрим, о зрение пресладко,
Одетый славою Парнас
И здесь приветствие хоть кратко
Мы изъясняем вам в сей час.
Великие России члены
Прославленны, превознесенны¹⁹.

И что ж мы можем в дар достойно
От ревности своей принести?
Свечи ль возжечь с огнем пристойно
Или венцы лавровы сплести?
Чем древность жар свой открывала,
Чем честь великим воздавала.

Пред вами мы, не постилая
Теперь одежд, а вместо их

цента – творчество Сильвестра Медведева, создававшего свои стихотворения из цитат Симеона Полоцкого (Там же, с. 185–194).

¹⁸ ГАТО, ф. 1409, оп. 1, № 1273, л. 144–144 об. В стихотворении присутствуют незначительные расхождения с текстами-источниками.

¹⁹ Первая и вторая строфы заимствованы из стихотворения *Среди торжеств и благоденства...* В данном стихотворении поэт-переписчик исправил ошибку, не замеченную Арсением (Верещагиным) в первоначальном тексте, – две лишние строки в конце строфы:

Великие России члены,
Наверх достоинств вознесенный,
О муж великий, муж священный,
От общества всего почтенный!
(ГАТО, ф. 1409, оп. 1, № 187, л. 239).

Наш дух с сердцами преклоняя,
И вместо свещ в душах своих
Усердия огонь восплаемяем
И искренно сего желаем²⁰:

Великий Бог, кой управляет
Своим советом всех судьбой,
Луч к нам щедрот да простирает,
Дней исполняя долготой;
Да ваше утвердит спокойство,
В чем русско есть благоустройство²¹.

В других случаях из ранее написанного стихотворения изымались несколько лучших, по мнению семинариста, строк или строф и включались им в новый текст. В сборниках ГАТО № 1385 и № 1158, относящихся к 1790-м гг., сохранились примеры такого заимствования, в частности, *Стишки о префекту*²² и *Стихи, сочиненные г. информатором Вас. Андреевичем Моревым 1797 года*²³. У стихотворений совпадает одна строфа:

Среди восторгов, восклицаний,
Что полнят радостью слух;
Среди чувствительных играний,
Днесь восхищающих наш²⁴ дух.

Новое стихотворение могло создаваться за счет сокращения старого и/или перестановки фрагментов. В сборнике № 187 находятся две торжественные оды Платону (Левшину), одна из которых является переделкой другой. У первой оды указан автор, ученик риторики Стефан Петров; по-видимому, именно она была первоисточником²⁵. Во второй оде наблюдается перестановка строф из первой оды и добавление новых строф (40 одических строф в первой против 42 во второй)²⁶.

²⁰ Третья и четвертая строфы переписаны из стихотворения *Приход, о пастырь, твой счастливый...* (Там же, л. 236 об.).

²¹ Пятая строфа заимствована из стихотворения *Среди торжеств и благоденства...* (Там же, л. 239 об.).

²² ГАТО, ф. 1409, оп. 1, № 1385, л. 151 об. перевернутый.

²³ ГАТО, ф. 1409, оп. 1, № 1158, л. 68–68 об.

²⁴ В стихотворении *Стихи, сочиненные г. информатором Вас. Андреевичем Моревым 1797 года* указана форма «в нас».

²⁵ ГАТО, ф. 1409, оп. 1, № 187, л. 38 об.–44 об.

²⁶ Там же, л. 47–53.

В конволюте № 187 находится тетрадь Тверской семинарии 1775 г. под названием: *Ода, стихи, речи и канты [...] епископу Тверскому и Кашинскому Арсению, [...] при возжеленном посещении семинарии и при отправлении философских диспут*. Открывающая тетрадь ода Арсению²⁷ написана на основе второй оды Платону, о которой говорилось выше. Число строф в оде Арсению сокращено (25 одических строф), другие строфы переставлены, имя Платона заменено подходящим словом по ритму или именем Арсения, как, например, в следующих отрывках:

Но дух еще во мне не дремлет, Еще приятной слышу шум, Священный ужас мысль объемлет ²⁸ И крайне удивляет ум. Врата отверстые зрю неба, Седяй краснее тамо Феба Вручает власть своей рукой ПЛАТОНУ с высоты небесной В знак вечной славы, муз известной, И правдой утвердив святой. (Ода Платону Левшину).	Но дух еще во мне не дремлет, Еще приятной слышу шум, Священный ужас мысль объемлет И крайне удивляет ум. Врата отверстые зрю неба, Седяй краснее тамо Феба Вручает власть своей рукой АРСЕНЬЮ с высоты небесной В знак вечной славы, муз известной, Так правдой утвердив святой (Ода Арсению Верещагину).
--	--

Семинаристы могли заимствовать и все стихотворение полностью. Такой случай встречается в подносных рукописях Ярославской семинарии ГАЯО – в делах № 16 и № 18 из фонда 236. Оба сборника адресованы Арсению (Верещагину); сборник № 16 составлен по случаю его именин 3 августа 1787 г., сборник № 18 – по случаю именин 2 марта 1790 г. Ода *Зарю тихой возбужденный...*, открывающая сборник 1787 г.²⁹, переписана в сборник 1790 г. без изменений³⁰.

В связи с семинарскими заимствованиями возникает вопрос: в течение какого времени сочинения считались пригодными для использования? Судя по датированным образцам, в Тверской семинарии студенты заимствовали фрагменты из стихотворений пятилетней и меньшей давности. В подносных рукописях ГАЯО встречается пример большего промежутка времени. В сборнике архиепископу Антонию (Знаменскому) по случаю Пасхи от 17 апреля 1810 г. сохранилась песнь *Когда горящий Феб во мраке*

²⁷ Там же, л. 95–101.

²⁸ Строка из *Оды на прибытие императрицы Елисаветы Петровны из Москвы в Санкт-петербург 1742 года по коронации* М. В. Ломоносова (М. В. Ломоносов, *Полное собрание сочинений*, т. 8, Москва, Ленинград: Издание Академии наук СССР 1959, с. 82–102).

²⁹ ГАЯО, ф. 236, оп. 1, д. 16, л. 2–7 об.

³⁰ ГАЯО, ф. 236, оп. 1, д. 18, л. 2–6.

*темной ночи...*³¹ В конце песни, в обращении поэта к Творцу, впервые упоминается имя адресата: Арсений. Значит, стихотворение было переписано из сборника Арсению, но имя адресата в тексте поэт-переписчик не заменил. В названном ярославском сборнике 1787 г. отложилась песнь, 14 начальных строк которой совпадают со строками песни из сборника Антонию³². По-видимому, песнь из сборника 1787 г. также является переделкой, восходящей к другому стихотворению. К тому же неизвестному нам источнику восходит песнь из сборника 1810 г., посвященного Антонию. Интервал между двумя сочинениями составляет 23 года, что говорит о консерватизме семинарской поэтической традиции, позволявшей писать одинаково на протяжении десятилетий.

Таким образом, во второй половине XVIII века в стихотворных произведениях Тверской духовной семинарии значимое место занимало «чужое слово». В сочинения вносили правку учителя и высшие руководящие лица (как, например, Арсений Верещагин), и, прежде всего, сами поэты-семинаристы включали в свои тексты фрагменты школьных стихотворений из личных тетрадей и библиотечных сборников. Поскольку аналогичные заимствования были зафиксированы также в сборниках Ярославской семинарии, следует, по-видимому, говорить о повсеместном бытовании такого метода творчества в духовных училищах XVIII века. Заимствования касались преимущественно окказиональной поэзии и могли быть разного объема – от отдельной формулы до всего текста. Временной промежуток между первоначальным сочинением и его переделкой мог составлять не одно десятилетие.

References

- GATO. F. 1409. Op. 1. No. 187.
 GATO. F. 1409. Op. 1. No. 1158.
 GATO. F. 1409. Op. 1. No. 1273.
 GATO. F. 1409. Op. 1. No. 1385.
 GAYAO. F. 236. Op. 1. D. 16.
 GAYAO. F. 236. Op. 1. D. 18.
 GAYAO. Kol. Ruk. Op. 1. D. 102 (471).
 Golubev, Ivan F. *Kollektsiya rukopisey Gosudarstvennogo arkhiva Kalininskoy oblasti: Kratkiy obzor*. Kalinin, 1960.
 Golubev, Ivan F. *Sobraniya rukopisnykh knig g. Kalinina*. In: *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*. vol. 11. Moskva, Leningrad, 1955: 440–463.
 Kolosov, Vladimir I. *Istoriya Tverskoi dukhovnoi seminarii: ko dnyu 150-letnego yubileya Seminarii*. Tver: Tip. Gub. Pravleniya, 1889.

³¹ ГАЯО, кол. рук., оп. 1, д. 102 (471), л. 2–5.

³² ГАЯО, ф. 236, оп. 1, д. 16, л. 15 об.–17 об.

- Krinitskii, Nikolai A. "Materialy, zaklyuchayushchiesya v rukopisi Tverskogo muzeya pod No. 2130". *Tverskie eparkhialnye vedomosti*, chast neof., no. 11–13, 15–17 (1887).
- Lomonosov, Mikhail V. *Polnoe sobranie sochineniy*, vol. 8. Moskva, Leningrad: Izdanie Akademii nauk SSSR, 1959.
- Sazonova, Lidiya I. *Literaturnaya kultura Rossii. Rannee Novoe vremya*. Moskva: Yazyki slavyanskikh kultur, 2006.
- Speranskii, Mikhail N. *Opisanie rukopisey Tverskogo muzeya*. In: *Chteniya v Imperatorskom obshchestve istorii i drevnostey rossiyskikh pri Moskovskom universitete. 1890 god. Kniga 4 (155)*. Moskva: Univ. Tip., 1891.
- Speranskii, Mikhail N. *Ukazatel k Opisaniiu rukopisey Tverskogo muzeya*. In: *Chteniya v Imperatorskom obshchestve istorii i drevnostey rossiyskikh pri Moskovskom universitete. 1891 god. Kniga 1 (156)*. Moskva: Univ. Tip., 1891.
- Tverskoy seminarii shkolnye uprazhneniya 1778 goda*. Moskva: Univ. Tip., 1778.

ALEXANDER GRAF

 <https://orcid.org/0000-0002-8510-5375>

Justus-Liebig-Universität Gießen

Institut für Slavistik

35394 Gießen

Otto-Behaghel-Str. 10 D

Alexander.Graf@slavistik.uni-giessen.de

ОБ ОТНОШЕНИЯХ К ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКАМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ATTITUDE TO FOREIGN LANGUAGES IN RUSSIAN LITERATURE

Статья прослеживает динамику использования и роль иностранных языков в русской литературе в XVIII–XX веках. Обсуждаются факторы, регулирующие отношение к иностранным языкам, в диапазоне от индивидуальных до культурно-исторических. В центре внимания оказываются изменения вектора культурной ориентации как совокупность разнородных явлений.

Ключевые слова: русская литература, иностранные языки, культурная ориентация, литературные взаимосвязи, культурные контакты.

The article traces the dynamics of use and the role of foreign languages in the Russian literature in the 18th-20th centuries. The main subject of discussion are the factors regulating the attitudes towards foreign languages, ranging from individual to cultural-historical ones. Attention is focused on the changes in the vector of cultural orientation understood as a set of heterogeneous phenomena.

Keywords: Russian literature, foreign languages, cultural orientation, literary interrelations, cultural contacts.

Приближение к названной теме требует несколько предварительных уведомлений, чтобы точно определить предмет исследования, которое в этом контексте понимается лишь как постановка проблемы, а не как попытка исчерпывающего в какой-либо мере ответа на вопрос. Взаимоотношениями и взаимодействиями русской и других литератур и культур занимаются

давно и с фундаментальными результатами¹, а работ о влиянии отдельных выдающихся литературных деятелей и об их значении для русской литературе вообще не счесть. Следовательно речь в дальнейшем не пойдет об оценке или образе конкретных государств, наций и народов или, тем более, об их конкретных представителях в сочинениях русских писателей, имеющих каждый свое (меняющееся) представление о сем предмете, а ставится вопрос именно о роли и функции иностранного языка в структуре художественного произведения. На избранных примерах рассматривается индивидуальный подход отдельных авторов к использованию иностранных языков, к ситуациям их применения и к содержательно-символистическому значению такого приема для изображаемого мира. Не подлежит сомнению, что на автора действуют общие веяния и настроения эпохи, но бывают также индивидуальные причины увлечения отнюдь не «модным» в данный момент языком (например германофилия некоторых из младших символистов²) или даже потребность выразиться на иностранном языке, чтобы точнее передать смысл понятия, как можно наблюдать в нескольких письмах Афанасия Фета, в которых он в русском тексте использует философские термины по-немецки, подчиняя их русской грамматике³.

Предметом рассуждений, таким образом, не должны быть «внешние» факторы политического или идеологического влияния на писателя, а «внутренние» моменты эстетических и художественных концепций, отражающихся в текстах через выбор того или иного иностранного языка.

Обращение к истокам современной русской литературы показывает, что исходная ситуация была достаточно сложная, если вспомнить, что после довольно длительного периода преимущественно переводной литературы еще в 1747 г. Сумароков выступил со своими «эпистолами», где в первой (*О языке*)

¹ См., напр.: *Русская культура и Франция*, Москва: Журнально-газетное объединение 1937 (Литературное наследство, т. 29/30, т. 31/32), Москва: Изд-во АН СССР 1939 (Литературное наследство, т. 33/34); B. Białokozowicz, *Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich w XIX wieku*, Warszawa: Książka i Wiedza 1971; Д. М. Шарыпкин, *Скандинавская литература в России*, Ленинград: Наука 1980; *Россия и Швейцария. Литературные связи XVIII–XIX вв.*, под ред. Р. Ю. Данилевского, Ю. Д. Левина, Ленинград: Наука 1984; М. П. Алексеев, *Русская культура и романский мир*, Ленинград: Наука 1985; *Немцы в России. Петербургские немцы*, под ред. Г. И. Смагиной, С.-Петербург: «Дмитрий Буланин» 1999; *Russen & Deutsche. 1000 Jahre Kunst, Geschichte und Kultur*, Bd. 2: Essays, Petersburg: Michael Imhof Verlag 2012; *Russia in Britain, 1880–1940: From Melodrama to Modernism*, ed. R. Beasley, P. R. Bullock, Oxford: Oxford University Press 2013.

² См.: М. Bezrodnyj, *Zur Geschichte der russischen Germanophilie: der Verlag „Musaget“, [в:] Zauber und Abwehr. Zur Geschichte der deutsch-russischen Beziehungen*, ред. D. Herrmann, M. Keller, München: Wilhelm Fink 2003, с. 319–356.

³ См.: И. Н. Лагутина, *Россия и Германия на перекрестке культур. Культурный трансфер в системе русско-немецких литературных взаимодействий конца XVIII – первой трети XX века*, Москва: Наука 2008, с. 177.

в целях создания собственной литературы требовалась ориентация на западные грамотные народы, на «словесных человек»:

Такой нам надобен язык, как был у греков,
Какой у римлян был и, следуя в том им,
Как ныне говорит Италия и Рим,
Каков в прошедший век прекрасен стал французский,
Иль, наконец сказать, каков способен русский!
Довольно наш язык в себе имеет слов,
Но нет довольного числа на нем писцов⁴.

Несмотря на количество западных образцов – кстати, немецкий после смерти Анны Иоанновны в их число уже не вошел, – Сумароков не хотел терпеть ни иностранных слов, ни дословных переводов, а всё возлагал на возможности великого русского языка. «Писцы» таки в скором времени нашлись и пошла быть русская литература со строгими правилами классицистского устава, изначально создающего необходимые условия развития самостоятельной словесности, но так же быстро оказывающегося корсетом, расшнуровкой которого занимались уже через несколько десятилетий.

Первой кульминационной точкой гармонического сочетания русского языка с иностранными стал период сентиментализма карамзинского толка. Вопреки спорам с архаистами вокруг Шишкова и принципиальной готовности оставаться верным заветам предков в использовании уже существующих в русском языке слов, Карамзин не чуждался новой зарубежной языковой стихии и с большим стилистическим чутьем стал не только переводить, калькировать и перенимать иностранные слова, но и наполнял новым смыслом существующие уже в других контекстах. Самым наглядным, хотя совсем и не единственным, примером могут послужить его *Письма русского путешественника*, где встречаются слова и фразы на французском, английском, немецком и латинском языках. Знание итальянского Карамзин не требует от своего читателя, поэтому итальянцы у него разъясняются по-французски. Мотивацию автора включить иноязычные фрагменты можно объяснить трояко:

1. Они подчеркивают ощущение путешественника-иностранца, далекого от родины, для которого привычное превращается в новое особенно в повседневных ситуациях (разговоры со спутниками, кучерами, хозяевами гостиниц и т.д.).

⁴ А. П. Сумароков, *Две эпистолы (В первой предлагается о русском языке, а во второй о стихотворстве)*, [в:] он же, *Избранные произведения*, вступит. ст., подгот. текста и примеч. П. Н. Беркова, Ленинград: «Советский писатель» 1957, с. 112.

2. Они придают колорит и впечатление сентиментальной подлинности, особенно когда речь идет о стихах или описании местности.
3. Они свидетельствуют об образованности путешественника, который все произведения, с которыми он имеет дело, будь то художественные тексты или ученые и философские трактаты, цитирует в подлиннике.

Совсем другая картина складывается уже через пару лет во время расцвета романтизма. Немецкое и французское влияния продолжают, но дополнительно возникают контакты с английской литературой, которая в русской культуре того времени мощно представлена не только в переводах, но и непосредственно в оригинальных художественных текстах⁵. С новым литературным влиянием возникают новые литературные типы, настроения и моды, самым ярким событием становится появление русского денди по западным образцам⁶. Но и для поэтического языка открываются новые возможности, когда русские романтики во главе с Пушкиным занимают определяющие позиции в искусстве.

Лучшим примером нового обращения с иноязычными средствами может послужить «энциклопедия русской жизни» по словам Белинского, пушкинский *Евгений Онегин*, который не только открывается обширным эпиграфом на французском языке, что само по себе не нарушает поэтические нормы эпохи, но и пестрит отдельными фразами и словечками на итальянском, латинском и английском языках. Некоторые французские и латинские выражения Пушкину нужны для характеристики светского и поверхностного образования⁷ своего главного героя, такие как «*Monsieur l'Abbé*, француз убогой»⁸ или умение Онегина «в конце письма поставить *vale*»⁹, а в других случаях подчеркивается и вычурность характера Онегина и неординарность его поведения. Многие из этих выражений к тому же даны не только латинскими буквами и курсивом, но и довольно часто выступают как часть рифмы, что явно представляет собой вызов традициям русского стихосложения:

Онегин полетел к театру,
Где каждый, вольностью дыша,

⁵ См.: Ю. Д. Левин, *Шекспир и русская литература XIX века*, Ленинград: Наука 1988, с. 20.

⁶ См.: О. Б. Вайнштейн, *Денди: мода, литература, стиль жизни*, Москва: Новое литературное обозрение 2005, с. 345.

⁷ Об образовании в пушкинское время см.: Ю. М. Лотман, *Пушкин*, С.-Петербург: Искусство-СПБ 1995, с. 495–504.

⁸ А. С. Пушкин, *Евгений Онегин*, [в:] он же, *Собр. соч. в 10-и тт.*, т. 4, Москва: «Художественная литература» 1975, с. 9.

⁹ Там же, с. 10.

Готов охлопать *entrechat*,
Обшикать Федру, Клеопатру [...] ¹⁰.

Пушкин, таким образом, вызывает некоторое эстетическое раздражение среди современников и расширяет рамки классического стиха, используя при этом такие относительно новые выражения как *dandy*, *roast-beef*, *beef-steaks* или *far-niente*, которые с одной стороны объясняются тем, что адекватных выражений нет, или с другой стороны разоблачаются как новомодные выражения для исконных и старинных русских слов:

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому *сплину*,
Короче: русская *хандра* ¹¹.

У современников Пушкина такое свободное обращение с новым языковым материалом встречается куда реже и скромнее, в любом случае менее систематично. Гораздо более были приняты каламбурные конструкции, вызывающие в основном комические эффекты и содействующие национальные стереотипные представления. Так, например, у Гоголя поручик Пирогов, преследуя незнакомую блондинку, попадает в дом немецкого ремесленника:

Перед ним сидел Шиллер, – не тот Шиллер, который написал *Вильгельма Телля* и *Историю Тридцатилетней войны*, но известный Шиллер, жестиных дел мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман, – не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера ¹².

Комизм последующей сцены – прерванная появлением Пирогова пьяная попытка Шиллера с помощью Гофмана и его сапожнического ножа избавиться от носа, чтобы сэкономить деньги на табак – состоит в том, что Пирогов *не понимает* разговор немцев, в то время как их поведение и дальнейшие повадки соответствуют всем штампам, связанным с их сословием. Трагическая противопоставленность этой сцены судьбе Пискарева, который живет в мире представлений писателей Шиллера и Гофмана и гибнет от крушения своего мира, ускользает от читателя в силу гротескных явлений

¹⁰ Там же, с. 13.

¹¹ Там же, с. 22.

¹² Н. В. Гоголь, *Невский проспект*, [в:] он же, *Собр. соч. в 9-тт.*, т. 3/4, Москва: «Русская книга» 1994, с. 29–30.

банального быта¹³. Использование немецкого языка в этих целях не нужно (так же как Пушкин сообщает лишь о том, что Готлиб Шульц говорит «тем русским наречием, которое мы без смеха до ныне слышать не можем»¹⁴, и обходится без примеров), а там, где Гоголь действительно приводит немецкую речь, она появляется как смесь с русским, которая не соответствует грамматическим правилам ни того ни другого языка:

- Мейн фрау! – закричал он.
- Вас волен зидох? – отвечала блондинка.
- Гензи на кухня!
- Блондинка удалилась¹⁵.

На том же уровне национальных стереотипов, только с противоположными знаками, движется Лермонтов в повести *Княжна Мэри*, когда в дневнике Печорина от 13-го мая сообщается: «Нынче поутру зашел ко мне доктор; его имя Вернер, но он русский. Что тут удивительного? Я знал одного Иванова, который был немец»¹⁶.

Что получается, однако, если пушкинский прием «смещения языков» довести до предела, примерно в то же время, в 1838–1844 годах, показал Иван Мятлев в своем произведении *Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже*. Речь идет об описании путешествия госпожи Курдюковой по Германии, Швейцарии и Италии, повествование ведется от первого лица и поражает количеством иностранных, французских и немецких выражений, которые вплетены Курдюковой в русский текст якобы как попало и по случайности. Местами получаются макаронические чудовища, которые с ходу практически невозможно понять и которые обличают самодовольную путешественницу и ее бедный культурно-речевой дар. Как правило языковые и культурные недоразумения провоцируют путаницу, в которой Курдюкова винит исключительно непонятливых иностранцев. В таком контексте смещение языков и кодов служит автору исключительно гротескным и сатирическим целям¹⁷.

¹³ См.: R.-D. Keil, *Gogols Deutsche. Folklore – Erfahrung – Fiktion*, [в:] *Zauber und Abwehr. Zur Geschichte der deutsch-russischen Beziehungen*, ред. D. Herrmann, M. Keller, München: Wilhelm Fink 2003, с. 49.

¹⁴ А. С. Пушкин, *Гробовщик*, [в:] он же, *Собр. соч. в 10-и тт.*, т. 5, Москва: «Художественная литература» 1975, с. 66.

¹⁵ Н. В. Гоголь, *Невский проспект...*, с. 32.

¹⁶ М. Ю. Лермонтов, *Герой нашего времени*, [в:] он же, *Собр. соч. в 4-х тт.*, т. 4, Ленинград: Наука 1981, с. 242.

¹⁷ Для более подробного разбора см.: Н. А. Коварский, *Поэзия И. П. Мятлева*, [в:] И. П. Мятлев, *Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой*, Ленинград: Советский писатель 1969, с. 34–48.

Следующий этап развития русской литературы отличается достаточно длительной стабильностью по отношению к оценке иностранных языков. Реализм как бы вынашивает наследие споров, начатых в дискуссиях между славянофилами и западниками, и довольно однозначно придерживается того или другого мнения. Отношение Достоевского ко всему нерусскому по духу особенно в постсибирский период его творчества так же известно, как и ярко выраженное западничество в сочинениях Тургенева. Соответственно расставляются оценки: герои Достоевского, говорящие по-французски, всегда являются приверженцами идей, которые то ли остаются инородными телами для русского мышления, то ли еще недостаточно обрабатывались и оттачивались, чтобы превратиться в мысли, плодоносящие на русской почве. Так фигура Мышкина представляет собой идеальную, не осуществимую в данных условиях идею, которая обречена на гибель и не может найти свое всенародное выражение, так Верховенский старший после долгих мытарств познает свое предназначение и после духовного очищения решает уйти в народ и обращается к русскому языку. Для побочных лиц в романах Достоевского французский язык служит исключительно признаком хорошего, но пустого по сути своей тона. Нелюбовь Достоевского к немцам¹⁸ и другим народам в данном контексте даже не нуждается в обсуждении.

У Тургенева, однако, наблюдается интересный феномен: несмотря на то, что он был более чем близок и к французской и к немецкой культуре, спокойно общался на этих языках, считая их также как будто родными, переписывался на них со многими писателями и деятелями культуры – эпистолярное наследие Тургенева составляет более чем 6.000 писем, – его отношение к использованию иностранных языков в художественном тексте было весьма неоднозначное. Немецкому публицисту Людвигу Пичу, старинному другу, например, Тургенев писал 21 ноября 1880 по поводу появившейся французской версии его пушкинской речи следующее полемическое объяснение (оригинал на немецком языке!):

Вы, мой старый друг и благодетель, думаете, что я мог написать хоть одну строчку на другом языке, кроме русского?! Так Вы меня позорите?! Для меня человек, который считает себя писателем и пишет не только на одном – притом своем родном языке – мошенник и жалкая, бездарная свинья¹⁹.

¹⁸ См., напр.: A. Rammelmeyer, *Dostoevskij und die Deutschen*, [в:] он же, *Aufsätze zur russischen Literatur und Geistesgeschichte*, ред. R. Lauer, Wiesbaden: Harrassowitz 2000, с. 181–193.

¹⁹ И. С. Тургенев, *Л. Пичу 21 ноября 1880*, [в:] он же, *Собр. соч. в 12-и тт.*, т. 12, Москва: Гос. изд. Художественной литературы 1958, с. 550.

На самом деле в произведениях Тургенева встречается довольно мало фраз на иностранных языках, которые бы вышли за рамки бытующих русских разговорников и словарей, содержащих словарный минимум для «образованного» салонного разговора на французском. Язык у Тургенева в первую очередь средство характеристики персонажа: Лаврецкий в *Дворянском гнезде* по образованию – истинный полиглот. Он учился за рубежом и знает французский, учится латыни и английскому и по всей вероятности понимает как немецкий так и итальянский языки, но, увы, в течение всего романа пользуется исключительно русским. Подобным образом поступает Лиза, которая за исключением короткого разговора с Леммом и обращений к матери вроде *taman* придерживается русского. Обращение к посетителям в салоне Марьи Дмитриевны Калитиной на французский манер тоже обозначает в первую очередь их принадлежность к определенным кругам и их социальную оценку, а не языковые способности одного из участников разговора²⁰. Подобным образом в романе *Дым* многочисленные вставки на французском и немецком служат обличению общества пустословных, а не выражению передовых или перспективных идей. Такого же принципа Тургенев придерживается в *Отцах и детях*, где типичный англоман Павел Петрович Кирсанов по-английски говорит только «shake hands», «is quite a favorite» и «farewell»²¹, а все свои взгляды излагает на родном языке.

Подобное явление Владимир Кантор отмечает по отношению к немецкому языку в творчестве Тургенева, где рядом с реминисценциями из немецкой литературы в стихах и прозе встречаются косвенные и прямые цитаты – по-немецки! (например, навеянная гетевским стихотворением грустная песня немецкого учителя Рикмана в *Дневнике лишнего человека*), – но в основном владение немецким (не его использование) характеризует перспективного, мыслящего человека и отличает его от праздного и пустого²².

Самое нейтральное, если можно так выразиться, употребление иностранных слов можно найти у Гончарова. В то время как во *Фрегате Палладе*, описании круглосветного путешествия на борту российского судна, чуть ли не на каждой странице встречается местное колоритное выражение или восклицание спутников или представителей местного населения практически на всех языках, с которыми Гончаров вступает в контакт во время своего плавания – он напрямую соотносит звучание языка или

²⁰ См.: M. Lubenow, *Französische Kultur in Russland: Entwicklungslinien in Geschichte und Literatur*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2002, с. 203, 207.

²¹ И. С. Тургенев, *Отцы и дети*, [в:] он же, *Собр. соч. в 12-и тт.*, т. 3, Москва: Гос. изд. Художественной литературы 1954, с. 179, 225, 367.

²² См. W. Kantor, *Rußland im deutschen Zauberspiegel – Iwan Turgenew*, [в:] *Zauber und Abwehr. Zur Geschichte der deutsch-russischen Beziehungen*, ред. D. Herrmann, M. Keller, München: Wilhelm Fink 2003, с. 80.

говора с характером народа²³ – автор остается весьма скупым в использовании иностранных слов в своих романах. Если в *Обыкновенной истории* еще есть такие обычные обращения как *ma tante* или *mon cher* и пара латинских и немецких слов, произнесенных неудачным учителем, то в *Обломове* по-французски разъясняются всего десять раз, а немецкая фраза произносится один единственный раз и то опять учителем. Штольц, который так часто ассоциируется с деловым немцем, в концепции Гончарова настолько русский, что немецкий язык не использует. Роман *Обрыв* с его большим количеством (свыше 150) иногда развернутых фраз на французском языке в основном в речи провинциального общества, имитирующего столичное²⁴, требует отдельного анализа.

Среди реалистов в контексте данной тематики особое место занимает Лев Толстой, который в *Войне и мире* в исторической перспективе показывает панорамное полотно общественных процессов и с полувекового расстояния открывает взгляд на маятник национального сознания и его колебания между восприятием другого как своего или чужого. Всем хорошо памятна вступительная сцена романа с приемом у мадам Шерер, где преобладает французский язык и русские слова звучат как исключение. На фоне такой салонной атмосферы подчеркнутой франкофилии тем нагляднее отслеживаются изменения в обществе по отношению к французскому языку по ходу длительной войны. Везде, где принимают в серьез судьбу России (за исключением Петербургских салонов), постепенно исчезает готовность говорить на языке врага. Даже Андрей Болконский переходит преимущественно на русский язык, не соответствующий его социальному положению. Особый случай представляет собой второй *alter ego* его создателя Пьер Безухов, который тоже познает свой верный путь как частица русского народа и, следовательно, постепенно освобождается от ложных представлений и элитарных предрассудков. Однако он единственный в романе за исключением рано и внезапно умершей жены его Элен, кто до конца сохраняет свое французское имя и выступает как связующее звено общеевропейских, сочетающих временно враждующие русские и французские культурные ценности, компонентов. Насколько смыслообразующим элементом является имя видно по сюжету романа, когда Пьер после падения Москвы пытается вычитать и высчитать из букв своего имени – пользуясь русским и французским алфавитом – необходимость убийства Наполеона как библейского зверя, осознавая себя мстителем и спасителем России.

²³ См.: A. Hultsch, „*Bolše vsego jazykom čelovek prinadležit svoej nacii*“. I. A. Gončarov als Sprachpatriot, [В:] Ivan A. Gončarov. *Neue Beiträge zu Werk und Wirkung*, ред. A. Hultsch, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2016, с. 159–162.

²⁴ См. там же, с. 174–176.

Совсем новый этап отношения к иностранным языкам и культурам наступил на рубеже XIX и XX веков: проявилось сильное влечение старшего поколения символистов к французскому модернизму и декадансу, а также к традициям античной литературы, достаточно вспомнить сборники *Русские символисты* или книги стихов *Chefs d'œuvre, Me eum esse, Tertia vigilia* или *Στέφανος* – даже греческими буквами –, Брюсова, его же изыскания в классических стихотворных формах, творчество Анненского или сонеты Вячеслава Иванова. Особенно младшие символисты благоговели перед немецкой философией и в то же время ввели в оборот образы и мышление азиатского пространства и стали пропагандировать евразийство русского искусства. Футуристы несколько лет спустя, сколько бы они от этого не отрекались, обновили итальянское влияние и в дальнейшем установили тесные связи с немецким изобразительным искусством, одним словом: во время модернизма опять наследие *мировой* культуры стало образцом и материалом русского искусства. Однако серебряный век резко прекратился и уступил, скорее вынужден был уступить место новым веяниям иной действительности, хотя русский авангард давно уже шел в соответствующем направлении: как справедливо отметил Борис Гройс²⁵, уже футуристская опера *Победа над солнцем* (1913) как *Gesamtkunstwerk* (музыка: Михаил Матюшин, либретто: Алексей Крученых, пролог: Велимир Хлебников, оформление: Казимир Малевич) содержала в себе все элементы будущей революционности – свержение Солнца и космического порядка, черный квадрат как символ грядущей космической ночи, история культуры как разрушение традиционных форм – и предвещала органическое развитие идей будущего социалистического реализма, понимающего советское общество и культуру как самостоятельную художественную вселенную нового человека.

В 20-ые годы, уже предвещающие возрастающую унификацию литературы, достигшую апофеоза в 1934 году, формальные эксперименты постепенно утихали и уступали место литературной продукции для менее узкого круга читателей. Широко распространенные развлекательно-приключенческие романы пользовались огромным успехом и на фоне НЭПа вызвали новое увлечение английским языком. Несмотря на то, что он был языком неприятеля и, так сказать, классового врага, английский язык приобрел ореол технического и экономического прогресса, богатства и капитализма. Свою роль сыграли популярные переводы романов Конана Дойла, Джека Лондона и О. Генри, в том же русле двигались такие советские авторы как Мариэтта Шагинян, выпустившая в 1925 году под псевдонимом Джим Доллар знаменитым *Месс-Менд, или Янки в Петрограде*, или

²⁵ См.: Б. Гройс, *Gesamtkunstwerk Сталин*, Москва: «Ад Маргинем Пресс» 2013, с. 10.

Илья Эренбург с плутовским *Хулио Хуренито...* (1922) и тенденциозным *Трест Д. Е.* (1923).

Само собой разумеется, что в последующее время, особенно после 1932 года, об иностранных языках в литературе и думать не приходилось, владение иностранным языком как факт уже вызывало подозрение. Исключением из правила являлись только произведения по заказу, подобные *Одноэтажной Америке* (1937) Ильфа и Петрова, отпущенных на запад, чтобы рассказать советскому читателю, насколько традиционный образ США не соответствует действительности и насколько хорошо по сравнению все-таки живется в СССР. Особый, еще недостаточно изученный случай представляет собой роман Бориса Пильняка *О'кей. Американский роман* (1933), публикация которого осталась почти незамеченной²⁶.

Практическое исключение иностранных языков из официального обихода на время значительно уменьшил их влияние на литературу и их непосредственное значение, но не позже чем в годы оттепели они вернулись и зародили новый интерес к литературным произведениям как в подлинниках так и в переводах. Первая русская публикация романа *Над пропастью во ржи* в журнале «Иностранная литература» (№ 11 за 1960 год) так же стала событием как появление романа Александра Солженицына *Один день Ивана Денисовича* на страницах «Нового мира» два года спустя. Однако главную роль в ревитализации английского языка для русского сознания играла не высокая литература, а массовые феномены полуподпольной, в любом случае неофициальной культуры. Особенно с распространением движения хиппи в Советском Союзе английский язык стал знаковым для молодежных кругов, песни и тексты западных кумиров ходили в – иногда сильно исковерканных («шизгара») – списках, в походах и на концертах звучали новые слова или подделанные под оригинал русские перифразы, слова и словосочетания вошли в разговорный язык и молодежный сленг. Все это терпелось и по большей части игнорировалось властью, пока соблюдалась минимальные правила политического приличия, хотя «воспитательные беседы» с представителями государственных структур были в порядке вещей.

На поверхность вся эта назревавшая долгие годы смесь вышла лишь в период перестройки и нахлынула волной неожиданной мощности, когда вдруг везде и повсюду стали звучать иностранные слова. Наверное, лучший анализ такого состояния культуры предложил Виктор Ерофеев в своем скандально нашумевшем романе *Русская красавица* (1990), который не только

²⁶ См.: В. Н. Сушкова, *Американизмы Бориса Пильняка в романе «О'кей»*, «Язык и культура» 2014, № 1 (25), с. 63–69.

возобновляет дискуссию с Достоевским о судьбах России²⁷, но где для главной героини Ирины Таракановой, которая работает валютной проституткой, английский по-настоящему становится рабочим языком и средством выполнения своей воистину русской миссии, родить спасителя всея Руси.

В заключение нельзя обойти стороной одного из самых ярких и спорных стилистов новейшей русской литературы, Владимира Сорокина. В его многостороннем и богатом творчестве здесь следует выделить два момента, связанные с использованием иностранных языков: с одной стороны его отношение к немецкому языку, как оно проявилось в «поэме в прозе» под названием *Месяц в Дахау* (1990) и в пьесе *Hochzeitsreise* (1995), а с другой стороны к китайскому языку, как он фигурирует в романе *Голубое сало* (1999). Общая ситуация и смещение языков в *Месяце в Дахау* наглядно демонстрируют взаимозаменяемость и схожесть тоталитарных государств и ставит принципиальный вопрос о разнице между фашистской Германией и сталинским режимом, *Hochzeitsreise* оспаривает тезис об исключительности «немецкой вины»²⁸ и оценивает преступления против человечества из-за расовых и классовых причин:

Во всех этих пунктах он [Сорокин] внес важные инновации: фашизм как система насилия не уникален, работа траура не менее преступной сталинской системы еще даже не начиналась, будучи замещена непрерывной эйфорией; расовый вектор преступлений как таковой ничем не хуже классового²⁹.

В то время как Сорокин немецкой темой пытается осмыслить прошлое, китайская тема у него обращена в будущее. Экономическое развитие последних лет и ожидаемая ведущая роль китайского народного хозяйства на международных рынках в антиутопическом плане сочетаются с известной уже идеей объединения Третьего Рейха и Советского Союза в новую супердержаву, которая должна выдержать китайский натиск. Отдельные китайские слова уже (как нынче английские) проникли в русский разговорный язык и требуют соответствующий список китайских слов в конце романа, без знания которых сплошное понимание текста весьма осложняется. Элементарное владение несколькими словами китайского

²⁷ См.: Т. Г. Прохорова, *Диалог с Ф. М. Достоевским в романе Виктора Ерофеева «Русская красавица»*, «Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки», т. 152, 2010, № 2, с. 101–112.

²⁸ См.: В. Sokolow, *Von der „deutschen Schuld“ zur „sowjetischen Schuld“*. *Russische Literatur über den Zweiten Weltkrieg 1945–2000*, [в:] *Traum und Trauma. Russen und Deutsche im 20. Jahrhundert*, ред. D. Hermann, A. Volpert, München: Wilhelm Fink 2003, с. 350–358.

²⁹ М. Рыклин, *Медиум и автор. О текстах Владимира Сорокина*, [в:] В. Сорокин, *Собр. соч. в 2-х тт.*, т. 2, Москва: „Ad Marginem“ 1998, с. 744.

таким образом становится одним из ключей для адекватного восприятия не только романа, но и новой действительности. И читатель, блуждавший по первым страницам текста, действительно со временем понимает и осваивает новые слова и мысли. Сорокин проводит не только литературный, но и психологический эксперимент и доказывает, насколько язык влияет на мышление человека, его употребляющего.

Подводя итоги, можно сказать, что даже в таком выборочном и кратком перечне примеров использования иностранных языков в русской литературе наглядно прослеживается неутраченный процесс заменяющих друг друга предпочтений как в литературной системе в целом, так и в творчестве отдельных авторов. Причины могут быть разные – от чисто эстетических до общественно-политических, но все они последовательно объясняются закономерностями литературной эволюции, стремящейся к постоянному обогащению русской культуры.

References

- Alekseyev, Mikhail P. *Russkaya kultura i romanskii mir*. Leningrad: Nauka, 1985.
- Bezrodnyi, Mikhail. *Zur Geschichte der russischen Germanophilie: der Verlag "Musaget"*. In: *Zauber und Abwehr. Zur Geschichte der deutsch-russischen Beziehungen*, eds. D. Herrmann, M. Keller. München: Wilhelm Fink, 2003, c. 319–356.
- Białokozowicz, Bazyl. *Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich w XIX wieku*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1971.
- Gogol, Nikolai V. *Sobranie sochinenii: v 9-i tt*. Moskva: "Russkaya kniga", 1994.
- Groys, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moskva: "Ad Marginem Press", 2013.
- Hultsch, Anne. "Bolše vsego jazykom čelovek prinadležit svoej nacii": I. A. Gončarov als Sprachpatriot. In: *Ivan A. Gončarov. Neue Beiträge zu Werk und Wirkung*, ed. A. Hultsch. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2016: 159–182.
- Kantor, Vladimir. *Rußland im deutschen Zauberspiegel – Iwan Turgenew*. In: *Zauber und Abwehr. Zur Geschichte der deutsch-russischen Beziehungen*, eds. D. Herrmann, M. Keller. München: Wilhelm Fink, 2003: 69–108.
- Keil, Rolf-Dietrich. *Gogols Deutsche. Folklore – Erfahrung – Fiktion*. In: *Zauber und Abwehr. Zur Geschichte der deutsch-russischen Beziehungen*, eds. D. Herrmann, M. Keller. München: Wilhelm Fink, 2003: 36–68.
- Kovarskii, Nikolai A. *Poeziya I. P. Myatleva*. In: I. P. Myatlev. *Stikhotvoernia. Sensatsii i zamečaniya gospozhi Kurdyukovoi*. Leningrad: Sovetskii pisatel, 1969: 5–48.
- Lagutina, Irina N. *Rossiya i Germaniya na perekrestke kultur. Kulturnyi transfer v sisteme russko-nemetskikh literaturnykh vzaimodeystvii kontsa XVIII – pervoi treti XX veka*. Moskva: Nauka, 2008.
- Lermontov, Mikhail Yu. *Sobranie sochinenii: v 4-kh tt*. Leningrad: Nauka, 1979–1981.
- Levin, Yuri D. *Shekspir i russkaya literatura XIX veka*. Leningrad: Nauka, 1988.
- Lotman, Yuri. M. *Pushkin*. S.-Peterburg: Iskusstvo-SPB, 1995.
- Lubenov, Martin. *Französische Kultur in Russland: Entwicklungslinien in Geschichte und Literatur*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2002.
- Nemtsy v Rossii. Peterburgskie nemtsy*, ed. G. I. Smagina. S.-Peterburg: "Dmitriy Bulanin", 1999.

- Prokhorova, Tatiana G. "Dialog s F. M. Dostoevskim v romane Viktora Yerofeeva "Russkaya krasavica". *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki*, vol. 152, no. 2 (2010): 101–112.
- Pushkin, Aleksandr S. *Sobranie sochinenii: v 10-ti tt.* Moskva: "Khudozhestvennaya literatura", 1974–1978.
- Rammelmeyer, Alfred. *Aufsätze zur russischen Literatur und Geistesgeschichte*, ed. R. Lauer, Wiesbaden: Harrassowitz, 2000.
- Rossiya i Shveysariya. Literaturnye svyazi XVIII–XIX vv.*, eds. R. Yu. Danilevskii, Yu. D. Levin. Leningrad: Nauka, 1984.
- Russen & Deutsche. 1000 Jahre Kunst, Geschichte und Kultur*, Bd. 2: Essays, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2012.
- Russia in Britain, 1880–1940: From Melodrama to Modernism*, eds. R. Beasley, P. R. Bullock. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Russkaya kultura i Franntsya*, Moskva: Zhurnalno-gazetnoe obedinenie 1937 (Literaturnoe nasledstvo, vol. 29/30, vol. 31/32). Moskva: Izd-vo AN SSSR 1939 (Literaturnoe nasledstvo, vol. 33/34).
- Ryklin, Mikhail. *Medium i avtor. O tekstakh Vladimira Sorokina*. In: *Sobranie soch. v 2-kh tt.*, vol. 2. Moskva: "Ad Marginem", 1998: 737–751.
- Sharypkin, Dmitri M. *Skandinavskaya literatura v Rossii*. Leningrad: Nauka, 1980.
- Sokolov, Boris. *Von der "deutschen Schuld" zur "sowjetischen Schuld"*. *Russische Literatur über den Zweiten Weltkrieg 1945–2000*. In: *Traum und Trauma. Russen und Deutsche im 20. Jahrhundert*, eds. D. Hermann, A. Volpert. München: Wilhelm Fink, 2003: 314–360.
- Sumarokov, Antiokh P. *Izbrannyye proizvedeniya*, vstupit. st., podgot. teksta i primech. P. N. Berkova, Leningrad: "Sovetskiy pisatel", 1957.
- Sushkova, Valentina. N. "Amerikanizmy Borisa Pilnyaka v romane O'key". *Yazyk i kultura*, no. 1 (25, 2014): 63–69.
- Turgenev, Ivan S. *Sobranie sochinenii: v 12-ti tt.*. Moskva: Gos. izd. Khudozhestvennoi literatury, 1954–1958.
- Vaynshteyn, Olga B. *Dendi: moda, literatura, stil zhizni*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.

ANNA WARDA <https://orcid.org/0000-0003-0095-0199>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej
90-226 Łódź
ul. Pomorska 171/173
anna.warda@uni.lodz.pl

**РОМАН-ПАРОДИЯ МОЙ ДЯДЯ
Н. Г. КУЗЬМИЧА И ПУШКИНСКИЙ РОМАН
В СТИХАХ ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН**

**THE PARODIC NOVEL MY UNCLE
BY N. G. KUZMICH AND PUSHKIN'S NOVEL
IN VERSE EUGENE ONEGIN**

Статья посвящена «лодзинской» переработке романа в стихах А. С. Пушкина *Евгений Онегин*. Произведение под названием *Мой дядя* было создано Н. Г. Кузьмичем (вероятно это был псевдоним) и опубликовано в 1896 году в издаваемой в Лодзи на русском языке газете «Лодзинский листок». Действие романа-пародии разыгрывается в Лодзи, а его героями являются: дядя, Татьяна и Евгений. В произведении находим отражение реалий промышленной Лодзи XIX века, а также намеки на знаменитый роман А. С. Пушкина.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, *Евгений Онегин*, *Мой дядя*, Н. Г. Кузьмич, «Лодзинский листок».

The article is devoted to a reworking of Pushkin's novel in verse *Eugene Onegin* that was effected in Lodz in 1896. The work, entitled *Moi dyadya* [*My Uncle*], was penned by one N. G. Kuzmich (which probably was a pseudonym) and published in „Lodzinskiy listok”, a Russian-language newspaper issued in Lodz. The parodic novel is set in Lodz, and its protagonists are: the uncle, Tatiana and Evgeny. The piece offers a reflection of the realities of the industrial Lodz of the 19th century, as well as hints at Pushkin's famous work.

Keywords: Alexander Pushkin, *Eugene Onegin*, *My Uncle*, N.G. Kuzmich, „Lodzinskiy listok”.

«Лодзинский листок» – это первая русскоязычная газета, которая издавалась в Лодзи с 1894 по 1914 год и была рассчитана на русское меньшинство, проживающее в этом городе. Лодзь, как известно, была в то время

крупнейшим европейским центром текстильной промышленности. Число населения в городе достигало 300 тысяч жителей, среди которых русские составляли 2,4%. Это были: военные, полицейские и административные чины, работники банков, почты, немного купцов. Их появление в Лодзи было результатом политических обстоятельств, связанных с разделами Польши и тем, что ее центральная часть, включительно с Варшавой и Лодзью, нашлась в пределах Российской империи.

В 1894 г. «Лодзинский листок» носил подзаголовок, определяющий его тематическую направленность: «Газета торговли, промышленности и общественной жизни». Но уже в следующем – 1895 году он превращается в «Газету общественной жизни, торговли, промышленности, политики и литературы». Интерес читателей к литературным текстам, помещаемым на страницах каждого номера газеты, повлиял на то, что ее издатели с 1911 года стали издавать также ежемесячное «Литературно-художественное приложение», содержащее разного рода стихи, рассказы, фельетоны, сказки, а также постоянную рубрику – юмор и сатира.

Одним первых сотрудников «Лодзинского листка», который относительно регулярно помещал в нем свои фельетоны, а также литературные произведения (стихотворения, пародии, басни), был некто Н. Г. Кузьмич (в большинстве случаев под его текстами инициалы Н. Г. пропускаются). Однако, вероятно как он, так и другие сотрудники лодзинской газеты подписывали свои произведения не настоящими фамилиями, а псевдонимами или инициалами (напр.: Житель, Сказ, Дядя Митяй, Детерминист, Незнакомец, Дир, Проходящий, А. П., Н. Р., И. И-н, Т. М., З-с и др.). В конце XIX – начале XX века псевдонимы получили сильнейшее распространение в литературной жизни России и большинство авторов публиковало свои произведения в газетах и журналах именно под псевдонимом.

Среди причин принуждавших авторов сохранять инкогнито, были, между прочим: стремление избежать преследований за сочинения обличительного характера, общественное положение, желание отвлечь от себя огонь критики, боязнь дебюта, наличие однофамильцев, незвучная, смешная фамилия, обыденность настоящей фамилии, скромность или равнодушные к славе, желание мистифицировать читателя, мода. Сатирики и юмористы в свою очередь использовали псевдонимы как дополнительное средство для создания комического эффекта¹.

Фамилия, которой подписывал в «Лодзинском листке» свои произведения автор *Моего дяди*, звучит так же, как и русская фамилия Кузьмич,

¹ В. Г. Дмитриев, *Скрывшие свое имя (Из истории анонимов и псевдонимов)*, Москва: Издательство «Наука» 1978, [электронный ресурс] <http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000070/st002.shtml> [3.08.2018].

однако мало вероятно, что писатель пользовался своей настоящей фамилией². Думается, что, скорее всего, подпись автора: «Кузьмич», – это апоконим, то есть одна из форм псевдонимов, образованная от фамилии Кузьмичев путем отбрасывания ее конца. Однако в доступных словарях псевдонимов³ нам не удалось найти никаких сведений насчет автора, носящего фамилию Н. Г. Кузьмич. На основе фельетонов и стихотворений этого автора мы знаем только, что он приехал в Лодзь из России, где работал репортером в крупнейших русских городах и, живя в Лодзи, время от времени посещал Петербург.

Следует также обратить внимание на то, что в основе русской фамилии Кузьмич появляется русское имя Кузьма (стар. Козьма), которое имеет греческие корни и образовано от греческого слова «косма», которое в переводе на русский означает «мир, честь, порядок, вселенная, украшение, наряд». Возможно, что именно одно из значений данного слова могло повлиять на выбор псевдонима, которым пользовался автор при публикации своих произведений на страницах лодзинской газеты.

Так или иначе, писатель, который публиковал свои произведения в «Лодзинском листке», по какой-то причине не хотел выявить свою настоящую фамилию.

Судя по его относительно регулярным публикациям в «Лодзинском листке», Кузьмич был, вероятно, штатным сотрудником этой газеты, который сочинял свои тексты в соответствии с потребностями редакции или договором между обеими сторонами. Так, он писал стихотворные фельетоны, которые комментировали актуальную ситуацию в Лодзи и относились как своим названием («Раешник»), так и формой к народной традиции райка и раешника⁴. Кроме того, он помещал в газете рецензии на культурные события, происходящие в Лодзи, сочинял ocasionальные стихотворения, относящиеся к религиозным и светским праздникам, стихи на разные случаи, а также особый вид подражаний – литературные пародии на произведения выдающихся как русских, так и польских знаменитых писателей. Среди них следует назвать роман-пародию *Мой дядя*

² Нам не удалось найти писателя, который носил такое именно имя, отчество и фамилию.

³ И. Ф. Масанов, *Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей в 4 томах*, Москва: Издательство Всесоюзной книжной палаты 1956–1960; В. Г. Дмитриев, *Скрывшие свое имя (Из истории анонимов и псевдонимов)*, Москва: Издательство «Наука» 1978.

⁴ Раешник – человек, рассказчик, показывающий раек, то есть ящик с передвижными картинками, показ которых на ярмарках в XVIII–XIX вв. осуществлялся через многогранные увеличительные стёкла и сопровождался особыми пояснениями, имеющими форму рифмованной прозаической речи с интонационно-фразовым и паузным членением, элементами сатиры и веселого балагурства. См. также: E. Małek, *Rajok*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, т. XXXI, z. 1–2, Łódź 1988, с. 248–249.

(1896)), прототипом которого послужил автору роман в стихах А. С. Пушкина *Евгений Онегин* (1823–1830), пародию-шутку *Демон* (1896) образованную на поэме *Демон* (издана в 1856 г. в Германии, а в 1860 – в России) М. Ю. Лермонтова (произведение Кузьмича издавалось в трех очередных номерах «Лодзинского листка») и *Кому в Лодзи жить хорошо* (1897), пародия-шутка, источником вдохновения для которой были для Кузьмича два произведения: поэма русского поэта Н. А Некрасова *Кому на Руси жить хорошо* (1863–1877) и роман польского лауреата Нобелевской премии – Владислава Реймонта *Земля обетованная* (1899, в частях издавалась в газете «Kurier Codzienny» с 1897 по 1898). Судя по количеству, а также тематическому и жанровому разнообразию написанных Кузьмичом произведений, он был плодовитым писателем, для которого сочинительство не представляло большого труда, но одновременно не отличалось высоким художественным уровнем.

В данной статье речь пойдет о первом из названных нами произведений Кузьмича с точки зрения его отнесения к прототипу и присутствия в нем лодзинских элементов. Выбор *Евгения Онегина* как произведения, которое подверглось переработке Кузьмича для потребностей местной русскоязычной газеты, не был, конечно, случаен. Он решился на такое произведение, которое было очень хорошо известно русскоязычным читателям и намеки на него в новой, «лодзинской» версии были им с полной уверенностью понятны⁵. Перенесение места действия из России в Лодзь и отражение специфики жизни ведущего в то время общественного класса в этом городе – коммерсантов, было связано с публицистической деятельностью Кузьмича. В своих *Маленьких фельетонах* он не раз отражал лодзинскую действительность и проблемы жизни лодзинских коммерсантов и фабрикантов.

Так, заглавие романа-пародии Кузьмича *Мой дядя* отсылает к первым словам первой строки знаменитого пушкинского *Евгения Онегина*: «Мой дядя самых честных правил». Подзаголовок «Роман-пародия» сообщает не только о романной форме следующего за ним произведения (так как в прототипе), но также о том, что оно создано с целью вызвать у читателя комический эффект. В данном случае за счет намеренного повторения уникальных черт (мотивов) уже известного произведения, в специально измененной форме.

⁵ Следует подчеркнуть, что роман А. С. Пушкина *Евгений Онегин* вызвал к жизни многочисленные подражания, продолжения, авторы которых предлагали свои версии судеб пушкинских персонажей. Многие из них собраны в сборнике *Судьба Онегина*, сост. А. Невский, В. Невская, Москва 2001. Стоит также вспомнить о рижской версии *Евгения Онегина*, которая была опубликована в частях в газете «Сегодня вечером» за 1928 год.

Произведению *Мой дядя* предшествует эпиграф: «Пишу Онегина размером...», который является цитатой из посвящения к реалистической повести в стихах М. Ю. Лермонтова *Тамбовская казначейша* (1838). Кузьмич, подобно Лермонтову, подчеркнул в нем связь своего романа-пародии с пушкинским романом с точки зрения размера (4-стопный ямб и 14-стишная «онегинская строфа»). Однако следует отметить, что декларация Лермонтова в его посвящении к *Тамбовской казначейше* касается также и жанрового характера его произведения, которое продолжает традицию шуточных, реалистических поэм А. С. Пушкина – *Граф Нулин* и *Домик в Коломне*⁶. Именно поэтому эпиграф к произведению Кузьмича следует рассматривать как с точки зрения его ритмической организации, так и жанровой формы.

Интересно, что первая строка произведения Кузьмича отличается только одним словом от адекватной строки, открывающей роман Пушкина. Так, вместо определения «честных», стоящего перед существительным: «правил», появляется синонимное определение: «верных». Несмотря на это, у читателя знакомого с текстом Пушкина, сразу появляется ассоциация с экспозицией известного романа в стихах выдающегося писателя.

В произведении Кузьмича появляются три персонажа из *Евгения Онегина* Пушкина: названный уже нами дядя, Татьяна и Евгений Р.. Автор не скрывает их «литературного происхождения», но наоборот – подчеркивает сходства или различия между ними и их пушкинскими прототипами.

Так, заглавным и одновременно главным героем произведения Кузьмича является неназванный по имени и фамилии дядя, который, однако, в отличие от его пушкинского прототипа, не связан с Евгением семейными связями. В произведении Пушкина, как помним, он появляется лишь в завязке (Евгений едет в деревню к умирающему богатому дяде, однако приехав к нему узнает, что тот умер). В романе Кузьмича мы узнаем возраст дяди (ему исполнилось 60 лет) и знакомимся с его внешним видом:

[...] он толст как бочка
Картошкой нос, лицо – морковь;
Он носит модные сорочки
И ловко под густую бровь
Монокль вставлять он научился⁷.

Читатель узнает дядю в момент его приезда в Лодзь. Выдавая себя миллионером, он сумел получить в кредит много товаров. Вскоре оказывается,

⁶ Б. Голлер, *Лермонтов и Пушкин. Две дуэли*, Москва 2014, Издательство «АСТ», <https://www.litmir.me/br/?b=224000&p=1> [15.07.2018].

⁷ «Лодзинский листок», 14 (26) апреля 1896, № 84.

однако, что он неплатежеспособен, что, кстати, не вызывает в городе возмущения, так как⁸:

«Не первый, не последний он» –
Всяк говорит, на дядю глядя:
«И кто не поступает так, –
Конечно, тот большой дурак!»!

Во всяком случае дядя благодаря мошенничеству становится богатым человеком, построил дом, основал кантору на 100 человек («глупых, честных, / Все работающих, безсловесных»), которые зарабатывали очень мало денег. Только одного из них – вора, мошенника, который помогал ему умножать нечестно его имение, дядя награждал намного больше других. Перед знаменитыми людьми в городе герой делал вид, что он занимается благотворением, помощью, нуждающимся в ней, а в действительности он обманывал купцов и был безжалостен к ним. Несмотря на все подлые и нечестные поступки дяди, жил он в богатстве и нашел свое место среди лодзинской знати:

Живя в довольстве и богатстве,
Мой добрый дядя влез и в знать,
Живет он с нею в панибратстве,
Хоть там не могут и не знать
Его богатств происхождения,
И рода, или положения,
Какое дядя занимал,
Когда кабак свой содержал...

Интересно, что лирический герой не любит «находчивостью» дяди, определение «добрый», которое ставит перед словом «дядя» он использует в ироническом смысле и без смущения называет его глупцом, хамом и невеждой.

Лирический герой знакомит также читателей с личной жизнью. Так, читатель узнает, что у дяди были две жены, однако первая из них умерла из-за чахотки, а вторая – отправившись мышьяком. Ни одна из них не родила ему детей. Будучи богатым лодзинским коммерсантом дядя намеревается жениться в третий раз:

⁸ Во второй половине XIX века в Лодзь приезжало много поляков из других городов и деревень, но также немцы, евреи, чехи, силезцы, которые сыграли огромную роль в развитии промышленности в Лодзи. На страницах «Лодзинского листка» описано много ситуаций, связанных с экономической жизнью города, банкротством одних и обогащением других.

Стоя пред зеркалом и глядя
Свой крашенный, но пышный ус, –
«Еще того...еще гожусь...
Гм! Гм!» – сказал недавно дядя: –
«Попробую еще разок».

Совсем другого мнения по поводу своего родственника и его супружеских планов сам лирический герой, который пишет:

Представьте, эта обезьяна –
Мой дядя я сказать хотел –
Такой красотке, как Татьяна
И руку предложить посмел!

Как видим, лирическое «я», наподобие лирического «я» в *Евгении Онегине*, обращается непосредственно к читателям с целью передать им разные информации, или познакомить их с героями, которых вводит в действие своего произведения. То же самое происходит перед появлением в тексте будущей невесты дяди, Татьяны, в описании которой он намекает на ее пушкинский прототип:

Зовут ее как ту, – Татьяной
Но эта много веселей,
Свежей, полнее и румяней,
И вряд-ли снятся черти ей.

Ее дальнейшая подробная характеристика переплетается с эмоциями лирического героя, который восхищается красотой Татьяны и тем самым удостоверяет ее реальное существование:

Она прекрасна, как богиня,
Без прибавлений и прикрас.
Пурпурно-розовая губки,
Жемчужно-редкостные зубки,
Дугою – брови, а глаза –
Что небеса?! что бирюза?!
А ножки! Ручки! – ах, блаженство!
Ну, словом, редкая краса...
Творит природа чудеса,
Но уж такого совершенства –

Клянусь вам, не встречал, друзья,
Нигде, нигде, до Лодзи я.

Из дальнейшего описания «лодзинской» Татьяны и стиля ее жизни мы узнаем, что кроме имени у нее нет ничего общего с пушкинской Татьяной, которая вставала очень рано, до зари, была печальная, молчаливая, не интересовалась городом, модой, целый день сидела молча у окна. В противовес ей, Татьяна из романа Кузьмича поднималась в 6–7 часов утра, съедала натошак котлету, пила чай или кофе, и затем сама шла погулять на Петровскую улицу, посетить модный магазин Герценберга, а вечером вместе с матерью в новом наряде шла в театр, на бал или маскарад. Лирическое «я» сообщает читателям, что не будет писать о ее детстве, родителях и других подробностях из ее прежней жизни, потому что это по его мнению не важно для развития действия. Однако, как сообщает дальше, бриллианты и кольца, которые она носит, свидетельствуют о том, что ее отец – это лодзинский коммерсант.

Удивление у лирического героя вызывает сцена, в которой Татьяна всматривается в портрет дяди, а потом – так как ее литературный прототип – берет бумагу и пишет письмо. Однако читатель не узнает сразу, кому она его пишет, потому что действие перебивается введением следующего героя – Евгения Р. Так, мы узнаем, что Евгений – это 23-летний, веселый, красивый, добрый, не глупой молодой человек. Кстати, он в таком же возрасте как и Евгений Онегин в момент его путешествия к умирающему дяде. Евгений Р. работает в конторе и несмотря на то, что он зарабатывает там мало денег, он все-таки модно одет. Он любит играть в карты, шутить, танцевать, хорошо играет в бильярд. Лирический герой, ссылаясь на слухи, которые распространяются в обществе и в которые он сам якобы не верит, сообщает читателям, что Евгений год тому назад получал вспомоществование от двух старух.

После этого отступления, в котором был введен новый герой романа, лирический герой возвращается к ранее начатому сюжету, связанному с Татьяной и ее письмом и обращается к ней с просьбой открыть тайну адресата ее письма, входя также в диалог с читателем⁹:

Открой нам, милая Татьяна,
Страницы тайного романа,
Скажи нам: кто же твой герой?
Ах неужели-ж дядя мой?... [...]
Стоит в смущении Татьяна,

⁹ Кстати, лирический герой в *Евгении Онегине* также ставит риторический вопрос, касающийся адресата письма Татьяны: «Татьяна! Для кого ж оно?».

Не хочет ничего сказать...
И с нашей стороны престранно
Бесцеремонно приставать.
Бог с ней совсем и с ея тайной,
Узнаем как нибудь случайно,
У дяди украду-ль письмо
И сообщу я вам его...
«Довольно нас однако мучит!» –
Читатель, верно, говорит...
О! о!...я вижу ты сердит,
Читатель – знай, еще наскучит
В моей приемной тебе ждать
Развязки... можешь пока спать.

Тем самым лирический герой отождествляется с автором произведения сообщая читателям, что он создал мир своих героев и только от него зависит, когда они узнают их дальнейшую судьбу. Желая подчеркнуть свою позицию и преимущество над читателем, он делает для него исключение и продолжает действие своего романа:

Ну, так и быть! Я исключение
Всем сделаю на этот раз...
Все расскажу без замедления,
Задерживать не стану вас.

Свое решение он объясняет таким образом, что читатели его произведения – это торговый класс: коммерсанты, купцы, торговцы, фабриканты, приказчики, которые дорожат свое время и не могут слишком долго сидеть за газетой, так как им нужно «мерить и считать».

Продолжая сюжет Татьяны и письма, которое она стала писать, лирический герой раскрывает секрет Татьяны и пишет, что его адресатом является не дядя, а ее любимый – Евгений Р. При этом он вновь намекает на пушкинский прототип и письмо пушкинской Татьяны:

Друзья! Письмо моей Татьяны
Шедевр и редкость на показ!
Едва-ли в пушкинском романе
Татьяна, уверяю вас,
Пером владела так отлично,
Писала так умно, тактично,

Как героиня здесь моя;
О! нет сравнения, друзья!
Моя Татьяна той тактичней,
Куда и опытней, умней
(Меж тем, ровесница ведь ей),
А главное - востократ практичней...
Но, впрочем, что вперед хвалить,
Прошу прочесть, затем судить.

Конечно, такая декларация лирического героя связана не только с иронической формой произведения и приемами, которые применил автор, но также с прагматическим подходом к жизни и любви, а также опытом и практицизмом героини, чуждыми онегинской Татьяне и героям романтической эпохи. Следует при этом отметить, что лирический герой в произведении Пушкина также любит письмо Татьяны, его формой и содержанием, учитывая однако при этом ее романтическую натуру и совсем другой способ мышления, вызванный ее чувствами и переживаниями:

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу.
Кто ей внушал и эту нежность,
И слов любезную небрежность?
Кто ей внушал умильный вздор,
Безумный сердца разговор, И увлекательный и вредный?
Я не могу понять. [...].

Адресатом писем в обоих произведениях является Евгений. В романе Пушкина – как известно – Татьяна признается Евгению в любви и ожидает от него взаимности. В произведении Кузьмича зато Татьяна, используя в своих обращениях к адресату письма французские слова, свидетельствующие о том, что она знала этот язык (напр., *monsieur*, *mon cher*, *rendesvous*) пишет о том, что она вынуждена порвать контакты с Евгением, несмотря на то, что он ее любит. Она не вспоминает о чувстве к нему, но перечисляет такие его достоинства, как: честность, тихий нрав, благородный характер, которые противоречат предыдущим информациям лирического героя о нем. В конце Татьяна сообщает ему, что быть вместе им не суждено из-за плохого материального положения Евгения:

Хоть говорят, я знаю, часто,
Что с милым и шалаш хорош, –
Не верьте этому, то ложь;
В квартире хоть за полтора
Целковых в «квартал», ей же ей,
Влюбленные живут тесней...

Материалистическое отношение к жизни Татьяны подтверждается также в ее дальнейших объяснениях, адресованных Евгению:

А ваши-же, mon-cher Евгений,
Доходы – глупость, ерунда!
Живя на них, все развлечения
Забуть придется навсегда.
А я-ж люблю пожить, покушать,
Концерты, оперу послушать,
Явсья в наряде дивном, вдруг
Повергнуть всех моих подруг
И в зависть, злобу и смущение
Что-б их бросал и в жар, и в холод
Роскошный, пышный мой наряд,
Что-б после, в сильном раздражении,
Иная мать, жена, иль дочь
Проплакала на взрыд всю ночь!...

Татьяна в конце концов выявляет имя человека, который обеспечит ей будущее, то есть богатого, пожилого, известного в Лодзи господина – дядю лирического героя. Она пишет Евгению, что несмотря на свое богатство он глупый, некрасивый, седой, толстый, плешивый, глухой. Однако для нее самым важным является то, что он важный местный коммерсант, миллионер, который живет пышно и богато. Именно поэтому она намеревается выйти за него замуж. Одновременно Татьяна сообщает Евгению, что она хочет дальше встречаться с ним в одном из двух садов, принадлежащих ее богатому будущему супругу, когда тот будет занят бизнесом. Свое письмо Татьяна заканчивает комплиментами, адресованными Евгению: драгоценный, золотой.

Лирический герой сообщает дальше читателю, как Евгений отнесся к письму Татьяны:

Сначала холодно ему
Вдруг стало, точно в лихорадке,
Потом вдруг жарко, и в припадке

Он сумасшествия словно был
И на себя не походил;
Потом по комнате он шибко,
Нетерпеливо зашагал,
Потом перо, бумагу взял
И с широчайшею улыбкой
Сии слова он написал:
«Танющечка! Расчет твой ясен,
Я рад, конечно, и согласен».

Итак, видим, что как для Татьяны, так и для Евгения самым важным были не чувства, уважение к другому человеку, честность, верность, а личный комфорт и роскошная жизнь. Развязкой действия в произведении Кузьмича является согласие Евгения на предложение Татьяны.

Произведение заключает эпилог, имеющий метатекстовый характер. Автор пишет в нем о возможных вопросах реципиентов насчет прототипов героев его романа, их действий, разговоров. И несмотря на все намеки, которые появляются с самого начала романа *Мой дядя* на произведение А. С. Пушкина *Евгений Онегин*, автор не признается к использованию литературного прототипа. Не пишет также о том, что это его оригинальное произведение. Зато читатели узнают от автора, что он якобы перенес на бумагу свое сновидение и поэтому не чувствует себя виноватым за его содержание. Его объяснение по этому поводу звучит неубедительно и носит провокационный характер, противореча многим аллюзиям на названный роман Пушкина.

Так или иначе следует заметить, автор произведения *Мой дядя* создал произведение, которое не требовало от него много творческой инициативы и одновременно гарантировало читательский интерес, потому что его прототип был хорошо известен всем русскоязычным жителям Лодзи. Кроме того произведение Кузьмича отражало некоторые стороны лодзинской действительности конца XIX века. и поэтому могло быть интересно живущим в Лодзи русскоязычным жителям этого города.

Хотя в писательской манере автора чувствуется легкость, невынужденность, то все-таки невысокий художественный уровень его произведения, отсутствие оригинальности как в сфере содержания, так и формы подтверждают, что его автор был «ремесленником», который хорошо знал свою работу, но литературные «продукты» его деятельности не представляли собой высокой художественной ценности. Однако их значение проявлялось в том, что они гарантировали русским, живущим вне России контакт с русскоязычной литературой, которая иногда была направлена как на известные им тексты, изданные в России, так и на новую действительность, в которой им пришлось жить.

References

- Dmitriev, Valentin G. *Skryvshie svoje imia (Iz istorii anonimov i psevdonimov)*. Moskva: "Nauka", 1978.
- Goller, Boris A. *Lermontov i Pushkin. Dvie Dueli*, Moskva: "ACT", 1978.
- Lekmanov, Oleg. «Ah, vse znakomye motivy» (o «Sovremennom Onegine» M. Ja. Pustynina). In: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* X: «Vek nyneshnii i vek minuvshii»: kulturnaja refleksia proshedshei epokhi: V 2-kh ch. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Vol. 2: 251–258.
- Małek, Eliza. „Rajok”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. vol. XXXI, no. 1–2 (1988): 248–249.
- Masanov, Ivan F. *Slovar psevdonimov russkikh pisatelei, uchenykh i obshchestvennykh deyatelei v 4-kh tomakh*, Moskva: Izdatelstvo Vsesoyuznoi knizhnoy palaty, 1956–1960.
- Plechova, Natalia P. „On i ona» M. I. Voskresenskogo: parodia, ili podrazhanie «Yevgeniyu Oneginu» A. S. Pushkina. *Vestnik Pskovskogo Gosudarstvennogo universiteta. Seria: Sotsialno-gumanitarnye i psikhologo-pedagogicheskie nauki*. No. 5 (2014): 121–128.
- Sudba Onegina*, sost. Aleksei Nevskii, Vera Nevskaya. Moskva: Assotsiatsia Ekost, 2001.

ТАТЬЯНА ФЕДОСЕЕВА <https://orcid.org/0000-0002-5540-5051>Рязанский государственный университет
им. С. А. Есенина

Факультет русской филологии и национальной культуры

Кафедра литературы

390000 Рязань

ул. Свободы, д. 46

t.fedoseeva@365.rsu.edu.ru

**Я. П. ПОЛОНСКИЙ КАК ПРЕДШЕСТВЕННИК
РУССКОГО СИМВОЛИЗМА: ПОЭТИКА
ЛИРИЧЕСКОГО ЦИКЛА (*СНЫ* ПОЛОНСКОГО
И *ЖИЗНЬ МОЕГО ПРИЯТЕЛЯ* БЛОКА)¹****YAKOV POLONSKY AS A PREDECESSOR
OF THE RUSSIAN SYMBOLISM: THE POETICS
OF THE LYRICAL CYCLE (POLONSKY'S *DREAMS* AND
THE LIFE OF MY FRIEND BY BLOK)**

Творческое наследие Я. П. Полонского мировоззренчески и чертами поэтики предшествовало русскому модернизму в целом и символизму в частности. В. С. Соловьев обосновывал эту общность романтической направленностью личности поэта и ее устремленностью к идеалу. Полонский предварил русский символизм тем, что, утверждал идеальное начало в формах действительной жизни. Органичность его творчества программе младших символистов состояла в абсолютном доверии художественному образу как «символу религиозной реальности» (А. А. Асоян). В лирических циклах Полонского и Блока показана драматическая разобщенность сообщества людей, утративших духовные смыслы бытия. Следствием этой утраты становится страдание и смерть (мотив Возмездия). Наиболее напряженным моментом в развитии лирического сюжета у Полонского является одиночество героя в абсолютной темноте и пустоте безжизненного мистериального пространства. У Блока одиночество героя показано в антитезе неподвижного «отменного порядка» обыденности стихийному движению порожденных сном воспоминаний, предчувствий, мыслей. *Сны* Полонского завершаются мотивом Преображения через обретение тайной книги. Цикл Блока – утверждением посмертного страдания богоотступника. Сюжетно-мотивный анализ двух циклов позволяет установить их родственность на уровне символического функционирования мотивного комплекса апокалиптического сюжета.

Ключевые слова: лирический цикл, Я. П. Полонский, «младосимволисты», А. А. Блок, человек и общество, апокалиптический сюжет.

¹ Публикация подготовлена при финансовой поддержке РФФИ, проект № 17-04-00501-ОГН-А «Литературное наследие Я. П. Полонского: исследование и комментарий» на 2019 год.

The creative heritage of Yakov Polonsky foreruns the Russian modernism on the whole and symbolism in particular in terms of both the worldview and the features of poetics. Vladimir Solovyov explained this connection by pointing to the romantic vein in the personality of the poet and to his striving for the ideal. Polonsky was the forerunner of the Russian symbolism in that he affirmed the ideal in the forms of real life. The convergence between his work and the programme of the young symbolists consisted in the absolute reliance on the image as a “symbol of the religious reality” (Aram Asoyan). The lyrical cycles by Polonsky and Blok that are discussed show a dramatic disunity of a community of people who have lost spiritual values of life. The result of this loss is suffering and death (the motive of Retribution). The moment of the highest tension in the development of the lyric plot in Polonsky’s work is the loneliness of the protagonist in the absolute darkness and emptiness of a lifeless space of a mystery. Blok shows the loneliness of his protagonist in the antithesis between the motionless “perfect order” of an ordinary life and the spontaneous movement of reminiscences, of anticipation and of thoughts, all born from dreams. Polonsky’s *Dreams* close with the Transfiguration achieved through obtaining a mysterious book. Blok’s cycle, in turn, ends with a sentence of suffering in the afterlife for the apostate. The analysis of the plot and motives in the two cycles makes it possible to ascertain their affinity on the level of the symbolic functioning of the motif complex of the apocalyptic plot.

Keywords: lyrical cycle, Yakov Polonsky, young symbolists, Aleksandr Blok, man and the society, an apocalyptic plot.

Родственность лирического творчества Я. П. Полонского русско-му символизму была осмыслена самими символистами «новой волны». Не проходят мимо этого значимого факта и современные литературоведы, обращая особое внимание на отдельную тему «Полонский и Блок». В развернутом исследовании Н. Ю. Грякаловой к рассмотрению этой темы привлечены, в ряду других, материалы из архива А. А. Блока и в результате углубленного анализа сделан вывод о том, что «Полонский через посредство Соловьева помогал Блоку постигать человеческое. И именно человеческое в единстве разных его проявлений определило художественные устремления Блока в начале 1910-х гг.»². Л. Ф. Алексеева, изучая творчество Блока по отношению к лирическому наследию его старшего современника, обнаруживает «совпадение некоторых поэтических идей, символов и мотивов»³. А. А. Асоян отмечает органичность эстетической природы таланта Полонского программе младших символистов в обусловленности поэтического образа религиозным сознанием: «Для Блока, как, впрочем, и для Полонского, “женственная Тень”, Царь-девица и другие подобные мифы были не мечтой, а символами религиозной реальности»⁴. Погруженность

² Н. Ю. Грякалова, *К генезису образности ранней лирики Блока (Я. Полонский и Вл. Соловьев)*, [в:] Александр Блок. Исследования и материалы, вып. 2, Ленинград: Наука 1991, с. 51.

³ Л. Ф. Алексеева, *Наследие Я. П. Полонского в творческом восприятии А. А. Блока*, [в:] Я. П. Полонский: творчество, судьба, эпоха: сб. науч. ст., сост. и науч. ред. Т. В. Федосеева, Рязань: Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина 2015, с. 106.

⁴ А. А. Асоян, *Лирика Я. П. Полонского в ретроспективе Серебряного века*, [в:] Я. П. Полонский: творчество, судьба, эпоха..., с. 125.

сознания поэта в особую «реальность» обнаруживается в символических образах и мотивах, сочетающих в своей структуре идеальные представления с реалий действительной жизни. Этот аспект творческих схождения Полонского и Блока представляет особый интерес в связи с осуществляемым нами исследованием, в котором сопоставляется два лирических цикла: *Сны* (1856–1860) Полонского и *Жизнь моего приятеля* (1914) Блока.

В этом выборе мы руководствуемся, прежде всего, особой значимостью в поэтике Полонского циклообразования, уже неоднократно становившегося предметом научного исследования. Так, О. В. Мирошникова в течение ряда лет разрабатывает тему контекстных форм в русской лирике последней трети XIX века. Тенденцию к «соединению разнородных фрагментов в единое мотивное и архитектурное целое» исследовательница объясняет испытываемой поэтами потребностью в «метафорическом выражении мировидения» на определённом этапе личностного развития⁵. Полонского исследовательница называет «новатором, нашедшим собственные пути создания и трансформации циклических жанров»⁶. Развитие тенденции к циклизации и созданию больших контекстных форм в лирике замечено также многими исследователями творчества русских символистов, и, прежде всего, Блока. Обусловлена эта тенденция сложной ситуацией смены культурных парадигм и духовно-нравственных ориентиров в России конца XIX – начала XX века, которая требовала от поэтов углубленного анализа и все более развернутого представления о духовном составе собственной личности. Так, О. В. Никандрова пишет о «всплеске» цикличности в поэзии Серебряного века, объясняя его стремлением к реализации возобладавшей на данный момент в сознании поэтов «мироустроительной идеи»⁷.

Исходя из вышесказанного, свою исследовательскую задачу мы видим в рассмотрении символической природы двух лирических циклов Я. П. Полонского и А. А. Блока в контексте их творческого диалога, что послужит уточнению характера их мировоззренческих и поэтологических сближений.

О близости художественного сознания Я. П. Полонского творческой программе «младших» символистов можно судить по статье В. С. Соловьева *Поэзия Я. П. Полонского* (1896). В оценке поэзии старшего современника вдохновитель новой волны русского символизма исходил, по справедливому

⁵ О. В. Мирошникова, *Символика звука и света как основа архитектурной цельности лирической книги Я. П. Полонского «Вечерний звон»*, «Филологический класс» 2005, № 13, с. 45.

⁶ Там же.

⁷ О. В. Никандрова, *Изменение жанровой семантики лирического цикла в поэзии начала XX века*, «Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета», серия III: Филология, 2013, вып. 1 (31), с. 64.

замечанию современного исследователя, из собственной философско-эстетической концепции «мистериального, софийного понимания чувства красоты как места сопредельности двух миров», а смысл творчества сводил к познанию «духовной, трансфизической сущности красоты»⁸. Поставив Полонского в ряд с «истинными поэтами», Соловьев дал развернутую характеристику его поэтического таланта и особо отметил стремление примирить в человеке и мире земное (обыденное) с небесным (идеальным). Стихотворение *Царь-девица* (1880) было интерпретировано в контексте соловьевского духовно-этического учения о Красоте, а заглавный образ определен как «источник поэзии», «сверхчеловеческий, “запредельный” и вместе с тем совершенно действительный и даже как бы личный» – «существо и истинная сущность всех существ, и если она является как тень, то не от земных предметов»⁹.

Действительно, в лирическом сюжете стихотворения Полонского образ Царь-девицы является герою из некоего запредельного пространства: «И жила та Царь-девица, / Недоступна никому». Наделенный родственными фольклорному персонажу способностями, образ растворяется в природе: «шелестит в тени берез», «роняет ключи» и «капли слез». «Яркий, влажный глаз» Царь-девицы оберегает позднее возвращение героя, который не столько видит, сколько интуитивно чувствует ее присутствие, находясь своим сознанием в состоянии между сном и явью, творческой фантазией и действительной жизнью. Чудесная дева присутствует в его жизни лишь намёком, не открываясь полностью, хотя и сопровождает всю его жизнь.

В детстве Царь-девица является в облике сказочной красавицы:

На челе сияло солнце,
Месяц прятался в косе,
По косицам рдели звезды, –
Бог сиял в её красе...¹⁰.

В юности – олицетворяет собой желание любви: «Всколыхнулась занавеска, / Вспыхнул роз махровых куст, / И, закрыв глаза, я встретил / Поцелуй

⁸ М. В. Яковлев, *В поисках эсхатологического мифа: Достоевский и русские символисты второй волны*, «Вестник Московского городского педагогического университета». Серия «Филологическое образование» 2012, № 2, с. 47–48.

⁹ В. С. Соловьев, *Поэзия Я. П. Полонского*, [в:] он же, *Философия искусства и литературная критика*, вступ. статья Р. Гальцевой и И. Роднянской, Москва: Искусство 1991, с. 519–520.

¹⁰ Я. П. Полонский, *Полное собрание стихотворений*, Санкт-Петербург: Издание А. Ф. Маркса 1896, т. 2, с. 201. Далее это издание цитируется с указанием автора, тома и страницы в круглых скобках (Пол., 2, с. 201).

душистых уст». В зрелости предстает идеалом Красоты, к которому всецело устремлен поэт. По словам Соловьева, «много поэтических мыслей, благородных чувств и чудесных образов внушила не изменившему ей певцу его Царь-девица»¹¹.

Образ Царь-девицы растворен в биографических реалиях поэта и свидетельствует об атмосфере уютного и зеленого старинного города Рязани, где вырос Полонский. В его семье сохранялся патриархальный уклад, свойственное русскому дворянскому быту совмещение книжной культуры с устнопозитической, простонародной, о чем мы можем судить по воспоминаниям поэта¹². Из того же источника нам известно о присущей будущему поэту от рождения впечатлительности, развитой склонности к самоуглубленному анализу как особенности его творческого сознания, что было связано также и с культивируемым в семье направлением духовной жизни. Полонский вспоминал о владевшем им «религиозном настроении»: то об отроческом желании стать иноком, то о произносимых в полусне молитвах, о говении в доме бабушки и о церковной службе¹³.

Образ Царь-девицы проникнут чертами, указывающими на несомненную связь творческого воображения поэта с фольклорной и литературной традициями. Такое совмещение было обусловлено упомянутым в тех же воспоминаниях Полонского бытованием в домашнем быту устных – фольклорных – и поэтических – печатных – текстов, до которых большой любительницей была мать поэта. На рецептивный характер образа фольклорному тексту обратила внимание в своей статье Н. Ю. Грякалова¹⁴. Нельзя не заметить также, что изобразительно он сближен с одним из видений Иоанна Богослова в тексте Откровения (Апокалипсиса): «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд. Она имела во чреве, и кричала от болей и мук рождения» (Откр. 12: 1–2). В сюжете Откровения мотив рождения готовит духовное Преображение мира – явление «нового неба и новой земли», а привлечение текста Апокалипсиса к интерпретации образа Царь-девицы позволяет связать его с идеей духовного возрождения человечества.

Известно, что Полонский глубоко переживал духовную неустроенность современного ему русского общества. В 1876 году он писал

¹¹ В. С. Соловьев, *Поэзия Я. П. Полонского...*, с. 521.

¹² Я. П. Полонский, *Старина и мое детство*, [в:] он же, *Проза*, сост., вступ. ст., примеч. Э. А. Полоцкой, Москва: Сов. Россия 1988, с. 268–326.

¹³ Я. П. Полонский, *Старина и мое детство...*, с. 303–305.

¹⁴ Н. Ю. Грякалова, *К генезису образности ранней лирики Блока (Я. Полонский и Вл. Соловьев)*..., с. 54–56.

из Санкт-Петербурга Ф. М. Достоевскому, с которым долгие годы поддерживал теплые отношения, о распространении вокруг «духа розни и нравственного распада»¹⁵. Разочарованность в массе погруженных в мелочные жизненные интересы обывателей, составляющих большую часть образованного общества, наиболее последовательно и прямо выражено поэтом в стихотворении *Проходите толпою, трусливо блуждающей...* (1886)¹⁶. В своей жизни «толпа» сосредоточена на ложных ценностях и самолюбивых устремлениях, ее «тешит сытая ложь», занимает «роскошь праздных затей». «Тощий ум» приземленного сознания, в понимании поэта, бесплоден, он не способен оставить следующему поколению «ни решенных задач, ни побед». В финале стихотворения, несмотря на резкое неприятие распространенных в современной ему русской жизни умонастроений, поэт выражает надежду на то, что в будущем русский человек «пожелает простора для мысли и гения» и тогда воссияет «заря обновления» (Пол., 2, с. 339–340).

Родственные настроения, судя по всему, владели в начале 1910-х годов А. А. Блоком. К этому времени относятся первые наброски и планы его неоконченной поэмы «Возмездие». В одном из набросков так сформулирована лирическая идея произведения: «В этой поэме я хочу указать на пропасть между общественным и личным, пропасть, которая становится все глубже»¹⁷. В неоконченной поэме Блок собирался раскрыть внутреннюю жизнь русского человека предреволюционных лет. В эти годы, по его словам, людьми овладело «трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего – противоречий непримиримых и требовавших примирения» (Блок, 2, с. 271). Блок, как и Полонский, видит причину кризисного состояния общества в ложном характере возобладавших в умах современников идей. В тексте поэмы утверждается, что «железный» XIX век бросил «беспечного человека» в «ночь умозрительных понятий» (Блок, 2, с. 276). (Очевидно, имелись в виду идеи богостроительства.) Ложные пути духовных исканий определяются поэтом как «гуманистический туман»:

Там, в сером и гнилом тумане,
Увяла плоть и дух погас,

¹⁵ Я. П. Полонский, *Письмо Ф. М. Достоевскому*, [в:] *Из архива Достоевского. Письма русских писателей*, ред. и вст. ст. Н. К. Пиксанова, Москва; Петроград 1923, с. 75.

¹⁶ Датируется нами по: Полонский Я. П., *Письмо Д. В. Аверкиеву от 2 марта 1886 года*, [в:], Архив Д. В. Аверкиева, РО РНБ, ф. 6, ед. хр. 3435, лл. 5–6.

¹⁷ А. А. Блок, *План первой части*, [в:] он же, *Собрание сочинений*: в 6-ти тт., под общ. ред. М. А. Дудина, В. Н. Орлова, А. А. Суркова, Ленинград: «Художественная литература» 1980, т. 2, с. 368. Далее тексты Блока цитируются по этому изданию с указанием автора, тома и страницы в круглых скобках (Блок, 2, с. 348).

И ангел там священной брани,
Казалось, отлетел от нас...
(Блок, 2, с. 277).

Очевидно, что общность и глубина переживания двумя поэтами развивавшегося на их глазах духовного кризиса не могла не отразиться в общности выраженных в поэзии каждого из них идей, сходстве поэтических приемов, родственности мотивов, сюжетов, образов.

Цикл Я. П. Полонского *Сны* создавался на протяжении нескольких лет, отдельные его части публиковались в журналах «Современник» и «Русское слово» в 1856–1859 годах. В составе пяти стихотворений цикл вошел в Собрание сочинений Я. П. Полонского в 4 томах¹⁸. Волей автора был закреплен его состав и названия четвертой и пятой частей: *Подсолнечное царство* и *Тишь и мрак*.

В первых двух стихотворениях задан общий тон всем последующим. Они построены на антитезе «жизнь–сон». Сны лирического героя полны света и радости: ему видится «румяное солнце», в пространстве сна «божий белый день» рождает ощущение молодости, радостные «сердца движенья». Возвращение в действительный мир связано с холодом и глубоко переживаемым одиночеством лирического героя. Одиночество тяготит, при том, что вокруг множество людей: «...толпа за толпою / Снует мимо окон моих». Избавление от одиночества приходит лишь во сне, между тем как в жизни образуется пустота мнимых отношений. Бессмысленной суете окружения поддается и сам герой стихотворения:

И ходят послушные ноги,
И движутся руки мои;
Без мысли язык мой лепечет,
И сердце болит без любви.
(Пол., 1, с. 316).

Смысл антитезы «жизнь–сон» нарушает привычную логику: сон оказывается более «живым», ценностно и эмоционально насыщенным, и противостоит духовной пустоте – «обезжизненной» действительности.

Антитеза «жизнь–сон» трансформируется в третьем стихотворении цикла Полонского в мотив тюрьмы. Тюрьма символизирует одиночество и несвободу героя в мире людей. В обстановке ночи, в разлившемся вокруг

¹⁸ Я. П. Полонский, *Собрание сочинений*: в 4-х тт., Санкт-Петербург; Москва: Изд-во М. О. Вольфа 1869, т. 2, с. 60–69.

безжизненным лунном свете подчеркнуты символические детали – «чёрная решетка» и тёмный, погасший «ночник». Пространство тюрьмы служит объективации кризисного душевного состояния лирического героя, а через него – и самого автора. Мотив тюрьмы, восходящий к христианскому мотиву «тело – тюрьма души», тесно связанный с одиночеством поэта в «толпе» и мотивом «земное существование как тюрьма, заключение», стал одним из наиболее распространенных в лирике русских поэтов 1880–1890-х годов неоромантиков К. К. Случевского, К. М. Фофанова, а также ранних символистов Д. Н. Минского, В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта и других, о чем убедительно говорят наблюдения и выводы А. Ханзен-Лёве¹⁹.

Более глубокое разочарование в обществе, сравнительно с героем *Снов*, переживает лирический герой цикла А. А. Блока *Жизнь моего приятеля*, датированный 1915 годом. В первой части цикла развивается тема суетной «бессмысленности дел», в их нагромождении теряется единственная возможность для отдохновения – сон, который бежит, лишая радости сновидения:

И рад бы ты уснуть, но – страшная минута!
 Среди всяких прочих дум –
 Бессмысленность всех дел, безрадостность уюта
 Придут тебе на ум.
 (Блок, 2, с. 219).

Блок прямо указывает на «безверие» как причину бессмысленности бытия: «На дне твоей души, безрадостной и черной, / **Безверие и грусть**» [выделено мною: Т. Ф.]. В тягостном душевном состоянии блоковского героя видится «проклятие» и торжество злой силы: «Как будто ночь на всё проклятие простерла, / Сам дьявол сел на грудь!» (Блок, 2, с. 216–217).

Во второй и третьей частях цикла Блок развивает мотивы несвободы, болезни и смерти души. Его герой не сумел сохранить свою душу в чистоте, его жизнь «тяжко дремлет взаперти». Болезненный свет луны распространяется повсюду: «Так приплюснут диск больной, / Заплевавший все в природе / Нестерпимой желтизной». «Диск больной» луны лишает жизни все живое и вводит героя в болезненное состояние, которое разрешается мотивами потерянного сердца и смерти души. В развитии этих мотивов можно видеть аллюзии не только на *Сны* Полонского, где родственным образом функционирует мотив луны и смерти души, но и на другие его стихотворения: *Рассказать ли тебе, как однажды...* (1864), *Плохой мертвец* (1865). Их объединяет

¹⁹ А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*, Санкт-Петербург 1999, с. 91–107.

сюжет о похоронах сердца, разбитого безответной любовью и равнодушием окружающих. Стих Блока *Сердце – крашеный мертвец* как символ умершей души может быть прямо отнесен к воспоминаниям Полонского о детской влюбленности. Один из его рассказов содержит описание эпизода с вырезанным из картона сердцем, предназначенным для юной красавицы, в которую был влюблен ребенком будущий поэт. Этот эпизод завершается насмешкой взрослых, жестоко ранившей влюбленного²⁰.

В шестой части блоковского цикла развивается заявленный в *Снах* Полонского мотив «жизнь–сон». Герой Блока осознает суетную пустоту обыденной жизни, «малых трудов» и «мелочных забот». В стихотворении воссозданы узнаваемые реалии времяпрепровождения образованной русской элиты начала XX века, не столько бытовых (болезни, врачи, лекарства, записка: «Поставьте розы на стол»), сколько духовных и творческих (Христос, поклонники Пушкина, Надсон, футуризм, символизм, реализм и др.). Дни героя проходят «как всегда / В сумасшествии тихом» – в череде пустых слов и ничего не значащих отношений.

Установившийся порочный порядок нарушается сном, который внутренне меняет героя. Просыпаясь, тот чувствует живое движение души и духа: он взволнован «...воспоминанием смутным / Предчувствием тайным», в его сознании «буйно» бьются «слишком светлые мысли». В том, как жизненная содержательность сна противоположна бессодержательной действительности очевидна аллюзия на *Сны* Полонского. Очевидна и родственность связанных с пошлостью обыденной суеты мотивов безумия, воспоминания, счастья молодого неведения. Только, в отличие от героя Полонского, пробуждающегося к новой жизни, у Блока антитеза «жизнь–сон» разрешается малодушным желанием героя вернуться к «тихому сумасшествию» мелочной повседневности.

Цикл Полонского *Сны* завершается стихотворением *Тишь и мрак*, где в безжизненной пустоте пребывает небо: в нем горят, «как смола», «неподвижные звезды», и «месяц холодный, как будто мертвец» стоит среди «могильных холмов». Космическое небытие распространяется на землю, где «природа как будто не дышит», а все живое оказывается «в объятиях мертвого сна». Мертвенность неба и земли усугубляется полным одиночеством героя, оказавшегося в обстановке абсолютно безжизненного мрака, тишины и покоя:

И стал я блуждать в этом мраке
Один – как слепец. Не ночной –
Могильный был мрак, и повсюду

²⁰ Я. П. Полонский, *Проза...*, с. 306.

Была тишина и покой.

(Пол., 1, с. 142).

Одиночество героя безысходно, ничем и никем не может быть восполнено: «...тьму обнимал я, и тьма обнимала меня».

Такая же безвыходность отличает положение блоковского героя. В пятой части цикла *Пристал ко мне нищий дурак...* представлен диалог, в конце оказавшийся внутренним, произошедшим в сознании самого героя, однако этот диалог проясняет сокровенное желание найти понимание и сочувствие в другом. Обращаясь к мнимому собеседнику герой сообщает, чего он ждет от другого человека:

Чтоб стал ты, как я, откровенен,

Как я, в униженьи, смиренен,

А больше, мой друг, ничего.

(Блок, 2, с. 219).

В реальном общении разговор о главном для героя невозможен, оно сводится к обыденным мелочам – и в этом причина его «тихого сумасшествия».

Из неподвижности замершей природы и духовного опустошения героя стихотворения Полонского *Тишь и мрак* развивается мрачный образ апокалиптического, иного бытия:

И вдруг с лёгким треском всё небо

Подвинулось – звёзды текут –

И катится месяц, как будто

На нём гроб тяжёлый везут.

И тёмные тучи печальным

Над ним балдахином висят.

И красные звёзды, как свечи,

Повитые крепом, горят...

(Пол., 1, с. 323).

В мире произведения ложные цели и разобщенность людей в земном пространстве накладывает отпечаток на космическое и вселенское. Трагическое одиночество человека окрашивает мрачными красками жизнь целиком, выведенную из фантастического пространства и символической «тюрьмы» сна в мистериальное пространство.

Разрешение трагедии апокалипсиса герой Полонского получает благодаря некой таинственной книге. Именно она возвращает героя к жизни.

Эпизод с книгой может быть интерпретирован в контексте Откровения Иоанна Богослова, где доступ к «книге за семью печатями» позволяет увидеть то, «чему надлежит быть после сего» (Откр. 4: 1). Провиденциальные видения Иоанна являют страшную череду картин, рисующих страдания людей и гибель мира, и связываются с прорицанием «нового неба и новой земли, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали» (Откр. 21: 1).

И. Г. Вьюшкова справедливо увидела в *Снах* Полонского «цикловой сюжет», который «оставляет гнетущее впечатление неоднозначности мира и человеческого сознания, ищущего выход из одиночества»²¹. Однако нельзя не заметить, что таинственная книга в тексте стихотворения служит пробуждению героя и символизирует его обновление, как раз и обозначая выход из жизненного тупика:

О Боже мой! где я!! – сквозь щели
Затворенных ставень сквозят
Лучи золотые, то солнца
Глаза золотые глядят.
Глядят и смеются – и сердце
Очнулось – и, жизни привет
Почуя, выиграло, как будто
Впервые увидело свет...
(Пол. 1, с. 327).

Символическое значение финала лирического цикла Полонского, несомненно, жизнеутверждающее. Сквозь щели ставень в комнату героя пробиваются животворные лучи солнца. Это вовсе не «мертвое» солнце апокалипсиса: его «золотые глаза» «глядят и смеются», совсем в духе игривой Царь-девицы, являвшейся герою стихотворения в полусне или полуяви, лишь намеком, движением, жестом. Очевидно, что завершая апокалиптический сюжет мрачных сновидений героя, Полонский расставляет наиболее значимые для себя содержательные акценты: утверждает ценности жизни не в физической, а в духовной сфере, способной к душевспасительному росту. Развращенность и духовное самоуничтожение человечества воспринято им, соответственно логике Откровения Иоанна Богослова, как не окончательное – оно предшествует рождению «новой земли и нового неба».

Таким образом, в тексте лирического цикла Полонского *Сны* может быть отмечено зарождение свойственного Серебряному веку циклического

²¹ И. Г. Вьюшкова, *Мотивный комплекс сна в поэзии и прозе Я. П. Полонского*, «Сибирский филологический журнал» 2011, № 3, с. 91.

и контекстного единства произведений с привлечением к его оформлению последовательности апокалиптических мотивов. М. В. Яковлев в своем исследовании русской поэзии начала XX века определяет такое единство «как систему поэтических откровений» из которых выстраивалось контекстовое единство цикла, лирической книги, сборника – «художественное пространство, философски и эстетически направляемое символами, развертывающимися в апокалиптическую сюжетность»²².

Рассматривая цикл Блока *Жизнь моего приятеля* с точки зрения такого единства, заметим, что от его героя, в отличие от героя Полонского, мистериальное пространство скрыто. В текстах цикла оно не получает изобразительной ясности, присутствуя подспудно в реалиях действительной жизни, и содержательно проясняется лишь в заключительных седьмой и восьмой частях цикла: *Говорят черти, Говорит смерть*.

Черти призывают героя к греховной жизни, пагубным для души страстям. Их речь завершается словами о возможном прозрении, когда человек «в испугленном покаянии» воспротивится их воле и неминуемо погибнет физически, и о том, что лишь они смогут поддержать его в этот момент:

И станешь падать, – но толпою
Мы все, как ангелы, чисты,
Тебя подхватим, чтоб пятою
О камень не преткнулся ты...
(Блок, 2, 221).

В таком развитии сюжета можно видеть аллюзию на текст лермонтовского *Демона*, в финале которого возникает спор Демона с Ангелом за душу Тамары. У Лермонтова в этом споре побеждает Ангел, у Блока – черти готовы завладеть телом героя, выдавая себя за ангелов.

Окончание седьмой части цикла *О камень не преткнулся ты* может быть рассмотрен в качестве перифраза фрагмента из евангельского текста. В Евангелии от Матфея этот стих цитируется дьяволом с отсылкой на текста девяностого псалма. Фрагмент относится к искушению Иисуса словом Священного Писания:

[...] Потом берет Его диавол в святой город и поставляет Его на крыле храма, и говорит Ему: если Ты Сын Божий, бросься вниз, ибо написано: Ангелам Своим заповедает

²² М. В. Яковлев, *Апокалиптическое направление в русской поэзии XX века: специфика авторского мышления, религиозные идеи и символы, жанрово-стилевые решения*: автореф... доктора филол. наук, Москва 2017, с. 10.

о Тебе, и на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею [...] (Мф. 4: 5–6) [выделено мною: Т. Ф.]

Мотив «черта–ангела» может быть сопоставлен также и с текстом Откровения Иоанна Богослова об Антихристе как олицетворении лжи и клеветы, несущем людям зло под личиной добра. Следовательно, мотив «черти–ангелы» блоковского цикла, являясь аллюзией на новозаветные тексты, включается в апокалиптический сюжет и служит развитию авторской мысли о пребывающем в страдании греховном человечестве и ожидающем его Возмездии.

В восьмой части цикла голос смерти обращен к обезумевшему от душевных страданий и впавшему в грех богоотступничества герою Блока:

Когда осилила тревога,
И он в тоске обезумел,
Он разучился славить Бога
И песни грешные запел
(Блок 2, с. 221).

Дойдя в своем страдании до края, герой ищет путь к «блаженной двери» смерти, но не получает успокоения и у нее.

Очевидно, что в лирическом герое блоковского цикла угадываются черты рефлектирующего героя Полонского: оба одинаково тягостятся бессмысленностью суетного существования современного общества, погрязшего в тщеславных побуждениях и ложных стремлениях, оба трактуют его как следствие богоотступничества, оба ощущают недостаточность внутренних сил, чтобы противостоять ему и ищут выхода в области духа.

Мысль Блока о человеке близка мысли Полонского, он тоже обуславливает состояние духовного тупика сомнением и неверием. В то же время нельзя не заметить более оптимистичный взгляд Полонского, мировоззренчески прочно связанного с пушкинской идеей «самостоянья» человека и принадлежавшего времени не крайней степени развития, а лишь начала духовного кризиса русского общества. Несмотря на разрушительное действие «железного века», он сохранял надежду на духовное возрождение. Блок был более пессимистичен, особенно в начале 1910-х годов, когда остро переживал кризис жизнестроительной идеи символизма. Во время работы над циклом *Жизнь моего приятеля* им было написано еще одно чрезвычайно значимое для нашего исследования стихотворение «Ну, что же? Устало заломлены слабые руки...» (1914). В нем человеческая слабость осмыслена через мотив предательство Иуды (евангельская цитата в последнем стихе: «Что делаешь,

делай скорее») и апокалиптические мотивы закатившегося солнца, тайной книги и лежащей на человеке вины духовного отступничества:

Ведь солнце положенный круг обойдя, закатилось.
Открой мои книги: там сказано все, что свершится.
Да, был я пророком. Пока еще сердце молилось...
(Блок, 2, с. 223).

Лишь через несколько лет, пережив глубокое разочарование и обретая новую почву под ногами, он напишет:

[...] рано или поздно все будет по-новому, потому что жизнь прекрасна. Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: все или ничего; ждать неожиданного; верить не в "то, чего нет на свете", а в то, что должно быть на свете; пусть сейчас этого нет и долго не будет. Но жизнь отдаст нам это, ибо она – прекрасна [...]
(Блок, 4, с. 235).

Кризисное состояние общества передается Полонским и Блоком через состояние духовного надрыва человека. В поэтике произведений он получает выражение в комплексе символических мотивов: «жизнь-сон», «жизнь-тюрьма», «жизнь-могила», «смерть души», «закат солнца», «гибель мира», «тайная книга». Сходные символические мотивы служат созданию лирического сюжета по апокалиптическому типу, в последовательности снов-откровений и картин сверхъестественной реальности, включенных в реалии действительной жизни. По-своему прочитанный каждым из поэтов текст Откровения Иоанна Богослова послужил воплощению мировосприятия, отмеченного духом времени, у Полонского – с выражением надежды на рождение «нового неба и новой земли», у Блока – чувства гибельной безнадежности, восторжествовавшего на момент написания цикла.

References

- Alekseeva, Lubov F. *Nasledie Ya. P. Polonskogo v tvorcheskoy vospriyatii A. A. Bloka*. In: *Ya. P. Polonskii: Tvorchestvo, sudba, epokha*, ed. T. V. Fedoseyeva. Razan, 2015: 118–127.
- Asoyan, Aram A. *Lirika Ya. P. Polonskogo v retrospektive Serebryanogo veka*. In: *Ya. P. Polonskii: Tvorchestvo, sudba, epokha*, ed. T. V. Fedoseyeva. Razan, 2015: 118–127.
- Blok, Aleksandr A. *Sobranie sochinenii: v 6-ti tt.*, ed. M. A. Dudin, V. N. Orlov, A. A. Surkov. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1980–1983.
- Gryakalova, Natalya Yu. *K genezisu obraznosti rannej liriki Bloka (Ya. Polonskii i Vl. Solovyev)*. In: *Aleksandr Blok. Issledovaniya i materialy*, vypusk 2, ed. Yu. K. Gerasimov. Leningrad: Nauka, 1991: 49–63.

- Iz arxiva Dostoevskogo. Pisma russkikh pisatelei*, ed. N. K. Piksarov. Moskva; Petrograd, 1923.
- Miroshnikova, Olga V. "Simvolika zvuka i sveta kak osnova arkhitektonicheskoi tselnosti liricheskoi knigi Ya. P. Polonskogo *Vechernii zvon*". *Filologicheskij klass*, no. 13 (2005): 45–50.
- Nikandrova, Olga V. "Izmenenie zhanrovoi semantiki liricheskogo tsikla v poezii nachala XX veka". *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seria III: Filologia*, vypusk 1 (2013): 63–70.
- Polonskii, Yakov P. *Pismo D. V. Averkievu*. In: Arkhiv D. V. Averkieva, Rukopisnyi otdel Rossijskoi natsionalnoi biblioteki, f. 6, ed. khr. 3435, ll. 5–6.
- Polonskii, Yakov P. *Polnoe sobranie stikhotvorenii: v 5-ti tt.* Sankt-Peterburg: Izdanie A. F. Marksa, 1896.
- Polonskii, Yakov P. *Proza*, ed. Ye. A. Polochkaya. Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1988.
- Polonskii, Yakov P. *Sobranie sochinenii: v 4-kh tt*, vol. 2. Sankt-Peterburg; Moskva: Izd-vo M. O. Volfa, 1869: 60–69.
- Solovyev, Vladimir S. *Filosofia iskusstva i literaturnaya kritika*, vstup. stat`ya R. Galchevoi i I. Rodnyanskoi. Moskva: Iskusstvo, 1991.
- Vyushkova, Irina G. "Motivnyi kompleks sna v poezii i proze Ya. P. Polonskogo". *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 3 (2011): 90–94.
- Yakovlev, Mikhail V. *Apokalipticheskoe napravlenie v russkoi poezii XX veka: spetsifika avtorskogo myshlenia, religioznye idei i simvoly, zhanrovo-stilevye resheniaa*: avtoref. ... doktora filol. nauk. Moskva, 2017.
- Yakovlev, Mikhail V. "V poiskakh eskhatologicheskogo mifa: Dostoevskii i russkie simvolisty vtoroj volny". *Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya "Filologicheskoe obrazovanie"*, no. 2 (2012): 47–48.

ANNA BEDNARCZYK <https://orcid.org/0000-0003-2761-8647>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Zakład Przekładu i Dydaktyki
90-226 Łódź
ul. Pomorska 171/173
anna.bednarczyk@uni.lodz.pl

**МЕДАЛЬОНЫ ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА
– ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА НА ПОЛЬСКИЙ
ЯЗЫК (АНАЛИЗ И ПЕРЕВОД)**

**MEDALIONS BY IGOR SEVERYANIN
– THE PROBLEM OF THE TRANSLATION
TO POLISH LANGUAGE (ANALYSIS
AND TRANSLATION)**

В статье рассматривается проблема перевода поэтического цикла ста сонетов Игоря Северянина *Медальоны* на польский язык. Проводится краткий обзор рецепции поэта в Польше, учитывая его влияние на творчество польских футуристов. По ходу работы указывается также на осложнения, связанные с насыщенностью цикла интертекстом, неологизмами и неосемантизмами, на смещение новаторского и традиционного, а также на проблемы, связанные с переводом сонетов и цикла. С другой стороны, указаны и возможности, данные переводчику текстом первоисточника и сходства культур, использование которых способствует выполнению хорошего перевода.

Ключевые слова: *Медальоны*, Игорь Северянин, перевод, сонет, цикл.

The article concerns the problem of poetic translation of Igor Severyanin's one hundred sonet cycle *Medalions* to polish. A brief review of the poet's reception in Poland was conducted, taking in consideration his impact on polish futurists. In the course of the work, the difficulties related to the intertextualisation of the text, its saturation with neologisms and neosemantics, combination of innovative and traditional, as well as problems related to the translation of sonnets and the cycle, were also indicated. On the other hand, the possibilities given to the translator by the original text are shown: the similarity of cultures, the use of which contributes to the implementation of a good translation.

Keywords: *Medalions*, Igor Severyanin, translation, sonet, cycle.

Вступительные замечания – Северянин в Польше

Медальоны Игоря Северянина, – это пример произведения, которое несомненно заслуживает перевода на другие языки и, которое, однако, не переводится, что ставит перед нами вопрос о причине случившегося, в том числе и о причине отсутствия северниновского цикла в Польше, где имя русского эгофутуриста было известно еще в начале XX века, где он выступал, знакомился с поэтами и, как отмечают исследователи, повлиял на творчество многих из них. Об этом писали и литературные критики, и сами поэты, упоминают авторы сегодняшних работ, посвящаемых польскому футуризму. Итак, процитируем слова Владзимежа Слободника, присутствующего на вечере Северянина в Варшаве:

Зафранный, претензионный Северянин напевал с эстрады свои стихи, преисполненные водяными ликёрами и фальшивыми духами. Деревянная лошадь его поэзии казалась нам тогда Пегасом¹.

В свою очередь, Ольга Свенцицка напоминает слова поэта Яна Лехоня, который несколько лет после смерти Бруно Ясенского написал: «Ясенский это сноб, выглядевший как педераст и Северянину седьмая вода на киселе»².

Последнее подтверждает влияние, оказанное русским поэтом на Ясенского, который и сам в стихотворении *Zmęczył mnie język...* (Меня замучал язык...) писал:

Mogę tak pisać jak Siewierianin,
Mogę tak pisać jak Majakowski³.

Могу писать как Северянин,,
Могу писать как Маяковский.
[перевод А. Б.]

Следует подчеркнуть, что он был не единственным, для которого стихотворения Северянина оказались вдохновляющими. Литературный критик начала XX в. Кароль Ижиковски писал о подражании «королю поэтов»:

Когда я в «Кроковях» прочитал перевод нескольких стихотворений Северянина, моя благосклонность к творчеству Вежинского неизбежно ослабела. [...] Я не упрекаю

¹ W. Słobodnik, *Ulica siedmiu śpiewających komet*, [в:] *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim. Przedmowa*, ред. А. Kamińska, J. Śpiewak, Warszawa: Czytelnik 1961, с. 169. Эта и все очередные цитаты даются в переводе автора статьи.

² О. Świącicka, *Autokreacje Brunona Jasińskiego*, [электронный ресурс] <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/1396-autokreacje-brunona-jasińskiego.html> [5.03.2019].

³ В. Jasiński, *Zmęczył mnie język...*, [электронный ресурс] <https://www.via-appia.pl/forum/Thread-Ulubione-wiersze?page=3> [5.03.2019].

никого в преднамеренном плагиате, однако, плохим показанием является само отсутствие контроля над «влиянием»⁴,

а современный теоретик литературы Эдвард Бальцежан отмечал: «В *Сапоге в петлице* Ясенского замечается ряд „островков” затаенного перевода из И. Северянина»⁵.

В свою очередь, Гжегож Газда подтверждал влияние оказанное на Тувима русским футуризмом и, его посредством, Уильямом Уайтманом, приводя слова из стихотворения Казимежа Вежинского: «А сейчас сядем за рюмкой все вместе (Я), Северянин, Уайтман, Стафф и Тувим»⁶.

Здесь стоит упомянуть, что в начале XX века стихотворения Северянина переводили известнейшие в Польше авторы: Юлиан Тувим, Казимеж Анджей Яворски, Юзеф Чехович и, конечно, Ясенский. Это лучшее доказательство его популярности в данное время.

В свою очередь, в период существования ПНР о поэте упоминали значительно реже, что подтверждает рецензия на антологию русской поэзии, напечатанная в 1948 г.:

[...] мы два года ждали эту антологию⁷–, которая все время должна была выйти в «ближайшее время» и получили книгу, за которую не надо стыдиться. [...] Но это не значит, что в этой прекрасной книге нет никаких недостатков. [...] К упрекам, касающимся отсутствия [в антологии – А. Б.] Надсона, Мережковского, Бунина, Мирры Лохвицкой, Ахматовой и Северянина можно добавить и другие⁸.

Кстати, почти четверть века спустя Ежи Литвинов замечал:

О других футуристах, таких как В. Каменский, А. Крученых, или И. Северянин – пишущих еще в двадцатые годы – в первый послевоенный период, мы находим всего лишь поверхностные и чаще всего неблагоприятные упоминания. Немного также печаталось переводов данных поэтов⁹.

⁴ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*, [электронный ресурс] <https://literat.ug.edu.pl/irzykow/0003.htm> [5.03.2019].

⁵ E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, [в:] *Literatura.net.pl*, [электронный ресурс] https://azdoc.pl/balcerzan-edward-styl-i-poetyka-tworzenia.html?utm_source=docpl&utm_campaign=new&utm_medium=azdoc [5.03.2019].

⁶ G. Gazda, *Rosyjskie inspiracje polskiej awangardy*, [электронный ресурс] https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/132613/LitterariaHumanitas_012-2003-1_17.pdf?sequence=1 [5.03.2019].

⁷ *Dwa wieki poezji rosyjskiej. Antologia*, ред. S. Pollak, M. Jastrun, Warszawa: Czytelnik 1947.

⁸ „Kamena” *Kwartalnik Literacki*, październik-grudzień 1948, № 4-67, с. 83.

⁹ J. Litwinow, *Rosyjska poezja radziecka lat dwudziestych w polskiej krytyce literackiej (1945–1948)*, „*Studia Rossica Posnaniensia*” 1972, № 3, с. 49.

Однако, во второй половине XX века переводы Северянина появились в изданном в 1971 г. томе *Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej*¹⁰, а сегодня в интернете можно найти новые переводы его стихотворений. И все-таки, кроме двух, напечатанных в интернетном журнале, попыток Яна Орловского перевести сонеты, посвящаемые Жеромскому¹¹ и Реймонту¹², *Медальоны* на польский язык не переводились.

И именно здесь стоит обратиться к вопросу о том, почему *Медальоны* остались непереуведенными?

Медальоны – осложнения перевода и выборы переводчика

Абстрагируя от политического контекста, который несомненно повлиял на снижение заинтересованности творчеством поэта в ранний период существования ПНР, «непереводимость» данного цикла на польский язык является, по нашему мнению, результатом нескольких факторов, касающихся с одной стороны специфики творчества и, с другой – специфики перевода с русского языка на польский. В рамках первой группы проблем следует выделить:

Во-первых – «неровный» стиль Северянина, который не позволяет унифицировать сонеты стилистически. В случае перевода цикла, когда следовало бы индивидуализировать методы транслирования, учитывая характерные черты данного творчества и переводимого произведения, переводчик вынужден взять во внимание и эту «расшатанную» стилистику. Хорошим примером несовместимости стиля являются, с одной стороны сонеты о любимых Северяниным творцах, и, с другой о тех, которых он недолюбливал, как в случае *Надсона*, или *Пастернака*, где появились разговорная и пренебрежительная лексика:

Без голоса он **вздумал** петь публично,
 Хвалой толпы **бесслухой** окрылен.
 [...]
 Он за глагол глаголов награжден
 При жизни был. Стих плакал **паралично**¹³,

¹⁰ *Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej*, ред. S. Pollak, A. Mandalian, W. Woroszyński, Wrocław: Ossolineum 1971.

¹¹ I. Siewierianin, *Żeromski*, перевод. J. Orłowski, [в:] J. Orłowski, *Wielcy Polacy w literaturze rosyjskiej*, «e-Dwutygodnik Literacko-Artystyczny» (418), № 31/18, [электронный ресурс] <http://pisarze.pl/index.php/poezja/13071-jan-orlowski-wielcy-polacy-w-literaturze-rosyjskiej.html> [5.03.2019].

¹² I. Siewierianin, *Rejmont*, пер. J. Orłowski. Там же.

¹³ И. Северянин, *Надсон*, [в:] он же, *Медальоны*, [электронный ресурс] <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/62.htm> [5.03.2019]. Здесь и далее в цитатах жирный шрифт мой – А. Б.

Когда в поэты **тщится** Пастернак,
Разумничает Недоразуменье.
 [...]

 Чем bestолковее стихотворенье,
 Тем глубже смысл находит в нем **проста́к**¹⁴.

К тому-же, необходимо учесть совмещение в творчестве поэта традиции и авангардного, в том числе оперирование неологизмами и звуковым пластом. Это заставляет переводчика подчиниться традиции, что связано не только с воспроизведением вереницы ста сонетов, а возможно и русского силлаботонического стиха, и одновременно учесть, упоминаемые авангардные характеристики данного творчества.

Во-вторых, следует еще раз подчеркнуть, применение русским автором жанра сонета – твердой формы, которую довольно сложно переводить. Но и здесь наблюдаются некоторые расхождения структуры стиха. Большинство сонетов Северянина написаны согласно французской последовательности со схемой рифм *abba abba ccd eed*, но иногда появляются отклонения, как в стихе, посвященном Дучичу и Россини, где в одном из катренов появилась переменная рифма *abab*:

Дучич

Ах, этой жизни скучен ход **прямой**,
 И так желанна сердцу **небылица**:
 Пусть зазвучит оркестр, века **немой**,
 Минувшим пусть заполнится **страница**¹⁵

Россини

Отдохновенье мозгу и **душе**
 Для девушек и правнуков **поныне**:
 Оркестровать улыбку **Бомарше**
 Мог только он, Эоловый **Россини**¹⁶,

или же в *Романове*, где рифмы в терцетах отвечают схеме *aab aba*:

Здесь имя царское воистину **звучит**
 По-царски. От него идут **лучи**
 Такие мягкие, такие **золотые**.

Наипленительнейший он из **молодых**
 И драгоценнейший. О, милая **Россия**,
 Ты все еще жива в писателях **своих**¹⁷,

¹⁴ И. Северянин, *Пастернак*, [в:] он же, *Медальоны...*, [5.03.2019].

¹⁵ И. Северянин, *Дучич*, [в:] он же, *Медальоны...*, [5.03.2019]. Жирный шрифт и курсив здесь и в последующих случаях мои – А. Б.

¹⁶ И. Северянин, *Россини*, [в:] он же, *Медальоны...*, [5.03.2019].

¹⁷ И. Северянин, *Романов*, [в:] он же, *Медальоны...*, [5.03.2019].

Не будем здесь перечислять все отступления от доминирующей схемы, зато отметим, что они позволяют переводчику поступать таким же образом, то есть не всегда соблюдать утвержденное традицией и преобладающее в *Медальонах* стихосложение.

В-третьих, нельзя не заметить вопрос об интертекстуальных элементах, наблюдаемых в Северяниновских сонетах, к чему еще вернемся.

В-четвертых, в *Медальонах* появились иноязычные вкрапления, которые в начале века по всему правдоподобию были понятны русскому читателю.

Все, перечисленное, составляет для перевода ряд затруднений, независимо от целевого языка и культуры. Однако, в случае определенной пары языков всегда наблюдаются осложнения характерные только лишь для нее. Именно это замечаем, анализируя сонеты Северянина с точки зрения их потенциального перевода на польский язык и для польского реципиента. Некоторые из этих осложнений вытекают непосредственно из различий между структурами обоих языков и/или из межкультурных расхождений, в том числе из несовпадения литературных традиций, к чему можно причислить и воспроизведение определенной стихотворной формы. Кроме общеизвестных проблем: воссоздать ямб и мужскую рифму, вызванных польским ударением, падающим на предпоследний слог, а также нехваткой достаточного количества однословных слов, появляется вопрос о переводе сонета, который по разному вводился в литературные системы русской и польской культур. Если в России сонеты чаще всего писались пятистопным ямбом, то в Польше до эпохи романтизма самой частотной формой сонета был одиннадцатисложник, а после его сменил тринадцатисложник. Здесь, можно конечно рассуждать о том, необходимо ли переводить *Медальоны* эквиметрически? Мы считаем, что прежде всего следует определить одну схему стихосложения, которой будут подчиняться все сонеты цикла и, в рамках которой будут допускаться упомянутые ранее отклонения. Для это переводчик должен выявить переводческие доминанты общие для всех «составляющих» цикл и определить общую стратегию перевода.

Следует также учитывать проблемы перевода, связанные с близкородственностью языков, какими являются русский и польский, хотя языковая родственность не всегда тождественна с близостью культур, особенно в случае большой отдаленности во времени между возникновением подлинника и перевода. Но, можно найти довольно много мест общих для русскоязычного и польского читателей. В *Медальонах* к ним принадлежат, например, те интертекстуальные соотношения, которые касаются общеизвестных лиц. Однако польскому читателю не всегда известны фамилии менее популярных, неизвестно их творчество и жизнь. Это относится и к русским художникам, имен которых поляк часто ни с чем не сочетает. Примерами могут

послужить сонеты: *Блок* и упоминаемый в нем *Демон Врубеля*, или *Виснапу*, где Северянин намекает на сборник стихов *Полевая фиалка* в своем авторском переводе:

Вот он идет по саду, поливая
 Возделанный свой сад, а **полевая**
Фиалка за оградой все ж милей...¹⁸

Несмотря на позднейшее решение, переводчик должен сам для себя уяснить неизвестные ему реалии, что может оказаться затруднительным. Например, в случае сборника стихов эстонского поэта Хенрика Виснапу, следует учесть, что на польский он никогда не переводился, а если в литературе появляется его название *Käoorvik*, то оно переводится буквально, как *polne bratki*, то есть «анютины глазки». В данном случае у переводчика две возможности: оставить в польском варианте буквальный перевод, или следовать версии Северянина.

С другой стороны, когда на целевом языке имеются переводы, переводчик должен ввести в свой текст варианты, закрепившиеся в польской традиции. Примером является «мелкий бес» из сонета *Сологуб*¹⁹. Роман Федора Сологуба в переводе Рене Сливовского вошел в польскую литературу под названием *Mały bies*, то есть «маленький», а не буквально – *drobny*.

Схожая ситуация наблюдается и в сонете посвященном Брюсову, где появилось имя хана Батыя. В данном случае, в польский вариант следовало ввести имя известное реципиенту перевода – *Batu-chan*. Ниже приводится, учитывающий это решение, перевод, выполненный автором настоящей статьи:

Брюсов

Его воспламенял призывный клич,
 Кто б ни кричал – новатор или **Батый**...
 Не медля честолюбец суховатый,
 Приемля бунт, спешил его постичь²⁰.

Briusow

Rozpalał go do boju gromki zew,
 Czy **Batu-chan** go wołał, czy ktoś nowy,
 I nie zwlekając zawsze ruszał w drogę,
 Chcąc pojąć bunt, co rozplomieniał krew²¹.

К сходному, переводческому сдвигу мы прибегли перевода «медальон», посвященный Римскому-Корсакову. Здесь появился неизвестный польскому читателю сказочный персонаж – Снегурочка. Отметим, что заглавие оперы русского композитора было переведено на польский как

¹⁸ И. Северянин, *Виснапу*, [в:] он же, *Медальоны...*, [5.03.2019].

¹⁹ И. Северянин, *Сологуб*, [в:] он же, *Медальоны...*, [5.03.2019].

²⁰ И. Северянин, *Брюсов*, [в:] он же, *Медальоны...*, [5.03.2019].

²¹ Все предлагаемые переводы сонетов И. Северянина выполнены автором статьи.

Śnieżka, что ассоциируется целевому реципиенту не с русской помощницей Деда Мороза, а с Белоснежкой из сказки братьев Grimm. По нашему мнению, переводя *Медальоны*, следует оставить закрепленное польской традицией заглавие оперы, даже если ассоциация, вызываемая им у реципиента перевода, ошибочна:

Римский-Корсаков

Взгрустнется о **Снегурочке**. Сев в санки,
О Младе вспомнив, ставши к Псковитянке
Искать путей, не сыщешь ни вершка...²²

Rimski-Korsakow

Ze smutkiem **Śnieżkę** wspomniesz, siadłszy
w sanki
Przypomniesz Mładę, ale do Pskowianki
Gdy drogi szukasz, sprzed twych oczu znika...

Стоит также обратить внимание на вводимые Северяниным в текст цитаты из произведений героев его сонетов. Они чаще всего переводятся посредством применения существующих в целевой культуре переводов данного текста. Однако искомым переводов может быть больше чем один. И так, в случае Короля Лира, чьи слова цитируются Северяниным в сонете *Шекспир*, существует как минимум девять польских вариантов. Мы воспользовались переводом Юзефа Пашковского, в котором слова «Нет в мире виноватых» звучат «Nikt nie jest winnym, nikt, nikt, ręczę za to»²³, благодаря чему можно было составить неточную рифму *za to – zachód*:

Шекспир

Король, возвышенный страданьем, Лир
Обрел слова: «**Нет в мире виноватых**».
Всегда рассветным не пребыть в закатах
И не устать их славить строю лир²⁴.

Shakespeare

To rzekł cierpieniem naznaczony Lir:
«**Nikt nie jest winnym, nikt, nikt, ręczę za to**».
Nie można zawsze wschodzić, kiedy **zachód**
Lecz nie przestanie słać go śpiew lir.

Проблему составляет и перевод введенной в медальон *Маргерит* трагестивированной цитаты из письма Густава Флобера Ги де Мопассану:

«**Вселенная в границах. Беспредельна**

Лишь глупость человечья», — дельно

Уже давно сказал Густав Флобер²⁵.

²² И. Северянин, *Римский-Корсаков*, [в:] он же, *Медальоны...*, [5.03.2019].

²³ W. Shakespeare, *Król Lear*, пер. J. Paszkowski, Kraków: Gebethner i Wolff 1913, действие IV, сцена, VI, [электронный ресурс] [https://pl.wikisource.org/wiki/Kr%C3%B3l_Lir_\(Shakespeare,_t%C5%82um._Paszkowski,_1913\)/ca%C5%82o%C5%9B%C4%87](https://pl.wikisource.org/wiki/Kr%C3%B3l_Lir_(Shakespeare,_t%C5%82um._Paszkowski,_1913)/ca%C5%82o%C5%9B%C4%87) [9.03.2019].

²⁴ И. Северянин, *Шекспир*, [в:] он же, *Медальоны...*, [5.03.2019].

²⁵ И. Северянин, *Маргерит*, [в:] он же, *Медальоны...*, [5.03.2019].

Во французском оригинале она не является поэтической и звучит «La terre a des limites, mais la bêtise humaine est infinie»²⁶, что дословно переводится на русский: «Земля имеет границы, глупость человеческая безгранична»²⁷. Переводя стихотворение следовало сначала найти перевод письма Флобера на польский и травестировать его таким образом, чтобы он «вмещался» в поэтические рамки сонета. Итак, в варианте Вацлава Роговича данная цитата прозвучала как: «Ziemia ma granice, ale głupota ludzka jest bezgraniczna»²⁸ (буквально: Земля имеет границы, но глупость человеческая безгранична). Приспосабливая его к стихотворной форме мы немного изменили текст:

Marguerite – польский перевод

«Glob ziemski kres swój ma – ta myśl jest złota –
Lecz bezgraniczna ludzka jest głupota»,
Już dawno stwierdził to Gustave Flaubert.

**Обратный подстрочный перевод
на русский язык**

«У земного шара есть границы – это
золотая мысль –
Но человеческая глупость
безгранична»,
Уже давно сказал это Густав Флобер.

Конечно, можно также привести примеры замены элементов реальной действительности другими, как в случае Литейного переулка из сонета *Чайковский*. В переводе предлагается заменить его известным всем Петербургом, что облегчит польскому читателю понимание стихотворения и не стушует русской топонимической характеристики текста:

Чайковский

И знали на **Литейном** особняк,
Где перед взорами ночных гуляк
Мелькала в окнах Пиковая Дама...²⁹

Czajkowski

I w **Petersburgu** znaleźmy ten dom,
Gdzie nocą tłumy zakochanych brną,
A w oknie kryje się Pikowa Dama...

Зато в случае замены в переводе вина Барзак вином без названия наблюдается нейтрализация национальной характеристики, однако поэтический образ сонета не меняется.

²⁶ G. Flaubert, *Lettre à Guy de Maupassant*, le 19 février 1880, [электронный ресурс] https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Flaubert_%C3%89dition_Conard_Correspondance_8.djvu/406 [9.03.2019].

²⁷ Г. Флобер, *Письмо Ги де Мопасану от 19 февраля 1880 г.*, пер. А. Андрес, [в:] он же, *Письма 1830–1880*, [электронный ресурс] http://flobert.narod.ru/flaubert/let_306-943.htm [9.03.2019].

²⁸ G. Flaubert, *Listy*, пер. W. Rogowicz, Warszawa: PIW 1957, [электронный ресурс] http://www.mysli.com.pl/ziemia-ma-granice-ale-glupota-_84661.html [9.03.2019].

²⁹ И. Северянин, *Чайковский*, [в:] он же, *Медальоны...*, [5.03.2019].

Бальзак

Чей ласков дар, как вкрадчивый **Барзак**,
И это имя – Оноре Бальзак –

Balzak

Dar jego hojny pociąga jak **wino**,
Honoriusz Balzak – i jeszcze to imię

Переводя на польский следует, конечно, обратить внимание и на те интертекстуальные соотношения, которые касаются польских творцов. Сонетов, посвященных полякам в *Медальонах* пять: *Жеромский*, *Ожешко*, *Шопен*, *Пишибышевский* и *Реймонт*. Кроме возвращения к польскому написанию их имен, в случае Элизы Ожешко необходимо учесть и то, что писательница пользовалась типичной польской формой фамилии, указывающей на ее замужество – Orzeszkowa [Ожешкова], но это не вызвало никаких переводческих проблем.

Довольно сложным, оказалось, в свою очередь, найти адекватное соответствие девиза, приписываемого русским поэтом Пишибышевскому, имеется в виду, завершающее второй катрен слово «Вне»:

Мысль видит избавленье в смертном сне
Своим мучительным воспоминаньям,
И всей земле с ее непониманьем
Начертан им **девиз надменный: «Вне»**³⁰.

Отметим, что сегодня Пишибышевский не пользуется уже популярностью, которая имела у него на переломе XIX и XX столетий, и его тексты читают прежде всего специалисты. Более того, девиз на который указывает Северянин никто в Польше не связывает с данным писателем. Самыми близкими ему по смыслу можно считать слова из мемуаров Пишибышевского *Moi współczesni* (*Мои современники*): «I na to tylko istnieją zmysły i mózg, aby człowieka ustosunkować do jego „zewnątrz”» (И для того лишь существуют чувства и мозг, чтобы отнести человека к его „вне”)³¹, или же известную цитату «Co jednostkę twórczą wyróżnia, to poczucie wyższości nad ludźmi, poczucie, że stoi poza interesami gromady» (То, чем отличается творческая личность, – это уверенность в своем преимуществе над людьми, уверенность в том, что он вне интересов общности)³² из эссе *Z psychologii jednostki twórczej* в переводе Станислава Хельштынского, так как польский модернист написал эссе на немецком. Из этого следует, что в польском варианте можно построить рифму

³⁰ И. Северянин, *Пишибышевский*, [в:] он же, *Медальоны...*, [5.03.2019].

³¹ S. Przybyszewski, *Moi współczesni*, Warszawa: Czytelnik 1959, с. 266.

³² S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, S. Helsztyński, [в:] он же, *Wybór pism*, Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum 1966, с. 6.

к словам *zewnątrz*, или *poza*, так как оба они обладают значением «вне». Учитывая фоническую структуру обеих лексем и, прежде всего, трудность найти точную рифму к слову *zewnątrz* [зевнонтш], мы решили воспользоваться второй из них, что позволило составить в польском варианте рифму *groza* – *poza*:

I gdy go czarnych wspomnień dręczy groza
 We śnie śmiertelnym widzi swe zbawienie,
 I całej ziemi z jej niezrozumieniem
 Wyniosłe śle życiowe motto: «Poza».

Последнее, на что хотелось бы обратить внимание, – это употребление поэтом новообразований и их возможные соответствия на польском языке. Относительно неологизмов необходимой кажется нам попытка построить на почве целевого языка сходные в семантическом плане новые лексические формы. Примерами могут послужить слова из сонета об Оскаре Уайльде:

Уайльд

Его душа – заплеванная Грааль,
 Его уста – **орозненная** язва...³³

Wilde

A jego dusza to zapluty Graal,
 A jego usta – **rozróżona** rana...

где русской деривации от существительного «роза» – «орозненный» отвечает страдательное причастие, построенное на базисе той же лексемы «роза» (польск. *róża*) – *rozróżona* и таким же приставочно-суффиксальным способом, хотя префиксы и суффиксы в обоих языковых вариантах разные. Благодаря такому решению, перевод выполняет ту же интертекстуализирующую текст роль, которая свойственна оригиналу – имеется в виду соотношение с *Балладой редингской тюрьмы* Уайльда, о чем упоминала в свое время Юнна Ахмедова, приводя слова ирландского поэта в переводе Константина Бальмонта³⁴.

О. Wilde

Out of his mouth a red, red rose!
 Out of his heart a white!³⁵

Перевод К. Бальмонта

Из сердца — стебель белой розы,
 И красной — изо рта!³⁶

³³ И. Северянин, *Уайльд*, [в:] он же, *Медальоны...*, [5.03.2019].

³⁴ Ю. А. Ахмедова, *Интертекст как элемент образно-эстетической системы в сонетном цикле Игоря Северянина «Медальоны»*, «Вестник Челябинского университетата» 2007, [электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekst-kak-element-obrazno-esteticheskoy-sistemy-v-sonetnom-tsikle-igorya-severyanina-medalonny>, с. 5–10 [9.03.2019].

³⁵ О. Wilde, *The Ballad Of Reading Gaol*, [в:] О. Wilde, *Баллада Редингской тюрьмы*, [электронный ресурс] https://www.e-reading.club/bookreader.php/125341/Uayld_Oskar_-_Ballada_Redingskoy_tjurmy.html [9.03.2019].

³⁶ О. Уайльд, *Баллада Редингской тюрьмы*, пер. К. Бальмонт. Там же.

Приводимая цитата доказывает, что слова Северянина представляют собой лишь намек на английский оригинал³⁷, что, в свою очередь, позволяет переводчику строить неологизм. В данной строфе наблюдаются и другие авторские образования: построенное по принципу контаминации слов «яд» и «смех» – «ядосмех», а также усечение глагола «иронизировать» и его превращение в причастие – «иронящий», которое ассоциируется также с глаголом «ронять». В первом случае мы сочетали польские *śmiech* (смех) и *jad* (отрава) в *śmiechojad*, во втором – заменили лексическое новообразование сочетанием существительного *ironia* (ирония) и глагола *łkać* (рыдать), что привело к возникновению тавтологического «рыдая иронией рыдает» – *ironią łkając szlocha*:

Уайльд

Его душа – заплеванная Грааль,
Его уста – орошенная язва...
Так: ядосмех сменяла скорби спазма,
Без слез рыдал иронящий Уайльд³⁸.

Wilde

A jego dusza to zapluty Graal,
A jego usta – rozróżona rana...
Gdy w spazm przechodzi śmiechojadu gama,
Bez łez, ironią łkając szlocha Wilde.

Довольно интересным кажется также описываемый в диссертации Светланы Портновой случай применения Северяниным двух антонимных окказионализмов: «мальчуганка» и «элегантка», появившихся в приводимом уже сонете *Маргерит*³⁹.

Стыдом и гневом грудь моя горит,
Когда себя не видя в **мальчуганке**,
Морализирующие поганки
Грязь льют на имя – «Виктор Маргерит».

От гнева и немой заговорит,
Когда амфоры превратив в лоханки,
Бездушье безразличной **элегантки**
Грязнит вино помоями корыт...⁴⁰.

³⁷ Существует несколько русских переводов *Баллады редингской тюрьмы*, но интересующий нас сонет по отношению ко всем из них является не более, чем намеком.

³⁸ И. Северянин, *Уайльд...*, [5.03.2019].

³⁹ С. Портнова, *Лингвопоэтический аспект оценочных значений в творчестве Игоря Северянина (Игоря Васильевича Лотарева)*, [электронный ресурс] <http://poet-severyanin.ru/library/lingvopoeticheskiy-aspekt-otsenocnyh-znacheniy.html> [9.03.2019].

⁴⁰ И. Северянин, *Маргерит*, [в:] он же, *Медальоны...*, [5.03.2019].

Однако, сегодня они не воспринимаются как новые словообразования, поэтому переводя сонет можно воспользоваться такими-же, укоренившимися на почве польского языка когда-то новыми лексическими формами: *chłopczyca* и *elegantka*. Определение *chłopczyca* впервые в Польше применили: Тадеуш Якубович, переводя в 1927 году *La Garçonne en Madrid* Андреса Гильмана⁴¹ и Леопольд Стафф, который в 1930 издал польский перевод романа Виктора Маргерита *La Garçonne*⁴².

Последний неологизм, на который мы предлагаем обратить внимание – это новая форма превосходной степени прилагательного «божий» – «наибожайший», что повторяет предлагаемый польский вариант:

Шопен

То воздуха не самого ли вздох?
Из всех богов **наибожайший** бог –
Бог музыки – в его вселился орпус⁴³.

Chopin

Czy to westchnienie napowietrznych dróg?
Ze wszystkich bogów **najbożejszy** bóg –
Muzyki bóg – w niego się wcielił opus.

Кроме приводимых нами явлений следовало бы рассмотреть и звуковой фон сонетов, например использование омонимии, как в цитируемом уже отрывке *Шекспира*, где имя короля Лира зарифмовано с лирой – музыкальным инструментом.

Стоило бы также упомянуть о, наблюдаемых в *Медальонах*, иноязычных вкраплениях, которые мы чаще всего оставляем в оригинальной форме, иногда сопровождая комментариями. Кстати, в случае польского языка, эти вкрапления могут оказать помощь в воспроизведении мужской рифмы, что можно наблюдать хотя бы в сонете *Бодлер*:

Бодлер

В туфле ли маленькой – «**Les fleurs du mal**»,
В большом ли сердце – те же результаты:
Не злом, а добродетелью объаты
Земнившие небесную **эмаль**⁴⁴.

Baudelaire

W buciku małym, albo w wielkim sercu
Podobny efekt – wciąż «**Les fleurs du mal**»:
Nie zło, dobroci tych otula **szal**
Co niebo w ziemi osadzili wierszem.

Воспроизведению рифмы сопутствует здесь небольшой сдвиг на лексико-семантическом уровне, а именно замена «эмали» «шалью» (польск.

⁴¹ A. Guilman, *Chłopczyca w Madrycie*, пер. T. Jakubowicz, Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze «Rój» 1927.

⁴² V. Margueritte, *Chłopczyca*, пер. L. Staff, Warszawa–Lwów–Poznań–Stanisławów: Instytut Wydawniczy «Resistance» 1930.

⁴³ И. Северянин, *Шопен*, [в:] он же, *Медальоны...*, [5.03.2019].

⁴⁴ И. Северянин, *Бодлер*, [в:] он же, *Медальоны...*, [5.03.2019].

szal), что, однако не влияет на изменение поэтического макрообраза. Отметим, что в некоторых случаях, такую «помощь» оказывают переводчику иноязычные фамилии, как в сонетах *Верлен* и *Россини*:

Верлен

Он веет музыкальной вуалью,
Он грезит идеальной печалью,
В нем бирюзового тумана **плен**.

В утонченностях непередадимый,
Ни в чем глубинный, в чуждости родимый.
Ни в ком неповторимый Поль **Верлен**⁴⁵.

Россини

Россини – это вкрадчивый **апрель**,
Идиллия селян «Вильгельма **Тель**»,
Кокетливая трель «Семирамиды»⁴⁶.

Verlaine

Powiewa smętej muzyki woalem,
Otwiera przed nim smutek marzeń dale,
Mgłą turkusową jego smutku **cień**.

W detalach nigdy nieprzetłumaczalny,
W obcości bliski, a w głębinie skrajny.
Niepowtarzalny w nikim Paul **Verlaine**.

Rossini

Rossini – to Semiramidy **trel**,
Idylla na wsi, słynny «Wilhelm **Tell**»,
I kwiecień, co zalotnie ucho pieści,

где также наблюдаются семантические микросдвиги. Например, в польский вариант *Верлена* вместо слова «плен» мы ввели «тень» (польск. *cień*), а в переводе *Россини* «апрель» сменила «трель» (польск. *trel*).

Заключение

Подводя итоги проведенному нами предпереводческому анализу и следующему за ним переводу, что позволило определить как потенциальные возможности транслирования, так и применяемые на практике переводческие сдвиги, обратимся еще раз к этим, используемым в процессе перевода приемам.

Итак, по ходу анализа мы обращали внимание на осложнения, вытекающие из несовпадения языковых структур и явлений, разницы между литературными системами, а также из отдаленности исходной и целевой культур. В данном случае можно рассуждать об «общих» осложнениях, которые наблюдаются независимо от пары языков, принимающих участие в процессе перевода. С другой стороны, мы указывали на возможность использовать переводчиком как индивидуальные черты конкретного автора и переводимого произведения (напр. «неровный стиль» северянинского цикла, который

⁴⁵ И. Северянин, *Верлен*, [в:] он же, *Медальоны*, [электронный ресурс] <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/21.htm> [5.03.2019].

⁴⁶ И. Северянин, *Россини*...

может стать предлогом для некоторого отклонения от формы сонета в переводе), так и близость культур, одновременно отмечая проблемы, связанные с переводом сонетов, героями которых оказались польские творцы.

Особое внимание было посвящено:

1. Вводимым в текст интертекстуальным соотношениям, в том числе реалиям, в случае которых мы указывали на возможность:
 - использовать существующий польский перевод, как в сонете *Сологуб* (*Mały bies*);
 - применить другое, более понятное польскому реципиенту название – примером является «хан Батый» замененный именем *Batu-chan*;
 - нейтрализовать национальную характеристику данного названия, заменяя его понятным обобщением, как в случае Петербурга (*Petersburg*) на месте «Литейного переуллка»;
 - ввести в переводной текст, закрепившееся в сознании целевого читателя название, даже если оно ошибочное – примером является «Белоснежка» (*Śnieżka*), сменившая «Снегурочку», что связано с традицией перевода на польский названия оперы Римского-Корсакова.
2. Интертекстуализирующим текст Северянина цитатам из произведений героев его стихотворений, где отмечалась необходимость:
 - обратиться к имеющимся польским переводам;
 - совершить выбор лучшего, с нашей точки зрения, варианта среди имеющихся польских переводных предложений (примером стало девять польских вариантов *Короля Лиры*);
 - трансформировать цитату, если это неизбежно, например, с точки зрения художественной ценности текста перевода, что наблюдалось в переложении *Маргерита*;
 - модифицировать неизвестную реципиенту перевода цитату, путем выбора подходящих по смыслу слов данного автора, как в случае Северянинского намека на существование девиза Пшибышевского («Вне»);
 - вернуться к оригинальной форме данной реалии, например, к написанию фамилий.
3. Иноязычным вкраплениям:
 - исчезающим из перевода, как название вина «Барзак», которое подверглось обобщению и стало вином без названия, или имя Бальзака, получившее закрепленную в сознании польского реципиента форму *Honoriusz*;
 - оставляемым в переводе, пригодность которых для построения в польском варианте мужской рифмы была отмечена на примере *Les fleurs du mal* Шарля Бодлера (*szal – mal*) и фамилии Поля Верлена (*cień – Verlaine*).

4. Характерным для творческой манеры Северянина неологизмам, которые мы пытались воспроизвести, строя новообразования на польском языке, заодно:

- прибегая к методам, употребляемым автором *Медальонов* – примером может послужить «найбожайший бог» из сонета *Шопен*, заменен нами определением *najbożejszy bóg*;
- используя возможности, данные польским языком и культурой, как в случае «мальчуганки», польским соответствием которой стала *chłopczysa*.

Кроме того мы отнесли к проблеме воспроизведения «неровного» стиля русского поэта, прежде всего к смешению авангардного и традиционного, а также к отступлению от схемы сонета, приходя к выводу, что мы в праве воспользоваться ими, применяя в переводе отклонения от ожидаемого и нормативного.

Завершая настоящие рассуждения, стоит согласиться, что независимо от затруднений, вытекающих и из разницы между языками и из незнания польским реципиентом реалий, появившихся в оригинале, а также специфики поэзии Северянина, стоит попытаться перевести *Медальоны* на польский язык, тем более, что это не является невозможным.

Успешному выполнению данной задачи несомненно поспособствует использование в процессе перевода не только знаний как исходного, так и целевого языков и культур, но также выявленных нами потенциальных возможностей, данных переводчику текстом и первоисточника. В том числе следует отметить возможность воспользоваться близостью и сходствами между данными языками и культурами, которые наблюдаются на всех уровнях социокультурных полисистем: исходной и целевой.

References

- Akhmedova, Yulia A. „Intertekst kak element obrazno-esteticheskoi sistemy v sonetnom cikle Igoria Severyanina «Medalony»”, *Vestnik Chelabinskogo un-ta* 2007: 5–10. <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekst-kak-element-obrazno-esteticheskoy-sistemy-v-sonetnom-tsikle-igorya-severyanina-medalony>
- Balcerzan, Edward. *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Literatura.net.pl. https://azdoc.pl/balcerzan-edward-styl-i-poetyka-tworzenia.html?utm_source=docpl&utm_campaign=new&utm_medium=azdoc
- Dwa wieki poezji rosyjskiej. Antologia*, eds. S. Pollak, M. Jastrun, Warszawa: Czytelnik, 1947.
- Flaubert, Gustave. *Lettre à Guy de Maupassant*, le 19 février 1880. https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Flaubert%20%89dition_Conard_Correspondance_8.djvu/406
- Flaubert, Gustave, *Listy*, trans. W. Rogowicz. Warszawa: PIW, 1957. http://www.mysli.com.pl/zie-mia-ma-granice-ale-glupota-_84661.html
- Flaubert, Gustave. *Pismo Guy de Mopassanu ot 19 fevrala 1880 r.*, trans. A. Andres. In: *Pisma 1830–1880*. http://flobler.narod.ru/flaubert/let_306-943.htm

- Gazda, Grzegorz. *Rosyjskie inspiracje polskiej awangardy*. https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/132613/LitterariaHumanitas_012-2003-1_17.pdf?sequence=1
- Guilman, Andres. *Chłopczyca w Madrycie*, trans. T. Jakubowicz, Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze «Rój», 1927.
- Irzykowski, Karol. *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*. <https://literat.ug.edu.pl/irzykow/0003.htm>
- Jasieński, Bruno. *Zmęczył mnie język...* <https://www.via-appia.pl/forum/Thread-Ulubione-wiersze?page=3>. „Kamena” Kwartalnik Literacki, № 4-67 październik–grudzień (1948): 83.
- Litwinow, Jerzy. „Rosyjska poezja radziecka lat dwudziestych w polskiej krytyce literackiej (1945–1948)”. *Studia Rossica Posnaniensia* № 3 (1972): 43–65.
- Margueritte, Victor. *Chłopczyca*, trans. L. Staff. Warszawa–Lwów–Poznań–Stanisławów: Instytut Wydawniczy «Resistance», 1930.
- Orłowski, Jan. „Wielcy Polacy w literaturze rosyjskiej”. *e-Dwutygodnik Literacko-Artystyczny* (418), № 31/18. <http://pisarze.pl/index.php/poezja/13071-jan-orlowski-wielcy-polacy-w-literaturze-rosyjskiej.html>
- Pollak, Seweryn, Mandalian, Andrzej, Woroszyński, Wiktor, eds. *Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej*, Wrocław: Ossolineum, 1971.
- Portnova, Svetlana. *Lingvopoeticheskii aspekt ocenochnykh znachenii v tvotchestve Igoria Severyanina (Igoria Vasilevicha Lotareva)*. <http://poet-severyanin.ru/library/lingvopoeticheskii-aspekt-otsenochnih-znacheniy.html>
- Przybyszewski, Stanisław. *Moi współcześni*, Warszawa: Czytelnik, 1959.
- Przybyszewski, Stanisław. *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, trans. S. Helsztyński. In: *Wybór pism*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1966: 3–36.
- Severyanin, Igor. *Baudelaire*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/12.htm>
- Severyanin, Igor. *Briusov*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/15.htm>
- Severyanin, Igor. *Chopin*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/111.htm>
- Severyanin, Igor. *Dučić*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/35.htm>
- Severyanin, Igor. *Margueritte*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/58.htm>
- Severyanin, Igor. *Nadson*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/62.htm>
- Severyanin, Igor. *Pasternak*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/71.htm>
- Severyanin, Igor. *Przybyszewski*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/75.htm>
- Severyanin, Igor. *Rimskii-Korsakov*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/78.htm>
- Severyanin, Igor. *Romanov*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/80.htm>
- Severyanin, Igor. *Rossini*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/81.htm>
- Severyanin, Igor. *Shakespeare*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/109.htm>
- Severyanin, Igor. *Sologub*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/86.htm>
- Severyanin, Igor. *Tchaikovskii*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/105.htm>
- Severyanin, Igor. *Verlaine*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/21.htm>
- Severyanin, Igor. *Visnapu*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/24.htm>
- Severyanin, Igor. *Wilde*. In: *Medaliony*. <http://www.poet-severyanin.ru/Medalion/99.htm>
- Shakespeare, Wiliam. *Król Lear*, trans. J. Paszkowski. Kraków: Gebethner i Wolff, 1913. [https://pl.wikisource.org/wiki/Kr%C3%B3l_Lir_\(Shakespeare,_t%C5%82um._Paszkowski,_1913\)/ca%C5%82o%C5%9B%C4%87](https://pl.wikisource.org/wiki/Kr%C3%B3l_Lir_(Shakespeare,_t%C5%82um._Paszkowski,_1913)/ca%C5%82o%C5%9B%C4%87)
- Słobodnik, Włodzimierz, *Ulica siedmiu śpiewających komet*. In: *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim. Przedmowa*, eds. A. Kamińska, J. Śpiewak. Warszawa: Czytelnik, 1961: 165–185.
- Święcicka, Olga. *Autokreacje Brunona Jasińskiego*. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1396-autokreacje-brunona-jasienskigo.html>
- Wilde, Oskar. *The Ballad Of Reading Gaol*. In: *Ballada Redingskoi tyurmy*. https://www.e-reading.club/bookreader.php/125341/Uayld_Oskar_-_Ballada_Redingskoy_tyurmy.html
- Wilde, Oskar. *Ballada Redingskoi tyurmy*, trans. K. Бальмонт. In: *Ballada Redingskoi tyurmy*. https://www.e-reading.club/bookreader.php/125341/Uayld_Oskar_-_Ballada_Redingskoy_tyurmy.html

DANUTA SZYMONIK

 <https://orcid.org/0000-0003-0671-6619>

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
Wydział Humanistyczny
Instytut Polonistyki i Neofilologii
08-110 Siedlce
ul. Żytnia 39
d.szym@op.pl

**ЖИЗНЬ МАТВЕЯ КОЖЕМЯКИНА
МАКСИМА ГОРЬКОГО: РЕФЛЕКСИИ
ПО ПОВОДУ ЖАНРА**

**THE LIFE OF MATVEI KOZHEMYAKIN
BY MAXIM GORKY: REFLECTING
ON THE GENRE**

В статье рассматривается проблема жанра повести/романа Максима Горького *Жизнь Матвея Кожемякина* (1911). Автор статьи считает жанр повести синтетическим, ибо в произведении обнаруживаются черты многих жанров, составивших единое художественное целое. В нем можно отыскать родство с древними летописями/сказаниями, с дневником, а также с несколькими романскими разновидностями: с историческим, общественно-бытовым и семейным романами. Вслед за Ежи Ленарчиком, Иво Поспишилом и др. исследователями, автор статьи считает жанровой доминантой произведения семейную хронику, так как во многих горьковских произведениях важное место занимала «семейная мысль», требующая соответствующего ей жанрового оформления.

Ключевые слова: Максим Горький, *Жизнь Матвея Кожемякина*, жанр, saga.

The paper takes up the problem of the genre of Maxim Gorky's novel/novella *The Life of Matvei Kozhemyakin* (1911). The author of the article finds the discussed work synthetic in terms of genre, indicating features of various genres (annals, saga, autobiography, several varieties of the novel, including historical, social, and family novel) which form in it a harmonious artistic whole. Following the interpretations of Jerzy Lenarczyk, Ivo Pospíšil and other scholars, the author of the article puts forward the family saga as the predominating generic component and emphasizes that "the family idea" (*mysl semeinaia*) influenced many of Gorky's works and shaped their generic structure.

Keywords: Maxim Gorky, *The Life of Matvei Kozhemyakin*, genre, family saga.

Историческая категория жанра, несмотря на попытки разрушения традиционных форм, до сих пор остается актуальной. До сегодняшнего дня не исчерпали себя такие эпические жанры, как: роман, рассказ и повесть. Чаще всего это формы, составляющие разновидности того или иного канонического жанра. Такова повесть Максима Горького *Жизнь Матвея Кожемякина* (1911)¹. Попытки определения жанровых особенностей произведения ведут исследователя к нескольким, сложившимся в прошлом жанрам. Несомненно в нём можно отыскать родство с древними летописями, в которых даётся погодное описание истории русских земель и городов (Киевская, Новгородская и др. летописи). Подобно древним летописцам, главный горьковский герой ведёт записи, в которых запечатлеваются события, происходящие в провинциальном городе Окурове². Одновременно фамилия героя вызывает ассоциации с древнерусским богатырём Никитой Кожемякой, побеждающим змея. Горьковский Матвей Кожемякин ведёт борьбу не с драконом, а с всё поглощающими скукой, тоской и унынием. Кроме элементов жанра древнерусской летописи, в произведении Горького можно заметить и элементы древнеисландской саги; и на этом вопросе нам хотелось бы остановиться более подробно. Целесообразность обращения к архаическому понятию обосновывает Джон Голсуорси в авторском предисловии к роману *Saga o Форсайтах*:

Несмотря на гигантский рост и кровожадность, которыми наделяет предание героев древних саг, они по своим собственническим инстинктам были очень сродни Форсайтам³

– пишет автор известного романа, указывая при этом на другую особенность, связывающую героев викторианской эпохи с легендарным временем, он имеет в виду родовую инстинкт, семью и чувство собственности, играющее важную роль, несмотря на попытки разубеждения в нем.

В современных словарях и энциклопедиях определение сага рассматривается прежде всего в контексте древнеисландской саги. На применение термина по отношению к современной литературе указывается крайне редко. В польско-язычном *Словаре литературных терминов*, под ред. Януша Славинского читаем: „Współcześnie mianem sagi określa się utwory epickie, zwłaszcza powieści osnute wokół dziejów rodziny” (np. *Saga rodu Forsyteów* J. Galsworthy’ego)⁴.

¹ Стоит отметить, что автор, не без основания, называл *Жизнь Матвея Кожемякина* романом. Однако литературоведы относят это произведение к разряду повестей.

² Как известно повесть *жизнь Матвея Кожемякина* вошла в состав *Окуровского цикла*.

³ Д. Голсуорси, *Saga o Форсайтах: Собственник*. Перевод Н. Волжиной, Изд. «Известия», Москва, 1958.

⁴ *Słownik terminów literackich*, ред. J. Sławiński, Wrocław 1998, с. 495.

На наш взгляд, нити связующие жанр семейного романа или же семейной хроники (оба термина функционируют в литературоведческом обиходе) с древней сагой довольно крепкие. В одиннадцати-томной *Литературной Энциклопедии* говорится о том, что древние саги

являются то семейными хрониками, охватывающими судьбу нескольких поколений, то своеобразными бытовыми «романами», то небольшими повестями об отдельных событиях (кровавой расправе, интересном судебном процессе). Традиционная С. есть достояние рода, и если даже она передает биографию одного героя, то всегда сообщает генеалогические сведения; эта манера перешла и в фантастическую С. Вскоре исландские рассказчики переходят от узких островных интересов к сюжетам более широкого исторического значения (исторические С., напр. об Олафе Триггвасоне, Олафе Святом и пр.)⁵.

Приведенную цитату можно дополнить еще одним энциклопедическим замечанием:

Проза С. отличается простотой и ясностью (меткие сжатые характеристики, лаконичский диалог); она почти совершенно лишена риторических украшений; но в переводных сагах замечается влияние куртуазного стиля⁶.

Из выше сказанного следует, что древняя сага – жанр неоднородный и помимо своей специфики он приобретал разные формы, варианты которых появляются и в более поздней литературе, в том числе и в русской письменности.

Наши исследования русского семейного романа (саги) серебряного века доказывают, что это жанр смежный и синтетический, соединяющий в одно художественное целое многие романские разновидности, в которых доминирует именно сага (семейный роман по определению Михаила Бахтина). В жанровой структуре повести/романа *Жизнь Матвея Кожемякина*, «семейная мысль» играет немаловажную роль, соединяясь с биографической, бытовой и общественно-исторической линиями.

Надо отметить, что насчет этого вопроса в литературоведении бытуют и другие точки зрения. Например Александра Семёнова связывает *Жизнь Матвея Кожемякина* с житийной литературой, точнее житиями святых⁷.

⁵ *Литературная энциклопедия: в 11-ти т.*, Москва: Художественная Литература 1937, т. 10, с. 476–479.

⁶ Там же.

⁷ А. Семёнова, *Трансформация древнерусской агиографической традиции в повести М. Горького «Жизнь Матвея Кожемякина»*, [в:] *Сопряжение идей... Сопряжение смыслов... Сборник статей*, Великий Новгород 2015, с. 56–65.

Хотя позиции российской исследовательницы кажется дискуссионной, то с некоторыми её положениями несомненно можно согласиться.

В свою очередь чешский исследователь, Иво Поспишил, такие произведения, как *Жизнь Матвея Кожемякина*, *Детские годы Багрова внука Сергея Аксакова*, роман Михаила Салтыкова-Щедрина *Пошехонская старина*, и др. относит к жанру русской романной хроники, выдвигая на первый план элементы, являющиеся контаминацией хроники с романом. Доминирующую функцию в структуре хроники признаёт Поспишил хронотопу, который однако, как сам отмечает, не позволяет точно определить границы жанра. Исследователь отдаёт себе отчёт в том, что главные сюжетно-тематические линии связаны со сменой поколений и в связи с этим высказывает мысль, что романная хроника может быть исходной точкой для формирования романа поколений. Роман-хроника/романическая хроника/романная хроника относятся, по его мнению к кластеру пограничных жанров, стоящих на грани *fact end fiction*, литературы факта/документальной литературы и художественной литературы, которые трудно дифференцируются, как например, мемуары, автобиографический роман, роман-эссе и т.д.⁸

Романы М. Горького к такому кластеру скорее не подходят, так как они принадлежат к разряду чисто художественной литературы. И так, в *Жизни Матвея Кожемякина* автор изображает семейную историю на фоне русской провинции и важных исторических сдвигов. «Хроникальные» записи главного героя о жизни Окурова – это, прежде всего, художественный прием, «формальный миметизм», (определение польского теоретика литературоведения – Михала Гловинского), обогативший романное повествование, но и послуживший изображению, не только провинциального быта, но и характеристике главного героя, его мыслей и эмоций (здесь налицо связь с древними летописцами).

В фигуре отца Матвея – Савелия Кожемякина, Горький изобразил типичного представителя мещанского сословия, предпринимателя, человека твёрдого характера и воли. Эти черты выделяют его среди объётого маразмом и атрофией населения русского провинциального города. Недоверие, даже некоторое презрение к горожанам приводит к изоляции семьи, выражающейся в повести описанием расположения дома:

Дом стоял боком на улице, два его окна были скрыты от любопытных глаз и решёткою, а двор огражден забором и крепкими воротами на дубовых верях⁹.

⁸ I. Pospišil, *Powieść-kronika. Materiały do słownika rodzajów literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1991, z. 1, s. 121 i in. Ср. тоже, I. Pospišil, *Ruska romanova kronika (prispevek k historii a teoriji žanru)*, Brno 1983.

⁹ М. Горький, *Собрание сочинений в тридцати томах*, Москва 1970, т. 9, с. 131–132. Страницы последующих цитат будем обозначать в главном тексте, в скобках.

Расположение дома, это своего рода метафора отчуждённости семьи Кожемякиных, в частности главного героя, принадлежащего к сословию, с которым в начале XX века связывалось будущее России. Отстраненность героя от окружающего мира ведёт к непониманию общественно-исторических событий, а также непониманию самого себя. Обособленность героя можно объяснить также генетическим фактором. Мать Матвея, отличаясь усиленной религиозностью; после продолжительного мистического экстаза она расстаётся с семьей и уходит в монастырь, сделав единственного сына почти полным сиротой (отец мало им интересуется). В зрелые годы Матвей, пытаясь преодолеть своё сиротство, старается приблизиться к окуривцам. В этой связи в произведении обозначена чёткая оппозиция – город мифологизируется – это место счастливое и желанное, дом уютный, чуждый: «простор комнат пустынен и сумрак их холоден» (120). Положительная оценка города героем, перекликается с авторским нарративом, экстернализирующим чувства героя:

Медленно проходя мимо этой мирной жизни, молодой Кожемякин ощущал зависть к ее тихому течению. Ему хотелось подойти к людям, сидеть за столом с ними, слушать обстоятельные речи» (214).

Или:

Он полюбил ходить на Петухову горку, это было приятное место: маленькие домики, дружно связанные плетнями стоят смирно и смотрят в тихое поле... (215).

В очередных фрагментах горьковского произведения дана переоценка изображаемого. Образ города подвергается деконструкции, в новом измерении предстаёт также дом Кожемякиных, открывающий свои двери для новых веяний, о чем герой пишет в своем дневнике:

Так все дни, с утра до поздней ночи в тихом доме моём неутомно гудит басок, блестит лысина, растекаются тают облака пахучего дыма и светло брызжут из старых уст яркие новые слова (415).

Приведенный пассаж из записей Матвея, явно подтверждает поставленный в начале статьи тезис о том, что это не столько хроникальные записи, сколько художественное осмысление образа изменяющейся русской действительности.

Поэтика трансформации в изображении Окурова и семейного гнезда Кожемякиных сильно связаны в повести со структурой времени. Надо

отметить, что до момента поселения в доме Кожемякина новых людей, герой находится в состоянии скуки, закоснелости и апатии. Внутреннее состояние героя отражает авторский нарратив, в котором подчёркивается медленное течение времени и сонные, похожие друг на друга дни. Своего рода цезурой биографии героя является семейное бедствие/катастрофа – смерть близких: отца, мачехи и Пушкаря. По причинно-следственному принципу изображения событий (что характерно для жанра саги), утрата семьи ставит героя в совершенно новую ситуацию и требует существенных изменений в его жизни. В их следствие в произведении появляются сигналы ускорения времени. Прежнее «сонное» бытие главного героя сменяется активным образом жизни, он, во что бы то ни стало, старается наверстать упущенное. Дом, построенный на окраине становится центром обмена мыслями и жизненным опытом представителей разных общественных групп. Можно сказать, что периферийное расположение дома теряет свой прежний смысл, теряет черты свойственные восемнадцати и девятнадцатилетним родовым гнездам. Границы дома раздвигаются, и он становится обобщающим образом русской провинции, зоной исторических событий, относящихся к конкретному этапу русской истории. Перенесение акцента из семейного в общественно-исторический план, совершается в произведении Горького, именно, благодаря ревалвации/переоценке функции дома. Такая художественная стратегия отражала мировоззрение автора в 10-е годы XX века, опережающее послереволюционные устремления новой власти к снижению роли дома и семьи, как факторов, являющихся гарантией сохранения и защиты главных человеческих ценностей.

С утверждением революционных настроений следует связывать и отрицательную оценку русской дореволюционной провинции. Провинциальный город Окуров, выступающий сначала со знаком плюс, в результате переоценки получает знак минус: «Красив подлец! А напоминает вора на ярмарке – снаружи разодет, а внутри одни пакости» (430). Такие «антиурбанистические» взгляды были характерны для литературы не только русского, но и европейского модернизма. Но в *Жизни Матвея Кожемякина* имеем дело с провинциальным, заштатным городом, не похожим на большие города. Горький скорее подчёркивает «деревенскость» этого полусельского городка. В концепции писателя Окуров – это обобщающий образ русской одурманенной и темной провинции. Не случайно, с его образом созвучно в повести изображение русской деревни: «А вдали, точно разинутая пасть, полная неровных гнилых зубов надвигалась на него [Матвея – Д. Ш.] улица деревни» (344). В этом небольшом пассаже представлены симптомы болезни не только русской провинции, но и болезни души главного героя, который не успел включиться в поток исторического времени. Тем не менее

к концу своего земного существования герой обретает утраченное время: и дорожа каждым часом усердно заполняет свои тетради описанием окурившей жизни и суждениями о ней. Своего рода «мостом», соединяющим Матвея с текущей жизнью является молодая постоялка, Люба Матушкина. Как можно предполагать имя и фамилия героини не случайны, они заполняют глубокую лауну в жизни героя, лишённого материнской ласки, тепла, заботы и любви.

Знаменательна сцена смерти Матвея, оживлённая полным движения и звуков майским утром:

Ветер вздыхал, перекликались зорьки, трепетали вершины деревьев, страшивая росу, – в чуткой тишине утра каждый звук жил отдельной жизнью и всё сливалось в благодарный солнцу шепот (603).

Приведенное описание находится в оппозиции по отношению к изображённому в горьковской «саге» хронотопу и является пантеистическим преклонением перед неизменной природой. Смысл, введённой в авторское повествование картины природы, многозначен: вместе с уходом человека жизнь продолжается, она даже сильнее о себе заявляет. С другой стороны, пробуждающаяся после зимнего сна природа – символ новой лучшей жизни, в которую, как можно предполагать, верил тогда «неуловимый» Горький.

Обращаясь к жанровым признакам горьковской повести, следует еще раз подчеркнуть ее связь с семейной хроникой, изображающей в данном случае два поколения одного рода. Его история представлена в произведении в двойном освещении: повествователя и главного героя, личность которого формировалась в стихийной атмосфере побоев и скандалов, а также под влиянием нетрадиционного семейного уклада. Матвей воспитывается без матери, контакты с отцом, можно сказать являются случайными. Единственный друг его детства – бывший солдат – Пушкарь¹⁰.

Фигура главы семьи представлена в произведении отнюдь не светлыми красками:

Отец – человек высокий, тучный с большой рыжей и круглой, как на образе Максима Грека бородою, с красным носом. Его серые глаза смотрели неласково и насмешливо, а толстая нижняя губа брезгливо отвисала. Он двигался тяжело, дышал шумно и часто ревел на стряпуху и рабочих страшным сиплым голосом. Матвей долго боялся отца, но однажды, как-то сразу и неожиданно полюбил его (121).

¹⁰ Здесь усматривается аналогия с биографией Горького, воспитывавшегося под зорким взглядом, отнюдь не благосклонно относящемуся к нему деду. Кажется также, что в фигуре отца Матвея проступают черты старика Каширина.

Сближение сына с отцом не случайно. Оно происходит в праздничный пасхальный день, во время обновления жизни природы. Повествователь отмечает первые признаки весны, весенний запах согреваемой солнцем земли, подчеркивает праздничное настроение и внешний вид главного героя. «Матей в розовой рубашке из канауса, ходил по двору вслед за отцом, любуясь блеском солнца на лаковых голенищах сапог» (121).

Настроение праздничного весеннего дня (сфера *sacrum*) по принципу дисгармонии нарушается неприятным событием (Савелия Кожемякина укусила собака и он тут же застрелил ее), опережающим ряд скандальных сцен в повести, свидетелем и участником которых является молодой Кожемякин. В следствие выстрела возникает пожар. Все это поражает сознание ребенка. Тем не менее происшедшее способствует зарождению духовной близости сына с отцом:

Тятя, у собаки есть душа?

– Ну зачем ей! – молвил отец.

Помолчав мальчик тихонько протянул:

– Ка-ак он на тебя фыркнул, огонь то!

Отец положил на голову ему тяжелую мохнатую руку и необычно ласково заговорил: Жаль собаку-то! Девять лет жила. Ну однако хорошо, что она меня цапнула. Вдруг бы тебя, а? Господи помилуй!

Лицо его покраснело, рыжие брови сурово сдвинулись опустились на глаза. Но это не испугало Матвея, он ещё больше пододвинулся к отцу, ощущая теплоту его тела (123).

Диалог отца с сыном, выполняющий в произведении информационную и характеризующую функции, является одновременно и отражением их взаимоотношений. В приведённом диалоге, обрамленном авторским словом подчёркивается основная, биологическая связь между ними.

Попытки сближения сына с отцом и построения настоящего родового космоса, сменяют в произведении факторы решающие о разрушении родовых связей. Одной из главных причин ухудшения семейных взаимоотношений родителя с сыном является женитьба Савелия Кожемякина. Несмотря на то, что решение Савелия о своей женитьбе вызвано якобы заботой о ребёнке, лишённом материнского тепла, то взрослеющий парень замечает:

После свадьбы дома стало скучнее: отец словно в масле выкупался – стал мягкий, гладкий, расплывчато улыбался в бороду, он ходил – руки за спиной – по горницам, мурлыкая подобно сытому коту, а на людей смотрел, точно вспоминая – кто это? (152–153).

В приведенных словах обозначена еле заметная неприязнь сына по отношению к отцу. В своей оценке герой ссылается на биологически-инстинктивное, звериное в характере и поведении отца. Подобное сравнение, но с противоположным смыслом появляется в восприятии героем образа мачехи:

И теперь, ставя рядом с отцом мачеху, белую и чистую, точно маленькое облако ясный день весны, он чувствовал обиду за отца (177).

Вопреки традиционной отрицательной коннотации понятия «мачеха», бытующей в культурном сознании многих народов, образ Палаги в горьковской «саге» отвечает архетипу матери и сестры. Образ же биологического отца, далёк от традиционной архетипической схемы. В его изображении преобладают натуралистические элементы: «Имя его [отца – Д. Ш.] дохнуло на юношу холодом: он вспомнил насмешливые хищные глаза [аллюзия к животному миру – Д. Ш.], брезгливо оттопыренную губу и красные пальцы пухлых рук» (183).

В общем лексическом наборе особое значение в горьковском произведении получает слово «скука», создающее своеобразный лейтмотив повести. Этот мотив отражает внутреннее состояние Матвея и его мачехи. Их сближает эта общность чувств, настроений и эмоций. Скука вызвана внешними причинами: стагнацией окуривской жизни, отсутствием интереса ко всему, что нарушает заведённый «порядок». С другой стороны появление в доме Кожемякиных молодой женщины нарушает «покой» и заодно ускоряет действие повести (уход сторожа Созонта, пытавшегося вырвать Палагу из цепких савельевых рук, конфликт Матвея с Савкой, в следствие которого происходит жестокая расправа с рабочим). В этом контексте более понятной становится связь героя с мачехой, олицетворением покоя и чувствительности.

Подводя итоги, стоит напомнить, что польский исследователь творчества Горького, Ежи Ленарчик, давно обратил внимание на факт сосуществования в оформлении горьковской повести нескольких жанровых разновидностей, семейную хронику выдвигая на план первый¹¹. Поддерживая эту точку зрения, можно с уверенностью сказать, что «семейная мысль» действительно занимала важное место в творчестве писателя (*Фома Гордеев*, *Дело Артамоновых*, драма *Васса Железнова* и др.), И несмотря на то, что Горький не придавал особого значения жанровой выразительности своих

¹¹ *Maksym Gorki. Materiały zebrał i wstępem opatrzył Jerzy Lenarczyk. Wydawnictwo PZWS, Warszawa 1966.*

произведений, то принципы научного исследования, учитывающего логическое мышление, требуют от литературоведа изучения законов и категорий художественного творчества.

References

- Golsuorsi, Dzhon. *Saga o Forsaytakh: Sobstvennik*. Perevod N. Volzhinov. Moskva: Izd. "Izvestiya", 1958.
- Gorkiy, Maksim. *Sobranie sochinenii: v 30-ti tt.* Moskva, 1970. Vol. 9.
- Literatutnaya entsiklopedia: v 11-ti tt.* Moskva: Khudozhestvennaya Literatura, 1937. Vol 10.
- Maksym Gorki*. Materiały zebrał i wstępem opatrzył Jerzy Lenarczyk. Warszawa: Wydawnictwo PZWS, 1966.
- Pospišil, Ivo. *Powieść-kronika. Materiały do słownika rodzajów literackich*. "Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1991, z. 1.
- Pospišil, Ivo. *Ruska romanova kronika (prispivek k historii a teorii žanru)*. Brno, 1986.
- Semenova, Aleksandra. *Transformatsiya drevnerusskoi agiograficheskoi traditsii v povesti M. Gorkogo "Zhyzn Matveya Kozhemyakina"*. In: *Soprazhenie ideii... Soprazhenie smyslov. Sbornik statei*. Velikii Novgorod, 2015: 56–65.
- Szymonik, Danuta. *Rosyjska powieść rodzinna Srebrnego wieku*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2003.

PATRYK WITCZAK

 <https://orcid.org/0000-0002-5776-6176>

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
Wydział Humanistyczny
Instytut Neofilologii i Lingwistyki Stosowanej
85-001 Bydgoszcz
ul. Grabowa 2
wiczakptrk@wp.pl

ПОЭЗИЯ ГАЛИНЫ КУЗНЕЦОВОЙ В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА ИВАНА БУНИНА (ТЕМАТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

THE POETRY OF GALINA KUZNETSOVA IN THE CONTEXT OF IVAN BUNIN'S WRITING (THE THEMATIC ASPECT)

Галина Кузнецова – русская писательница, поэтесса, мемуаристка. Ее самым большим литературным достижением является *Грасский дневник*, в котором описывает жизнь с Иваном Буниным, который оказал сильное влияние на формирование художественной личности эмигрантки. В статье анализируются мотивы поэзии Кузнецовой (смерть, родина, любовь) в контексте лирики Бунина.

Ключевые слова: Галина Кузнецова, Иван Бунин, литература русского зарубежья, поэзия русской эмиграции.

Galina Kuznetsova was a Russian writer, poet and memorialist who belonged to the younger generation of the Russian Emigration (the first wave). Her most famous work is the so-called “Grasse Diary”. Kuznetsova’s place in the literature of the Russian emigration was determined by her liaison with Ivan Bunin. The present paper brings an analysis of certain motifs in Kuznetsova’s poetry (homeland, death, love) precisely in the context of Bunin’s poetry.

Keywords: Galina Kuznetsova, Ivan Bunin, Russian literature in exile, poetry of the émigrés.

Имя Галины Кузнецовой известно читателям и исследователям литературы русского зарубежья прежде всего не благодаря ее творческим достижениям, а обстоятельствам личной жизни. Напомним, что начинающая писательница привлекла внимание Ивана Бунина, вследствие чего стала

его ученицей¹. Долгие годы межвоенного периода Кузнецова провела на юге Франции в городе Грасс в одной вилле с Нобелевским лауреатом и его женой Верой Николаевной Муромцевой. Совместную жизнь в странном треугольнике молодая эмигрантка описала в *Грасском дневнике*. Судьба Кузнецовой отнюдь не оригинальна: эмигрантка повторяет схему литературного пути, характерную для многих других женщин-авторов. Стоит в этой связи напомнить творческие поиски Ирины Одоевцевой, Нины Берберовой и затем Кузнецовой. Однако, одновременно стоит согласиться с Ольгой Демидовой, которая справедливо отмечает, что «механизмы, на которые опиралась каждая из них, выстраивая свой писательский (авто)образ, были различны, как различна была их человеческая и творческая судьба»². Внешние сходства в судьбах эмигранток не лишали оригинальности их творческих поисков.

Кузнецовой было особенно сложно достичь творческой самостоятельности. В сознании многих современников она в своем творчестве оценивалась не как серьезная и талантливая писательница, а как «грасская Лаура», «последняя любовь» Бунина, его «удочеренная любовь» или «последний приз»³. Как утверждал в своих мемуарах Василий Яновский, Владислав Ходасевич определял Кузнецову частью «крепостного театра» лауреата Нобелевской премии⁴. Этот факт тяготил писательницу, о чем она неоднократно заявляла в своем дневнике⁵.

По мнению М. Михайловой, возрастное несовпадение, на которое указывает сама Кузнецова, было одной из главных причин творческого и личного расхождения молодой эмигрантки и Бунина⁶. Автор *Жизни Арсеньева* в эмигрантской среде считался человеком сложным, даже деспотом, он подавлял окружающих его людей, если у них не хватало сильного характера. Все это привело к тому, что Кузнецова решила покинуть Бунина и связаться с Маргаритой Степун. Однако, как оказалось, ей не удалось вполне освободиться от влияний окружающей ее среды, так как после того, как

¹ А. Соколов, *Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов*, Москва: Издательство Московского университета 1991, с. 142.

² О. Демидова, *Писательницы русской эмиграции: дважды Другие*, [в:] *Rossica Lubliniensia V: Kobieta i/jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku (w kontekście europejskim)*, ред. М. Cymborska-Leboda, А. Gozdek, Lublin: Wydawnictwo UMCS 2008, с. 316.

³ Там же, с. 319.

⁴ В. Яновский, *Поля Елисейские*, Москва: Астрель 2011, с. 218.

⁵ «Нельзя всю жизнь чувствовать себя младшим, нельзя быть среди людей, у которых другой опыт, другие потребности в силу возраста. Иначе это создает психологию преждевременного утомления и вместе с тем лишает характера, самостоятельности, всего того, что делает писателя». Г. Кузнецова, *Грасский дневник*, Москва: Астрель 2008, с. 157.

⁶ М. Михайлова, *Творческие взаимоотношения Ивана Бунина и Галины Кузнецовой как конфликт молодости и старости*, „*Slavica Wratislaviensia*” 2016, т. CLXII, с. 129–137.

она уехала из Грасса со своей возлюбленной, она практически прекратила работать творчески. Можно подозревать, что подчиненность являлась одной из доминант внутреннего мира Кузнецовой. Об этом свидетельствуют письма Берберовой супругам Зайцевым⁷.

Таким образом, жизнь с Буниным с одной стороны, подавляла Кузнецову, с другой – мотивировала и стимулировала к творчеству. В межвоенные годы она издала две книги прозы (сборник рассказов *Утро* (1930)⁸, автобиографический роман *Пролог* (1933) и сборник стихотворений *Оливковый сад* (1937)⁹, о котором будет речь в настоящем исследовании. После войны вышел только упоминаемый *Грасский дневник* (1967)¹⁰, который был написан также в 30-ые годы XX века. Надо подчеркнуть, что поэзия Кузнецовой до сих пор не анализировалась, поэтому в статье сделана попытка охарактеризовать основные мотивы сборника *Оливковый сад*, которые преобладали и в поэзии Бунина эмиграционного периода.

Помимо того, что личность Бунина воспринималась в литературной среде «белой» эмиграции неоднозначно, никто не сомневался в его огромном таланте. Он внес неоценимый вклад в развитие отечественной литературы, той, которая развивалась и в метрополии, и за ее пределами. Некоторые ученые выделяют даже т. наз. «школу» Бунина¹¹, однако, надо уточнить, что этот термин имеет более условный характер, так как непосредственное влияние автора *Деревни* на молодых писателей было ограниченным. К «школе» Бунина, как правило, причисляют Леонида Зурова, Николая Рощина и Кузнецову. Все они в межвоенные годы жили на бунинской вилле в Грассе. Говоря о «школе» Бунина, мы имеем в виду прежде всего прозаические художественные переклички. Рассказам и романам учеников Бунина свойствен лиризм, бессюжетность и импрессионистическая поэтика¹². Тем

⁷ «Что до Галины (кот. звонила мне сегодня), то тут патология совершенная. Марго живет «во всю», купила автомобиль, много выходит, знакомые. Галя избрала линию наименьшего сопротивления, забита до того, что покинуть не смеет. Не смеет опоздать домой, встретиться с кем-нибудь, уйти куда-нибудь из дому. Ее заикание очень ей мешает. [...] Так она и сидит, всегда жалуется, что много работы, что устает, никогда не улыбается, никогда! [...] Однако, видимо, «как-то» счастлива, цепляясь за любовь, боясь одиночества». Цит. за: О. Демидова, *Писательницы русской эмиграции...*, с. 322.

⁸ Больше о цикле *Утро* см.: P. Witczak, *Tworzenie w cieniu mistrza. Kilka uwag o prozie Galiны Kuzniecowej*, „Heteroglossia. Studia kulturoznawczo-filologiczne” 2015, no. 5, с. 55–66.

⁹ Г. Кузнецова, *Оливковый сад*, Париж: Современные Записки 1937. Все цитаты в этой статье происходят из этого издания, мы их приводим согласно современной орфографии.

¹⁰ Больше о *Грасском дневнике* см.: J. Brzykcy, *Dziennik z Grasse Galiny Kuzniecowej – autoportret pisarki*, „Przegląd Rusycystyczny” 2016, r. 38, z. 1, с. 27–43.

¹¹ А. Соколов, *Судьбы русской литературной эмиграции...*, с. 142–145; Г. Струве, *Русская литература в изгнании*, Париж–Москва: Русский Путь 1996, с. 204–205.

¹² P. Witczak, *Odchodząca Rosja w powieści „Dawna podróż” Leonida Zurowa*, „Acta Neophilologica” 2017, t. 19, no. 1, с. 227–236.

не менее, на наш взгляд, о влиянии Бунина можно говорить и в случае поэзии Кузнецовой. Это влияние обнаруживается на уровне тематики и в присутствии «духа» поэзии великого мастера слова русской эмиграции. Стоит отметить, что близкий друг Кузнецовой – Михаил Цетлин – в рецензии на ее поэтический сборник писал:

Прежде всего хочется отметить их (стихотворений) неподражаемость. Совсем нет в них – почти неизбежного в женской поэзии – влияния Ахматовой. Те поэты, у которых она училась, научили ее естественно и правдиво передавать ее собственные переживания, ее душу¹³.

Хотя Цетлин пишет о зрелости Кузнецовой, он вспоминает также о ее учителях. Не приводит напрямую фамилии Бунина, однако можно подозревать, что он имел в виду именно автора *Окаянных дней*. Эмиграционный критик и редактор хорошо знал, что сама Кузнецова сомневалась в своей художественной самостоятельности.

Бунин всегда подчеркивал, что чувствует себя поэтом, однако поэзия в эмиграционном периоде его творчества занимала специфическое место. На чужбине писатель, хотя и не прекратил полностью сочинять стихотворений, обратился прежде всего к прозе. Сам автор с пренебрежением относился к делению литературных произведений на лирику и прозу и этот взгляд нашел свое отражение в его художественном стиле. Если для прозы Бунина характерен лиризм, то для его поэзии – прозаизация. Иоланта Бжикцы, анализируя эмиграционную поэзию Бунина, выделила несколько, доминирующих в ней, тематических групп: ход времени, который связан со сферой *sacrum* и любовью (*eros*), тайна смерти и отчизна¹⁴. Все эти мотивы присутствуют также и в лирических произведениях Кузнецовой, которая сочиняет их по-своему и одновременно обращается к поэтике Бунина.

Стихотворения Кузнецовой отдельной книгой были выпущены издательством «Современных записок» в 1937 г., но содержат лирические тексты, написанные в 1923–1929 гг.¹⁵ Только открывающее цикл стихотворение

¹³ М. Цетлин, *Галина Кузнецова. Оливковый Сад*. Изд. «Совр. Записки». Париж. 1937, «Современные Записки» 1928, кн. LXV, с. 430.

¹⁴ J. Brzykcy, *Poezja emigracyjna Iwana Bunina (1920–1953)*, Toruń: Wydawnictwo UMK 2009, с. 7–16.

¹⁵ Кузнецова познакомилась с Буниным в Париже в 1924 г., т.е. большинство своих стихотворений она написала уже под его сознательным или подсознательным влиянием. Подробнее о первой встрече Кузнецовой и Бунина см.: М. Духанина, «Монастырь Муз». К истории творческих и личных взаимоотношений Г. Н. Кузнецовой, И. А. Бунина, Л. Ф. Зурова, В. Н. Муромцевой Буниной, М. А. Степун, [электронный ресурс] <http://www.vestnik.com/issues/2002/0612/win/dukhanina.htm> [25.07.2018].

О, *этот сад!* было сочинено в 1937 г. Цитируемый выше Цетлин следующим способом объясняет неоднозначное на первый взгляд заглавие сборника: «Галина Кузнецова удачно назвала свой первый сборник стихов. Матово серебристые листья оливковых деревьев хорошо передают основной тон книги, слабое сияние, излучающееся от этих стихов»¹⁶.

Не только заглавие, но и первое стихотворение цикла передает его ностальгический настрой. Символика сада очень богата. Прежде всего в разных культурах мира, в том числе и христианской, сад ассоциируется с идеальным локусом и потерянным раем¹⁷. Такое толкование сада совпадает с переживаниями многих эмигрантов, которые, тоскуя по родине, сравнивали ее с божественным вертоградом и сильно идеализировали. Кроме того, надо подчеркнуть, что и оливковое дерево, вынесенное в заглавие сборника, к образу которого Кузнецова неоднократно возвращается в других стихотворениях, обладает разнообразной семантикой – это символ мира (*Древо жизни*), победы, очищения, долголетия и плодородия¹⁸. Стоит отметить, что поэтесса пользуется этими топосами нешаблонно, сопоставляя их положительную символику с мотивами печали, течения жизни и смерти. Сад выступает в роли не Элизиума, дающего приют и счастье, а немного свидетеля тоски и грусти эмигрантов, который не в состоянии утешить страдающих («Сад принял слез младенческий поток»). Единственной возможностью найти внутренний покой является переход к потустороннему миру, земля дает утешение после смерти («Что гаснущим глазам казалась грудь земли/Единственным приютом и приветом...»). Таким образом, в строках предваряющего сборник стихотворения Кузнецова акцентировала проблемы, доминирующие в ее целом поэтическом наследии.

Книга *Оливковый сад* состоит из 61 стихотворения и подразделяется на две части, которые отличаются друг от друга затрагиваемой в них проблематикой или, точнее, частотой выступления определенной тематики, но надо подчеркнуть, что мотив ностальгии присутствует в целом цикле. В первой части преобладают стихи, посвященные родине и тоске по ней (*Город*, с. 11; *Русь*, с. 15; *Такое небо бывает над снегом*, с. 16; *И я жила, за днем встречая день*, с. 17; *Мы в этот день любили всех людей*, с. 27; *Покидаю наш край счастливый*, с. 31; *Спокойная и грустная отрада*, с. 35; *Цветок иловый с пряным ароматом*, с. 53). Лирическое «я» в глубинах

¹⁶ М. Цетлин, *Галина Кузнецова...*, с. 430.

¹⁷ *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*, сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер, Е. Егзаров, Москва: Астрель-Миф 2002, с. 436.

¹⁸ J. Seibert, *Leksykon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole*, tłum. D. Petruk, Kielce: Wydawnictwo Jedność 2007, с. 45.

памяти пытается воссоздать образ любимого города детства. Не мешает в этом даже огромное пространственное расстояние:

Город дальнего детства,
Я слышу сквозь шум морей
Шелест ночного ветра,
В ветвях твоих тополей
(*Город*, с. 11).

Кузнецова возвращается к истокам русской культуры и гордится своим происхождением. Память о родовом гнезде позволяет заглушить душевное рыдание и стать хотя бы на мгновение счастливой. Реконструируя пространство древней Руси, поэтесса придает ей оттенки волшебности и сказочности. Это идеальный мир любви и полной гармонии, в котором человек поглощен природой и создает вместе с ней единое целое. Память о идеальной стране с прозрачным небом, золотыми полями, садами сирени и дорогами, покрытыми снегом, дает возможность забыть о трудах скитания. Оставленный далеко за морями мир детства, Кузнецова мифологизирует, сравнивая его с великолепной Элладой (*Спокойная и грустная отрада*, с. 35) и с Эдемом (*Мы в этот день любили всех людей*, с. 27).

Постоянным элементом выстраиваемого Кузнецовой поэтического мира потерянной родины является церковь, образ которой появляется в большинстве анализируемых стихотворений, посвященных России. Церковь, храм, собор – это символы, свойственные литературе русской эмиграции первой волны – не только поэзии, но и прозе. Церковь, как символ православия, объединяла эмигрантов и поддерживала их духовную связь с национальной культурой и традицией. Особенно сильно эти мотивы использовались представителями неореализма – Зайцевым и Шмелевым, с Буниным во главе, но христианская проблематика занимала важное место также и в творчестве учеников последнего. Поэтому не удивляет факт, что обратилась к ним и Кузнецова. Она пользуется этими образами двойственно. В некоторых стихотворениях церковь выступает в роли фона или части восстанавливаемого в памяти пространства «малой» отчизны:

Город широких улиц,
Тенистых улиц-аллей.
Город старинных храмов
И белых монастырей.
(*Город*, с. 11).

В сборнике *Оливковый сад* находятся и стихи, в которых церковь появляется в виде обители, места, в котором можно уединиться, взглянуть вглубь себя и задуматься о смысле жизни (*Иконостас*, с. 19; *Горят цветы*, с. 38; *Деревенская месса*, с. 61).

Описываемые пейзажи любимой родины во второй части *Оливкового сада* Кузнецова сравнивает с ландшафтами Франции. Для поэтессы природа – это жизнеутверждающая сила: «Благодарю тебе природа, / За все, чему названия нет» (*Мне с каждым часом мир дороже*, с. 20). Она прекрасна в каждом месте земли, однако, помимо этой красоты, лирическое «я» не может найти счастья, чувствуя внутреннюю пустоту:

Опять, опять в ветвях тяжелых пальм
Играет ветер утренний, и небо
Нежнее бирюзы над гладью голубой
Пустого моря. [...]
Но что-то мне мешает быть простой,
Доверчивой, беспечной, беспечальной.
(*Опять, опять в ветвях тяжелых пальм*, с. 32).

Природа чужой страны не приносит утешения, не отвечает на страдания скитальцев. Она приобретает черты враждебного мира. Пейзаж меняется, голубое небо, поля хлебов, блестящие купола уступают серым, высохшим и жестоким поверхностям (*В день сияющий, осенний*, с. 66), а день – ночи. Земля начинает ассоциироваться не с идиллической обителью, а с «огромным странным садом» (*Пролил свет над неподвижным садом*, с. 46). Для провансальского ландшафта, по Кузнецовой, характерны «туман», «дым» и «серость» (*Над размокишим рыжим лесом*, с. 51), облака «пламенеют» (*Вокруг сады то гаснут, то светлеют*, с. 48) а колокола звонят «печальным звуком» (*Печальным звуком колокол звонит*, с. 58). Равнодушие природы способствует размышлениям о уходе времени и углублению одиночества (*Я возвращалась в сумерки*, с. 72). Эта проблема является доминантой стихотворения *Все течет, проходит, блекнет, вянет*:

Все течет, проходит, блекнет, вянет,
День сменяет день, зима – зиму.
Час пробьет – и дальним светом станет
Все, что мило сердцу моему (с. 40).

Приведенные строки перекликаются со стихотворением Бунина *Петух на церковном кресте*:

[...] Поет о том, что мы живем,
 Что мы умрем, что день за днем,
 Идут года, текут века,
 Вот как река, как облака (с. 18)¹⁹.

В обоих стихотворениях одинаковое понимание времени, которое предстает как разрушительная сила. Все, что приносит человеку радость, дано ему на мгновение и быстро уходит, оставляя внутри тоску и пустоту. С временем способна бороться только природа, которой свойственна вечность и которая постоянно обновляется и перерождается. Человек в сравнении с необъятной силой природы и времени не стоит ничего. Символом равнодушия естественных сил и их долговечности в художественном мире Кузнецовой являются горы, которые непременно будут гордо стоять и бросать тень даже после смерти людей (*Горы*, с. 62). Горы – это мотив, отражаемый не только в поэзии, но и в прозе ученицы Бунина. Если в сборнике рассказов *Утро* их образ выделяется амбивалентностью²⁰, то в *Оливковом саде* преобладает отрицательная семантика. Так, например, в стихотворении *Дарданеллы «спины гор»* сравниваются с «трусами былых столетий» (с.12), что наводит на мысль проблематику смерти. В других стихах цикла горы вызывают чувство ностальгии и печали. Они показаны ночью в тумане, что способствует раздумьям о смысле жизни и потерянной родине (*Сияет даль*, с. 39; *Колоколов протяжный разговор*, с. 42; *В сыром пару теряется гора*, с. 47). Горы в поэтическом пространстве Кузнецовой часто выступают наряду с образами моря – важного символа всемирной культуры, выделяющегося неоднозначным толкованием. В анализируемом сборнике море выступает в роли аллегории скитальчества, а также усиливает одиночество и сознание безнадежности лирического «я», как это имеет место в стихотворении *Колоколов протяжный разговор*.

С мотивом ухода времени неразрывно связана танатологическая тематика. Кузнецова реализует ее в пейзажной лирике, которой эмигрантка придает философские ноты. Поэтесса вводит в мир природы такие ванитивные топосы как крест, кладбище, могила, руины. В некоторых стихотворениях *Оливкового сада* funerальные мотивы являются второстепенными, составляют ностальгический фон, в других же – проблема смерти доминирует, как, например, в стихотворении *Турецкое кладбище*:

¹⁹ И. Бунин, *Петух на церковном кресте*, [электронный ресурс] <http://www.goldpoetry.ru/bunin/index.php?p=282> [14.08.2018].

²⁰ P. Witczak, *Tworzenie w cieniu...*, с. 64.

[...] Внизу бубенцы и топот,
Веселая жизнь долин,
А здесь кипарисов шепот
И важный покой вершин.

И кажется: легкой птицей
В столетних ветвях шурша,
Поет над земной гробницей
О вечной жизни душа (с. 13).

В вышеприведенных строках Кузнецова ссылается на символику понятий «вершина» и «низ». В христианской традиции «вершина» ассоциируется со сферой *sacrum*, т.е. с небесами, божественным миром. «Низ» – это мир человеческий, т.е. *profanum*, или царство смерти, ведь хороним своих близких в земле²¹. В анализируемом стихотворении «вершина» и «низ» приобретают амбивалентный характер. В первой из приведенных строф противоположная символика – «низ» обозначает жизнь и счастье («веселая жизнь долин»), а «вершина» ассоциируется с потусторонним миром («важный покой вершин»). Неслучайно в лирическом пейзаже Кузнецовой присутствие кипариса, являющегося с давних времен эмблемой смерти. Его часто использовали на кладбищах, так как предполагалось, что это дерево сохраняет тело от разложения²². Кузнецова часто возвращается к образу кипариса и в других стихотворениях, опосредованно вводя проблематику смерти (*Оставить в мире память о себе*, с. 25; *По имени назвать тебя не смею*, с. 36; *В день сияющий осенний*, с. 66). В последней строфе *Турецкого кладбища* «вершина» становится небесным королевством бессмертных душ, а земля сравнивается с гробницей. Таким образом, земная жизнь перестает удовлетворять лирическое «я». Земное существование лишено смысла, смерть является избавлением от мук и путем к вечной беззаботной жизни.

Продолжая наши рассуждения о сборнике *Оливковый сад*, стоит отметить, что поэтесса в своих стихах пытается доказать, что жизнь на чужбине не имеет смысла, чужая земля все чаще способствует размышлениям о смерти. Даже счастливое прошлое не всегда приносит утешение, ибо расплывается в тумане памяти (*В сером пару теряется гора*, с. 47). Лирическому «я» не жаль своей жизни, оно желает только одного: уцелеть от забвения:

²¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna 1991, с. 251–253.

²² *Кипарис, дерево*, [в:] *Краткая энциклопедия символов*, [электронный ресурс] http://www.symbolarium.ru/index.php/Кипарис,_дерево [1.08.2018].

Оставить в мире память о себе!
 Ни имена, ни книги, ни преданья,
 Ни скудные друзей воспоминания
 Не скажут о земной моей судьбе...
 О, если бы на обнаженном мысе
 Сияли между смольных кипарисов,
 На мраморном, на гробовом гербе
 Два слова, посвященные Тебе!
 (*Оставить в мире память о себе!*, с. 25).

Танатос в художественном мире поэзии Кузнецовой часто образует неразрывную пару с Эросом, как и в эмиграционном творчестве Бунина, прежде всего в его любовных рассказах²³. В книге поэзии Кузнецовой эта проблема затронута в стихотворении *Застыла ночь, над облаком ветвей*, в котором лирическому «я» снится встреча с любимым:

[...] И снится мне, что мы в саду пустом,
 В аллее пальм и в сени их могильной,
 И в теплой тьме овечьих темный дом
 Гелиотропа запахом ванильным.

И мы опять в той сказочной стране,
 Где вздохи трав и звезды – все иное,
 И ты такой, каким был послан мне
 Среди сверканья, золота и зноя (с. 37).

Долгожданная волшебная встреча влюбленных разыгрывается в ванильной обстановке. «Темный дом», «тьма», «могильная сень» не позволяют добиться полноты счастья и напоминают о кратковременности человеческого бытия. Вечное – это только чувство любви и преданность, которые символизирует гелиотроп. Добавим, что тема любви занимает важное место в сборнике *Оливковый сад*, однако, она всегда имеет односторонний характер – это несчастная любовь. Возлюбленные не имеют возможности встретиться, прикоснуться друг к другу. Лирическое «я» восстанавливает в памяти образ возлюбленного, которого захватил уход времени.

Подводя итог сказанному, следует подчеркнуть, что хотя Кузнецова оставила небольшое творческое наследие, она внесла весомый вклад

²³ А. Semczuk, *O «Ciemnych alejach» Iwana Bunina*, [в:] *Studia i szkice slawistyczne X...*, с. 84–85.

в литературную традицию русской эмиграции. Ее самым большим достижением является *Грасский дневник*, однако писательница удачно пользовалась и другими литературными жанрами. Кузнецова находилась под сильным влиянием Ивана Бунина, которое отразилось и в ее беллетристике, и в поэзии. В стихотворениях эмигрантки воздействие Бунина наиболее выразительно проявилось на тематическом уровне. Писательница, как и ее великий учитель, обратилась к вечным проблемам бытия, таким, как смерть, любовь и уход времени. Важное место в ее лирике занимает также образ утраченной родины. В заключение приведем слова Глеба Струве, который высоко оценивал творчество эмигрантки и также указывал на близость ее стихотворений с лирикой Бунина: «Кузнецова писала хорошие стихи – в ее книге *Оливковый сад* [...] чувствуется [...] влияние Бунина и акмеистов – неоклассическая закуска: они, скорее, пластичны, чем музыкальны»²⁴. Со словами выдающегося исследователя литературы русского зарубежья стоит согласиться.

References

- Brzykcy, Jolanta. "Dziennik z Grasse Galiny Kuzniecovej – autoportret pisarki". *Przegląd Rusycystyczny*, r. 38, z. 1 (2016): 27–43.
- Brzykcy, Jolanta. *Poezja emigracyjna Iwana Bunina (1920–1953)*. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2009.
- Bunin, Ivan. *Petukh na tserkownom kreste*. <http://www.goldpoetry.ru/bunin/index.php?p=282>
- Demidova, Olga. *Pisatel'nitsy russkoi emigratsii: dvazhdy Drugiye*. In: *Rossica Lubliniensia V: Kobieta i/jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku (w kontekście europejskim)*, eds. M. Cymborska-Leboda, A. Gozdek. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2008: 315–330.
- Dukhanina, Margarita. «Monastyr muz». *K istorii tvorcheskikh i lichnykh vzaimootnoshenii G. N. Kuznetsovoy, I. A. Bunina, L. F. Zurova, V. N. Muromtsevoy-Buninoy, M. A. Stepun*. <http://www.vestnik.com/issues/2002/0612/win/dukhanina.htm>
- Entsiklopediya simvolov, znakov, emblem*, eds. V. Andreyeva, V. Kuklev, A. Rovner, E. Yegazarov, Moskva: Astrel–Mif, 2002: 436.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1991: 251–253.
- Kratkaya entsiklopediya simvolov*. http://www.symbolarium.ru/index.php/Кипарис,_дерево
- Kuznetsova, Galina. *Grasskii dnevnik*. Moskva: Astrel, 2008.
- Kuznetsova, Galina. *Olivkovyy sad*. Parizh: Sovremennyye Zapiski, 1937: 1–82.
- Mikhailova, Mariya. "Tvorcheskie vzaimootnosheniya Ivana Bunina i Galiny Kuznetsovoi kak konflikt molodosti i starosti". *Slavica Wratislaviensia*. No. 163 (2016): 129–137.
- Seibert, Jutta. *Leksykon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole*, transl. D. Petruk, Kielce: Wydawnictwo Jedność, 2007: 45.
- Semczuk, Antoni. O "Ciemnych alejach" Iwana Bunina. V: *Studia i szkice slawistyczne X: Słowianie wschodni na emigracji. Literatura. Kultura. Język*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2010: 83–88.

²⁴ Г. Струве, *Русская литература в изгнании...*, с. 205.

- Sokolov, Aleksandr. *Sudby russkoi literaturnoy emigratsii 1920-kh godov*. Moskva: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, 1991: 142.
- Struve, Gleb. *Russkaya literatura v izgnanii*. Parizh–Moskva: Russkii Put, 1996: 204–205.
- Tsetlin, Mikhail. “Galina Kuznetsova. Olivkovyy sad. Izd. «Sovr. Zapiski». Parizh. 1937». *Sovremennyye Zapiski*, kn. LXV (1928): 430–431.
- Yanovskii, Vasiliy. *Polya Yeliseyskie*. Moskva: Astrel, 2011: 318.
- Witczak, Patrik. “Odchodząca Rosja w powieści “Dawna podróż” Leonida Zurowa”. *Acta Neophilologica*. Vol. XIX, no. 1 (2017): 227–236.
- Witczak, Patrik. “Tworzenie w cieniu mistrza. Kilka uwag o prozie Galiny Kuzniecovej”. *Heteroglossia. Studia kulturoznawczo-filologiczne*. No. 5, (2015) 55–66.

ALDONA BORKOWSKA

 <https://orcid.org/0000-0002-3402-8314>

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny
Wydział Humanistyczny
Instytut Polonistyki i Neofilologii
Zakład Filologii Rosyjskiej i Niemieckiej
08-110 Siedlce
ul. Żytnia 39
aldona.borkowska@uph.edu.pl

ЗАХАР ПРИЛЕПИН – ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ

ZAKHAR PRILEPIN: A LITERARY PORTRAIT

Со времени дебюта в 2004 году имя Захара Прилепина постоянно присутствует в литературном пространстве России. Филолог, журналист, писатель, политический деятель и военный, он – автор целого ряда романов, каждый из которых стал символом своего времени и поколения. Писатель получил основные литературные премии России и завоевал признание как маститых критиков, так и обычных читателей. Цель настоящего исследования – сформировать литературный портрет Захара Прилепина, прояснение его популярности среди русских читателей.

Ключевые слова: Захар Прилепин, литературный портрет, имидж, писательская стратегия, литературная традиция.

Since his debut in 2004, Zakhar Prilepin has constantly been present on the Russian cultural scene. A literary scholar, journalist, writer, politician and even a military man, he is the author of a set of highly popular and emblematic novels which portray Russia at the turn of the 21st century. The writer has won many significant Russian literary awards and attracted the attention of both literary critics and the general audience. In the paper, a literary portrait of Zakhar Prilepin is sketched and the reasons for the writer's popularity are investigated.

Keywords: Zakhar Prilepin, literary portrait, image, writing strategy, literary tradition.

Имя Захара Прилепина широко известно не только в России, но и вне ее границ. Со времен литературного дебюта в 2005 году он постоянно присутствует в культурном пространстве страны. Филолог, журналист, писатель, политический деятель и военный, он является автором нескольких романов, каждый из которых стал символом времени и своего поколения. Прозаик получил ведущие литературные премии и завоевал признание как

критической, так и читательской среды. За десять лет своей писательской карьеры Прилепин опубликовал пять романов – *Патологии* (2005), *Санька* (2006), *Грех* (2007), *Черная обезьяна* (2011), *Обитель* (2013); сборники рассказов *Ботинки, полные горячей водки. Пацанские рассказы* (2008), *Семь жизней* (2016), сборники фельетонов и эссе – *Я пришел из России* (2008), *Terra Tartarara. Это касается лично меня* (2009), *К нам едет Пересвет. Отчет за нулевые* (2011), *Летучие бурлаки* (2014), *Не чужая смута* (2015). Филолог по образованию, он написал и успешно защитил кандидатскую диссертацию, посвященную Леониду Леонову. Впоследствии она была напечатана отдельным изданием в старейшей и престижнейшей серии Жизнь замечательных людей (*ЖЗЛ*)¹. В 2018 году опубликовал *Жизнь и строфы Анатолия Мариенгофа* – жизнеописание модернистского поэта, прозаика и драматурга. Писатель активен на литературном поле также как составитель шести антологий, объединенных различными темами².

Цель настоящего исследования – сформировать литературный портрет Захара Прилепина и определить феноменальный успех этого писателя, которого многие современные русские критики считают выдающимся. Например, Майя Кучерская, после публикации *Обители*, положительно отозвалась на книгу и, хотя и не без иронии, заметила:

Прилепин же, сочинив *Обитель* (как ни ряди, великолепную), совершил новый рывок в сторону собственной канонизации: премиальный, коммерческий и сценарный потенциал книги очевиден. Еще немного – и у нас появится первый «народный писатель». Да. Вот такой³.

Захар Прилепин родился в 1975 году в деревне Ильинка Рязанской области в семье сельских интеллигентов. Его отец работал учителем истории, а мать – медсестрой. Писатель окончил филологический факультет Нижегородского государственного университета и проживает в Нижнем Новгороде с женой и четырьмя детьми. Однако в 1990-е гг. – параллельно с учебой – служил в Нижегородском Отделе милиции особого назначения (*ОМОН*), принимал участие в обеих чеченских войнах (1994–1996 и 1999–2009). Прилепин – это типичный пример писателя с биографией: в разные годы он работал

¹ З. Прилепин, *Леонид Леонов. Игра его была огромна*, Москва: Молодая гвардия 2010.

² З. Прилепин, *Война. War. Антология*, Москва 2009; *Революция, Revolution. Антология*, Москва: АСТ 2009; *ЛитПеррон. Антология нижегородской поэзии*, Москва: Книги, 2011; *Десятка. Антология современной русской прозы*, Москва: Ад Маргинем 2011; *14. Женская проза «нулевых»*, Москва: Астрель 2012; *Поэты XX века: Васильев, Есенин, Корнилов, Луговский, Мариенгоф. Антология в пяти книгах*, Москва: Молодая гвардия 2015.

³ М. А. Кучерская, *По острому ножу*, «Ведомости» 2014, № 3573, [электронный ресурс] <https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2014/04/18/po-ostromu-nozhu> [20.08.2018].

охранником, рабочим, грузчиком, журналистом. Кроме того, как член делегированной Национал-большевистской партии активно выступал против власти, тактически сотрудничая с либеральной оппозицией.

Сегодня Захар Прилепин – это одна из наиболее видных фигур в культурном пространстве России⁴. Этот человек пишет книги, колонки в нескольких газетах – в том числе оппозиционной «Новой газете», выступает лидером рок-группы «Элефанк», организатором фестиваля «Традиция», одним из учредителей политически консервативного телеканала «Ракета». Вел авторскую программу *Чай с Захаром* на придерживающимся консервативных и монархических взглядов интернет-канале «Царьград». В последнее время – на канале НТВ, где Прилепин ведет передачу *Уроки русского*, – проект на «стыке жанров сетевого видеоблога и аналитической телепередачи. В нем известный писатель анализирует наиболее актуально и общественно значимые темы недели⁵. Прозаик ведет также авторский блог, который читают около 200 тыс. пользователей, он также активен в соцсетях.

Неудивительно, что Наталья Иванова назвала его «писателем от медиа»⁶, а Алла Латынина заметила, что Прилепин «в современных СМИ фигурирует не только и даже не столько как писатель, сколько как ньюсмейкер»⁷. Любая поисковая система показывает множество сведений, связанных с деятельностью этого автора, причем «литературные новости идут на втором плане»⁸. Активность прозаика в медиапространстве свидетельство того, что он прекрасно понимает механизмы, движущие современным миром, в котором Россия не является исключением. «Отрицая общество потребления, Прилепин живет по его законам, использует его возможности на всю катушку. Человек медийный, он прекрасно ориентируется в мире, где имидж считается ценным товаром.»⁹ Захар Прилепин – это, без всяких сомнений, литературный бренд, строящий свой имидж сознательно и последовательно. Даже в выборе псевдонима проявляется его писательская стратегия. Настоящее имя и фамилия литератора – Евгений Прилепин, однако, для отдельных сфер деятельности он использует разные псевдонимы. Как журналист в начале карьеры он взял фамилию бабушки и публиковался как Евгений Лавлинский.

⁴ См., напр.: Н. С. Цветова, *Захар Прилепин: «ночи нет»*, «Opera Slavica» 2016, № 1, с. 5.

⁵ [Электронный ресурс] http://www.ntv.ru/peredacha/Uroki_russkogo/ [18.08.2018].

⁶ Н. Б. Иванова, *Прилепин: писатель от медиа*, [электронный ресурс] http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/ivanova/3/j18.html [27.08.2018].

⁷ А. Н. Латынина, «*Виджу сплошное счастье...*», «Новый мир» 2007, № 12, [электронный ресурс] http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/12/la11-pr.html [27.08.2018].

⁸ Там же.

⁹ С. Беляков, *Две души Захара Прилепина*, [электронный ресурс] http://www.chaskor.ru/article/dve-dushi_zahara_prilepina_3661 [5.09.2018].

Евгений – имя, излюбленное Пушкиным, популярное в дворянских кругах русского общества, – с фамилией Прилепин и в самом деле сочетается плохо. С фамилией Лавлинский – куда лучше. [...] Евгений Лавлинский – имя звонкое, кажется, само рвущееся на театральную афишу, на обложку поэтической книги. [...] нащупав свою литературную тему, решил назваться Захаром Прилепиным. Дисгармония имени и фамилии снова устранена, но прямо противоположным образом¹⁰

– рассуждает Алла Латынина.

Выбирая простонародное имя Захар (так звали его деда), Прилепин позиционирует себя как человека из народа. Библейское происхождение имени усиливает укорененность в традиции. Сам писатель объясняет это немножко по-другому. В советское время имя Захар было не очень популярным и поэтому загадочным, «удивляло непривычным звучанием»¹¹. Прозаик, отвечая в очередной раз на вопрос о своем решении пользоваться другим именем и подчеркивая долговечность этой традиции, выделяет четыре составляющих у истории псевдонимов – литературная, революционная, музыкальная и военная. «В основе этой истории: русская литература, русские революционеры, русская музыка и русские полевые командиры. Ничего сложного и ничего нового»¹².

Имидж автора уже давно вышел далеко за пределы его книг. Кроме обложек, его лицо появляется на экранах телевизоров и в глянцево́й прессе. Кирилл Гликман замечает: «Прилепин включается в процесс гламуризации писателей, охотно презентуя себя в далеких от литературного творчества областях»¹³. Весной 2017 года в Москве открылась выставка молодой художницы Алисы Бошко «Семь жизней Захара Прилепина». В ряде рисунков она представила свое видение писателя в полном диапазоне его деятельности – как журналиста, общественного и политического деятеля, телеведущего, музыканта, воина. Кроме образов самого Прилепина, в работах художницы можно увидеть портреты Иосифа Сталина, Владимира Маяковского, Эдуарда Лимонова, актера Данилы Багрова, рокера Константина Кинчева, современных рэп-исполнителей Рич-а, Хаски и много других фигур, дополняющих биографическую картину прилепинского мира.

Не уменьшая его значения как писателя, стоит отметить, что Прилепин стал не только литературной, но и политической фигурой. Он формально

¹⁰ А. Н. Латынина, «Вижу сплошное счастье...», [5.09.2018].

¹¹ З. Прилепин, *Город Горемыка, дзержинская Птица и прочие псевдонимы*, «Свободная пресса», № 14 (089), 1 июня 2018, [электронный ресурс] <http://svpressa-nn.ru/2018/14-089/gorod-goremyka-dzerzynskaya-ptitsa-i-prochie-pseudonimy.html> [20.08.2018].

¹² Там же.

¹³ К. Гликман, *Новый, талантливый, но... Захар Прилепин*, «Вопросы литературы» 2011, № 2, [электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/2/g17.html> [20.08.2018].

беспартиен, однако, по убеждениям ближе всех ему национал-большевики другого писателя – Эдуарда Лимонова. Вместе с ними в 2012 году он требовал отставки Владимира Путина, переключаясь в чем-то с либеральной оппозицией. Однако два года спустя, после крымских событий, он радикально изменил свое отношение к власти. Как утверждает бывший корреспондент «Газеты Выборчей» в России Вацлав Радзивиневич, Прилепин перестал быть антикремлевским, хотя и остался антисистемным¹⁴.

После *Письма товарищу Сталину*, опубликованного в авторской редакции 30 июля 2012 года на сайте «Свободная пресса», Прилепина объявили ксенофобом, антисемитом, националистом и фашистом. Впрочем, в ставшем скандальным письме писатель не сказал ничего, о чем не заявлял бы и раньше¹⁵. В то время ему исполнилось 37 лет и сам литератор признавался, что это знаковый возраст для писателя. «До этого письма Сталину всё в моей жизни было удачно, я счастливый человек, у меня всё получалось. И вот я решил усложнить себе жизнь и таким образом взбодриться. К слову, это письмо адресовано, в том числе, и Владимиру Путину»¹⁶. Совершая «принародное харакири»¹⁷, Прилепин вызвал бурную дискуссию о прошлом и будущем России, что привело к выводу о возрождении роли писателя как властителя дум:

[...] пресловутое письмо – явление всё-таки литературной жизни (и в этом смысле, шумная полемика, а, точнее, как принято сейчас выражаться, «бурливое кипенье говни») – как ни парадоксально, знак обнадёживающий – литература и литераторы вновь определяют состояние умов. Здесь Прилепин с его крепкими мышцами – фигура важная, но не единственная (проповеди Лимонова, публицистика Садулаева, Ольшанского, Виктора Топова etc)¹⁸

– констатирует Александр Колобродов.

После публикации обострились отношения Прилепина с либералами, с которыми его рознит не только подход к оценке советского прошлого, но и восприятие постсоветской действительности.

¹⁴ W. Radziwinowicz, *Zachar Prilepin: nacbol, ale pisarz wybitny. Szkoda, że nie chce mu z nim rozmawiać*, „Gazeta Wyborcza”, 1.10.2016, [электронный ресурс] <http://wyborcza.pl/1,75517,20772519,skandalista-zachar-prilepin-nacbol-ale-pisarz-wybitny.html> [6.09.2018].

¹⁵ См.: М. Н. Липовецкий, *Политическая моторика Захара Прилепина*, «Знамя» 2012, № 10, [электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/10/li12.html> [28.09.2018].

¹⁶ К. Кузнецова, *Адвокат Сталина. Захар Прилепин: «не надо пугать нас кровью»*, «Московский комсомолец», 6.09.2012, [электронный ресурс] <http://spb.mk.ru/articles/2012/09/06/745071-advokat-stalina.html> [22.08.2018].

¹⁷ Там же.

¹⁸ А. Колобродов, *Читательская мышца*, «Литературная Россия» 2012, № 38, [электронный ресурс] <http://litrossia.ru/item/5993-oldarchive/> [3.09.2018].

Литературная критика причисляет автора *Обители* к так называемым «новым реалистам» и ставит в одном ряду с Романом Сенчиным, Сергеем Шаргуновым, Германом Садулаевым, Павлом Санаевым и другими. Однако, на вопрос к какому литературному направлению себя относит, Прилепин отвечает:

Ни к какому. Для меня был бы идеальным случай, когда один литератор написал бы *Детей капитана Гранта*, *Анну Каренину*, *Иосифа и его братьев*, *Горячий снег*, то есть книги совершенно разные по типу, составу и методу восприятия реальности¹⁹.

При этом прозаик перестал верить в силу литературы утверждая, что Россия утратила что-то из своей литературоцентричности. «Сегодня книга перестала иметь какое-либо идеологическое значение или влияние. Она не способна взорвать общество. На наше общество можно воздействовать только прямым действием»²⁰.

И Прилепин действует. Сначала как член национал-большевистского движения, когда рядом с Эдуардом Лимоновым и вместе с либералами, выступал против власти. Затем, после крымских событий, нижегородский литератор встал на сторону донбасских сепаратистов и вступил в должность замкомандира батальона «Донецкой народной республики (ДНР)». На протяжении последних двух лет он был советником «главы ДНР» – Александра Захарченко. Позиция Прилепина встретила резкую критику, особенно либеральных кругов. Свое несогласие с писателем выразила, к примеру, поэтесса Вера Полозкова заявив в фейсбуке, что откроет бутылку лучшего шампанского, когда «ему наконец отстрелят там [...] башку»²¹. Однако, появлялись голоса, одобряющие его решение. «Я считаю, что Захар Прилепин поступил, как русский воин во все времена, от поля Куликова до Бородинского сражения, от русских добровольцев в Испании и Вьетнаме до панфиловцев. Он пошёл сражаться за Россию и её идеалы»²² – прокомментировал шаг Прилепина Владимир Бондаренко и статью с говорящим заглавием *Мы гордимся тобой!* Как и многие другие, критик сравнивал Прилепина с Пушкиным, Лермонтовым, Гумилевым, Бестужевым-Марлинским, Чаадаевым – литераторами, чья жизнь была связана с военными действиями или службой.

¹⁹ *Зеленая лампа. Литературный дискуссионный клуб. Захар Прилепин*, [электронный ресурс] <http://herzenlib.ru/greenlamp/detail.php?ID=1071> [4.09.2018].

²⁰ З. Прилепин, *В эстетическом смысле я экстремист*, [электронный ресурс] <http://zaharprilepin.ru/ru/prensa/intervyu/moskovskij-dom-knigi.html> [25.08.2018].

²¹ Опубликовано в фейсбуке Юрия Клавдиева – драматурга и сценариста 14.02.2017.

²² В. Г. Бондаренко, *Мы гордимся тобой!*, «Завтра», 18.02.2017, [электронный ресурс] http://zavtra.ru/blogs/mi_gordimsya_toboj [3.09.2018].

Большинство из перечисленных писателей стали героями книги Захара Прилепина *Взвод. Офицеры и ополченцы русской литературы*, опубликованной в 2017 году. В издании одиннадцать биографий писателей и поэтов Золотого века. В одном из интервью Прилепин объяснял, как появился замысел книги²³. Толчком послужило короткое обращение Николая Сванидзе к Захару Прилепину:

Русский писатель не может исповедовать и проповедовать милитаризм. Не может любить войну, тосковать, скулить по ней и называть это патриотизмом. [...] И не каждую войну – от афганской до сирийской – выдавать за Отечественную. Тем более Великую²⁴.

Павел Басинский пытался определить жанровую принадлежность прилепинского текста:

Что это? Коллекция биографий десяти литераторов Золотого века? [...] Филологические «штудии»? [...] Публицистическое высказывание на тему «имеет ли русский писатель право воевать и убивать?» Да, пожалуй... Гимн литературному милитаризму, как его понимает автор? Это есть. Книга о патриотизме? Да, безусловно²⁵.

Трудно, однако, избавиться от впечатления, что *Взвод* – это сплошная полемика Прилепина со Сванидзе. В книге читаем: «Пожалуй, пора это, наконец, сказать. Война – зло. Только не всегда понятно, кто здесь вправе вынести ей вердикт»²⁶. Или в другом месте, сравнивая современность и Золотой век:

[...] русская литература была населена кем угодно – интеллектуалами, чудаками, пьяницами, заговорщиками, фриками, самоубийцами, но чаще всего людьми, которые более всего радели о «благе общества» и вообще о «добре», причём зачастую в каком-то утилитарном и на редкость скучном виде, – вместе с тем всякое «насилие» для русского писателя всегда оставалось неприемлемым до такой степени, что от войны он бежал сломя голову (если только она не Отечественная). В то время как русский литератор классических времен сплошь и рядом воевал, либо если войны не случалось, служил по воинской части, будучи готовым в любой день и час использовать оружие²⁷.

²³ Е. Ладилова, «Ничего более радикального, чем говорил Пушкин, я не произношу» – интервью с Захаром Прилепиным, «Известия», 4 окт. 2016, [электронный ресурс] <https://iz.ru/news/634726> [8.09.2018].

²⁴ Н. К. Сванидзе, *Захару Прилепину*, [электронный ресурс] https://echo.msk.ru/blog/svanidze_n/1639024-echo/ [22.09.2018].

²⁵ П. В. Басинский, *Перезагрузим Золотой век?*, «Российская газета – Столичный выпуск» 2017, № 7197, [электронный ресурс] <https://rg.ru/2017/02/12/basinskij-mne-po-dushechto-vzvod-prilepina-vzyvaet-stolko-voprosov.html> [4.09.2018].

²⁶ З. Прилепин, *Взвод. Офицеры и ополченцы русской литературы*, Москва: АСТ 2017, с. 701.

²⁷ Там же, с. 703.

Присутствующая в прилепинском мире война кажется суррогатом культуры, в рамках которого осуществляются важнейшие ценности современности и являющимся областью групповых ритуалов, национальной солидарности, проверки человеческих ценностей. Такая война многое оправдывает. В прозе Прилепина просвечивает концепция, названная Львом Гудковым «негативной идентичностью»²⁸. Согласно этой теории, самоидентификация строится за счет существования «другого», или «через непрерывное ситуационное, производство “врагов”». Самая ясная и прочая идентичность у того, у кого больше “врагов”²⁹, – замечает Марк Липовецкий.

В связи со своей «гражданской позицией» Прилепин несет репутационные потери – немецкое издательство Wiedling Literary Agency отказалось от дальнейшего сотрудничества с писателем. Весьма примечателен случай с его несостоявшимся приездом в Польшу. Осенью 2016 года он должен был принять участие сначала в краковском Фестивале Конрада, потом в конференции Славянская Вавилонская башня в Познани. Приглашение отменили в связи с протестами украинских литераторов, которые не хотели выступать рядом с «крымнашистом» и сторонником ДНР³⁰. Скандал саркастически прокомментировал Прилепин в статье *За нашу и нашу свободу*: «Теперь они там встретятся в одиночестве, изложат друг другу исключительно одну и потому верную точку зрения, и разойдутся с чувством полного удовлетворения»³¹.

Летом 2018 года власти Боснии и Герцеговины не разрешили писателю въехать на территорию страны. Основанием в отказе стал официальный документ министерства безопасности республики. В нем указано, что въезд писателю запрещен в связи с угрозой государственности и международным отношениям. В начале июля писатель сообщил о решении выйти из ополчения самопровозглашенной «Донецкой народной республики (ДНР)» и вернуться в литературу.

Разнообразная деятельность Прилепина естественным способом находит отражение в его творчестве. Жизненный опыт писателя проявляется как сюжетобразующая составляющая практически всей его прозы – будь это деревенское детство, политическая активность, военный опыт в чеченских кампаниях или семейная жизнь. Присущая в прилепинских текстах автобиографичность в разной степени объединяет образ автора, рассказчика

²⁸ Л. Гудко, *Негативная идентичность*, Москва: Новое литературное обозрение 2004.

²⁹ М. Н. Липовецкий, *Политическая моторика Захара Прилепина...*, [4.09.2018].

³⁰ См.: W. Radziwinowicz, *Zachar Prilepin...*, [12.09.2018].

³¹ З. Прилепин, *За нашу и нашу свободу*, «Свободная пресса», 15.09.2016, [электронный ресурс] <http://svpressa.ru/politic/article/156544/> [12.09.2018].

и героя, заставляя читателя считать автора не только тождественным с рассказчиком, а иногда считать его прототипом самого героя. Здесь заявляет о себе проблема единства автора и героя и вопрос автобиографичности его произведений – впрочем, всё это уже достойно отдельного рассмотрения, не входящего в рамки настоящей статьи.

Все сочиненное до сих пор Захаром Прилепиным позволяет сделать вывод, что писатель адаптирует традиционные для русской литературы сюжеты и создает на их основе актуальные и злободневные вариации. В романе *Санька* он возвращается в деревенской и революционной темам, в *Патологиях* пишет про войну, *Обитель* «написан с основательной оглядкой на топику и аксиологию русской тюремно-лагерной прозы второй половины XX века»³², в книге *Черная обезьяна* литератор обращается к явлению «чернухи».

Внимания заслуживает и прилепинский

яркий мужской герой, обнажающий пласты своей психики, причем, и те, которые традиционно приписываются женской чувствительности, ищущий счастья и удовлетворений – это тип, который давно не встречался в русской литературе. Говоря без обиняков, Прилепин создает нового, положительного героя [...]³³

– утверждает Халина Вашкелевич.

Писательское наследие Захара Прилепина можно исследовать в различных методологических ключах, свидетельством чему является множество научных работ и диссертаций. Однако хотя более чем десятилетний писательский опыт позволяет подвести некие итоги, нужно время, чтобы вполне оценить вклад прозаика в русскую словесность. Литературный портрет Захара Прилепина пусть дополнят слова Натальи Ивановой:

Но уж больно правильно и умело выстроен медийный образ «писателя Захара Прилепина», и, можно не сомневаться, – вся эта «огромная игра» потом войдет в учебники по литературному пиару. Что же до литературной истории, то повторю: тут интереснее собственно читательский запрос. Юношам, обдумывающим житье, и впечатлительным девушкам (патриоткам или либералкам – это все равно) нужен картинный писатель-мачо из гущи народной. Бритоголовый прозаик из Нижнего Новгорода с медальным профилем, любимец светских фотографов, а биографии которого ОМОН, Чечня и НБП. В меру брутальный, в меру симпатичный, в меру вторичный. Похожий совсем не на тех, на кого ожидаешь при такой биографии и такой репутации³⁴.

³² А. О. Большев, *Роман Захара Прилепина «Обитель» в контексте тюремно-лагерной русской прозы XX века*, «Филология и культура. Philology and Culture» 2016, № 4 (46), с. 129.

³³ Н. Waszkielewicz, «Пацанские рассказы» Захара Прилепина. Новый автор, новый герой, „Acta Wratislaviensis” 2011, № 53, с. 446.

³⁴ Н. Б. Иванова, *Прилепин: писатель от медия...*, [12.09.2018].

References

- Basinskii, Pavel V. "Perezagruzim Zolotoi vek?". *Rossiyskaya gazeta – Stolichnyivypusk*, no. 7197 (2017). <https://rg.ru/2017/02/12/basinskij-mne-po-dushe-cto-vzvod-prilepina-vyzyvaet-stolko-voprosov.html>
- Bolshev, Aleksandr O. "Roman Zakhara Prilepina *Obitel* v kontekste tyuremno-lagernoi russkoi prozy XX veka". *Filologiya i kultura. Philology and Culture*, no. 4 (2016).
- Bondarenko, Vladimir G. "My gordimsya toboi!". *Zavtra*, 18.02.2017. http://zavtra.ru/blogs/mi_gordimsya_toboj
- Glikman, Kirill. "Novyi, talantlivyi, no... Zakhar Prilepin". *Voprosy literatury*. No. 2 (2011). <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/2/g17.html>
- Ivanova, Natalya B. *Prilepin: pisatel ot mediya*. http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/ivanova/3/j18.html
- Kolobrodov, Aleksei. "Chitatelskaya myshtsa". *Literaturnaya Rossiya*. No. 38 (2012). <http://litrossia.ru/item/5993-oldarchive/>
- Kucherskaya, Maya A. "Po ostromu nozhu". *Vedomosti*. No. 3573 (2014). <https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2014/04/18/po-ostromu-nozhu>
- Kuznetsova, Katerina. "Advokat Stalina. Zakhar Prilepin: «ne nado pugat nas krovyu»". *Moskovskii komсомоlets*, 6.09.2012. <http://spb.mk.ru/articles/2012/09/06/745071-advokat-stalina.html>
- Ladilova, Yelena. "«Nichego bolee radikalnogo, chem govoril Pushkin, ya ne proiznoshu» – intervju s Zakharom Pripelinym". *Izvestia*, 4.10.2016. <https://iz.ru/news/634726>
- Latynina, Alla N. "Vizhu sploshnoe schastye...". *Novyi mir*. No. 12 (2007). http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/12/la11-pr.html
- Lipovetskii, Mark N. "Politicheskaya motorika Zakhara Prilepina". *Znamya*. No. 10 (2012). <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/10/li12.html>
- Prilepin, Zakhar. "Gorod Goremyka, dzerzhinskaya ptitsa i prochie psevdonimy". *Svobodnaya pressa*. No. 14 (2018). <http://svpressa-nn.ru/2018/14-089/gorod-goremyka-dzerzhinskaya-ptitsa-i-prochie-psevdonimy.html>
- Prilepin, Zakhar. *Vzvod. Ofitsery i opolchentsy russkoi literatury*. Moskva 2017.
- Prilepin, Zakhar. "Za nashu i nashu svobodu". *Svobodnaya Pressa*, 15.09.2016, <http://svpressa.ru/politic/article/156544/>
- Radziwinowicz Waclaw. "Zachar Prilepin: nacbol, ale pisarz wybitny. Szkoda, że nie chcemy z nim rozmawiac". *Gazeta Wyborcza*, 1.10.2016. <http://wyborcza.pl/1,75517,20772519,skandalista-zachar-prilepin-nacbol-ale-pisarz-wybitny.html>
- Svanidze, Nikolai K. *Zakharu Prilepinu*. https://echo.msk.ru/blog/svanidze_n/1639024-echo/
- Tsvetova, Natalya S. "Zakhar Prilepin: „nochi net”. *Opera Slavica*. No. 1 (2016).
- Waszkielewicz, Halina. "Patsanskie rasskazy Zakhara Prilepina. Novyi avtor. Novyi geroy". *Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensia*. No. 153 (2011).

ЕВГЕНИЯ САФАРГАЛЕЕВА <https://orcid.org/0000-0002-0634-7959>

Justus-Liebig-Universität Gießen

Institut für Slavistik

35394 Gießen

Otto-Behaghel-Straße 10 G

Evgeniya.Safargaleeva@slavistik.uni-giessen.de

**ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЬЕСЫ
Ю. КЛАВДИЕВА ПОБЕДОНОСЕЦ****THE GENERIC UNIQUENESS
OF YURI KLAVDIEV'S PLAY
*THE VICTORIOUS ONE***

В статье рассматривается творчество одного из самых ярких и самобытных представителей «Новой Драмы» – драматурга Юрия Клавдиева (р. 1974). На позднем этапе творчества автор проявляет интерес к каноническим жанрам, в частности обращается к средневековому жанру «миракль», художественные принципы и поэтику которого он кладет в основу своей пьесы *Победоносец* [*The Victorious One*] (2015). В статье проводится анализ пьесы с учетом особенностей жанра «миракль», рассказывается о его влиянии на структуру и основную идею драматического произведения, а также на его восприятие читателем/зрителем.

Ключевые слова: Юрий Клавдиев, новая драма, миракль, *Победоносец*, радиопьеса.

The article discusses the work of one of the most outstanding and original representatives of the “New Drama”, the playwright Yuri Klavdiev (born in 1974). At the most recent stage of his creative work, the author shows interest in canonical genres, in particular, he refers to the medieval genre of the “miracle play”. His drama *Pobedonosets* [*The Victorious One*] (2015) is based on the artistic principles and poetics of the genre. The article analyzes the play taking into account the characteristics of the miracle, indicating the influence of the genre on the structure and main idea of the play, as well as on the perception of the work by the reader/viewer.

Keywords: Yuri Klavdiev, new drama, miracle, ‘The Victorious One’, radio play/radio drama.

Юрий Клавдиев (р. 1974) – один из самых ярких и самобытных представителей театрально-литературного движения «Новая Драма». Его творчество направлено на изображение самых острых проблем и вопросов окружающей действительности, таких как насилие в повседневности,

тотальное отчуждение людей друг от друга, одиночество и замкнутость человека внутри себя, несостоятельность устремлений человеческих мечтаний, чрезвычайная жестокость и озлобленность людей, отсутствие смысла жизни. Особенности индивидуального стиля и смелого языка Ю. Клавдиева отчётливо выделяют драматурга скандальностью тем, крайней неприглядностью представленных ситуаций, повышенным интересом к изображению маргинальных слоев общества, шокирующей прямотой языка. Автор проявляет интерес также к каноническим жанрам, в частности обращается к средневековому жанру «миракль». В своей пьесе *Победоносец* (2015) драматург раскрывает основную идею произведения через поэтику и художественные принципы этого жанра, объединенного с жанром радиопьесы и дополненного развернутыми лирическими ремарками-комментариями автора, перемежающих отдельные сцены.

Творчество Ю. Клавдиева все чаще становится объектом научного интереса. Стоит отметить диссертационное исследование М. Сизовой *Феномен тольяттинской драматургии* (В. Леванов, В. и М. Дурненковы, Ю. Клавдиев), монографию М. Липовецкого и Б. Боймерс *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*. Анализу и интерпретации отдельных пьес Ю. Клавдиева посвящены статьи П. Руднева, И. Плехановой, Т. Журчевой, Л. Кисловой и других.

В пьесе *Победоносец* Клавдиев указывает жанр своего произведения – миракль. Миракль (от лат. *miraculum* – чудо) является средневековым драматическим жанром, действие которого раскрывает преобразование человеческой души, проходящей путь испытаний противоположностями и переживающей чудо откровения, которое приводит героя к катарсису – состоянию покоя, обретенного на путях драматических страданий¹. В центре внимания миракля находится психология героя, тончайшая диалектика его внутренних переживаний, порождающая импульсы его драматической активности². Стоит также отметить, что мираклю присущи все особенности средневековой драмы: неопределенность времени, условность места действия, максимальная неопределенность человеческих характеров.

Основным местом действия миракля, как уже было отмечено, является человеческая душа, находящаяся в состоянии высшей напряженности, подготовившая себя откровению высшей истины, которая согласно средневековому мировоззрению недоступна ограниченному человеческому разуму.

¹ А. К. И. Забулионите, Е. В. Виноградова. *Миракль как содержательная форма средневекового театра*. «Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение» 2006, № 3 (23), с. 50, [электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/mirakl-kak-soderzhatelnaya-forma-srednevekovogo-teatra> [27.11.2018].

² Там же, с. 51.

Герой выходит за пределы обыденного восприятия и впадает в своеобразное состояние высокого безумия, в котором ему открывается истина. Причём само прозрение уже является той истинной мерой, точкой отсчета, по которой оценивается пройденный путь героя. В начале действия в миракле, перед зрителем, как правило, предстаёт героя смятенный, потерявший внутреннее равновесие души. Так намечается драматическая коллизия пьесы, которая затем трансформируется в драматический конфликт, запускающий драматическое действие, когда герой совершает необратимые поступки³.

Основным ядром миракла становится конфликт, который выстраивается по мировоззренческой вертикали, то есть помещает человека в состояние выбора в системе антитез: добро-зло, свет-тьма, любовь-ненависть, милосердие-жестокость и т.д. Главное противоборство происходит в душе человека, ослепленной собственным эгоизмом, потерявшей дорогу и вновь обретающей ее в момент кульминации, завершающейся открытием высшей истины – обретением Бога внутри себя. Таким образом, конфликт миракла затрагивает, бытийную сущность мироустройства, само понимание Бога в качестве его высшего статуса, определяющего всю вертикаль бытия⁴.

Как отмечают исследовательницы А. К. И. Забулионите и Е. В. Виноградова, средневековый миракл обращен к теоцентрическому сознанию человека, «когда разум предельный, а вера беспредельна и откровение является высшим способом постижения истины, а чудо, естественно вплетенное в средневековое сознание, является не искусственным, а органично присущим этому мировоззрению способом снятия противоречий, разрешения непримиримого конфликта»⁵. Чудо в миракле, с одной стороны, выражается в появлении на сцене персонифицированных сверхъестественных сил – таких как ангелы, апостолы, злые духи, демоны и пр., которые представляют собой два возможных пути для души героя – превратный, греховный, и возвратный – путь совести, путь возвращения к самому себе⁶. С другой стороны, подлинным чудом в миракле является преобразование души героя. Внутренняя трансформация в нём происходит за счет осознания героем своей греховности, искреннего раскаяния и обращения к божественному. Главными жанрообразующими элементами миракла являются молитва, исповедь, обретение человеком памяти о своей божественной природе, иными словами, обретение Бога в душе и просветление личности. Причём каждый из этих этапов преобразования представляет собой образец возвышенной формы труда, происходящий внутри человека. Так, молитва

³ Там же, с. 44–46.

⁴ Там же, с. 51.

⁵ Там же.

⁶ Там же, с. 47.

является «высочайшей степенью концентрации духовной работы»⁷, а раскаяние выполняет функцию основного наказания страждущего героя⁸ и одновременно является главным условием его духовного преобразования.

Память о Боге в миракле стойко присутствует на протяжении всего действия, и именно она позволяет герою обрести самого себя. Сила памяти порождает в душе героя драматическую энергию, побуждающую его к раскаянию и просветлению. Мотив памятования в миракле становится путем, ведущим к Богу – высшей и последней ступени познания, доступной человеку. Достигнув глубины памяти, человек постигает не просто образ Бога, а самого Бога. Озарение, происходящее с героем, приносит ему осознание бессмысленности и нелепости борьбы с Творцом и ведет героя к обретению равновесия и ясности души⁹. Важным элементом этого жанра является также наличие предсказаний или пророчеств относительно будущего.

Вторым значимым жанром, к художественным принципам которого обращается Клавдиев в своей драме, является радиопьеса. Радиодраматургия представляет собой одну из специфических форм драматического искусства, предназначенных для восприятия на слух. Важнейшим элементом любой радиопьесы является голос чтеца, передающего текст. Значимое место при постановке радиопьесы занимают звуковые эффекты – такие как музыка, различные шумы, вариации с громкостью и интонациями голоса и т.д., призванные создать концентрированное пространство драматической напряженности. Радиопьеса отличается более интенсивным воздействием на индивидуальное сознание отдельного слушателя, нежели постановка на сцене, поскольку действие первой разворачивается непосредственно в сфере воображения реципиента. Радиодраматургия зачастую несет в себе мощный элемент исповедальности, поскольку происходит в камерном пространстве высказывания автора и его восприятия отдельным слушателем.

Рассмотрим, как выше обозначенные жанровые особенности проявляются в миракле Клавдиева *Победоносца*. В основе пьесы лежит житие Святого Георгия Победоносца, жившего и принявшего мученическую смерть во время великого гонения на христиан при императоре Диоклетиане в 3 веке нашей эры. Драма содержит описание пыток, которым подвергался Георгий, и чудес, совершенных им при жизни.

Главный герой пьесы – Георгий, бывший начальник личной охраны императора и один из его доверенных полководцев, после встречи с Ангелом приходит к осознанию греховности своей жизни и, следуя примеру своего отца, обращается в христианство. Во время одной из военных операций

⁷ Там же.

⁸ Там же, с. 49.

⁹ Там же, с. 48.

герой получает задание доставить Диоклетиану магические книги, с помощью которых тот сможет обрести власть над миром и людьми, однако вопреки приказу сжигает рукописи и убивает своих товарищей, чтобы избавить их от жутких пыток в тюремных застенках императорского дворца. Пьеса начинается с того, что надсмотрщик и его помощники пытаются главного героя с целью узнать у него секрет «свечения»: тело Георгия, излучает сияние несмотря на все истязания. В глазах окружающих это является необъяснимым чудом, поскольку противоречит всем физическим законам. Однако в символическом смысле свечение является признаком глубокой духовности и внутреннего счастья главного героя. На композиционном уровне эта идея выражается параллельностью сцен пыток с пространством воспоминаний героя. На сцене одновременно присутствуют два хронотопа, два пространственно-временных пласта, причем события внешнего мира, включая чудеса и свечение, являются отражением внутренних преобразований героя. Он настолько погружен в воспоминания своего разговора с апостолом Иоанном, любимым учеником Христа, что не замечает причиняемых ему страданий. Более того, раны на теле героя удивительным образом заживают, а тело восстанавливается в кратчайшие сроки. Как объясняет сам герой, это происходит, потому что Бог о нем заботится.

С самого начала драма, подобно радиопьесе, настраивает читателя на аудиальное восприятие: в списке действующих лиц не названо ни одного имени, все персонажи обозначаются как «голоса». Кроме того, в перечислении действующих лиц явно прослеживается авторское присутствие. Обозначение персонажей характеризуется оценочностью автора. Так, например, «Знакомый Голос» – это обобщенный образ политиков, голоса которых человек каждый день слышит по радио и телевидению и которые поэтому становятся легко узнаваемыми. В пьесе Знакомый Голос – это голос императора Диоклетиана. Аудиальное восприятие текста усиливается большим количеством звуковых эффектов, указанных в авторских ремарках. Следует отметить, что, напротив, визуальному восприятию изображенного препятствует постоянное присутствие Темноты на сцене, которая персонифицируется и получает характеристики действующего лица:

Темнота. Сырая, пахнущая нечистыми тряпками. Кровью. Затхлыми досками сверху, старыми страхами снизу», «в темноте зажигается нервный свет. Свет корчится на стенах, выхватывая камни, неровные и обугленные, исписанные похабными надписями и мольбами. Исчерканные перечеркнутыми палочками, разрисованные магическими знаками¹⁰.

¹⁰ Ю. М. Клавдиев, *Победоносец*, внеконкурсная программа «Любимовки» 2015, [электронный ресурс] <http://lubimovka.ru/lyubimovka-god/107-vnekonkursnaya-programma-chitok-lyubimovki-2015> [27.11.2018]

Или же пример звуковых эффектов, которыми щедро насыщена пьеса: «Голос визжит. Засов. Дверь. Торопливые шаги. Звон цепей. Свет разом гаснет. Темнота. Удары ногами. Пауза. Журчание»¹¹.

Свет и тьма в пьесе являются выражением христианской символики. Свечение предстает символом истины и добра, любви, милосердия, мудрости, символом веры и человечности, а тьма олицетворяет заблуждение и зло. Именно поэтому все герои пьесы, нашедшие в себе Бога и отрехшиеся от греховного прошлого, начинают светиться. Темнота в пьесе становится символом невежества, насилия, зла, погибающей души и символом цивилизации. Темнота – это состояние разума и души людей. Свет является критерием оценки всего сущего, он становится олицетворением всего божественного: «Яркий свет. Такой яркий, что все сущее просто исчезает в нем. Поток воздуха, как от огромных крыльев. Потом – огненный меч, словно маятник, пересекает пространство по солнцу, проводя черту, отделяющую добро от зла»¹².

Сама по себе пьеса не сценична: сцены пыток, из которых состоит большая часть текста, невозможно аутентично представить на сцене. Трудность в постановочном плане вызывает также передача лирических ремарок автора. Пример развернутых авторских ремарок: «Большое вечернее небо, дивный закат с красиво чередующимися алыми, желтыми, фиолетовыми, и даже, вроде бы, зелеными полосами облаков, вдруг вызывают у него отчаянное желание сделать селфи»¹³.

Возвращаясь к пространству воспоминаний героя, сцене под названием *Колесо Иоанна*, следует отметить, что для нее характерна неопределенность пространственно-временных рамок: «Лето. Ветер гонит по небу крохотное облачко. Жарко. Море далеко внизу, оно шумит»¹⁴, – вот и все сведения о времени и месте действия.

Внутреннее пространство памяти героя включает в себя воспоминания о Спасителе, рассказ об обращении Георгия в веру и пророчество о грядущем времени, о судьбах всего человечества. Герои рассуждают о том, что люди, несмотря на все достижения и научно-технический прогресс, никогда не меняются – как и прежде, они остаются погруженными в собственный эгоизм, в состояние забвения о самом важном – об их божественном предназначении любить друг друга и творить добро:

– Ради Христа, скажи. Мне нужно знать. Я должен...

– Ради Христа? Ради Христа тебе нужно просто быть добрым человеком и любить

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

ближнего, как самого себя. [...] Люби людей и твори добро. Помогай, радуйся и имей терпение терпеть. Ну, что изменится от того, что я скажу тебе, что дальше будет не саранча и не кровавый дождь, а интернет и Facebook? Что не зверь, не огонь, не блудница и не всадники погубят людей. Людей вообще ничего не погубит. Они будут и дальше также наполнять пространство собственными мыслями и делами. И точно также большинству из них будет недосуг или просто наплевать на все, кроме себя самих?¹⁵

Обретение памяти является ключевым моментом на пути возвращения героя к истине, обретения Бога в себе. История главного героя содержит аллюзию на казнь самого Христа: сначала герой подвергается пыткам, потом его умерщвляют и помещают в каменную гробницу, из которой через три дня он выходит живым. Окружающие люди, видя стойкость веры главного героя, чудеса, происходящие с ним и сияние, исходящее от него, постепенно отрекаются от своего прошлого и обращаются в веру. Самым непримиримым и жестокосердным врагом главного героя остается император Диоклетиан, который, несмотря на прямое обращение к нему голоса совести – «Голоса, который для каждого свой», умерщвляет Георгия и других последователей христианской веры. Перед смертью главный герой шепчет на ухо императору послание от Бога. До читателя доносится только «что-то про капусту».

Помимо пространства воспоминаний сцены пыток перемежаются молитвами героя, являющимися одновременно и его исповедью, и самоанализом, и отражают напряженную работу души, приводя к познанию истинной природы Бога. Герой приходит к выводу, что совершать зло

можно только если знать, твердо знать, милый Бог, что ты не имеешь к этому никакого отношения, милый Бог. Что ты – свет и радость, тепло и нежность. Добро и прощение. Созидание и вдумчивое понимание. А вот это вот все – наше, сугубо извращенное понимание свободы выбора. [...] Ты творишь только добро. А зло творим мы, когда сами твердо решаем творить зло, потому что нам выгодно¹⁶.

Вся пьеса построена на системе антитез: свет-тьма, любовь-страх, милосердие-жестокость, вера-государство, чудо-научный прогресс. В пьесе присутствуют не только два пространственных пласта, но и противопоставляются два типа сознания – религиозное и научное, современное, при этом религиозное сознание изображается как вневременное, универсальное, а научное четко привязано к реалиям *современности* [выделено мной – Е. С.] и ярко проявляется в языке. Пример контраста языков в пьесе:

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

Голос. По отцу кто?

Его голос. Мертвый христианин.

Голос. В смысле?

Его голос. Мой отец – мученик за веру, умер в Каппадокии.

Голос. Понятно. Идейный... Так и запишем...Мать?

Его голос. Землевладелица. Из Палестины.

Голос. Идейный мажорик. Интересное сочетание. Самое распространенное, я бы сказал. Ну, а что? Деньги есть, делать ни хера не надо, у матушки все схвачено... А мертвый батя дает плюс стопитсот к авторитету у малолетних революционеров. Особенно – у малолетних революционерок¹⁷.

Язык главного героя богат, поэтичен, лиричен, он содержит в себе внутреннюю красоту и гармонию. Происходит выход к космическому пониманию Бога и мироздания через систему метафор в языке:

Небо вот так колыхалось. И я понимал, что нахожусь на дне чего-то огромного. Огромного и всеобъемлющего, что над нами – кубометры воды, там дальше – небо, а тут – вода. Все вода. И сад резко, с грохотом стекал вниз от моего понимания. Стекали стены, стекала земля. Не оставалось ничего, кроме звездного неба надо мной и странной твердой уверенности внутри меня. Уверенности твердой, как закон. Я находился в равновесии среди звезд, мой твердый закон поддерживал меня внутри¹⁸.

Те, кто служат государству, говорят на сухом канцелярском языке, через который выражаются агрессия и нападки по отношению к противникам системы. Это голос современного бюрократического государства, голос скептической науки, которая все непонятное пытается объяснить рационально. Язык обращенных в веру персонажей, напротив, нетороплив, мелодичен, наполнен выразительными средствами. Через контраст языков проявляется основной конфликт пьесы – столкновение веры и власти государства, где вера – это память о божественной природе человека и соответствующее ей поведение, а государство олицетворяет собой безверие, хищнические интересы, ущербное сознание, жестокость и алчность, насилие и контроль.

Чудо в пьесе противопоставляется науке. Силой совершать чудеса наделяет героя молитва, которая ведет его к высшему пониманию Бога. Одним из важнейших чудес в пьесе является эпизод, когда главный герой открывает императору истинную природу зла. По поручению высших сил, он вызывает из преисподней князя Тьмы и показывает всю его неприглядную природу

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

Диоклетиану, и перед читателем возникает еще одна антитеза – сиять от любви/сгорать от ненависти и вводится мотив обретения подлинной памяти как одно из важнейших условий обретения душой Бога:

Посмотри, император. Смотри хорошенько. Его имя было когда-то – Сияющий. Он был любимым творением Бога, на него возлагались большие надежды. Но он пожелал не служить. Он пожелал властвовать. И вот, кто он теперь. Он больше не сияет. Он горит. Горит ненавистью. Горит яростью. Горит гневом. Горит от страха. И в самой глубине – сгорает от стыда. Потому что в самой своей сердцевине каждый из нас, божьих творений, знает, кто он. Каждому из нас стыдно за то, кем мы стали, потому что каждый из нас помнит древней памятью самой матери свою божественную искру. Чувствует ее¹⁹.

Поскольку основное внимание миракля направлено на внутреннее преобразование человека, то подлинным чудом в финале пьесы становится тот момент, когда император Диоклетиан отрекается от своего титула, начинает вести отшельническую жизнь и посвящает время выращиванию капусты (что соответствует одной из версий о последних годах жизни римского императора), прислушиваясь к голосу внутри себя. Выращивание капусты становится символом созидательной деятельности, которую он упустил во время своего правления. А возможность слышать голос совести указывает на первые признаки пробуждения его души и первые шаги на пути к раскаянию и просветлению.

Таким образом, Ю. Клавдиев, соединяя средневековый жанр миракля с жанром радиопьесы, создает особое жанровое образование. Именно эта комбинация различных жанров составляет своеобразие пьесы. Жанр миракль в этом контексте становится носителем основной идеи произведения. Современный человек настолько ожесточился в своем сердце, разучился слушать голос совести, утратил связь с Божественным, что напоминать ему о таких самых естественных понятиях как человечность, любовь, добро, вера, милосердие, сострадание, преобразование приходится с помощью «чуда». Обращение к религиозному сознанию, изначально заложенному в жанре миракль, как к вневременному, предполагает возвращение данных понятий в земную жизнь. Одновременно с этим миракль отсылает к различным историческим, культурным и религиозным традициям, а использование в пьесе современного языка и упоминание реалий актуальной действительности делает основную идею пьесы доступной для зрительского восприятия. Аудиальность восприятия пьесы многократно усиливает воздействие текста на читателя/зрителя, позволяя его воображению найти

¹⁹ Там же.

образы, близкие и понятные лично ему. Истинное чудо должно произойти и в сознании реципиента: прочитанное приводит/должно привести зрителя к более глубокому осмыслению собственной жизни и ее ценностей.

References

- Klavdiev, Yuriy. *Pobedonosets*. <http://lyubimovka.ru/lyubimovka-god/107-vnekonkursnaya-programma-chitok-lyubimovki-2015>
- Zabulionite, Audra-Kristina I., Vinogradova, Elena V. *Mirakl kak sodержatel'naya forma srednevekovogo teatra*. <https://cyberleninka.ru/article/n/mirakl-kak-soderzhatelnaya-forma-srednevekovogo-teatra>

ОЛЬГА ЖУРЧЕВА

 <https://orcid.org/0000-0001-7800-021X>

Самарский государственный
социально-педагогический университет
Кафедра русской, зарубежной литературы
и методики преподавания литературы
443099 Самара
ул. Максима Горького, д. 65/67
janvaro@mail.ru

**СИТУАЦИЯ ПОРОГА В ИСТОРИЧЕСКОЙ
ПРИТЧЕ Э. РАДЗИНСКОГО
ЛУНИН, ИЛИ СМЕРТЬ ЖАКА****THE THRESHOLD SITUATION IN EDVARD
RADZINSKY'S HISTORICAL PARABLE
LUNIN, OR THE DEATH OF JACQUES**

Статья посвящена разбору исторической притчи Э. Радзинского *Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии хозяина*. Исходя из жанровой парадигмы притчи, Э. Радзинский выстраивает конфликт пьесы с помощью пороговой ситуации ожидания главным героем казни. Лунин, ожидая смерти, вспоминает всю свою жизнь, поэтому все действие пьесы сосредоточено в реальном и в ментальном времени и пространстве. В реальности Лунин один в камере, в воображении его окружают множество людей, которых он встречал на своем пути. Этот сюжетный парадокс создает иллюзию визуализации воспоминаний героя и публичности его смерти.

Ключевые слова: историческая притча, пороговая ситуация, Э. Радзинский, М. С. Лунин, визуализация, парадокс.

The article is devoted to the analysis of the historical parable *Lunin, or the Death of Jacques, Recorded in the Presence of the Master* by Edvard Radzinsky. Proceeding from the genre paradigm of the parable, Radzinsky builds the conflict of the play with the use of the threshold situation, with the main character awaiting execution. While expecting death, Lunin recalls his whole life, therefore the whole action of the play is concentrated in the real and in the mental time and space. Although in reality Lunin is alone in the prison cell, in his imagination he is surrounded by many people whom he has met in the course of his life. This plot paradox creates the illusion of the protagonist's memories becoming visualised and of the public character of his death.

Keywords: historical parable, threshold situation, Edvard Radzinsky, Mikhail Lunin, visualization, paradox.

Пьесы-притчи традиционно строятся на переосмыслении мифа, фольклора, исторического события, литературного сюжета. Этот общеизвестный материал легче всего поддается параболизации, создает расположенную к игре ума необычность, да и само выявление сходного в разных эпохах пробуждает мысли о непреходящем и изменяющемся, вечном и временном¹.

Осознанная в XX веке двойственность и диалектичность притчи дает жанровой форме новую жизнь. С одной стороны, эксперимент организует действие как саморазвитие авторской идеи, что создает условность ситуаций, где персонажи поступают по логике авторского замысла, а не по противоречивой сложности характера. Но, с другой стороны, все это не исключает бытовых, исторических реалий, узнаваемых образов и обстоятельств, элементов психологизма.

Литература XX века тяготеет к философскому обобщению этического, эстетического, социального опыта человечества, выдвигает и переоценивает общечеловеческие ценности на каждой новой ступени общественного развития. Очевидно, с этим связано появление в европейской и русской драме XX века достаточно самостоятельного жанра – притчи. В западном литературоведении и театроведении закрепилось еще одно название жанра – парабола. Хотя в *Словаре театра* П. Пави парабола и притча трактуются как идентичные понятия², традиционно первое из них соотносилось с жанром, второе в большей степени характеризовало структуру произведения.

Парабола – жанровая структура с «двойным дном». Параболическая пьеса должна восприниматься как скрытый рассказ, аллегория, смысл которой должен постигнуть зритель. Фабула, ограниченная определенными рамками пространства и времени и изображающая реальную или придуманную среду, имеет казуальный характер. Одновременно с ней в сюжете присутствует мораль или поучение, в которой заложено интеллектуальное, систематическое или теологическое осмысление фабулы. Парабола в основе своей парадоксальна: рассказ о настоящем проецируется в прошлое или в будущее – это составляет основу художественного вымысла и условности. Композиция параболы выстроена в зависимости от совершенно определенного идеологического контекста, исторически и социально детерминированного, что и дает возможность связать внешнюю форму фабулы с современностью, с нашей действительностью³.

¹ А. Г. Бочаров, *Свойство, а не жупел*, «Вопросы литературы» 1977, № 5, с. 100.

² П. Пави, *Словарь театра*, Москва: Прогресс 1991, с. 216.

³ См.: О. В. Журчева, *Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века*, Самара: изд-во СамГПУ 2001; О. В. Журчева, *Русская драма XX века. Движение художественных форм художественного сознания*, Самара: СГСПУ 2017.

Для понимания личности, ставшей в центре исторического парадокса Э. Радзинского, хочется привести два фрагмента из очерка Н. Я. Эйдельмана *Лунин и его сибирские сочинения*:

Впоследствии он [Лунин – О. Ж.] запишет: «Мир, которого никто отнять не может, следовал за мною на эшафот, в казематы, в ссылку...»⁴.

И. И. Пущин и С. П. Трубецкой видели в Лунине добровольного мученика, полагая, что «в поступках его много участвует тщеславия, но им одним нельзя объяснить важнейших его действий, тут побудительная причина скрывалась в каком-нибудь более сильном чувстве»⁵.

Современники декабриста Михаила Сергеевича Лунина видели в его поведении, в его письмах, в его шутках самые противоречивые причины. И. Д. Якушкин писал: «... государственный преступник в 50 лет, позволяет себе выходки, подобные тем, которые он позволял себе в 1800 году, будучи кавалергардом; конечно, это снова делается из тщеславия и для того, чтобы заставить говорить о себе...»⁶. Его поведение казалось неуместным не только при Александре I, но и в мире сибирской ссылки его эскапады виделись несоответствующими времени и обстоятельствам.

Успешный драматург Эдвард Радзинский в 1970-е годы обратился к такому трудному жанру, как притча. Так с пьесы *Беседы с Сократом* (1973) начался цикл пьес о разных и непохожих друг на друга исторических персонажах. Сходство в них наблюдалось только одно: их жизненный путь и нравственные убеждения могут послужить примером внутренней свободы, они предпочли смерть духовному рабству. Второй была пьеса *Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии Хозяина* (1979). Завершила цикл пьеса *Театр времен Нерона и Сенеки* (1982). Через много лет была написана пьеса *Палач: разговоры по пути на гильотину* (2007), посвященная судьбе Мейерхольда, тематически и стилистически примыкающая к циклу.

Все четыре пьесы-притчи имеют сюжетом ситуацию пороговую: герои стоят на пороге смерти, предчувствуя собственную гибель, идут на нее с открытыми глазами. Таким образом, основным событием пьес становится жизненный путь героя (вернее воспоминания о нем), который и привел к роковой черте. По сути дела, события всех четырех пьес происходят

⁴ Н. Я. Эйдельман, *Лунин и его сибирские сочинения*, [в:] С. М. Лунин. *Письма из Сибири*, изд. подготовили И. А. Желвакова, Н. Я. Эйдельман, Москва: Наука 1987, с. 310.

⁵ Там же, с. 312.

⁶ *Записки, статьи, письма декабриста И. Д. Якушкина*, Санкт-Петербург: Наука 2007, с. 286.

в ментальном мире, в сознании героя. Поэтому они становятся своеобразными историческими расследованиями, которые должны поставить зрителя перед нравственным выбором, потому что герой свой выбор уже сделал, поэтому и оказался на пороге.

Порог у М. М. Бахтина рассматривается как важнейший хронотоп в культуре:

Самое слово «порог» уже в речевой жизни (наряду с реальным значением) получило метафорическое значение и сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог). В литературе хронотоп порога всегда метафоричен и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме [...]. Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени⁷.

В пьесе *Лунин, или смерть Жака*, на первый взгляд, нет традиционных притчевых конструкций. Отечественная история времен декабристов и подробности их ссылки, их биографии и их взаимоотношения с властью – это не является собственно притчевым материалом, так как не является неким общеизвестным и поэтому подходящим для параболизации фактом современного общественного сознания. Это знание для избранных. Радзинский выстраивает пьесу таким образом, что она из собственно исторической становится драматургической параболой.

Мне показалось, что сюжетная ситуация пьес-притч Радзинского вписывается в концепцию лекции Евреинова *Театр и эшафот*. Евреинов, обращаясь к истории возникновения театра, трактует казнь, жертвоприношение, распятие и др. обобщенно, как зрелище. Радзинский в своих пьесах-притчах превращает ожидание казни и саму казнь в зрелище на сцене, в театре. Это происходит не только потому, что в центре каждой из его пьес мучительная смерть центрального героя, но и потому, что герой, разматывающая нить собственной судьбы, как бы собирает вокруг себя толпу людей, окружавших его в течение всей жизни.

Лекция *Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института* сыграла роль своего рода пратекста к целой группе последующих научных работ Н. Н. Евреинова, посвященных происхождению и истории театра. Она развернулась в таких книгах, как *Происхождение драмы. Первобытная трагедия: роль козла в истории ее возникновения* (1921), *Происхождение трагедии. Фольклористический очерк* (1921), *Первобытная*

⁷ М. М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва: Наука 1975, с. 397.

драма германцев (1922), *Азazel и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов* (1924). Однако «Театр и эшафот» – это не совсем научное исследование, скорее концептуальный документ, отражающий умонастроение и умозаключение художника о наступившей эпохе. Впервые лекцию *Театр и эшафот* Н. Н. Евреинов прочел в Одессе 28 августа 1918 года под эгидой Южного театрального агентства Е. Гениса и П. Зенкевича⁸.

Квинтэссенцией лекции Евреинова, пожалуй, являются следующие строчки:

Куда бы мы ни обратились в поисках начала театра, – к истории, фольклору, психологии ребенка или этнографии, – везде мы наталкиваемся на явные или скрытые признаки эшафота, где палач и жертва (человек или животное) первые на заре искусства драмы определяют своим действием притягательность этого нового для толпы института – института, еще только в будущем имеющего стать театром⁹.

Интересно, что в другой работе *За кулисами кулис. Театр тож. Эшафот как театр* встречается тот ход, который впоследствии будет использован Э. Радзинским:

Вот больной, умирающий, собирается ли толпа смотреть на него? Нет. Потому что здесь нет театра (борьбы, насилия, человеческого произвола, преображения, от творческой воли человека зависящего). Но больна (травматические повреждения) и жертва торговой казни (кнутом) и толпа жадно смотрит. Потому что здесь театр = эшафот¹⁰.

В работах Н. Н. Евреинова сказывается его идея тотальной театрализации жизни, театра как реабилитации человека и общества в целом, как

[...] художественное отрешение всех известных социальных практик, в ряду которых стоит даже сама Октябрьская революция. Именно этот смысл был заложен во впечатляющем перформансе 1920-х годов «Повторное взятие Зимнего дворца», в котором принимали участие более 10 тыс. актеров и 150 тыс. зрителей¹¹.

⁸ *Хроника*, «Мельпомена» 1918, № 23, 7 сентября, с. 15.

⁹ Н. Евреинов, *Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института*, публикация, вступ. текст и прим. В. Иванова, [в:] *Мнемозина. Документы и материалы по истории русского театра XX в.*, сост. В. Иванов. Москва: Издательство ГИТИС 1996, с. 37.

¹⁰ Н. Евреинов, *Тайные пружины искусства. Статьи по философии искусства, этике и культурологии: 1920–1950 гг.*, сост. и предисл. И. М. Чубаров. Москва: Логос-альтера 2004, с. 191.

¹¹ И. Чубаров, «Эшафот как театр» *Николая Евреинова*, «Социология власти» 2012, № 8, с. 56.

Эта эстетическая и социальная концепция театрализации жизни предполагает возможность инсценирования всех сторон жизни, но не только. Инсценировке подается смерть и связанная с ней атрибутика. Евреинов предлагает два пути реализации этой темы: представить опыт другого (дать ему говорить) или инсценировать этот опыт (если другой мертв). Интересно, что в работе *Эшафот как театр* Евреинов утверждает, что казнимые и мучимые жертвы не лишены были своеобразного лицедейства. Правда, это не есть оправдание пыточной практики и казней.

Но «осознание этого симулятивного эффекта является более действенным средством борьбы с невыносимой социальной реальностью, чем действительно иллюзорные надежды на «справедливое право», «мягкие наказания» или «открытую тюрьму»¹².

Лунин не случайно становится персонажем литературного произведения, а тем более исторической притчи. Его фигура сложная, не только в политическом, но и в культурном отношении: он успел многое увидеть, почувствовать и реализовать в куртуазном уходящем XVIII в.; он вступил на самостоятельное политическое поприще с первыми годами XIX в.:

Лунин «довольно рано становится героем полуполюгендарных или легендарных рассказов, о нем ходят анекдоты, трудно отличимые от были; он совершает действительные поступки, похожие на небылицы, начиная с дерзких проказ, дуэлей в первые годы службы (совпадающие с первыми годами нового века) и кончая издевательскими шуточками над следователями в 1826 г.»¹³.

Он стал в какой-то степени последней жертвой репрессий над декабристами, поскольку одной из версий его смерти (точка зрения историков С. Б. Окуня и Н. Я. Эйдельмана) – является удушение арестованного в 1845 году в Акатуе. В пьесе Радзинский создает образ конкретный и обобщенный одновременно: Лунин выступает как своего рода квинтэссенция поколения и в то же время некая маргинальная для своего времени персона.

Первые слова Лунина (не считая пролога): «Рад вас приветствовать в моем гробу»¹⁴ (аллюзия и не единственная к *Запискам из Мертвого дома* Ф. М. Достоевского) практически задают направление сюжета. Судьба государственного преступника определена – он умрет от апоплексического удара, т. е. будет удушен в своей постели. Таким образом, все разговоры,

¹² Там же, с. 57.

¹³ Н. Я. Эйдельман, *Лунин и его сибирские сочинения...*, с. 303.

¹⁴ Э. Радзинский, *Лунин, или Смерть Жака*, [в:] он же, *Боги и люди*, Москва: АСТ: АСТ МОСКВА 2007, с. 148. В дальнейшем цитаты из пьесы будут приводиться по этому изданию, страницы указаны в тексте.

воспоминания, каламбуры и риторические заявления героя будут крутиться вокруг темы смерти, точнее казни.

Отношение к смерти у палачей и у приговоренного разное. Для палачей, поручика Григорьева, писаря, мужиков-душителей, смерть – это серьезная и пугающая тема. Для Лунина смерть – это привычка все время находиться на краю пропасти, поэтому возникает насмешка над смертью, игра со смертью. Вероятно, здесь можно говорить об амбивалентном отношении к смерти: соединение серьезного и комического как понимание единства жизни и смерти. Этому есть своеобразные доказательства – надежда Лунина на то, что его мысли, зафиксированные в его письмах и трудах, дойдут до потомков, найдут свое место в вечности; рефреном в пьесе звучит латинская поговорка: «Улетают слова, но остается написанное».

Показателен первый диалог с Григорьевым:

ГРИГОРЬЕВ. ... А вот чей портрет вы на стенку повесили – принужден я спросить.

ЛУНИН. И это – знакомец [...].

ГРИГОРЬЕВ. А это, если не ошибаюсь, государственный преступник Муравьев-Апостол у вас висит?

ЛУНИН (смешок). У нас висит... Ну вот, сами знаете, а чего спрашиваете? [...]

ГРИГОРЬЕВ. [...] Ну зачем же вы государственного преступника и повесили?

ЛУНИН. Это вы его повесили, любезнейший! А я его не вешал. (Смешок) Фраза?

Последние слова он произносит смеясь, туда – в темноту, в толпу мундиров.

Я ведь шутник, господа... (148–149).

Еще один пример, связанный с соблюдением общепринятых обычаев: переодевание, соборование, присутствие священника, который закроет глаза. Лунин хранит ритуал, требует его соблюдения, в то время как его палачи стремятся нарушить своеобразную святость смерти, казни:

ЛУНИН. Послушайте, мальчик, я редко шучу. (Он холодно и страшно посмотрел.) Священник закроет мне глаза. Только тогда вы шею мою получите. Если не так, Григорьев, добирайтесь до нее сами. И уж двух как минимум я с собой заберу при лучшем для вас исходе (151).

В посмертных записках (монолог) Лунина присутствует постоянная соотнесенность тюрьмы, смерти, казни с публичностью, с костюмированностью, со зрелищем:

...разум угасает... в грязи, в вони, в мучениях, в обществе убийц и фальшивомонетчиков, где единственное зрелище – публичная порка, которую заставляют меня смотреть!.. (155)

...Ибо после публичной порки... после поручика Григорьева и убийц... возвращаясь в свою камеру, я в воображении учился видеть Магомета и Будду... (155).

Кольцевая композиция связана с ожиданием смерти и с видениями всей предшествующей жизни, куда естественно включены собственно события из жизни Лунина, его реальные высказывания, реальные люди, с которыми он встречался и фрагменты его писем из Сибири сестре, Екатерине Сергеевне Уваровой. Поскольку сюжет представляет собой чередование событий действительных и событий-воспоминаний (происходящих в сознании Лунина), они, с одной стороны, представлены в хронологии, определенной самим героем: детство – бал – суд – плаха, а с другой стороны, происходят как бы симультанно, одновременно, потому что теснятся в голове героя.

По сути дела Радзинский выставляет заглавного героя в таком виде, что он намеренно делает свою тайную тюремную жизнь с допросами, экзекуциями, унижениями и казнью в финале достоянием театра, т.е. общественным достоянием.

Прием визуализации внутреннего, ментального пространства – воспоминаний Лунина – соединяется с декларативностью и риторичностью тона его писем, а также с условностью притчеобразного построения сюжета, образов персонажей и метафоричности монологов. Это само по себе выводит героя на авансцену, лишает его бытового пространства, заставляет быть «на народе», обращаться к зрителю с прямыми декларациями. В конечном итоге, гибель его тоже происходит как бы прилюдно, как публичная казнь. Не случайно он в своих репликах словно бы предупреждает: меня убьют.

Жанр исторической притчи позволяет драматургу выйти к обобщениям, к выводу частной истории к вечным истинам и архетипам. Это воплощено в системе персонажей:

Жизнь-то свелась к ним, к четырем: Каин... Авель... Кесарь... и Мария – на одной лавочке умещается вся жизнь! (199).

При обилии лиц, которые мелькают в воображении Лунина, а соответственно и перед читателем/зрителем, они сведены драматургом к четырем фигурам, вечным образам: Кесарь, Авель, Каин, Мария. Кесарь – это три царственных особы, с которыми был в своей жизни связан Лунин, три брата – Александр, Константин, Николай. Фигуры Авеля и Каина, поначалу обозначенные как Первый мундир и Второй мундир, впоследствии разделены на Первый мундир и Сермягу (каторжника). Исходя из цитат из писем Лунина – это портрет общества, разделившегося после восстания на палачей и жертв, т.е. на Каинов и Авелей, добровольно и даже с удовольствием принявших для

себя и ту, и другую роль. Наконец, Мария – Прекрасная дама, Богородица. В письмах Лунин упоминает двух женщин, которые фантазией драматурга приобрели в жизни героя гораздо большее значение, чем на самом деле. Одна из них – Наталья Потоцкая, вторая – Мария Волконская.

Евреинов придумал название своей лекции скорее как эффектный ход, апеллируя к тематике своих последующих научных изысканий. Однако если попытаться применить эту формулировку к пьесе Радзинского, можно увидеть, как в ней проступают сюжетные принципы притчи:

1. Пороговая ситуация задает особый тип высказывания героя и восприятия представленных событий.
2. Возникает ситуация визуализации ментального пространства – внутреннего монолога, воспоминаний, переживаний.
3. Декларативность высказывания выдвигает героя на авансцену, противопоставляя его всему миру.
4. Выбор в данном случае исторического персонажа работает на создание жанровой формы притчи, т. к. предполагает историческую, онтологическую и аксиологическую значимость нравственного выбора.
5. Создается своеобразный эффект катарсиса (скорее близкое к катарсису сожаление, сопереживание) в силу неизбежного трагического начала в притче – уроком для зрителей может стать только неизбежная ситуация физической гибели героя, что собственно и знаменует его моральную победу.

References

- Bakhtin, Mikhail M. *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Nauka, 1975.
- Bocharov, Anatoliy G. "Svoystvo, a ne zhupel", *Voprosy literatury*. No. 5 (1977): 100.
- Chubarov, Igor M. «Eshafot kak teatr» Nikolaya Evreinova. In: *Tsotsiologiya vlasti*. No. 8 (2012): 50–57.
- Eydelman, Naum Ya. *Lunin i ego sibirskie sochinenia*. In: S. M. Lunin. *Pisma iz Sibiri*, eds. I. A. Zhelvakova, Naum Ya. Eydelman. Moskva: Nauka, 1987: 301–352.
- Khronika*. In: *Melpomena*. No. 23, 7 sent. 1918: 5.
- Pavi, Patris. *Slovar teatra*. Moskva: Progress, 1991: 216.
- Radzinskii, Edvard. *Lunin, ili Smert Jacqa*. In: *Bogi i lyudi*. Moskva: AST:AST MOSKVA, 2007: 318.
- Yevreinov, Nikolai N. *Taynye pruzhiny iskusstva. Stati po filosofii iskusstva, etike i kulturologii: 1920–1950 gg.*, ed. I. M. Chubarov. Moskva: Logos-altera, 2004.
- Yevreinov, Nikolai N. *Teatr i eshafot. K voprosu o proishozhdenii teatra kak publichnogo instituta*. In: *Mnemozina. Dokumenty i materialy po istorii russkogo teatra XX v.*, ed. V. Ivanov. Moskva: izdatelstvo GITIS, 1996: 14–44.
- Zapiski, stati, pisma dekabrista I. D. Yakushkina*. St. Peterburg: Nauka, 2007.
- Zhurcheva, Olga V. *Russkaya drama XX veka. Dvizhenie khudozhestvennykh form i khudozhestvennogo soznania*. Samara: SGSPU, 2017.
- Zhurcheva, Olga V. *Zhanrovye i stilevye tendentsii v dramaturgii XX veka*. Samara: izd-vo SamGPU 2001: 184.

ТАТЬЯНА ЖУРЧЕВА

 <https://orcid.org/0000-0003-2595-7215>

Самарский национальный исследовательский университет
им. академика С. П. Королева
Социально-гуманитарный институт
Факультет филологии и журналистики
Кафедра русской и зарубежной литературы
и связей с общественностью
443086 Самара
Московское шоссе, 34
zhurcheva@mail.ru

МОНТАЖ КАК СЮЖЕТНЫЙ ПРИЕМ В ДРАМАТУРГИИ ВАДИМА ЛЕВАНОВА

MONTAGE AS A PLOT-FORMING METHOD IN VADIM LEVANOV'S DRAMATURGY

Статья посвящена проблеме монтажа как сюжетообразующего приема, активно используемого в современной драматургии. Возможности монтажа рассматриваются на примере последних пьес Вадима Леванова. Он – один из наиболее известных представителей новейшей российской драмы рубежа XX–XXI веков, и в творчестве Леванова отразилось все многообразие идейных и художественных исканий современной драматургии. Драматургический диптих *Святая блаженная Ксения Петербургская в житии и Кровавые барыни Дарьи Салтыковой, московской столбовой дворянки правдоподобное и елико возможно достоверное жизнеописание*, а также *Пьеса про коров* несомненно были программными произведениями Леванова, в которых отразились его философские искания. В статье показано, как использование приема монтажа позволило драматургу выразить свое отношение к извечной оппозиции добра и зла.

Ключевые слова: монтаж, сюжет, композиция, новейшая драма, Вадим Леванов.

The article is devoted to the issue of montage as a plot-forming technique actively used in modern drama. The possibilities of montage are considered on the basis of the last plays by Vadim Levanov. Levanov is one of the most famous representatives of the modern Russian drama of the turn of the 21st century, and his work reflected all the variety of ideological and artistic explorations in contemporary drama. The dramatic diptych *The Life of the Holy Blessed Xenia of St. Petersburg* and *The Most Possibly Authentic and Plausible Biography of the Bloody Lady Darya Saltykova, a Moscow Hereditary Noblewoman* as well as *A Play about Cows* undoubtedly were Levanov's programmatic works which reflected his philosophical queries. The article shows how the use of the montage technique allowed the playwright to express his attitude towards the eternal opposition of good and evil.

Keywords: montage, plot, composition, modern drama, Vadim Levanov.

Монтаж как художественный прием «охватывает практически все области культуры», ибо «всюду, где речь идет о принципиальной дискретности частей внутри целого, возникает категория монтажности», – как отмечал Вяч. Вс. Иванов¹, поскольку

монтаж делает с этим первичным материалом кино то, что смерть делает с человеческой жизнью: придает ей окончательный смысл².

Когда возникает разговор о роли монтажа в разных видах искусства, в частности, в литературе, то рассуждения всегда начинаются с кино. Действительно, сам по себе термин возник в связи с теорией кино, однако, быстро распространился на другие области художественной культуры и выявил сходные приемы, отмеченные и изученные, но не осмыслившиеся до этого как монтажные.

Монтаж как важнейшее выразительное средство кино осознает Лев Кулешов, теоретически обосновав его значение в статьях 1917–1919 годов и в исследовании *Знамя кинематографии* (1920). Основоположником и пропагандистом теории и практики монтажного можно назвать Сергея Эйзенштейна, который рассматривал монтаж как в какой-то мере универсальный принцип искусства. Так, например, он пытался осмыслить с кинематографической точки зрения произведения А. С. Пушкина и даже в свою книгу *Монтаж* включил раздел *Пушкин – монтажер*.

В статье *Об основах кино* Ю. Н. Тынянов писал о парадоксальном соотношении монтажа и демонтажа, когда деформация причинно-следственных связей в кадре, их перераспределение, изменение параметров предмета и внутри него, между его элементами, что, по мнению исследователя, становится «отправными качествами, опорными пунктами кино»³.

Теория монтажа в разных видах искусства продолжает осмысляться в течение всего XX в. Так в 4-м томе *Краткой литературной энциклопедии* говорится:

композиционный прием, основанный на соединении, «стыковке» различных по содержанию (теме) или стилистической окраске фрагментов **литературного произведения** или различных зрительных образов в кинематографе⁴ [выделено мной – Т. Ж.].

¹ В. В. Иванов, *Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в.* [в:] *Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино.* Москва: Наука 1988, с. 137.

² Там же, с. 137.

³ Ю. Н. Тынянов, *Об основах кино*, [в:] он же, *Поэтика. История литературы. Кино.* Москва 1977, с. 335.

⁴ *Краткая литературная энциклопедия*, Москва: Советская энциклопедия 1967, т. 4, стб. 948.

Здесь, как видим, литература поставлена на первое место, хотя автор этой статьи (Е. М. Пульхритудова), как и последующие авторы, ссылается на работы Сергея Эйзенштейна и других теоретиков и практиков кино. Потому, видимо, что именно в кино теория монтажа разработана наиболее подробно. Тогда как в литературоведении эта проблема долгое время не осознавалась как сколько-нибудь значимая. Хотя практически во всех упомянутых мною работах авторы, отталкиваясь от кино, в конце концов обращаются к литературе.

В теории театра монтаж тоже рассматривается как влияние кинематографа. Так, Патрис Пави в *Словаре театра* пишет:

Термин, пришедший из кинематографа, начиная с тридцатых годов (Пискатор, Брехт) используется для обозначения драматургической формы, где фрагменты текста и сценические фрагменты смонтированы в виде последовательности самостоятельных единиц⁵.

Дальше, правда, он добавляет:

Но монтаж в театре не является простым повтором киномонтажа. Скорее его можно расценить, как **эпический прием повествования**, который использовался еще у Дос Пассоса, Дёблина или Джойса, Брехта и в особенности у Эйзенштейна в его *Монтаже аттракционов*⁶ [выделено мной – Т. Ж.].

Сергей Эйзенштейн, в свою очередь, был учеником Всеволода Мейерхольда, и природа монтажа в искусстве занимает в творческих поисках режиссера (особенно 1920-х годов) первостепенное место. Монтаж тесно связан с мейерхольдовской биомеханикой, когда актеры воспринимаются как единицы театрального действия. В целом ряде спектаклей (например, *Мистерия-буфф*, *Озеро Люль*) Мейерхольд вводил монтажные сценические построения: кадрированность, множественность сценических площадок, перенос действия на разные площадки сценической конструкции. Это показывает, что монтаж как феномен не становится приоритетом того или иного вида искусства, а является своего рода свойством художественного мышления эпохи. Так, Мейерхольд смог уловить монтажную (демонтажную, деконструктивную) организацию действительности в характере новой жизни.

Среди целого ряда методологических подходов к изучению монтажа наиболее продуктивным для интерпретации новейшей драмы можно, пожалуй, определить следующие. Во-первых, монтаж рассматривался

⁵ П. Пави, *Словарь театра*, Москва: Прогресс 1991, с. 193–194.

⁶ Там же.

как своего рода мировоззренческая категория, что связано с принципом симультанности в художественной культуре XX–XXI вв., рассмотренной в разное время в работах Р. О. Якобсона, Ю. Н. Тынянова, Ю. М. Лотмана, М. А. Петрова, Н. Б. Маньковской. Во-вторых, монтаж воспринимается как структурный феномен постмодернизма, который определенным образом бытует в современном тексте; как, например, «текст в тексте» (Ю. М. Лотман), «палимпсест» (Ж. Женетт), постмодернистские подходы к определению роли монтажа (Р. Барт).

Итак, влияние кинематографического монтажа на различные виды искусства XX века связано в первую очередь с фрагментарностью текста, стремлением к прерывистости и расчлененности композиции. Это усиливает в художественных текстах символичность, знаковость, множественность смыслов и ассоциаций и их сочетаемость и контрастность, благодаря чему процесс восприятия оказывается невозможен без активного включения личного опыта – житейского, культурного, социального, мировоззренческого – читателя/зрителя.

Б. А. Успенский в *Поэтике композиции* отмечал важный момент:

Наибольшие аналогии между литературой и киноискусством могут быть найдены в плане пространственно-временной характеристики⁷.

В эпическом произведении возникает ситуация, когда точка зрения автора «скользит» от одного персонажа к другому, что дает возможность читателю самостоятельно произвести монтаж: соединить эти отдельные описания в общую картину. Драматургический текст учитывает еще и визуальное восприятие, поэтому возникает своего рода двойной эффект монтажа: в тексте и в визуальной реализации.

В современной драматургии монтаж как прием используется достаточно активно и достаточно разнообразно. В данной работе я остановлюсь только на творчестве Вадима Леванова, одного из самых ярких представителей современного театральнo-драматургического процесса.

Его творческая и человеческая жизнь была короткой, но чрезвычайно плодотворной. Опыт осмысления всего его творческого пути позволяет видеть, как он последовательно осваивал разные авторские стратегии, в частности, в области композиции и сюжетостроения: от классического линейного драматургического сюжета, через чеховский (и не только) опыт к попытке создать усложненный в сюжетно-композиционном отношении текст (где через деконструкцию сюжета возникает возможность философского

⁷ Б. А. Успенский, *Поэтика композиции*, Санкт-Петербург: Азбука 2000, с. 47.

осмысления общих законов бытия). В поздних, наиболее зрелых произведениях драматурга одним из ключевых моментов становится прием монтажа как сюжетообразующий и выражающий авторскую позицию.

Остановлюсь лишь на самых последних пьесах Леванова, которые можно считать в своем роде подведением итогов. Это «исторический диптих» *Святая блаженная Ксения Петербургская в житии и Кровавые барыни Дарьи Салтыковой, московской столбовой дворянки правдоподобное и елико возможно достоверное жизнеописание и Пьеса про коров* (20.30).

Пьесы диптиха изначально задумывались как части некоего сложного целого, реализуемого не на фабульном и даже не на сюжетном, а на сверхсюжетном, философском уровне. И в них Леванов намеренно и откровенно сталкивает разные родо-жанровые формы и приемы. В заглавии *Ксении* присутствует отсылка к житию, в подзаголовке – еще и к иконописи, к клеймам (пьеса в клеймах). Что сразу ориентирует читателя/зрителя не только на разные жанры и даже не роды литературы, но разные виды художественной деятельности: житие – повествовательный литературный жанр, клейма присутствуют в житийных иконах. Логика сюжета собственно жития предполагает связность и последовательность повествования. Клейма же, напротив, изображают отдельные фрагменты жизни святого и складываются в единое целое уже в сознании смотрящего, если он знаком с самой историей и знает, в какой последовательности надо эти клейма рассматривать (по часовой стрелке от верхнего левого угла).

Обращение к иконописному канону и к клеймам предопределило монтажную композицию пьесы. Она состоит из отдельных сцен-клейм, которые внешне как будто ничем не связаны, кроме постановочных ремарок. Все они объединены образом Ксении и событиями, которые согласно каноническому житию происходили с ней в разное время ее долгой жизни. Но в пьесе каждое такое событие самостоятельно, каждая отдельная сцена (клеймо), обладает своим внутренним сюжетно-композиционным единством. И, что важно, они не связаны между собой событийно: каждое следующее клеймо не продолжает предыдущее и не предопределяет последующее. Однако соседство этих сцен каждой из них придает дополнительный смысл, а все они вместе порождают принципиально новое целое, смысл которого много больше суммы смыслов отдельных частей.

Действие пьесы построено на тех душевных и духовных процессах, которые переживает героиня. Внешне она меняется по ходу пьесы всего один раз: в самом начале Ксения, узнав о смерти мужа, впадает в отчаяние от сознания того, что умер он внезапно, без церковного покаяния, а значит, обречен на вечные муки. Тогда Ксения отрекается от всего своего имущества, от собственного имени, даже от своей женской природы: переодевшись в муж-

нино платье, она откликается только на имя Андрея Федоровича и начинает свою скитальческую жизнь, юродствуя и замаливая грехи мужа, как бы проживая его жизнь, чтобы своим подвигом заслужить ему царствие небесное.

На этом пути Ксении приходится многое претерпеть: насмешки, поругание, страдание физическое и нравственное. Своеобразным композиционным центром становится сцена, где героиня узнает о том, что муж при жизни ей изменял. Встреча с бывшей любовницей Андрея Федоровича – самое суровое испытание, которое уготовано ей в пьесе (в житии подобного эпизода нет): здесь испытывается сила ее любви и искренность самоотвержения. И Ксения выдерживает испытание: ее любовь оказывается сильнее ревности и женской обиды, потому что это уже любовь не только к умершему мужу, но всечеловеческая любовь.

За этой сценой следует фрагмент, названный автором «Средник» (в житийных иконах – центральное изображение, обрамленное клеймами). Он представляет собой текст «Молитвы Богородице блаженной Ксении». Следующие за средником клейма показывают то духовное преображение, которое сделало Ксению не просто блаженной, а впоследствии и святой, но подарило ей бессмертие и право во плоти являться в мир, чтобы отвратить беду от людей. Обрамлением истории Ксении становятся пролог и эпилог, в которых некие безвестные, безымянные люди из толпы рассказывают случаи такого благодетельного ее вмешательства в события уже XX столетия: во времена ленинградской блокады и чеченской войны.

И завершает текст тропарь – просьба к блаженной Ксении:

[...] моли Христа Бога
избавитися нам всякого зла покаянием⁸.

В *Кровавой барыне* автор монтирует сюжет еще более сложным образом. В пьесе выстраиваются как бы две сюжетные линии – так кажется на первый взгляд, и эта интрига сохраняется до самой финальной сцены. Одна связана с заглавной героиней, исторической Дарьей Салтыковой – Салтычихой, прославившейся своей чудовищной жестокостью. Отдельные эпизоды ее жизни – сначала в своем поместье, а потом уже в заключении – фрагментарны, внутри себя новеллистически завершены. Но все-таки между ними можно было бы обнаружить некоторую событийную связь, поскольку они расположены в относительно хронологическом порядке. Однако проследить этот порядок оказывается непросто, потому что

⁸ В. Леванов, *Святая блаженная Ксения Петербургская в житии: Пьеса в клеймах* [в:] он же, *Собрание сочинений в 2-х тт.*, Тольятти: Литературное агентство Вячеслава Смирнова 2018, т. 1, с. 482.

эпизоды из жизни Салтычихи (достаточно достоверные и согласующиеся с известными документальными свидетельствами) чередуются с еще одним «театром действия», с вымышленными событиями, происходящими в лечебнице для душевнобольных Шарантон под Парижем. Они служат своеобразной рамой для эпизодов из жизни Салтычихи. После каждого свидетельства ее человеческой деградации в пьесе возникает сцена с сидящим в инвалидном кресле на колесах маркизом де Садом и ухаживающим за ним служителем. К скандально известному маркизу приставлен бывший русский солдат, раненым попавший в плен во время одной из наполеоновских кампаний и нашедший приют в лечебнице. Прохор кормит маркиза и рассказывает ему о Салтычихе. Де Сад ничего не понимает, только мучительно страдает от неумолкающего чужого голоса, произносящего чуждые, странные слова. Трудно понять, сколько времени продолжаются эти односторонние диалоги – годы, дни, часы? Может быть, это всего-навсего одно короткое событие, которое растягивается на всю пьесу и вбирает в себя, по сути дела поглощает историю Салтычихи. Благодаря монтажному приему Прохор превращается в нарратора, не только повествующего о Салтычихе, но и комментирующего ее поступки, оценивающего их. И только в финале обнаруживается, почему так занимает простого солдата история кровавой барыни: оказывается, он ее внебрачный сын, прижитый ею уже в заключении от караульного солдата, отнятый у нее во младенчестве и воспитанный другим караульным, строгим и богобоязненным. Уже будучи взрослым, он узнал о своем происхождении и мечется теперь между внушенными понятиями добра и осознанием своей невольной сопричастности злу.

Именно этот человек странным и неожиданным образом объединяет в сознании читателя/зрителя русскую помещицу и французского аристократа, которые никогда не знали друг друга. И если де Сад (в пьесе, не в реальной жизни) хотя бы слышал многократно произнесенное имя Дарьи Салтыковой, то сама она даже не подозревала о его существовании. Однако именно монтаж позволяет установить связь между этими людьми, связь не фабульную, но важную для выявления авторской позиции: оба они являются собой некое, с авторской точки зрения, абсолютное зло, проистекающее из нелюбви и неспособности к покаянию. А противостоит злу столь же абсолютное (с авторской же точки зрения) добро в лице Ксении, которой ведома безграничная и безусловная любовь и вера в очищающую силу покаяния. Таким образом, монтажный прием работает не только внутри каждой пьесы как прием композиционный. Он работает в пределах диптиха. Ксения и Салтычиха, хотя и жили в одно время, но друг друга не знали, связаны по жизни никак не были. Однако Леванову важно было столкнуть

их друг с другом, смонтировать их судьбы и характеры. Это позволило ему через частные человеческие истории выйти на философское противостояние добра и зла.

Последняя пьеса Вадима Леванова, впервые опубликованная в № 1 журнала *Современная драматургия* за 2012 год, уже после смерти драматурга, имеет странное, на первый взгляд, название *Пьеса про коров*. Второе название – *20.30*. Оба они связаны с фабульной основой пьесы, написанной с использованием техники вербатима (хотя там много авторского вымысла) и посвященной работе некоей провинциальной телестудии, которая ежедневно выпускает в эфир новостную программу ровно в 20 часов 30 минут.

В авторском примечании для режиссера говорится, что на сцене постоянно присутствуют телевизионные камеры, которые снимают все происходящее и передают на монитор. И актеры, и зрители находятся как бы в телестудии, обстановка и атмосфера которой воссоздается с предельной точностью. Таким образом, монтажная композиция определяется самим материалом, положенным в основу сюжета, и по форме приближается к смене кинокадров, тем более что во время спектакля предполагается реальная видеосъемка и трансляция ее в on-line режиме на несколько экранов в зале и фойе.

По ходу пьесы монтируются коротенькие сценки, быстро сменяющие друг друга: зрительские монологи, фрагменты редакционных будней, производственные и личные разговоры сотрудников, телефонные переговоры, снова зрительские монологи. Этот поток будничной жизни, очень точно передан драматургом: с большой долей вероятности можно предположить, что значительная часть диалогов и монологов записана почти дословно, хотя, многое, конечно, обработано и стилизовано.

Однако и в этой пьесе мы имеем дело с монтажом не только как с композиционным приемом, потому что монтируются не только эпизоды. Сложным образом монтируются разные тексты, образующие в конечном итоге некое поле философского поиска.

Так, пьесе предпослан эпиграф из Корана:

Призови к нам твоего Господа, чтобы Он объяснил нам, какова же она: ведь для нас все коровы похожи одна на другую. И тогда мы, если соизволит Аллах, непременно будем на верном пути.

Коран. Сура 2, *Корова*⁹.

Затем по ходу действия посреди сугубо профессиональных разговоров и производственной текучки телевизионщики время от времени

⁹ В. Леванов, *Пьеса про коров (20.30)*, [в:] он же, *Собрание сочинений в 2-х тт. ...*, т. 1, с. 610.

вдруг ударяются в философствование о себе и своем месте в мире. Журналистская рутина заставляет задуматься о бренности бытия:

Странно, конечно... Сегодня это – новость, событие, будоражит всех, тревожит! И ты знаешь, понимаешь, что завтра, уже завтра об этом забудут, будет новая какая-то новость, новое событие. Все забудут, включая меня... Одно событие сменяет другое, новость сменяется новостью и перестает быть ею... Забавно... Ничто так не эфемерно, как свежие новости... Но это... как ни пафосно звучит – и есть жизнь. Нас всех... (Маленькая пауза.) А сюжеты положат в архив, они там будут храниться какое-то время...¹⁰

Контрапунктом к этим размышлениям становится финальный монолог зрителя:

А мне Бог говорит из телевизора!.. А у Него много есть возможностей достучаться до человека! И Он все использует!.. Вот и телевидение тоже, да! Новости, особенно! Я вот только новости смотрю!.. В двадцать тридцать!.. Не, вы не понимаете... Это надо научиться воспринимать! Настроиться!.. Вы то же самое видите – сюжеты там всякие – про то, про се! А главного – вы не видите! А главное – это что, как бы это сказать?... Не знаю, как объяснить!.. Главное... оно как бы между сюжетов... Понимаете?... Даже не между... а как бы вне их, над ними! Нет, не знаю я как это объяснить! Но я понимаю! И я знаю, что это Божий месседж!.. Божий месседж!..¹¹

Этот финал как бы закольцовывает текст и рифмуется с эпиграфом.

Конечно, в подобном противопоставлении очевидна авторская ирония: с одной стороны, СМИ, телевидение, будничная суета сует, с другой – Божий месседж. Но, как это всегда бывает, оксюморон рождает иной, серьезный смысл, который вполне очевиден в контексте сюжетной коллизии.

Подводя итог, хочу сказать, что монтаж в пьесах Вадима Леванова не просто сюжетно-композиционный прием. Построение произведения с помощью монтажа, когда совмещаются разрозненные точки зрения, пространственные и временные пласты, создает нарочито усложнённый драматургический текст, что в конечном счёте, восходит к осознанию все более усложняющегося мира. Нелинейное построение пьесы не только расширяет формы выражения авторского сознания, но отвечает практике современного театра в поисках разных вариантов перформативности, а значит и эмоционального воздействия на зрителя.

¹⁰ Там же, с. 626.

¹¹ Там же.

References

- Ivanov, Vyacheslav V. *Montazh kak printsip postroenia v culture pervoi polovine XX v.* In: *Montazh, Literatura, Iskusstvo, Teatr, Kino*. Moskva: Nauka, 1988: 119–149.
- Kratkaya literaturnaya entsiklopediya*. Moskva: Sovetskaya entiklopediya, vol. 4 (1967): 948.
- Levanov, Vadim. *Pyesa pro korov (20.30)*. In: *Sobranie sochinenii: v 2-kh tt. Tolyatti: Literaturnoe agentstvo Vyacheslava Smirnova, 2018*. Vol. 1 (2018): 610–627.
- Levanov, Vadim. *Sviataya blazhennaya Ksenia peterburgskaya v zhitii*. In: *Sobranie sochinenii: v 2-kh tt. Tolyatti: Literaturnoe agentstvo Vyacheslava Smirnova, 2018*. Vol. 1 (2018): 460–482.
- Pavi, Patris. *Slovar teatra*. Moskva: Progress, 1991.
- Tynianov, Juriy N. *Ob osnovakh kino*. In: *Poetika. Istoria literatury. Kino*. Moskva: Nauka, 1977: 326–345.
- Uspenskiy, Boris A. *Poetika kompozitsii*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2000.

ANNA STĘPNIAK

 <https://orcid.org/0000-0002-7231-3335>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej
90-226 Łódź
ul. Pomorska 171/173
anna.stepniak@uni.lodz.pl

**ОБРАЗ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА
В РОМАНЕ-ИСПОВЕДИ СВЕТЛАНЫ АЛЕКСИЕВИЧ
ЧЕРНОБЫЛЬСКАЯ МОЛИТВА. ХРОНИКА БУДУЩЕГО**

**THE IMAGE OF THE SOVIET MAN
IN SVETLANA ALEXIEVICH'S NOVEL *CHERNOBYL
PRAYER: A CHRONICLE OF THE FUTURE***

Статья знакомит с образом советского человека, который выдвигается на первый план в документальном романе белорусской писательницы. Это роман-исповедь, построенный как собрание интервью, в котором С. Алексиевич дает высказаться свидетелям и участникам самой большой техногенной катастрофы XX века. В статье затрагивается проблема советского человека, который является героем этих трагических событий, хотя чувствует себя одиноким, забытым и брошенным в этом героизме людьми, учреждениями, на которых надеялся: властью, государством. В статье излагается вопрос цены, которую пришлось заплатить людям, живущим в так называемой зоне, которые вследствие катастрофы потеряли все: свою жизнь близких и веру в будущее.

Ключевые слова: роман-исповедь, советский человек, гомо советикус, катастрофа, героизм, будущее.

The paper is concerned with the documentary novel by Svetlana Alexievich which describes one of the biggest technological humanitarian disasters of the 20th century: the catastrophic accident at the Chernobyl Nuclear Power Plant. The attention is focused on the portraiture of the soviet man – of the heroes of the event, who survived the catastrophe but have been left without any help from the institutions and people they had relied on: the government and the country. The book provides the testimony of the witnesses: in this polyphonic form Alexievich lets them speak for themselves. The victims of the disaster have paid the highest price: they have lost everything – their lives, their relatives and hopes for the future.

Keywords: documentary novel, soviet man, Homo sovieticus, disaster, courage, future.

Белорусская писательница Светлана Алексиевич создает художественно-документальную прозу, пользуясь такими литературными жанрами как литературный очерк, репортаж, документальная повесть. Книги Алексиевич исследователи и теоретики определяют, как романы-оратории, романы-свидетельства, коллективные свидетельства, эпический хор, документальные монологи, литературную журналистику, нон-фикшн, «живые голоса». Сама писательница определяет жанр, в котором работает, как «историю чувств»¹. Писательнице близка идея литературы документа, которую она черпает от Алеся Адамовича². Она материализовала ее собственное понимание возможности слова, его соотношения с реальностью³.

Как правило, книги С. Алексиевич основаны на многочасовых интервью с людьми, пережившими какое-то трагическое событие, или с их выжившими родными и близкими. Тема ее книг чаще всего касается событий последних лет советской власти, жизни людей позднего СССР и постсоветской эпохи, проникнутых чувствами сострадания и гуманизма. Следует отметить, что Алексиевич не избегает сложных тем, не боится добывать правду о нежеланных событиях, замолчанных фактах. При этом, как подчеркивает автор, критерий истинности не является для ее произведений ключевым. Она уделяет особое внимание человеческой природе, а именно истории души, а не самого факта:

Меня интересует история чувств, и я пишу историю чувств, а в ней все – и палач, и жертва – равны. Мой предмет исследования – мироощущение⁴.

Основная ценность произведений Алексиевич состоит в том, что у каждого ее собеседника своя правда, касающаяся пережитого горя, свое воспоминание о ней, сохранившееся в памяти. Отсюда следует вывод, что во всех историях содержится много фактов, но также много выдумок,

¹ «Что же такое наша память?» Светлана Алексиевич беседует с Альмирой Усмановой, «Беларусь в мире» 1998, № 3 (10), [электронный ресурс] http://gender-route.org/articles/inter/chto_zhe_takoe_nasha_pamyat/ [5.09.2018].

² Адамович Алесь (Александр Михайлович) (1927–1994) — белорусский писатель, публицист, литературовед, критик, ученый, киносценарист, публицист, общественный деятель, доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент Академии наук БССР. Он вошел в историю белорусской литературы как автор произведений о войне. Основной мотив творчества — осмысление античеловечности войны. Его перу принадлежат дилогия «Партизаны», повести *Хатынская повесть*, *Я из огненной деревни*, *Каратели*, *Последняя пастораль* и *Блокадная книга* (последняя написана совместно с Д. А. Граниным), [электронный ресурс] http://hrono.ru/biograf/bio_a/adamovicha.php [5.09.2018].

³ С. Алексиевич, *Моя единственная жизнь*, беседу вела Татьяна Бек, [электронный ресурс] <http://alexievich.info/artikl/TatjanaBek.pdf> [5.09.2018].

⁴ Там же, [5.09.2018].

преобразований, приукрашивания описываемой действительности. У людей прирожденная тенденция присочинять, фантазировать, даже врать, чтобы творить и сохранять любой ценой свой идеализированный автопортрет. Это приближает творчество Алексиевич к традиции устной истории, хотя сама писательница редко описывает свою прозу в контексте устной истории (ang. *Oral history*)⁵.

Отсутствие однозначной ссылки Алексиевич на традицию устной истории в русской литературе может быть вызвано желанием найти своего рода „жанровую самостоятельность”, собственную манеру писать, о чем писательница сообщает, хотя бы в своем творческом манифесте *В поисках вечного человека*, помещенном на ее сайте⁶. Она пишет в нем о поиске жанра адекватного ее миросозерцанию, мировосприятию, который привел ее к нагромождению „голосов из улицы”:

И выбрала жанр человеческих голосов... Свои книги я высматриваю и выслушиваю на улицах. За окном. В них реальные люди рассказывают о главных событиях своего времени – война, развал социалистической империи, Чернобыль, а все вместе они оставляют в слове – историю страны, общую историю. Старую и новейшую. А каждый – историю своей маленькой человеческой судьбы⁷.

Настоящая статья посвящена книге *Чернобыльская молитва. Хроника будущего*. Достоинством произведения, по нашему мнению, является факт, что каждый собеседник описывает события с индивидуальной точки зрения, учитывая важные для него в данный момент аспекты, эмоции, факты. Парадоксально, благодаря этой рассеянной перспективе у читателя возникает многоаспектный, многоплановый, совокупный образ описываемой ситуации, что помогает понять размер трагедии, мотивировку поведения, предпринятые решения и выборы.

Автор затрагивает в книге проблему восприятия атомной катастрофы в Украине в Чернобыле и ее влияния на жизнь людей, живших рядом с электростанцией, и на их близких. В ней собраны факты, добытые автором у своих собеседников во время многочасовых интервью. Сущность проблемы сводится к раскрытию истории людей, написанных со слов свидетелей и очевидцев, но также самих участников ликвидации аварии

⁵ О традиции записывать интервью как устные истории С. Алексиевич рассказывает в интервью данном Ане Лучич, *A Conversation with Svetlana Alexievich by Ana Lucic*, [электронный ресурс] <https://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-svetlana-alexievich-by-ana-lucic/> [11.04.2019].

⁶ С. Алексиевич, *В поисках вечного человека*, [электронный ресурс] <http://alexievich.info> [11.04.2019].

⁷ Там же, [11.04.2019].

Атомной Электростанции в 1986 году. Заслуга автора состоит не только в том, что ей удалось склонить своих собеседников к предельной откровенности, заглянуть в эмоциональный мир, подсознание, но также уловить разницу между женским и мужским восприятием чернобыльской гибели.

Светлана Алексиевич писала и восполняла свой роман почти двадцать лет, начав писать его четыре года спустя после трагедии, поэтому она успела оставить позади описываемые события. *Чернобыльская молитва. Хроника будущего* – это роман-свидетельство. По словам самого автора, «эта книга не о Чернобыле, а о мире Чернобыля. [...] Пишу и собираю повседневность чувств, мыслей, слов. Пытаюсь застичь быт души. Жизнь обычного дня обычных людей. Здесь же все необычно: и событие, и люди, когда они обживали новое пространство. Чернобыль для них – не метафора, не символ, он – их дом»⁸. В интервью автора с самой собой Алексиевич добавляет: «Чернобыль – это тайна, которую нам еще предстоит разгадать. Непрочтенный знак. Может быть, загадка на двадцать первый век. Вызов ему»⁹.

В своем произведении Алексиевич предпринимает попытку рассказать о том, о чем до сих пор мало известно, и что принято обходить молчанием. Несомненно, это один из сильнейших современных текстов, дающих представление об огромном горе и трагедии людей, находящихся в пространстве атомного взрыва. Это документ, свидетельство исторической правды, где автор дает слово людям, потерпевшим в главной техногенной катастрофе XX века, катастрофе за пределами понимания человека. Следует отметить, что белорусская журналистка предоставляет слово обыкновенному человеку, участнику трагических событий 1986 года. Она составляет свое произведение из высказываний жителей, так называемой, зоны и военнослужащих, посланных туда с целью ликвидировать последствия атомного взрыва в одном из реакторов. Все собеседники Алексиевич были вынуждены бросить свою родную землю, семьи и отправиться в указанное представителями власти место. Среди спасающих Чернобыль было тоже много добровольцев. Они рассказывают нам свои истории, и задача Алексиевич заключается в том, чтобы предоставить им возможность высказаться. *Чернобыльская молитва* – это роман-исповедь. Собеседники Алексиевич доверяют писательнице тайну своей судьбы, в которой они прикоснулись к неведомому. Они не скрывают, что им приходится с трудом говорить о минувших переживаниях, не скрывают своих чувств и эмоций.

⁸ С. Алексиевич, *Интервью автора с самой собой о пропущенной истории и о том, почему Чернобыль ставит под сомнение нашу картину мира*, [в:] С. Алексиевич, *Чернобыльская молитва. Хроника будущего*, Москва: Время 2016, с. 30–31.

⁹ Там же, с. 31.

Необходимо подчеркнуть, что, встречая и разговаривая с бывшими работниками станции, учеными, медиками, солдатами, переселенцами, самосёлами¹⁰, Алексиевич никого не выделяет, никому не отдает предпочтения. Для нее все голоса одинаково значимы, важны, независимо от пола, возраста, знаний, образования, общественного положения или материального статуса собеседников.

Собеседники Алексиевич – это люди, выводящиеся из разной среды, но всех их объединяет страх перед неведомым, будущим и попытка найти ответы на вопросы, которые не могли дать ни физика, ни математика. По мнению автора, их характеризует также глубокая вера в заботливую роль государства, которое позаботится о своих гражданах, а также готовность оказывать помощь даже жертвуя своей жизнью. Их объединяет безусловная преданность родине, любовь и чувство ответственности за нее. У большинства собеседников прозвучит горечь и претензии к власти, которая использовала их, для которой они, к их великому сожалению, оказались недостаточно ценными людьми.

В настоящей статье мы сосредоточим свое внимание на эмоциях советского человека, которому пришлось овладеть собой в новой действительности, новых обстоятельствах, изменить свою иерархию ценностей. После взрыва в Чернобыле началась новая экологическая история человечества. Вследствие вынужденного массового переселения и рассредоточения коренных жителей, пострадавших от радионуклидного поражения, разорвались сложившиеся веками экологические, социально-бытовые, родственные и производственные связи, разрушился весь культурный микрокосмос некогда компактной и связанной этнографической группы. Впоследствии аварии одного из реакторов прекратилась жизнь ликвидаторов, их семей, местных жителей, ученых, военных и детей, деревни вокруг зоны были выселены, а некоторые захоронены в землю вместе с хатами, колодцами, иконами. Подвели те, на которых опиралось всеобщее чувство безопасности. Люди, для которых Чернобыль являлся центром их мира, за одну ночь потеряли все существующие ценности: семейную жизнь, близких, родной дом:

¹⁰ Самосёлы зоны отчуждения – гражданское население Чернобыльской зоны отчуждения; групп людей, вернувшихся в родные места после Чернобыльской катастрофы. Термин «самосёлы» стали употреблять журналисты ещё с 80-х годов XX века. Несмотря на существующее законодательное ограничение проживания гражданского населения в зоне отчуждения, все же значительное количество эвакуированного населения вернулось в свои дома после отселения 1986 года. По разным источникам, общая численность населения, вернувшегося в зону отчуждения в 1986 году, составляет около 1200 человек (из ста тысяч эвакуированных). По состоянию на начало 2007 года их количество составляло 314 человек. Главным источником существования этих людей является приусадебное хозяйство, а также сбор грибов, ягод, рыбалка и иногда охота, [электронный ресурс] https://www.chernobyl-tour.com/samosely_chernobyl_zone.html [4.09.2018]

За одну ночь мы переместились в другое место истории. Совершили прыжок в новую реальность, и она, эта реальность, оказалась выше не только нашего знания, но и нашего воображения. Порвалась связь времен... Прошлое вдруг оказалось беспомощным, в нем не на что было опереться, в вездесущем (как мы верили) архиве человечества не нашлось ключей, чтобы открыть эту дверь¹¹.

Собеседники Алексиевич часто употребляют термин *Советский Человек*, чтобы определить себя и свое потерянное поколение. Оно появляется в значении людей, которых Родиной является Советский Союз. Эти люди лишены надежды, что родина их спасет.

Мы остались без родины, мы – ничьи. [...] На что надеяться? Чего ждать? Россия никогда не спасала своих людей, потому что большая, бесконечная. Честно говоря, я и не чувствую, что моя родина – Россия, мы воспитывались по-другому: наша родина – Советский Союз¹².

Гомо советикус¹³, с латыни человек советский – это критическое и ироническое название советского человека. Этот неологизм ввел и популяризировал советский социолог и писатель Александр Зиновьев в книге *Гомо советикус. Мой дом – моя чужбина* в 1982 году, в которой дает остросатирический образ советского человека. Автор описывает в нем гомососа как существо довольно гнусное, человека, приученного обо всем писать отчеты, ко всему подходить творчески, который радуется всякому случаю, когда какой-то нации нанесен ущерб¹⁴, который лишен искренности, он гибок и ситуационен, участвует во власти, психологически и интеллектуально пластичен, адаптивен. Самая большая потеря для гомососа – отрыв от коллектива¹⁵.

Каталог основных качеств Советского человека представлен также в книге Михаила Геллера *Машина и винтики. История формирования советского человека*. Специалист по советской политической системе историк М. Геллер определил Гомо советикус как совокупность качеств и черт

¹¹ С. Алексиевич, *Чернобыльская молитва. Хроника будущего...*, с. 32.

¹² Там же, с. 72.

¹³ Термин берёт своё начало с попыток большевиков создать «нового человека». Основатели советской системы неоднократно указывали, что для построения коммунизма требуется создание «нового человека».

¹⁴ Да потому что здоровый гомосос есть подлинный интернационалист и считает всех людей братьями. Ну, а с братьями можно и не церемониться, [в:] А. Зиновьев, *Гомо советикус. Мой дом — моя чужбина*, Москва: Производственно-издательское предприятие «КОРФ-ИНФ» 1991, с. 157.

¹⁵ Там же.

характера, свойственных в разной пропорции всем советским людям. По Геллеру, система советского типа, осуществляя «социальную дрессировку», способствует развитию, росту и господству этих качеств. По словам историка, гомосос прежде всего – это человек труда... Он относится к труду как к главному в жизни... Это человек коллектива... Это человек, беспредельно преданный социалистической многонациональной отчизне... Это человек, который за все в ответе [...] Это человек высоких идеалов [...] Это человек гармонического развития... Это человек, о котором заботится государство¹⁶.

Если сравним эту характеристику с вышеуказанными фрагментами романа С. Алексиевич, то окажется, что главные ее черты полностью совпадают с качествами, перечисленными социологом Зиновьевым в *Гомо советикус*. А. Зиновьев доказывает: гомосос приучен жить в сравнительно скверных условиях, готов встречать трудности, постоянно ждет еще более худшего; одобряет действия властей; стремится помешать тем, кто нарушает привычные формы поведения; всецело поддерживает руководство; обладает стандартным идеологизированным сознанием; чувством ответственности за свою страну; готов к жертвам и готов обрекать других на жертвы¹⁷.

Для советского человека – героя событий 1986 года характерен императив жертвовать собой для Родины. Однако, хотя большинство собеседников декларирует свою преданность Родине и готовность отдать за нее жизнь, в некоторых высказываниях звучат отголоски иронии и разочарования таким подходом. Оказывается, что даже героизм лишен патетичности и пафоса:

Не пишите о чудесах советского героизма. Они были ... Чудеса! Но сначала – халатность, безалаберность, а потом чудеса. Закрывать амбразуру... Грудью на пулемет... А что в принципе не должно быть такого приказа, об этом никто не пишет. Швыряли нас туда, как песок на реактор... Как мешки с песком. Каждый день вывешивался новый «боевой листок»: «работают мужественно и самоотверженно», «выстоим и победим». Называли красиво - «солдатами огня».

Дали мне за подвиг грамоту и тысячу рублей...¹⁸.

Советский человек, герой чернобыльской трагедии руководствуется в жизни чувством долга и Родины, чем открыто гордится. Он принужден побеждать любой ценой. В большинстве случаев собеседники

¹⁶ М. Геллер, *Машина и винтики. История формирования советского человека*, Лондон 1985, с. 29.

¹⁷ А. Зиновьев, *Гомо советикус...*, с. 190, цитирую по: М. Геллер, *Машина и винтики. История формирования советского человека*, Лондон: Overseas publications interchange 1985, с. 29–30.

¹⁸ С. Алексиевич, *Чернобыльская молитва...*, с. 89.

писательницы аргументируют свою мотивировку действовать вопреки здравому смыслу именно необходимостью мужества и героизма. Однако они не в состоянии выяснить откуда берется этот безумный подход, невыразимая при помощи слов бессмысленная отвага, почему они готовы рисковать жизнью:

Нам говорили, что мы должны победить. Кого? Атом? Физику? Космос? [...] Нужно место действия, чтобы „проявить мужество и героизм”. И водрузить знамя. [...] Героическое безумие! Но я тоже такой... Ничуть не лучше. [...] Первое – чувство долга, второе – чувство родины. Скажете: советское язычество? Но дело в том, что дали бы мне тогда в руки знамя, я тоже бы туда полез. Почему? Не отвечу¹⁹.

Чернобыльская катастрофа проявила характер советского человека во всей сложности: с одной стороны, страсть и сочувствие к чужому горю, с другой невежество и даже презрение, равнодушие к чужой и своей жизни. Слушая высказывания участников описываемых событий, создавалось впечатление, что они не в состоянии позаботиться о главных ценностях: жизни своей и близких. К тому же думается, что они часто включены в состав больших групп, в которых стиралась их индивидуальность, поэтому они чувствовали себя более комфортно, принадлежа к коллективу:

Ну не способен наш человек думать только о себе, о собственной жизни, быть замкнутой такой системой. Политики наши не способны думать о ценности жизни, но и сам человек тоже. Понимаете? Не так мы устроены. Из другого теста²⁰.

Но это тоже вид варварства – отсутствие страха за себя. Мы всегда говорим «мы», а не «я»: «мы продемонстрируем советский героизм», «мы покажем советский характер». Всему миру! Но это – я! Я не хочу умирать... Я боюсь...²¹.

Александр Зиновьев в своей книге *Гомо советикус* уделяет особое внимание вопросу коллектива в контексте советского человека. Автор утверждает, что отрыв от коллектива является самой большой потерей для гомососа, объясняя это тем, что вовлеченность в жизнь коллектива почти во всех важных и пустяковых аспектах бытия – вот основа нашей психологии. Душа гомососа лежит в его приобщенности к коллективной жизни²².

¹⁹ Там же, с. 110–111.

²⁰ С. Алексиевич, *Чернобыльская молитва...*, с. 240–241.

²¹ Там же, с. 273.

²² А. Зиновьев, *Гомо советикус. Мой дом – моя чужбина*, Москва: Производственно-издательское предприятие «КОР-ИНФ» 1991, с. 202.

Автор замечает, что идеология унифицирует индивидуальное сознание и соединяет миллионы маленьких «я» в одно огромное «мы»²³.

Понятие советской идентичности и ее конкретное проявление, советский человек – уже долгое время в центре внимания исследователей и политиков, актуализирующих и анализирующих проблему поиска национальной идеи современной России. Эту проблему раскрывает Егор Андреевич Федосов в научной статье *Советский человек: пропаганда или реальность?* Автор утверждает, что с течением времени в идеологии и пропаганде СССР делался акцент на различные компоненты идентичности его граждан. По словам автора статьи, ситуация менялась на протяжении лет. После революции основополагающими были провозглашены классовые, интернациональные категории, призванные создать новый тип людей, стоящий над этническими и государственными границами. В годы индустриализации, а особенно Великой Отечественной войны закономерно усилились патриотические тенденции в формировании советского самосознания, уже неразрывно связанного с принадлежностью к Родине и ее историческому прошлому. Наконец, с началом холодной войны интернациональная роль СССР рассматривалась не только с точки зрения классовых, но и общечеловеческих, гуманистических принципов, таких, как борьба за мир, разоружение, деколонизация и т. п. Внутри самого государства интернационализм советских людей осмысливался и через идею этнической гармонии, связанной с образами единства населения союзных республик и других народов, населявших страну. Все это обеспечивало многоуровневый синтетический характер советской идентичности, которую можно назвать также идеологической (коммунистической)²⁴.

Федосов доказывает, что на теоретическом уровне советские исследователи выявляли следующие «нормы социалистической жизни» (по сути, критерии идеальной советской идентичности): коллективизм, высокое достоинство труда, интернационализм, сознательность через высокий уровень осмысленности жизни. Все они подлежали культивированию в обществе²⁵.

Читая свидетельства участников атомной катастрофы, мы старались понять глубинные мотивы тех, кто знал, на что идет, и тем не менее сделал это. Артур Соломонов обращает внимание на религиозно-коммунистическое стремление служить чему-то большему, чем жизнь человека, которое было эффективно использовано высоким начальством. И люди оказались

²³ Там же, с. 202.

²⁴ Е. А. Федосов, *Советский человек: пропаганда или реальность?*, «Русин» 2014, № 4 (38), [электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskiy-chelovek-propaganda-ili-realnost> [11.04.2019].

²⁵ Там же.

героями и жертвами одновременно. Возможно, была вера, что, бросая в пожар Чернобыля всю свою маленькую жизнь, участники тех событий дали ей шанс укрепиться в вечности или в истории. Наряду с беспрекословным принесением себя в жертву здесь было и отчаянное проявление свободы²⁶.

Автор *Чернобыльской молитвы* подчеркивает, что героизм и мужество участников чернобыльской трагедии со временем подверглись переоценке. В качестве иллюстрации используем цитату:

Я – человек, у которого отсутствует инстинкт самосохранения. Это нормально, потому что сильно развито чувство долга. Таких тогда было много, не я один... У меня на столе лежали десятки заявлений с просьбой: «Прошу направить в Чернобыль». По зову сердца! Люди готовы были пожертвовать собой, не задумываясь и не требуя ничего взамен. Что бы вы ни писали, как бы лихо ни отрекались... Вам еще жалко будет этого человека... Вспомните о нем...²⁷.

У некоторых собеседников, особенно у военнослужащих, у которых непоколебимый, незыблемый моральный кодекс, возникает чувство скорби и несправедливости. Они осознают, что их использовала система, с которой они не отождествляют себя. Кстати, сравнение чернобыльской катастрофы с военными действиями, войной вообще в книге Алексиевич появляется регулярно, она намеренно создает параллель: Чернобыль – война. Военная лексика в контексте, произошедшей в апреле 1986 года, трагедии употребляется автором во всей книге:

Ты был солдатом на войне, ты был нужен. Плохое забылось, а это осталось. Осталось то, что без тебя не могли обойтись... Тебя востребовали... Наша система, военная, в общем-то, она отлично срабатывает в чрезвычайных обстоятельствах. Ты наконец там свободен и необходим. Свобода! И русский человек в такие моменты показывает, как он велик! Уникален! Голландцами или немцами никогда не станем. И не будет у нас долговечного асфальта и ухоженных газонов. А герои всегда найдутся!..²⁸

Елена Кудрявцева в интервью Ольги Седаковой описывает феномен «советского человека» при помощи негативного образа: отмечая не то, что в нем есть, а то, чего в нем нет и быть не должно. Первым среди этих недостатков она называет отсутствие уважения к себе. На этом месте она видит или забитость («кто я такой, чтобы...»), или полную бесцеремонность. Кудрявцева

²⁶ А. Соломонов, *Светлана Алексиевич: Чернобыльская молитва*, [электронный ресурс] <https://artursolomonov.ru/svetlana-aleksievich-chernobyilskaya-molitva/> [23.07.2018].

²⁷ С. Алексиевич, *Чернобыльская молитва...*, с. 252.

²⁸ Там же, с. 90.

формулирует гипотезу, что у советского человека нет всего того, что связывает человека со всем прекрасным, странным, живым, тонким, сложным, что создано родом человеческим. Трудность и медленность изменения этого человеческого типа состоит в том, что требуется не только – и, может быть, не столько – избавиться от каких-то свойств, сколько приобрести недостающие. Например, навык внимания или уважение к мысли. По словам Кудрявцевой, «советский человек свою душу сдал в какую-то инстанцию, делегировал»²⁹.

В заключение следует заметить, что книги Алексиевич пользуются огромной популярностью в наше тревожное время, с одной стороны, из-за своей близости к реальному и достоверному, с другой стороны, потому что они представляют обширный пример психологизма в документальной прозе. Предельная откровенность реально существующих людей привлекает читателя, вызывая его полное доверие. Читатель полностью сосредотачивается на высказываниях участников трагических событий, так как роль автора в этом „прозрачном” повествовании сводится до минимум. Здесь нет никаких авторитарных высказываний, морализаторства, навязывания своего мнения или нахального нравоучения. Образ советского человека, который представлен в *Чернобыльской молитве* Светланы Алексиевич, вызывает угнетающее, довольно грустное впечатление. Ее „совок” с одной стороны готов жертвовать своей жизнью во имя спасения Родины, ложного героизма, с другой – это человек, разочарованный властью, который не в состоянии позаботиться о своих потребностях, так как все заботы о нем взяло на себя государство. Это герой, лишенный инстинкта самосохранения, воспитанный на императиве преданности Родине, находящейся под угрозой. Он плохо функционирует вне коллектива, который предоставляет ему чувство психологического комфорта, хотя выделить в нем очередные личности почти невозможно. Его справедливо сравнивают с героями Второй мировой войны, Сталинградской битвы, хотя он спасал нечто большее, чем родное отечество, он спасал саму жизнь, свою и других, планету.

References

Aleksievich, Svetlana. *Chernobylskaya molitva. Khronika budushchego*. Moskva: Vremia, 2016.

Aleksievich, Svetlana. *Moya yedinstvennaya zhizn*. Besiedu vela Tatyana Bek. <http://alexievich.info/artikl/Tatjana Bek.pdf>

Aleksievich, Svetlana. *V poiskah vechnogo cheloveka*. <http://alexievich.info>

²⁹ О. Седакова, *О феномене советского человека. Интервью Елене Кудрявцевой*, Январь 2011, «Огонёк», № 2, [электронный ресурс] <http://www.olgasedakova.com/interview/903> [4.09.2018].

- Desiukevich, Olga. "Konceptualnaya publicistika Svetlany Aleksievich. Kristalizatsiya zhanra". *Medyalingvistika*, No. 2 (2017) <https://medialing.ru/konceptualnaya-publicistika-svetlany-aleksievich-kristalizatsiya-zhanra/>
- Fedosov, Yegor. "Sovetskii chelovek: propaganda ili realnost". *Rusin*, No. 4 (38) (2014). <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskiy-chelovek-propaganda-ili-realnost>
- Geller, Mikhail. *Mashina i vintiki. Istoria formirovaniya sovetskogo cheloveka*. London: Overseas publications interchange, 1985.
- Lipnevich, Valerii. "Proshchanie c vechnostyu, Svetlana Aleksievich. Chernobylskaya molitva". *Druzhba narodov*, no. 1 (1997). http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/6/re_obz01.html
- Ronen, Omri. "Sovok". *Zvezda*, no. 11 (2007). <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/11/ro14.html>
- Ruslanovna, Yevgenia. *Futuralnaya semantika v svete voploshcheniya osnovnoi idei „Chernobylskoi molitvy” Svetlany Aleksievich*. <https://sibac.info/conf/philolog/lxv/61913>
- Sajjn, Sonu. „Chernobylskaya molitva. Khronika budushchego Svetlany Aleksievich. Problema zhanra". *Vestnik tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologia i iskusstvovedeniye*, No. 2 (2013).
- Sedakova, Olga. "O fenomene sovetskogo cheloveka. Intervyu Yelene Kudryavtsevoi". *Ogoniok* No. 2 (2011). <http://www.olgasedakova.com/interview/903>
- Suchanek Lucjan. *Homo sovieticus światlana przyszłość gnijący zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1999.
- Tischner, Józef. *Etyka solidarności oraz Homo sovietikus*. Kraków: Żnak, 1992.
- Zinovev, Aleksandr. *Homo soveticus. Moj dom – moja chuzhbina*. Moskva: Proizvodstvenno-izdatelskoje predpriyatije «KORF-INF», 1991.

ЛЮДМИЛА МНИХ <https://orcid.org/0000-0002-1679-0479>

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny
w Siedlcach
Instytut Polonistyki i Neofilologii
Zakład Kultury i Literatury Anglojęzycznej
08-110 Siedlce
ul. Żytnia 39
ludmila.mnich@uph.edu.pl

**ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ В ДИАЛОГЕ
С ШЕКСПИРОМ****VIKTOR SHKLOVSKY IN DIALOGUE
WITH SHAKESPEARE**

В статье рассмотрен шекспировский дискурс в работах видного представителя русского формализма Виктора Шкловского. Автор анализирует литературоведческие работы Шкловского, в которых интерпретируются тексты Шекспира. В ранних работах 1920–30-х годов В. Шкловский обращался к Шекспиру для обоснования новой терминологии русских формалистов, а более поздние работы ученого уже непосредственно посвящены изучению произведений Шекспира.

Ключевые слова: формализм, Виктор Шкловский, Шекспир, диалог, русская теория литературы.

The article investigates references to Shakespeare in the works of Viktor Shklovsky, an outstanding representative of the Russian formalism. The author of the paper analyses literary studies by Shklovsky in which Shakespeare's texts are interpreted. In his early works (dating to the 1920s–1930s) Shklovsky referred to Shakespeare to justify the new terminology of the Russian formalism, while his later works were devoted to the study of Shakespeare's texts.

Keywords: formalism, Viktor Shklovsky, Shakespeare, dialogue, Russian literary theory.

Статья является фрагментом более широкого исследования на тему *Шекспир в русской теории первой половины XX века*: один из аспектов этой темы посвящен изучению шекспировского дискурса у представителей русского формализма. Отметим специально, что понятие «русская теория» в последнее десятилетие все чаще встречается в тех исследованиях русской

интеллектуальной мысли XX века, которые, как правило, посвящены «русскому ренессансу» Серебряного века в его широко понимаемых хронологических границах (до 30-х годов включительно). При этом термин «русская теория» воспринимается некоторыми исследователями как русский вариант понятия «французская теория». Этот термин начал активно функционировать в русскоязычном научном дискурсе после 2004 года, когда была опубликована книга *Русская теория 1920–1930-е годы*. Во введении к этой монографии ситуация в интеллектуальной жизни России конца XX – начала XXI века соотносилась с рождением и идейным утверждением русской теории¹. Авторы книги отмечали, что так понимаемая русская теория имеет обязательный междисциплинарный и интернациональный характер, она оправдывает как научно-исследовательские практики того времени, так и дискурс этих практик в поле культуры². Следующим шагом в утверждении понятия «русская теория» стала книга 2016 года *Русская интеллектуальная революция 1910–1930-х годов*, где это понятие рассматривалось уже как такая часть «мировой гуманитарной науки», которая отражает интеллектуальный язык эпохи³. Наконец, в 2017 году выходит обширная монография *Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание*. В этой книге русская теория, с одной стороны, воспринимается уже как устоявшийся термин, представленный и своим англоязычным вариантом (Russian Theory), а с другой стороны, обосновывается принципиальное отличие русской теории от французской, состоящее в ее (русской теории) филологической направленности и ориентации⁴. В русле сказанного, становится понятным, что важной частью русской теории был русский формализм, а одним из самых активных его представителей был Виктор Шкловский.

Формулировка темы *В. Шкловский в диалоге с Шекспиром* инспирирована мыслью Джонатана Джила Харриса, автора монографии *Шекспир и теория литературы*, который специально подчеркивал, что все основные теоретические направления XX столетия в литературоведении ключевые аспекты своей методологии развивали в диалоге с Шекспиром:

[...] All the major theoretical movements of the last century – from formalism and structuralism to deconstruction and actor-network theory, from Freudian and Lacanian psychoanalysis to feminism and queer theory, from Marxism and poststructuralist Marxism

¹ См.: *Русская теория 1920–1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений. Москва, декабрь 2002 г.*, сост. и отв. редактор С. Зенкин, Москва: РГГУ 2004.

² См.: Там же, с. 7–9.

³ См.: *Русская интеллектуальная революция 1910–1930-х годов*, под общ. ред. С. Н. Зенкина, Е. П. Шумиловой, Москва: Новое литературное обозрение 2016.

⁴ См.: *Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание*, ред. Я. Левченко, И. Пильщиков, Москва: Новое литературное обозрение 2017, с. 5.

to new historicism and postcolonial theory – have developed key aspects of their methods in dialogue with Shakespeare [...]»⁵.

Подчеркнем специально, что Шекспир не был тем автором, на текстах которого русские формалисты «строили» свою теорию литературы⁶, хотя с именем английского драматурга был связан целый ряд контекстов в истории становления и развития русского формализма. Из числа всех русских учёных, так или иначе связанных с русским формализмом и ОПОЯЗом (Обществом изучения поэтического языка), непосредственный интерес к Шекспиру – в течение всей своей жизни – выказывал только Виктор Шкловский (1893–1984). Но с Шекспиром были связаны также отдельные, очень важные в теоретическом плане, идеи Романа Якобсона (1896–1982), Юрия Тынянова (1894–1943) и Бориса Эйхенбаума (1886–1959). В разговоре о диалоге с Шекспиром русских формалистов есть смысл также упомянуть имена Бориса Томашевского (1890–1957), Григория Винокура (1896–1947), и отдельно сказать о работах Виктора Жирмунского (1891–1971), который многими идеями и публикациями был связан с русскими формалистами и книги которого вошли уже в золотой фонд русского литературоведения.

Как было указано выше, среди русских формалистов именно Виктор Шкловский был тем учёным и писателем, которого Шекспир сопровождал всю творческую жизнь. Особо отмечу интерес к наследию ученого в нынешней интеллектуальной жизни России, о чем свидетельствует опубликованная в 2014 году в серии «Жизнь замечательных людей» биография В. Шкловского⁷, а также подготовка и издание *Собрания сочинений* В. Шкловского (в 2018 году вышел первый том под названием *Революция*, в который вошли также малоизвестные и труднодоступные тексты автора)⁸.

⁵ Jonathan G. Harris, *Shakespeare and Literary Theory*, Oxford: Oxford University Press 2010, с. 3 [курсив в цитате наш – Л. М.].

⁶ Характерно, что в классическом исследовании, посвященном русскому формализму, монографии А. Ханзена-Лёве (*Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*, русский перевод – Москва 2001) имя Шекспира вообще не упоминается. В книге Виктора Эрлиха (*Русский формализм: история и теория*, русский перевод – Санкт-Петербург 1996) Шекспир упомянут в связи с работами американского теоретика литературы Уильяма К. Уимсатта (William Kurtz Wimsatt (1907–1975)). Из самых последних работ, посвященных теории русского формализма, назовем три монографии: 1) *Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание*, ред. Я. Левченко, И. Пильщиков, Москва: Новое литературное обозрение 2017; 2) *Русская интеллектуальная революция 1910–1930-х годов*, под общ. ред. С. Н. Зенкина, Е. П. Шумиловой, Москва: Новое литературное обозрение 2016; 3) Катрин Депретто, *Формализм в России: предшественники, история, контекст*, авторизованный пер. с фр. В. Мильчиной, Москва: Новое литературное обозрение 2015.

⁷ В. Березин, *Виктор Шкловский*, Москва: Молодая гвардия 2014.

⁸ В. Шкловский, *Собрание сочинений*. Том 1: *Революция*, сост., вступ. статья И. Калинина. Москва: Новое литературное обозрение 2018.

Сам Виктор Шкловский в оценке современников был фигурой довольно незаурядной, оригинальной и противоречивой одновременно. Об этом свидетельствует тот факт, что он стал прототипом нескольких художественных персонажей, и как отмечает ученик и биограф Шкловского Владимир Березин:

[...] те романы, где он описан с симпатией, не так знамениты. Это *Дом-корабль* Ольги Форш и *Повесть о пустяках* Юрия Анненкова. Чем более знамениты романы, тем с меньшим сочувствием он изображен – как в романе Вениамина Каверина с длинным названием *Скандалист, или Вечера на Васильевском острове*. В знаменитом романе Михаила Булгакова *Белая гвардия* он прямо назван предтечей Антихриста. Другое дело, что так его называет не автор, а сумасшедший персонаж [...]»⁹.

Проследим теперь обращение Шкловского к текстам Шекспира в литературоведческих работах ученого. Примеры из театра Шекспира как свидетельство теоретического диалога с английским драматургом и одновременно подтверждение научных выводов у Шкловского мы встречаем от его первых публикаций, собранных в 1925 году в книгу *Теория прозы*, до последних работ 70-х годов, уже непосредственно посвященных английскому автору. В работах Шкловского 20-х годов можно отметить два аспекта, связанные с шекспировским дискурсом и отражающие теоретические концепции русского формализма. Во-первых, это защита мастерства Шекспира перед критикой Льва Толстого¹⁰. Нужно отметить, что в русской литературно-критической и теоретической мысли конца XIX века и до первой половины XX века толстовское восприятие Шекспира породило острые дискуссии, в которых можно определить три аспекта: 1) споры вокруг Шекспира, 2) дискуссия вокруг наследия самого Льва Толстого, 3) споры о сущности искусства, сущности драмы как вида искусства, о проблемах новой драматургии. Идеи Шкловского рождались на горизонте этих споров и выработки новой терминологии, которую предложили русские формалисты. У Шкловского защита Шекспира связана с проблемой узнавания в сюжете литературного произведения. Ученый рассуждает так: «Поэтому, на вопрос Толстого: «Почему Лир не узнаёт Кента и Кент Эдварда» – можно ответить – потому, что это нужно для создания драмы, а нереальность беспокоила Шекспира так же мало, как беспокоит шахматиста вопрос: почему конь не может ходить прямо?»¹¹.

⁹ В. Березин, *Виктор Шкловский...*, с. 9.

¹⁰ На эту тему существует богатая литература, укажем на обобщающие выводы в книге Юрия Левина (глава *Бунт Толстого*): Ю. Д. Левин, *Шекспир и русская литература XIX века*. Ленинград: Наука 1988, с. 195–237.

¹¹ Цит. по: В. Шкловский, *О теории прозы*. Москва: Федерация 1929, с. 49.

Второй аспект диалога Шкловского с Шекспиром касается анализа такого элемента сюжета, как так называемое «каламбурное исполнение невозможного» (это понятие обоснованно учёным в его книге *О теории прозы*): Шкловский приводит известный пример из *Макбета*, связанный с эпизодом предсказания «обещания ведьмы Макбету, что он будет побеждён не раньше, чем лес пойдёт на него» и что его не может убить «рожденный женщиной»¹². Мы помним, что это «невозможное» в сюжете трагедии Шекспира исполнилось: солдаты, наступая на замок Макбета, прикрывались лесными ветками, а убийца Макбета (Макдуф) был не рождён, а вырезан из чрева матери.

Наконец, третий момент диалога с Шекспиром в ранних работах Шкловского был связан с проблемой анализа категории времени в литературном произведении: речь идёт о возможности замедления повествования путем введения в сюжет вставных элементов, «которые отвлекают нас от течения времени»¹³. Творчество английского драматурга здесь послужило примером: такими элементами в пьесах Шекспира учёный считает вводные сцены со второстепенными персонажами.

Если в своих работах 20–30-х годов Шкловский обращался к Шекспиру в основном для обоснования новой терминологии русских формалистов (таких понятий, как «узнавание героя» в сюжете, «исполнение невозможного» и «вставные элементы» в фабуле), то в более поздних работах размышления учёного касаются уже непосредственно смысла произведений Шекспира.

Одной из таких проблем предстаёт проблема времени у Шекспира и его героев. Так, рассуждая о героях Шекспира, Шкловский пишет, что они «как бы выбиваются из своего времени, предупреждая будущее»¹⁴, и этим герои Шекспира кардинально отличаются от героев античных мифов. А «лишенный короны Гамлет сталкивается со своим временем», поэтому его враг – это «враг будущего», «будущего мрака, но пока он сталкивается со временем самого Шекспира»¹⁵. Герои Шекспира, по мнению Шкловского «мучаются в тесных государствах, в нациях, еще не созданных», и дальше – «герои Шекспира – это доангличане»¹⁶. Отсюда вывод ученого о времени Шекспира, когда «история сливала язык германский с языком французским», поэтому Корделия и «приводит в Англию французское войско во имя своего отца»¹⁷.

К Шекспиру Виктор Шкловский вернётся в 1983 году в книге, название которой повторяло название книги 1925 года, – *О теории прозы*. В этой

¹² В. Шкловский, *О теории прозы...*, с. 70.

¹³ Там же, с. 185–186.

¹⁴ См. книгу *О теории прозы*, изданную в 1983 году: В. Шкловский, *О теории прозы*. Москва: Советский писатель 1983, с. 94–95.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

книге Шекспиру посвящён непосредственно восьмой раздел под концептуальным названием *Эдип. Шекспир. Три сестры: Антигона, Корделия, Анна Каренина*¹⁸. Теоретические мысли о Шекспире в этом случае оказались настолько важными, что Шекспировская комиссия в Москве решила этот раздел переиздать в 1986 году в сборнике *Шекспировские чтения*¹⁹. От издания 1929 года в одноименной книге 1983 года осталось только *Предисловие* и два текста – *Искусство как прием* и *Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. Вступление* к книге 1983 года полностью построено на рефлексиях по поводу двух трагедий Шекспира – *Гамлета* и *Короля Лира*. Магистральные мысли Шкловского сосредоточены вокруг мысли о том, что «мы не знаем судьбу слов, среди которых живем», а «слово не живет одиноко, слово живёт повторениями», и в конце самое важное – именно такими повторениями «искусство обновляет память человечества»²⁰.

В упоминаемом *Вступлении* Шкловский, разбирая сюжет *Короля Лира*, вспоминает средневековую латинскую новеллу о дохристианском короле Федосии и его трёх дочерях, отмечая, что, по его мнению, раньше никто не обращал внимания на этот текст. Здесь Виктор Шкловский ошибался, ибо именно об этом сюжете из знаменитого средневекового сборника *Gesta Romanorum* писал в своей статье о *Короле Лире* еще в 1902 году видный русский шекспиролог Николай Стороженко (его статья была напечатана в виде предисловия к тексту трагедии в третьем томе *Полного собрания сочинений* Шекспира под редакцией С. Венгерова²¹). Но для нас важна не эта неточность Шкловского, а то, что он отметил заслуги Шекспира в области психологизма, то есть в той области, против которой так выступали русские формалисты. Очевидно, что проблема психологизма в работах русских формалистов намного сложнее, нежели официальные декларации представителей этого направления интеллектуальной мысли. Как отмечает Илона Светликова:

[...] При всем своем антипсихологизме, который обычно воспринимается как нечто радикально противостоящее психологии, формализм возник на развалинах ее воображаемой междисциплинарной империи, над созданием которой трудилось не одно поколение учёных [...]²².

¹⁸ См.: В. Шкловский, *О теории прозы*, Москва: Советский писатель 1983, с. 347–366.

¹⁹ См.: В. Шкловский, *Как Давид победил Голиафа (Эдип. Шекспир. Три сестры: Антигона, Корделия, Анна Каренина)*, «Шекспировские чтения» – 1984, Москва: Наука 1986, с. 7–22. Мы не останавливаемся на символике заглавия статьи В. Шкловского и его соединении трех героинь (Антигоны, Корделии и Анны Карениной) в единый образ «трех сестер».

²⁰ В. Шкловский, *О теории прозы*, Москва: Советский писатель 1983, с. 3–4, 6.

²¹ Шекспир, *Полное собрание сочинений*. Том III, ред. С. А. Венгерова, Санкт-Петербург: Издание Брокгауз-Ефрона 1902, с. 364.

²² И. Ю. Светликова, *Истоки русского формализма. Традиция психологизма и формальная школа*, Москва: Новое литературное обозрение 2005, с. 141.

Рассуждая на тему приведенных мыслей Шкловского, мы можем говорить, что круг проблем русского формализма замкнулся в поздних работах этого учёного (если конечно эти работы рассматривать тоже как тексты русских формалистов, ведь хронологически формализм существовал в 1916–1925 годах, то есть до времени, когда сами формалисты провозгласили конец их школы).

Во *Вступлении* к упомянутой книге 1983 года Шкловский обращает внимание сразу на несколько теоретических аспектов, связанных с пониманием смысла и символики драм Шекспира. Во-первых, это преодоление Шекспиром аристократизма, характерного для греческой трагедии, персонажами которой выступали герои-аристократы: «Шекспир это превозмог. Его женщины умирают, придя к песне, простой народной песне. Песни, которые они слышали от служанки»²³. Поэтому «расширение поля, на котором происходит смена нравственных отношений, – это подвиг Шекспира»²⁴.

Следующая важная теоретическая проблема шекспировского дискурса Шкловского связана с философией и психологией семьи как подлинной «бродячей» фабулы литературы: «Борьба внутри семьи дает удобное, хотя и страшное, обоснование для построения замкнутой коллизии, причины которой не выходят за пределы семьи»²⁵. В этом смысле *Короля Лира* можно интерпретировать как семейную драму, как «величественную картину семейной борьбы и семейных разделов», но одновременно и «историю обновления семьи». Общий вывод Шкловского объединяет оба момента: литературовед обращает внимание на то, что Шекспир в *Короле Лире* преодолевает аристократизм, используя при этом психологию семьи:

[...] Что делает Шекспир. Прежде всего он Лира, который передаёт власть, поставил разгадкой какой-то тайны, ценой разгадки тайны. Сами условия раздела Лиром являются тайной, против которой, как бы зная её, протестовала Корделия. И тогда Шекспир наказал гордого короля знанием своего народа, бедствиями народа и противопоставил, вернее поставил, одну строку видения против другой и другим. Он в мир королевских отношений ввёл человеческие отношения [...]²⁶.

Третий важный аспект анализируемой статьи Шкловского касается замечаний учёного об «общефилософском смысле» персонажей и художественных

²³ В. Шкловский, *Как Давид победил Голиафа...*, с. 7. В связи с женскими образами, отметим, что В. Шкловский особое внимание обращает на фразу Шекспира «вся философия мира не стоит Джульетты», помеченную в черновике Льва Толстого как «случайная удача», с. 7–8.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же, с. 8–9.

²⁶ Там же, с. 11.

образов вообще у Шекспира. Литературовед пишет также о том, что современность «нуждается в сюжетах Шекспира», ибо «Шекспир пользовался старой фабулой... вкладывая новое значение»²⁷.

Еще один текст Шкловского, посвящённый специально Шекспиру – это глава *Несколько слов о новом у Шекспира* в книге 1970 года *Тетива. О несходстве сходного*. Здесь учёный возвращается к известным мыслям о том, что «Шекспир не создавал сюжетов», а «его великие драмы являлись как бы инсценировками, разрушением, переосмыслением прежде существовавших драм и новелл»²⁸. Основное внимание в этом тексте Шкловский обращает на проблему трансформации жанра новеллы в жанр шекспировской драмы. Учёный рассматривает новеллу о венецианском купце из сборника *Сто сказаний* итальянского учёного-гуманиста, писателя и теоретика литературы Джамбатисты Джиральди Чинтио (1504–1573). Сравнивая структуру новеллы итальянского автора со структурой трагедии Шекспира *Отелло*, Шкловский делает вывод о трансформации новеллистического рассказа о преступлении в рассказ «о любви и трагедии любви» у Шекспира. Аналогичным образом учёный сравнивает трагедию *Ромео и Джульетта* с соответствующей новеллой, концентрируя своё внимание на двух основных теоретических понятиях – мотивировка и структура. Мотивировка, по мысли Шкловского, может быть двух видов: мотивировка действия и мотивировка функции. Именно мотивировка функции вместе со структурой, которая подчиняет себе материал является жанрообразующей, и в случае с Шекспиром мотивировка функции была определяющей в ситуации трансформации итальянской новеллы в шекспировскую драму:

[...] Можно изменить мотивировку действия, но мотивировки функции, для которой описываются или разыгрываются определённые действия, являются душой каждого произведения. Их изменение означает изменение жанра. Мотивировки могут быть даже спародированы, но и спародированные мотивировки могут, в свою очередь, изменять своё – уже не пародийное – действие... Структура подчиняет себе разный материал. Разность материала является законом структуры литературной [...]»²⁹.

В конце этой главы, посвященной Шекспиру, Шкловский возвращается к старой критике Шекспира со стороны Льва Толстого, но сравнивает мир английского драматурга с романами другого русского автора

²⁷ Там же, с. 12, 16.

²⁸ В. Шкловский, *Несколько слов о новом у Шекспира*, [в:] он же, *Избранное в двух томах*. Том II: *Тетива. О несходстве сходного. Энергия заблуждения. Книга о сюжете*, Москва: Художественная литература 1983, с. 120.

²⁹ В. Шкловский, *Несколько слов о новом у Шекспира...*, с. 121, 123.

– Ф. Достоевского, и тем самым учёный оправдывает Шекспира перед обоснованными упреками Л. Толстого:

[...] Старые модели, старые структуры как бы переворачивались в вещах Шекспира. Толстой, великий критик шекспировских построений, правильно упрекал Шекспира в том, что его трагедии отличаются от новеллистических источников нелогичностью. Это так: трагедии противоречивы, и противоречия созданы автором – Шекспиром. Но и действия героев Достоевского противоречивы, и это подчёркивал тот же Толстой [...]³⁰.

Таким образом, диалог Виктора Шкловского с Шекспиром был важной составной диалога русских формалистов с английским драматургом. Шкловский находил в текстах Шекспира подтверждения для своих теоретических постулатов, концепций, терминологии. Изучение этого диалога позволят лучше понять как идеи представителей формалистов, так и более полно осмыслить русскую рецепцию Шекспира, которая не ограничивается художественными произведениями, но имеет также ярко выраженную теоретико-литературоведческую составную.

References

- Berezin, Vladimir. *Viktor Shklovskii*. Moskva: Molodaya gvardiya, 2014.
- Depretto, Catherine. *Formalizm v Rossii: predshestvenniki, istoriya, kontekst*, transl. V. Milkhina. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.
- Epokha «ostraneniya»*. *Russkii formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, eds. Ya. Levchenko, I. Pilshnikov. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.
- Harris, Jonathan G. *Shakespeare and Literary Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Levin, Yuriy D. *Shekspir i russkaya literatura XIX veka*. Leningrad: Nauka, 1988.
- Russkaya intellektualnaya revolyutsiya 1910–1930-h godov*, eds. S. N. Zenkin, E. P. Shumilova. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016.
- Russkaya teoriya 1920–1930-e gody. Materialy 10-kh Lotmanovskikh chtenii*. Moskva, dekabr 2002 g., ed. S. Zenkin. Moskva: RSUH, 2004.
- Shekspir: *Polnoe sobranie sochinenii*. Vol. 3, ed. S.A. Vengerov. Sankt-Peterburg: Izdanie Brockhaus-Efron, 1902.
- Shklovskii, Viktor. *Izbrannoe v dvukh tomah*. Vol. 2: *Tetiva. O neskhodstve skhodnogo. Energiya zabluzhdeniya. Kniga o sjuzhete*. Moskva: Khudozhestvennaya literature, 1983.
- Shklovski, Viktor. *Kak David pobedil Goliafa (Edip. Shekspir. Tri sestry: Antigona, Kordelija, Anna Karenina)*. «Shekspirovskie chteniya» – 1984. Moskva: Nauka, 1986: 7–22.
- Shklovskii, Viktor. *O teorii prozy*. Moskva: Federatsiya, 1929.
- Shklovskii, Viktor. *O teorii prozy*. Moskva: Sovetskii pisatel, 1983.
- Shklovskii, Viktor. *Sobranie sochinenii*. Vol. 1: *Revolutsiya*, ed. I. Kalinin. Moskva: Novoe literaturnoe Obozrenie, 2018.
- Svetlikova, Ilona Ju. *Istoki russkogo formalizma. Traditsiya psikhologizma i formalnaya shkola*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.

³⁰ Там же, с. 126.

АНАСТАСИЯ ЯВЦЕВА

 <https://orcid.org/0000-0002-4769-1035>

Самарский государственный социально-педагогический университет
Филологический факультет
Кафедра русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы
443099 Самара
ул. Максима Горького, д. 65/67
v.dorian@yandex.ru

КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ В ЛИРИКЕ И. КОРМИЛЬЦЕВА (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ *КОГТИ*)

CULTURAL PATTERNS IN ILYA KORMILTSEV'S POETRY (BASED ON THE POEM *CLAWS*)

Рок-поэзия является объектом пристального внимания отечественных исследователей, начиная еще с конца XX века. Становление рок-поэзии как феномена в мировом пространстве относится к концу 60-х годов, но вхождение ее в отечественное, российское, традиционно связывают с рубежом веков. Задача данного исследования – расшифровать используемые И. Кормильцевым в своих произведениях (большой частью известных как песни гр. «Наутилус Помпилиус») культурные коды на примере одного произведения *Когти*.

Ключевые слова: рок-поэзия, семиотика, культурные коды, метатекст, музыкальная культура, русская семиотическая школа.

Rock poetry has been attracting scholarly attention in Russia since the late 20th century. As a phenomenon of world culture, it dates back to the 1960s; in the Russian cultural sphere, however, its beginnings are usually associated with the turn of the 21st century. The aim of the present paper is to decipher and interpret the cultural codes used by Ilya Kormiltsev in his texts (mostly known as lyrics of the songs performed by the band Nautilus Pompilius). This is done on basis of the poem *Kogti* [*Claws*].

Translated from the Russian by Marta Kaźmierczak

Keywords: rock poetry; semiotics; cultural codes; metatext; musical culture; Russian semi-otic school.

Рок-поэзия, начиная с конца 1980-х годов, является объектом пристального внимания отечественных исследователей, искусствоведов и литературоведов. Становление рок-поэзии как культурного феномена на Западе относится к концу 1960-х годов, а в отечественную, российскую музыкальную практику входит на 10–15 лет позже.

Определенное влияние на решение проблемы малоизученности предмета исследования рубежа веков оказала одна из самых известных и основополагающих литературоведческих работ, написанная самим И. Кормильцевым совместно с О. Суровой в 1998 году *Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция*, напечатанная в журнале УрГПУ *Русская рок-поэзия: текст и контекст*, который ведет свою деятельность с 1998 года по сей день. В последние годы проблеме уделяли внимание Ю. В. Доманский в 2010 году с работой *Рок-поэзия: текст и контекст*, а также, если говорить о более частных случаях, А. С. Афанасьева с монографией *Гендерная картина мира в женской рок-поэзии* 2017 года.

Что же касается изучения непосредственно творчества И. Кормильцева, то стоит отметить, что тексты этого автора зачастую встречаются как составная часть исследования того или иного кода (символа) на материале большой выборки рок-авторов. Одна из самых крупных работ написана в 2017 году Александром Кушниром – *Кормильцев: Космос как воспоминание*. Однако, это работа посвящена, в большей степени, биографии автора, не содержа в себе анализ или интерпретацию творчества. В 2017 году также выпущена книга *Наутилус Помпилиус. Мы вошли в эту воду однажды или Повесть об Илье Кормильцеве* под авторством Д. Карасюка и Л. Порохни. Большим достижением в исследовании творчества И. Кормильцева является издание в 2016 уникального 3-х томного собрания сочинений, в которых содержатся стихотворные и прозаические работы Кормильцева, а также его интервью.

Сам И. Кормильцев в статье *Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция*, говорит о том, что только в 70-х – 80-х гг. «рок-поэзия как вербальный компонент рока оформляется в самостоятельный феномен»¹.

Под рок-поэзией в русской культуре новейшего времени традиционно понимают словесный компонент рок-композиции, в которой, кроме этого, есть компонент музыкальный и, условно говоря, перформативный, связанный с особенностями исполнения, но мы обращаемся только к анализу словесного, поэтического компонента.

В трактовке понятия культурного кода мы будем опираться, в большей степени, на работы Ю. М. Лотмана (*Семiosфера, Текст как смыслопорождающее*

¹ И. Кормильцев, О. Сурова, *Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция*, [в:] *Русская поэзия: текст и контекст*, Тверь: Тверской государственный университет 1998, вып. 1, с. 5.

устройству). По Лотману, при создании любого художественного текста (в данном случае – и рок-текста), запускается кодирующий механизм языка, призванный запечатлеть в семиотической структуре – тексте – определенную авторскую мысль². При восприятии реципиентом текста, в свою очередь, запускается механизм декодирующий. Задача данного исследования – расшифровать используемые И. Кормильцевым в своих произведениях (большой частью известных как песни группы *Наутилус Помпилиус*) культурные коды на примере одного текста поэта – *Когти*, который был музыкально переосмыслен группой «Раэн i Компания».

В данном случае мы можем выдвинуть тезис о том, что рок-произведение – текст, является семиотической структурой, обладающей определенными функциями и внутренними многослойными кодами. Как и любому тексту, ему присуща семиотическая неравномерность: кроме функций передачи информации и порождения новых языков, текст выступает также как устройство, на вход которого подаются прежде циркулировавшие в культуре тексты, которые, пересекая его внутренние кодовые границы, трансформируются в новые сообщения. Необходимость в культурном коде возникает тогда, когда происходит переход от мира сигналов к миру смысла.

Культурный код – это то, что позволяет дешифровать преобразованные значения в смысл. Код – это правила формирования ряда конкретных сообщений. Все коды могут быть сопоставлены между собой на базе общего кода, более простого и всеобъемлющего. Код позволяет проникнуть на смысловой уровень культуры, без знания кода культурный текст окажется закрытым. Культурные коды находятся внутри всех языков культуры, но найти их не просто – они проявляют себя при переходе с одного уровня смысла на другой.

Среди таковых в данном произведении мы выделили несколько: природный код, животный, временной, физиологический, эмоциональный коды. Они, в свою очередь, формируют более глубинные: религиозный, мифологический и космогонический.

В рассматриваемом тексте коды природный и временной тесно связаны. Так, составляющие природного кода – «ночь», «роса», «летняя гроза», «явился до зари», «спала в темноте», «явился утром» – являются атрибутами кода временного (именно благодаря шифровке природного кода мы ориентируемся во временной парадигме произведения). В свою очередь, временной код имеет независимый шифр, говорящий с адресатом напрямую: «две сотых секунды», «вновь» (2 раза), «наперед», «вдруг», а также несколько абстрактно: «стремясь изменить», «спутал час», «ожидая», «завершая»,

²Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров. Текст как смыслопорождающее устройство*, [в:] он же, *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи и исследования*, Санкт-Петербург: Азбука: Азбука-Аттикус 2014, с. 17–30.

«всегда». Данный ряд шифров вызывает определенную ассоциацию закольцованности: времени, цикла дня, событий и жизни. Это доказывают нам и последние строки текста:

...и я отшатнулся и вдруг усвоил науку кольца
я слышал шепот небес: Вера, Надежда, Любовь.
это было мое Всегда и оно хранило меня
и я исчез словно дым чтобы утром явиться вновь.

Наиболее выразительно проявляет себя животный код. Он берет свое начало уже в названии стихотворения и лейтмотивом проходит через все произведение: «рыжая кошка», «зашипела в углу», «агаты ее когтей», «когти» (2 раза), «зрочки тугих узлов». Кошачья тема сопровождает персонаж, который можно назвать ее «героиней», поскольку ей свойственны человеческие качества: смех («...и смеялась над тем кто был смел с яростью летней грозы»), способность к общению («она зашипела в углу, когда я сказал: ты лжешь!»), улыбка («она улыбнулась так будто знала все наперед»), реакция («и вновь нанесла удар при звуке знакомых слов»), человеческие части тела («рубцы на ее лице – повторенье моих рубцов» и обладание пальцами). Образ кошки здесь настолько силен, насколько и древен. Образ «рыжего кота» напрямую ассоциируется с древнеегипетским богом солнца Ра, который каждую ночь в образе рыжего кота, переплывает подземную реку и одерживает победу над Апопом, желающем погрузить все во тьму и хаос. Как утверждает Е. Блаватская, зрочки кошек также ассоциировались с фазами Луны³. Кошка – сторожит солнце и каждодневный свет. Это есть и в тексте:

...я открыл глаза этот свет странный свет без источника света
оставляя меня в тени осветил мне ее черты...

Отдельно стоит отметить такие составляющие животного кода, как: «побитый пес» (так называет себя лирический герой в начале стихотворения) и «хищник» (с которым он отождествляет себя уже в конце произведения). С одной стороны, мы можем предположить, что лирический герой символически является Апопом, который не хочет, чтобы свет появлялся, вновь и вновь пытаясь это остановить.

Нельзя забывать, что кошка традиционно связывается с женским началом, хитростью и грациозностью. В христианстве же кошка – это Сатана,

³ Е. П. Блаватская, *Тайная Доктрина. Синтез науки, религии и философии*, Рига 1937, т. 1, с. 734.

похоть и лень. Лирический герой данного текста «надежным нарратором» быть не может: он демонизирует образ героини, превращая ее в рыжую кошку, нападающую на него. Но он снова и снова начинает закольцованный путь, отчетливо вынимая наружу мотив предательства и мести. Явно заметно ущемленное мужское «Я» героя:

...и я отступил на шаг, предавая мужскую суть
и ушел как побитый пес вытирая густую кровь
оставив в ее когтях то чего не мог не вернуть.

В конце он сам понимает, что месть бесполезна. На самом деле, у героини нет когтей, а боль, которую он причиняет ей, отражается на ней ровно так же:

что рубцы на ее лице – повторенье моих рубцов
что на пальцах ее нет когтей – обоюдоострая плоть
таращилась рядом с ней зрачками тугих узлов.

В развенчивании «демона» герой видит возможности мщения, «но ангел, паривший над ней, успел мне крикнуть: не смей!». В финале герой приходит к раскаянию («и вдруг усвоил науку кольца, я слышал шепот небес: Вера, Надежда, Любовь»), но не видит выхода: «и я исчез словно дым чтобы утром явиться вновь». Возможно, весь текст является моделью одного жизненного пути, в котором мы можем заметить неотвратимость его повторения без познания внутреннего прощения и смирения.

В тексте упоминается «барберийский лев»:

я шел на нее [казнь], я шел как пьяный христианский святой
на барберийского льва, я кажется даже пел...

Ныне исчезнувший вид львов, использовался римлянами для увеселительных боев с гладиаторами. Согласно хронике, на растерзание львам бросали и первых христиан, а также перебежчиков и дезертиров. В I–III веках н. э. казнь применялась преимущественно для расправы с ранними христианами, благодаря чему наряду со смертью на кресте стала одной из самых известных причин мученической кончины христианских святых⁴. Герой идет навстречу своей гибели, представляя себя великомучеником.

⁴ Г. И. Тираспольский, *Беседы с палачом. Казни, пытки и суровые наказания в Древнем Риме*, Москва: Intrada 2003, с. 192.

Здесь, наравне с прочими важен и физиологический код, контрастирующий с финалом стиха (герой «исчез словно дым»). Проявление эмоций (смех, избегание рук), глаголы движения («отступил», «ушел», «склонился», «отшатнулся» и др.), физическая боль («удар», «кровь», «боль», «рубцы» и др.) – говорят нам о чисто человеческом начале, как героя, так и героини. Если автор уделяет этому особое внимание, значит, мы можем предположить, что героям неприятны проявления слабостей человеческого тела. Не то что кошка или ангел, верно?

Обобщая все найденные нами коды, мы можем выделить три большие группы, коды которых неизбежно пересекаются в пространстве текста: христианский код, космогонический и мифологический. Автор выстраивает лестницу: от человеческого к вечностному. От мелких людских отношений к бесконечности повторений. Столь виртуозное переплетение кодов было бы невозможно без уже существующих культурных систем, но именно оно и дает нам то самое «новое сообщение», о котором и говорит М. Ю. Лотман.

Наличие кодов, их функционирование в тексте и взаимодействие с настоящей реальностью могут говорить об успешной дешифровке текста и утверждении семиотической природы рок-текстов И. Кормильцева. Данное исследование полезно не только в изучении специфики произведений данного автора, но и может рассматриваться как попытка доказательства семиотичности российской рок-поэзии в целом.

References

- Blavatskaya, Yelena. *Taynaya Doktrina. Sintez nauki, religii i filosofii*. Moskva: AST, 2016.
- Kormiltsev, Ilya V. *Rok-poeziya v russkoi kulture: vzniknovenie, bytovanie, evolyutsya*. In: *Russkaya poeziya: tekst i kontekst*. Вып. 1. Tver: Tverskoi gosudarstvennyi universitet, 1998.
- Lotman, Yuriy M. *Vnutri myslyashchikh mirov. Tekst kak smysloporozhdayushchee ustroystvo*. In: *Semiosfera. Kultura i vzryv. Vnutri myslyashchikh mirov. Stati i issledovania*. Sankt-Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2014.
- Tiraspol'skiy, Gennadiy I. *Besedy s palachom. Kazni, pytki i surovye nakazaniya v Drevnem Rime*. Moskva: Intrada, 2003.

ЛАРИСА ЛЯПИНА

 <https://orcid.org/0000-0002-2547-2499>

Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена
Кафедра русской литературы
181196 Санкт-Петербург
наб. реки Мойки, д. 48
larissa.lyapina@mail.ru

**РЕФЛЕКСИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ
ТРАДИЦИИ ПРОЩАНИЙ С ПЕТЕРБУРГОМ
В НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ XXI ВЕКА**

**THE CLASSICAL TRADITION
OF PARTING WITH ST. PETERSBURG
AS REFLECTED IN NON-CLASSICAL POETRY
OF THE 21ST CENTURY**

В статье представлена традиция русской классической лирики, сложившаяся на основе мотива расставания лирического героя с Петербургом – и рефлексии этого события. Сюжеты и поэтика таких стихотворений в XIX–XX вв. эволюционировали и создали ряд типовых форм; в XXI в. они взаимодействуют и используются разными авторами. Анализируется лирический цикл *Прощание с Петербургом* Ф. Городова, сетевого поэта-любителя, успешно и интересно отображающего и сопрягающего в целом все основные разновидности жанра.

Ключевые слова: лирика, Петербург, прощание, сюжет, поэтика.

The article presents a certain tradition in the Russian classical lyrical poetry, which originates in the motif of a lyrical subject's taking his leave of St. Petersburg – and reflecting on this parting. The lyrical plots and the poetics of such poems have been subject to evolution in the course of the 19th and the 20th century and developed into a number of typical forms; in the 21st century these forms have been in interaction and various poets have been using them. The article brings the analysis of the lyrical cycle *Parting with St. Petersburg* by Fiodor Gorodov, an amateur poet publishing on the Internet. The cycle constitutes an interesting realization of the genre and successfully brings together all its main varieties.

Translated from the Russian by Marta Kaźmierczak

Keywords: lyrical poetry, St. Petersburg, the motif of parting, lyrical plot, poetics.

Жанр, генетически восходя к древнейшей эпохе становления художественной словесности, продолжает оставаться актуальной категорией вплоть до настоящего времени. Его эволюция выступает важнейшей универсалией литературного процесса, формируя и развивая собственную историческую поэтику. Особенный интерес представляют жанровые традиции XIX–XXI веков – постриторической эпохи, на протяжении которой они обеспечивают востребованность и функционирование не только ряда сохраняющихся канонических, но и многообразных нежанровых форм. Сказанным определяются задачи и смысл данной статьи, посвященной исторической поэтике одного конкретного нежанра, какой она выстраивается в масштабах литературы: от интуитивного до сознательного (авторефлексивного), от классических образцов до любительского («не классического») творчества.

Жанр этот обозначен нами как «прощания с Петербургом» в русской лирике. Нам уже приходилось писать о нем; однако, для понимания логики и особенностей самой жанровой модели, представляется необходимым напомнить основные тенденции и этапы ее развития.

Количество лирических стихотворений, посвященных Санкт-Петербургу, несопоставимо велико по сравнению с числом аналогичных произведений, обращенных к другим российским городам. В состав антологий поэзии о Петербурге, изданных на протяжении XX в., включены многие сотни художественных текстов, принадлежащих более чем 200 авторам; и в XXI веке этот поток не иссякает. Объяснить этот феномен такими общеизвестными причинами, как специфическая судьба города, его историческая роль второй столицы России, а также необычность географического положения, климатических условий и уникальность его архитектурного облика, можно лишь отчасти: ведь речь идет о лирике, с ее личностно-субъективным принципом мировидения. Но мы и не будем рассматривать этот вопрос в его онтологическом или культурологическом ракурсах, обращаясь далее к особенностям бытования петербургской темы в богатом материале лирической поэзии.

Среди лирических стихотворений о Петербурге выделяются связанные с ситуацией вынужденной предстоящей разлуки с городом – по разным причинам. Расставание естественным образом вызывает потребность высказаться обо всем, личностно связанным с исчезающим, уходящим, что и происходит в лирическом обращении-монологе. Сюжеты этих стихотворений обычно содержат размышления лирического героя о Петербурге, о своем к нему отношении, и нередко – о более общих жизненных вопросах. Эти стихотворения составили своеобразную жанровую традицию *Прощаний с Петербургом*.

Исторически она формируется в русле элегической поэзии, где невозвратимая утрата провоцирует и порождает медитацию. В русской поэзии, в частности, этот сюжетообразующий потенциал обнаруживается и разрабатывается на протяжении первой половины XIX века в обращениях-прощаниях (*Прощай, свободная стихия...* А. С. Пушкина (1824), *Прощание с элегиями* Н. М. Языкова (1824), *Прощай, немытая Россия...* М. Ю. Лермонтова (1841), и многих других). Но тем более любопытно, что «прощания с Петербургом» оформились, выработали собственную поэтику в творческой практике поэтов уже более полутора веков тому назад – после чего начался напряженный процесс актуализации и развития внутренних продуктивных возможностей этой модели.

На протяжении XIX века сюжетика «прощаний с Петербургом» обычно определяется встающей перед лирическим героем необходимостью покинуть Петербург, где он провел достаточно большой и важный для него период времени. При этом характер эмоциональной реакции мог быть различным. Если П. П. Ершов в *Прощании с Петербургом* (1835), написанном после окончания университета в связи с предстоящим отъездом в Тобольск, создает идиллически-возвышенный образ города, исполненный восхищенного любования им и естественной при расставании грусти, – то Ап. Григорьев, с его неуравновешенной, страстной натурой, да еще усугубленной неудачной любовью, также вынужденный возвращаться после двух проведенных в Петербурге лет на родину, в своем *Прощании с Петербургом* (1846) создает яростную инвективу, обличительно-категоричный текст. В контексте нашего материала эти два стихотворения изначально обозначили эмоционально-оценочный диапазон возможностей жанра.

Своеобразная «формульность» выражения «прощание с Петербургом» была публично закреплена на дружеском вечере, связанном с предстоявшим отъездом за границу М. И. Глинки в 1840 г.: его друзья подготовили программу вечера, центральной частью которой явилось исполнение Глинкой написанного им на слова Н. В. Кукольника цикла романсов под заглавием *Прощание с Петербургом*; при этом каждый из романсов содержал посвящение одному из друзей, а текст финальной *Прощальной песни* был адресован самому композитору¹.

На протяжении XIX века традиция лирических стихотворений, посвященных прощаниям с Петербургом, обрела устойчивые черты и популярность. Центральное место в сюжетах текстов с этого времени занимает обобщенный

¹ Подробнее об истории формирования традиции *Прощаний с Петербургом* см.: Л. Е. Ляпина, *Традиция лирических «прощаний с Петербургом»*, [в:] она же, *Мир Петербурга в русской поэзии*, Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена 2018, с. 169–177.

портрет города, посвященный переживаниям лирического героя в связи с расставанием и выражающий его личное отношение к Петербургу.

В лирике рубежа XIX–XX вв. эта модель, однако, трансформируется, наполняясь новым содержанием – прежде всего в творчестве поэтов-эмигрантов первой волны, где число стихотворений о Петербурге поистине огромно². Меняется многое, начиная с исторических обстоятельств. Теперь иная ситуация была в расставании с любимым городом: стихотворения писались не в ожидании отъезда, а после него. Соответственно, и переживание разлуки носит у этих авторов психологически иной характер; и даже слова прощания в этих текстах, как правило, отсутствуют. У некоторых поэтов они появляются позже: в стихотворениях, написанных через несколько лет эмигрантской жизни, когда все ошутимее становятся переживания и размышления не только о произошедшем, но и о будущем. Здесь мотив разлуки получает новый проблемный разворот; драматическое мироощущение перерастает в трагическое, причем как в отношении судьбы поэта, так и в отношении судьбы города. Рождается тема возможного ухода, исчезновения бывшего Петербурга; и воображаемое прощание с ним обретает новые коннотации и смысл. Появляется мотив тревоги за исчезающий город. Соответственно, меняется и поэтика: образ города метафоризируется, одухотворяется – например, в ностальгических стихотворениях В. Набокова 1920-х годов: *Брожу в мечтах, где брел когда-то...*, *Петербург (Так вот он, прежний чародей...)*, *Петербург (Мне чудится, в рождественское утро...)* и др.³

Характерен масштаб процесса: эта расширяющаяся проблематика, отмеченная Р. Тименчиком и В. Хазаном⁴, все настойчивее проявляется, постепенно усиливаясь, также и в творчестве поэтов, не уезжавших из России и лично наблюдавших драматические перемены в ее жизни.

Со второй половины XX века в сюжеты «прощаний с Петербургом» возвращается тема личного отъезда – в новом качестве, соединяя мотивы эмигрантской поэзии второй, а затем третьей волны с тревожными размышлениями о будущем города, страны, родных. Этот новый инвариантный сюжет «прощаний» соединяет в себе, таким образом, тенденции разных эпох и в различных сочетаниях. Образное наполнение сюжета усложняется, уплотняясь текстуально, обретает многоплановость, порой

² *Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна)*, вступит. ст, сост., подготовка текста и прим. Р. Тименчика и В. Хазана, Санкт-Петербург: Академический проект 2006.

³ В. В. Набоков, *Стихотворения*, Санкт-Петербург: Академический проект 2002, с. 240–259.

⁴ Р. Тименчик, В. Хазан, «*На земле была одна столица...*», [в:] *Петербург в поэзии русской эмиграции...*, с. 25–56.

символизируется. При этом развернутые описания (особенно характерные для эмигрантской поэзии первой волны) все чаще заменяются поэтикой намеков, отсылок, аллюзий. А также – обилием реминисценций, знаменующих укорененность сюжета в литературной памяти: знак универсализации явления. Эти черты особенно выразительны в поэтике авторской («бардовской») песни – *Прощаниях с Петербургом* М. Щербакова, Е. Клячкина, А. Духовского и других. Тема необратимой изменчивости образа Петербурга выходит на новый виток рефлексивного описания происходящего: оно подытоживается – как всем понятное, не требующее доказательств явление: «Дворцы и каналы на месте, А прежнего города – нет...»⁵.

Можно заметить целый ряд других сопутствующих особенностей в разработке традиции «прощаний с Петербургом», которые, обозначившись еще в первой половине XIX века, возрождаются и получают развитие к концу XX века. Такова наглядно разрастающаяся – порой за пределы литературы – эстетическая разноприродность произведений, получающих традиционное название *Прощание с Петербургом*. В 1840 г., как упоминалось выше, многосоставным (лирика, музыка, вокал, театрализованное действо) был прощальный вечер в честь отъезда М. И. Глинки. Позже Иоганн Штраус, выступавший в 1856–1865 гг. по приглашению дирекции Царско-сельской железной дороги в Павловском вокзале, написал вальс *Прощание с Петербургом*; а еще позже, в 1971 г. Ян Фрид снял кинофильм под тем же названием – о жизни Штрауса в России и о его любви к Ольге Смирницкой. А уже в недавнее время (2004) цикл *Прощание с Петербургом* был создан музыкантами рок-группы «Юкон».

Стремление к циклизации «прощаний с Петербургом», восходящее к романской сюите в честь М. Глинки, также становится особенно характерным для последних десятилетий, в первую очередь в «бардовской» поэзии.

И наконец, постепенная универсализация традиции выразилась в наше время еще и в том, что она обнаруживает себя в творчестве поэтов разных статусов. Наряду с произведениями известных авторов, всевозможные «прощания с Петербургом» оказываются исключительно популярными также в самодеятельной, любительской поэзии. В частности, эти тексты активно присутствуют в ресурсах Интернета. Обращает на себя внимание не только сходство сюжетно-ситуативного инварианта (расставания героя с Петербургом), но становящееся своеобразным «брендом» использование выражения «прощание с Петербургом» в качестве заглавия. Таковы стихотворения А. Валезы, Г. Листа, песен Л. Адриановой, М. Резницкого, авторских поэтических книг Л. Зиминой, М. Дахия, Э. Крыловой и многих других.

⁵ А. М. Городницкий, *Ленинградская песня*, [в.]: он же, *Сочинения*, Москва: Локид 2000, с. 280.

Их сопоставление позволяет выделить два момента, существенных для нашей темы в целом. Первый – это сам факт возрастающей потребности обращения к этой традиции, личного приобщения к ней. Второй – это знание и использование авторами всевозможных изводов неожанра, вариантов мотивного и композиционного оформления лирического обращения к Петербургу, что проявляется в поэтике «прощаний». Особенно интересна авторефлексия традиции, приобретающая интегративный характер, когда предпринимается попытка сведения разных типов «прощаний», уже реализовавшихся в поэтической практике, в авторское единство. Обратимся в связи с этим к характерному творческому эксперименту Федора Городова.

Городов публикует свои стихотворения в сети Интернета, сообщая об этом в краткой биографии, предваряющей его поэтические тексты. После беглого перечисления главных событий жизни (родился в 1947 г. в Ростовской области, далее – служба в армии связистом, потом в ПВО под Москвой, в Семипалатинске и Новочеркасске; с 1971 г. – живет в Петербурге), следует завершающая самохарактеристика: «Страстный рыболов. Никаких публикаций не имею. Не был, не состоял, не привлекался. Живу в г. Санкт-Петербурге. Дача – деревня Перелесье»⁶.

Среди приведенных на сайте произведений Городова есть цикл *Прощание с Петербургом*, включающий десять стихотворений. Вот его содержание в авторской редакции:

Прощание с Петербургом. Цикл.

Санкт-Петербург. Прощание с Петербургом – городская лирика, 24.01.2016 15:35

Прощание с Петербургом. Прощай, чухонские болота! – без рубрики, 12.02.2012 17:04

Мой Петербург. Прощание с Петербургом – городская лирика, 25.11.2014 19-35

Антитеза. Прощание с Петербургом – иронические стихи, 07.02.2013 21:07

Прощание с Петербургом. Звезда полей... – без рубрики, 12.02.2012 15:55

Прощание с Петербургом. Сон в летнюю ночь – гражданская лирика, 11.03.2014 19:40

К моему портрету. – иронические стихи, 18.02.2012 00:30

Прощание с Петербургом. Эти реки, каналы, канавки – без рубрики, 19.03.2012 18:59

На Ладого. Прощание с Петербургом – пейзажная лирика, 25.02.2016 10:34

Оставь надежду всяк... Прощание с Петербургом – без рубрики, 07.12.2015 19:27

Выделим основные черты этого цикла.

Прежде всего, это выраженный интерес автора к цикловой форме, столь характерной для бытования интересующего нас жанра. Ее возможности

⁶ Ф. Городов, *Прощание с Петербургом*, [электронный ресурс] <https://www.stihi.ru/avtor/krasnyikut> [12.09.2019]. Далее цикл Ф. Городова цитируется по этому источнику.

целенаправленно использованы и обыграны. Заглавие цикла определяет сюжетно-жанровый инвариант; повторением заглавия в 8 из 10 стихотворений акцентируется вариативность его образного воплощения. Так уже оформление становится знаком универсализации мотива «прощания с Петербургом». Выше мы отмечали эстетическое разнообразие материала циклов, получавших такое название. В цикле Городова эта особенность представлена с особенной наглядностью, декларативно. Стихотворения, составившие цикл, различны экспрессивно, модально, интонационно; дополнительно эти различия подчеркнуты авторскими жанровыми обозначениями всех произведений («городская лирика», «гражданская лирика», «пейзажная лирика», «иронические стихи»; а в случае неопределенности жанра – «без рубрики»).

При этом в разнообразии «прощаний с Петербургом» отчетливо угадываются признаки основных разновидностей сюжета разлуки и прощания, сложившихся исторически и описанных нами выше.

Так, герой Городова неоднократно прощается с Петербургом, отлучаясь за его пределы по разным поводам: на рыбалку (*На Ладоге*), на дачу (*Антитеза*), на родину – в те места, где прошли детство и юность – хотя бы в мечтах (*Звезда полей*, *Сон в летнюю ночь*) или иносказательно. Эти сюжеты репрезентируют исторически первый (хотя и сохранившийся в лирике до начала XXI в.) тип лирических «прощаний», связанных с предстоящей необходимостью личного отъезда из города.

Еще богаче и детальнее представлен в цикле Городова сюжет метафорического «ухода» самого города Петербурга в его историческом качестве – «ухода» как исчезновения его узнаваемых черт в условиях современности, со сменой архитектурного облика и уклада жизни (*Санкт-Петербург, Мой Петербург, Оставь надежду всяк...*). Этот проблемный аспект «прощаний», наращивавший исторически свою актуальность в творчестве многих поэтов на протяжении XX–XXI вв., оказывается центральным в цикловом сюжете Городова.

Настойчиво противоречив у Городова и сам образ Петербурга; его доминанта – контраст («Помпезный город над Невой / С погодой мерзкой и капризной», «Мой Петербург, мой пышный склеп!» и т. п.). И это тоже традиционно: такого рода антиномичность издавна вошла в литературный образ Петербурга. В поэзии она обнаруживается в лирике Н. А. Некрасова (*О погоде*, и др.), у Ап. Григорьева (инвектива которого *Прощание с Петербургом* сосуществует с признанием Петербургу в любви и сердечной привязанности – в стихотворении *Город*: «Да, я люблю его, громадный, гордый град...»), а сама антиномия становится основой сюжета одноименного стихотворения, начинающегося строкой «Великолепный град! Пускай тебя иной...»).

Связь с традицией различными способами отражается в тексте цикла, его оформлении и стилистике. Типовые черты «ретропоэтики» лирических прощаний с Петербургом – такие, как включение в сюжеты стихотворений воспоминаний, снов, мечтаний и пр. – сопрягаются с системой отсылок, намеков и аллюзий, заменивших к концу XX века многословные описания городского ландшафта (характерные особенно для классического периода) – и тем самым как бы подключающих к диалогу героя и Петербурга сообщество читателей. Таким способом читатели-петербуржцы репрезентируются как «свои», посвященные в ситуацию и понимающие все с полуслова люди. Им знакома атмосфера жизни города, досконально известна его история, проблемы – и потому достаточно намека, незначительной детали, способных установить понимание между автором и ними (*Антитеза; Эти реки, каналы, канавки...* и др.). Уже в первом стихотворении цикла автор определяет эту интонацию, обращаясь не только к читателям, но и непосредственно к сегодняшнему Петербургу:

С годами ты утратил лоск,
Смирившись с областной судьбою.
Стал скромн, деловит, неброск.
Короче, стал самим собою.
В болотах, что хвалил кулик,
Поднялись спальные районы;
Ты стал бездушен, стал безлик.
Дома росли, как шампиньоны.

Но с шиком выкатил на КАД
В своем стремлении пытливым.
По дамбе ринулся в Кронштадт
Стрелой каленой над заливом...

Для цикла, насыщенного типовыми чертами «прощаний с Петербургом», характерна, в то же время, подчеркнутая личностная авторефлексия лирического героя как автора цикла, а также процесса его создания. В тексты включены описания его настроения, привычек и предпочтений, отношения к изображенному; в центральной части цикла размещено стихотворение *К моему портрету*. Красноречивый штрих в авторском оформлении цикла представляет фиксация не только дат создания вошедших в него стихотворений, но и времени завершения каждого из них, с точностью до минуты. Городев-автор не упускает случая отметить свое знакомство с классической литературой (через реминисценции, намеки), знание истории

города, но позиция его неизменно непритязательна: он лишен жажды самоутверждения за чужой счет. Более того, весь цикл проникнут мягким юмором и иронией, в первую очередь – в отношении к самому себе. Это игровое начало, в частности, отделяет авторскую позицию от типовой графоманской установки.

Мы не видим необходимости в специальной художественно-критической оценке этого цикла; нас интересовал характер рецепции сложившейся жанровой традиции. На фоне неиссякающего живого внимания к ней со стороны современных (в том числе непрофессиональных) авторов, по богатству замеченных особенностей и выраженной системности при репрезентации жанровой модели цикл Городова беспрецедентен, по-своему универсален, – что и заставило нас обратить на него специальное внимание.

References

- Gorodnickii, Alexander M. *Sochineniya*. Moskva: Lokid, 2000.
- Levashova, Olga, E. *Mikhail Ivanovich Glinka: v 2-kh knigakh*. Moskva: Muzyka, 1988.
- Liapina, Larisa E. *Traditsiya liricheskikh "proshchaniy s Peterburgom"*. In: *Mir Peterburga v russkoy poezyi*. Sankt-Peterburg: RGPU im. A. I. Herzena, 2018: 169–177.
- Nabokov, Vladimir V. *Stikhotvoreniya*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 2002.
- Peterburg v poezyi russkoi emigratsyi (pervaya i vtoraya volna)*, eds. R.Timenchik, V. Hazan. Sankt-Peterburg, Akademicheskii proekt, 2006.
- Peterburg v russkoi poezyi XVIII – pervoi chetverti XX veka*. Sankt-Peterburg: Filologicheskii fakultet SPbGU, 2002.
- <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=41872>
- <https://www.stihi.ru/avtor/krasnyikut>

MAGDALENA WOJCIECHOWSKA <https://orcid.org/0000-0001-9915-3442>

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
Instytut Neofilologii i Lingwistyki Stosowanej
85-601 Bydgoszcz
ul. Grabowa 2
m.e.wojciechowska@wp.pl

**АВИАТОР ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА
КАК ЖАНР ДНЕВНИКА****EVGENY VODOLAZKIN'S *THE AVIATOR*
AS A DIARY GENRE**

Целью настоящей статьи является представление творчества современного и самого популярного русского писателя Евгения Германовича Водолазкина в романе *Авиатор*, написанном в форме дневника. В статье представлен новаторский подход автора к жанру дневника, который сопоставлен с классической классификацией Елены Богдановой в ее научной статье *Языковые особенности жанра дневника* (2008).

Ключевые слова: дневник, записи, Дмитрий Лихачев, Михаил Бахтин, монологичность, полифония.

The purpose of this article is to investigate the diary genre as used in Evgeny Vodolazkin's novel *The Aviator*. The author of the paper attempts to describe and emphasize the innovativeness of Vodolazkin's approach, as compared with the main classic features interpreted in the light of Elena Bogdanova's article entitled 'Language features of the diary genre' (2008) which brings a classification thereof.

Keywords: diary, notes, Dmitry Likhachev, Mikhail Bakhtin, monologue, polyphony.

Роман *Авиатор* Водолазкина был опубликован впервые в 2016 году. Писатель, создавая этот художественный текст находился под влиянием академика Дмитрия Лихачева (1906–1999), с которым он работал в Отделе древнерусской литературы Пушкинского Дома Российской академии наук. Лихачев был для Водолазкина не только образцом настоящего ученого, но и образцом «нравственно чистого» человека, учитывая, хотя бы, его лагерное прошлое на Соловках. На эти факты обращает внимание Ирина

Чайковская в своей публикации *Возвращение авиатора*¹. При этом автор статьи ставит сильный акцент на связь между лагерными воспоминаниями Лихачева и описаниями главного героя *Авиатора*:

[...] Описания лагеря сродни тем, что мы встречали у прошедшего через Соловки Дмитрия Сергеевича Лихачева, замечательного исследователя древнерусских текстов. [...] «Соловецкая» часть книги – дань памяти всем узникам Соловецкого ГУЛАГа, но в первую очередь она посвящена памяти Дмитрия Лихачева [...]².

Стоит добавить, что Лихачев придавал форме дневника большое значение и советовал всем, особенно детской аудитории и молодежи, записывать систематически свои впечатления, переживания и эмоции именно в таком виде. Теоретические указания насчет того, как надо писать, какие правила надо при этом соблюдать, находим в работе Лихачева под заглавием *Письма о добром и прекрасном* (1985):

[...] Чтобы научиться писать, надо писать. Поэтому пишите письма друзьям, ведите дневник, пишите воспоминания, их можно и нужно писать как можно раньше – не худо еще в юные годы – о своем детстве, например [...]³.

В связи с тем, что научная деятельность Лихачева вызвала огромный интерес у Водолазкина, в 2002 году он выпустил книгу под заглавием *Дмитрий Лихачев и его эпоха*, в которую вошли воспоминания и эссе выдающихся ученых, писателей и общественных деятелей. Следует подчеркнуть, что дополненное издание этой публикации появилось в печати в 2006 году, что свидетельствует о привязанности и великому уважению автора *Авиатора* к своему учителю – Лихачеву и это объясняет симпатию Водолазкина к разным формам дневниковых записей.

Цель настоящей статьи – представить роман *Авиатор* Водолазкина сквозь призму жанровых разновидностей дневниковых текстов. Прежде чем перейдем к анализу содержания романа Водолазкина и его жанровой специфики, следует привести классическую дефиницию дневника и его традиционные особенности, затем ввести новые жанровые формы дневниковых записей, которые в итоге сопоставим с новаторскими приемами автора *Авиатора*. Традиционный дневник, личные записки и воспоминания относятся к мемуарному жанру. Причем определение «мемуары»

¹ И. Чайковская, *Возвращение авиатора*, «Знамя» 2017, № 2.

² Там же, с. 2.

³ Д. С. Лихачев, *Письмо двадцать первое. Как писать?*, [в:] *Преодоление времени. Важные мысли и письма (сборник)*, Москва: «Издательство АСТ» 2016, с. 59.

(фр. 'memoires') означает прежде всего записки современников, повествующие о событиях, в которых автор мемуаров принимал участие или которые известны ему от очевидцев⁴. Важная особенность мемуаров заключается в установке на «документальный» характер текста, претендующего на достоверность воссоздаваемого прошлого⁵. Жанр дневника является одним из древнейших жанров в литературе, первые сведения о котором восходят к истокам письменности. Развитие записей началось уже с X века, когда появились такие типы дневникового жанра, как: хождения, путешествия, путевые очерки, автобиографические записи. В России ведение дневников и книжных записей началось с XIII века и продолжалось до XIX века. Одним из писателей этого периода, который ссылался в своем творчестве на жанр дневника, является Михаил Юрьевич Лермонтов, автор *Героя нашего времени* (дневник Печорина). Именно в творчестве Лермонтова жанр дневника сыграл роль самовысказывания героя и изображения человеческой души, национальной идентичности. Записки Печорина вводят читателя в его мир и заставляют поверить в неподдельность его душевного состояния. Читая такой дневник, читатель имеет возможность провести анализ окружающего мира, понять прошлое и сохранить память о нем. Следует подчеркнуть, что широкое распространение жанра дневника наступило в России в XX веке, когда драматические события народной истории, в том числе три русские революции и две мировые войны, в значительной степени повлияли на сознание и формирование личности русского человека. Именно жесткие события заставили советских писателей делать личные записи, которые послужили в будущем свидетельством совершения насилия над личностью. Свой опыт периода войны описали, кстати сказать, М. Ф. Андреева *Дневниковые записи*, О. Берггольц *Из дневников*, М. Пришвин *Дневник*, А. Твардовский *Из рабочих тетрадей*. В дневнике⁶, как правило, повествование ведется чаще всего от первого лица, в виде повседневных или периодических записей о значимых событиях, личной жизни повествователя, героя, автора. Согласно теории Елены Владимировны Богдановой⁷ на тему основных признаков дневника, каждая запись в дневнике определяется конкретной датой, то есть при каждой заметке должен быть указан год, день, а иногда

⁴ Мемуарный жанр. Личный дневник, Кружок Юный журналист, [электронный ресурс] <http://rusteacher.ru/kruzhok-yunyj-zhurnalist/7-memuarnyj-zhanr-linnyj-dnevnik> [11.09.2018].

⁵ *Литературный энциклопедический словарь*, под общей ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева, Москва: «Советская энциклопедия» 1987, с. 98–99.

⁶ Об этой теме писали также: М. Г. Чулюкина, *Дневник как жанр публицистики: предметно-функциональные особенности*. Автореферат диссертации на соискание научной степени канд. филол. наук, Казань 2009.

⁷ Е. В. Богданова, *Языковые особенности жанра дневника*, «Филологические науки. Вопросы теории и практики» 2008, № 1(1), с. 28–33.

определяется и время суток. Характерной особенностью записей является также сжатость текста и отрывочность. Как правило, в дневнике описываются факты и реальные события. Повествователь делает записи, основанные на его собственных впечатлениях. Ведение дневника может ассоциироваться со свободным выражением мыслей. По своей сути дневник должен быть монологичным⁸, однако может иногда появиться так называемая внутренняя диалогичность слова автора – например, беседа с вымышленным собеседником. Богданова утверждает, что дневник не является ретроспективным, что должен относиться к современным событиям. Записи совершаются индивидуально, для удовлетворения собственных нужд, не для публичного восприятия, в результате чего наступает усиление лирической экспрессии⁹. Итак, мы пришли к выводу, что данная выше зарисовка жанровой традиции дневника в русском историко-литературном процессе позволит нам указать новые тенденции, согласно которым мы будем понимать роман *Авиатор* Водолазкина (в контексте дневниковых записей) не как нарратологический прием, а именно как разновидность дневникового текста «нового типа». Стоит сразу объяснить, что понятие как «дневника», так и «дневниковых текстов» понимаем согласно теоретическим исследованиям Михаила Михеева¹⁰, в работе которого читаем:

[...] Дневник предлагается считать ядерным понятием внутри более общего – дневниковых текстов, включающих в себя и записные книжки (ежедневник, блокнот, альбом, черновик, записи для памяти, календарь), и мемуары, письма, путевые журналы, автобиографии, исповеди, маргиналии, рабочие тетради, и так называемые блоги в интернете...[...]¹¹.

В дневниковой классификации, предложенной Михеевым, особое место уделяется «эго-тексту» как специфической форме дневника, в которой автор *Дневника в России XIX–XX века...* выделяет два главных признака: во-первых, понимание эго-текста как текста о себе самом, в котором обычно указаны обстоятельства жизни пишущего и, во-вторых, отражение в нем субъективной авторской точки зрения, часто с эгоцентрической позиции автора¹². Анализируя роман *Авиатор* Водолазкина, будем также ссылаться

⁸ *Литературный энциклопедический словарь...*, с. 99.

⁹ Е. В. Богданова, *Языковые особенности жанра дневника...*, с. 28–33.

¹⁰ М. Михеев, *Дневник в России XIX–XX века – эго-текст, или пред-текст*, Москва: Водолей 2006, [электронный ресурс] <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/research/miheev/kniga.htm> [18.03.2019].

¹¹ Там же.

¹² Там же.

на работы других авторов¹³, которые рассматривали жанровую специфику дневника в целом. Дневник является одним из наиболее оригинальных мемуарных жанров с точки зрения композиции и формы повествования. Самое главное, что произведение Водолазкина является интересным объектом исследования не только из-за богатого историко-философского содержания, но также благодаря его новаторскому характеру. Стоит обратить внимание на факт, что автор романа-дневника отошел от классической формы литературного дневника и, модифицируя его существующий вариант, вписанный в литературный дискурс, создал собственный вариант этого жанра, который вписывается в форму эго-текста. Чтобы показать новаторский подход Водолазкина к этой разновидности дневника и обнаружить его индивидуальные особенности, отнесемся уже к самому роману *Авиатор* Водолазкина.

Автором дневниковых записей в романе Водолазкина *Авиатор* является художник и политический заключенный – Иннокентий Платонов, который в 1930 году стал участником эксперимента по крионике (заморозке) в Соловецком лагере особого назначения (СЛОН, «Соловки»). Можно принять, что решение Иннокентия стать замороженным было особой формой побега от ужасной лагерной реальности, к которой герой будет возвращаться несколько раз после своего «воскрешения». В конце 1990-ых годов доктору Гейгеру удалось разморозить Иннокентия Платонова – человека совсем другой эпохи, которому придется адаптироваться в новом и чужом для него мире. Чтобы процесс адаптации пациента прошел эффективно и по мере возможности безболезненно, доктор Гейгер посоветовал Иннокентию делать записки, которые помогли бы восстановить память о прошлом и о себе самом. По мнению доктора, ведение дневника является единственным надежным путем к восстановлению утраченного сознания и тождественности, а также к новой жизни в гармонии с окружающим новым миром:

[...] Дело было так. Гейгер принес карандаш и толстую тетрадь. Ушел. Вернулся с подставкой для письма. – Все, что произошло за день, записывайте. И все, что из прошлого вспомните, тоже записывайте. Этот дневник – для меня. Я буду видеть, как быстро мы в нашем деле продвигаемся [...] Описывайте и оценивайте меня всесторонне – моя скромная персона потянет за собой другие нити вашего сознания. А круг вашего общения мы будем расширять постепенно [...]¹⁴.

¹³ М. Г. Чулюкина, *Дневник как жанр публицистики...*

¹⁴ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор*, Москва 2016, с. 14.

Из вышеприведенной цитаты вытекает, что роман *Авиатор* написан в форме дневника, главной целью которого является представление истории главного героя Иннокентия и восстановление его сознания и памяти. Роман Водолазкина разделен на две части, в каждой из которых записи сделаны иначе. В первой части произведения дневники ведутся главным героем Иннокентием. Однако его замечания ярко отличаются от традиционных, упомянутых в работах Богдановой¹⁵ и Чулюкиной¹⁶. Если у них записки определяются точной датой, т.е. днем, годом или временем суток, то у Водолазкина появляются только дни недели в неупорядоченном виде. Данный способ записей в романе Водолазкина можно рассматривать как новаторский прием жанра дневника и иллюстрацию состояния самого пишущего, который восстанавливает свою память фрагментарно, постепенно, маленькими шагами и притом хаотическим путем. Интересным в этом отношении становится хотя бы отрывок из *Авиатора*, в котором Платонов окрыляет заново свою привязанность к Богу и Церкви:

Воскресенье

[...] Проснувшись, прочел мысленно “Отче наш”. Оказалось, молитву воспроизвожу без запинки. Я, бывало, по воскресеньям, если не мог пойти в церковь, хотя бы “Отче наш” про себя читал. Шевелил губами на влажном ветру. Я жил на острове, где посещение служб не было само собой разумеющимся. И остров не то чтобы необитаемый, и храмы стояли, но так как-то всё сложилось, что посещать их было непросто. Подробностей сейчас уже и не вспомнишь [...]¹⁷.

Только позже отдельные образы детства, лагерной жизни, восстанавливаемые героем детали сочетаются в его сознании друг с другом и позволяют Иннокентию полностью осмыслить самого себя и окружающий его мир. Кроме этого хаотичность очередных записей героя является своего рода психологической записью рождения заново утраченной памяти человеком, который в первую очередь задает вопрос: кто я такой, где место моего нахождения, кто мои близкие и знакомые? В этом виде записи главного героя *Авиатора* представляют собой эго-текст, так как в нем ощущаем присутствие двух его значимых черт, выделенных ранее Михеевым¹⁸. В данном случае имеем в виду факт, что Иннокентий создает себе текст о самом себе, в котором пытается осознать самого себя и свое место в окружающем его мире. Надо вспомнить, что Платонов был заморожен почти 70 лет назад, а «проснулся» в 1999 году,

¹⁵ Е. В. Богданова, *Языковые особенности жанра дневника...*, с. 28–33.

¹⁶ М. Г. Чулюкина, *Дневник как жанр публицистики...*

¹⁷ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 21.

¹⁸ М. Михеев, *Дневник в России XIX–XX века...*

прошли целые поколения и мир выглядит иначе. Герой переживает сильный шок и ощущает боязнь перед действительностью:

[...] Я ведь любил Петербург бесконечно. Возвращаясь из других мест, испытывал острое счастье. Его гармония противостояла в моих глазах хаосу, который пугал и расстраивал меня с детства. Я сейчас не могу как следует восстановить событий моей жизни, помню лишь, что, когда меня захлестывали волны этого хаоса, спасала мысль о Петербурге – острове, о который они разбиваются...[...]¹⁹.

К тому же его воспоминания в форме эго-текста это попытка в письменной форме ввести порядок в сферу своих мыслей и эмоций. Здесь появляется также важная функция дневника, которую Михеев²⁰ называет релаксационно-терапевтической. Писание дневника снимает с Платонова эмоциональное и нервное напряжение, принимает участие «в процессе вербальной рационализации мыслей»²¹. К тому же, Водолазкин реализует в романе *Авиатор* второй аспект теоретической основы эго-текста по Михееву²² – представление субъективной точки зрения самого создателя дневникового текста, как и обращение внимания на его эгоцентричность. Эти два элемента: субъективизм и эгоцентричность героя, а затем способ передачи им индивидуальных заметок в форме эго-текста связан также с его прошлым. В романе вспоминается, что Иннокентий Петрович Платонов в начале века был художником и учился в Академии художеств в Петербурге и:

[...] Проснувшись почти через семьдесят лет после чудовищного эксперимента, он пытается осознать, кто он, и обрести себя в новых обстоятельствах. Герой осознать, что утратил дар художника, и начинает писать, но не картины, а воспоминания, постепенно восстанавливая в памяти события, свидетелем которых случилось быть, людей, с которыми сводила судьба, впечатления, ощущения, запахи, краски, звуки, наконец речь [...]²³.

Замечания Н. Стрельниковой приводят на мысль особую трактовку эго-текста Платонова как «пульсирующего»²⁴, выборочного и фрагментарного текста, к тому же создаваемого бывшим художником. Его дневник

¹⁹ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 31.

²⁰ М. Михеев, *Дневник в России XIX–XX века...*

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Н. Д. Стрельникова, *А почему Платонов – авиатор? О роли названия в романе Е. Водолазкина «Авиатор»*, [в:] *Русистика и Современность*, ред. И.П. Лысаковой и Е.А. Железняковой, Санкт-Петербург: «Северная звезда» 2018, с. 211.

²⁴ Этот термин употребляем за: М. Михеев, *Дневник в России XIX–XX века...*

представляет собой как бы сборник его личных фотографий – в большинстве автопортретов, появляющихся в описательной форме:

[...] Церковь – большая радость, особенно в детстве. Маленький, значит, держусь за юбку матери. [...] Мать ставит свечу к иконе. Поясницей чувствую ее ладони, а мои валенки и варежки свободно перемещаются в воздухе, и я как бы парю в направлении иконы. Подо мною десятки свечей – праздничные, колеблются, – я смотрю на них и не могу отвести от этой яркости взгляда [...]»²⁵.

Как далее характеризует Михаил Михеев эго-текст: «Под определение эго-текста подпадает не только дневниковый, но также конечно и мемуарный текст, где ощутим временной отступ от описываемых событий»²⁶. Похожее явление замечаем и в романе *Авиатор* Водолазкина. Иннокентий Платонов содержит в себе много сходств с биографией упомянутого нами выше ученого Дмитрия Лихачева, который на Соловках как зэк находился в конце 20-х годов XX века. К тому же Лихачев является автором своих лагерных воспоминаний²⁷. Этим путем реализуется очередная функция дневника, о которой упоминает исследователь жанра дневника – Михаил Михеев – функция культурной памяти, так как в романе сохраняются следы о событиях индивидуальной жизни²⁸.

В отличие от платоновского «эго-текста», в котором повествование ведется от первого лица, во второй части романа *Авиатор* появляются и другие повествователи, в том числе доктор Гейгер и жена Иннокентия – Настя. Доктор Гейгер принял решение о совместном ведении дневника, втроем, чтобы мотивировать Иннокентия к дальнейшему писанию, так как он пропустил несколько недель:

[...] На днях Иннокентий сообщил мне, что уже пару недель не ведет дневник. [...] Да, главное: я уцепился за этот разговор и убедил его продолжать дневник. Для этого, правда, пришлось пообещать, что тем же займется Настя. И даже я. [...] Что ж, будем писать все каждый на своем компьютере. Потом соединим [...]»²⁹.

С этого момента в романе появляются три автора-повествователя, которые, представляя свои собственные впечатления, пополняют друг друга

²⁵ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 21.

²⁶ М. Михеев, *Дневник в России XIX–XX века...*

²⁷ Д. Лихачев, *Соловецкие записи 1928–1930*, [в:] *Воспоминания*, Санкт-Петербург: Логос 1995.

²⁸ М. Михеев, *Дневник в России XIX–XX века...*

²⁹ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 221.

и тем самым обогащают содержание совместного дневника. Однако, именно благодаря такому решению Иннокентий чувствует себя как предмет эксперимента, как подопытный кролик, а не как пишущий художник, который отошел от живописии: «Я сказал ему, что эти записи делают меня кем-то особенным, подопытным»³⁰. Таким образом во второй части романа наступает и следующая трансформация дневника, то есть рядом с названием дней недели появляются в скобках имена повествователей (Иннокентий, Гейгер, Настя), которые со временем подвергаются постепенной редукции, сначала до пустых скобок, а в результате до полного отказа их употребления. Впоследствии наступает слияние содержания текста, в результате чего дневниковая запись Платонова во второй части романа теряет свой первичный характер и черты монологического письменного высказывания. Напомним, что мы назвали дневниковые записи Платонова эго-текстом³¹. Множество повествователей приводит к потере монологичности. Дневник во второй части *Авиатора* становится полифоническим, т.к. Водолазкин предоставляет в романе слово другим повествователям, которые в своих записях представляют собственное мировоззрение. Водолазкинский аспект полифоничности художественного текста-дневника отсылает нас к работам русского литературоведа и философа – Михаила Михайловича Бахтина³². В философской концепции полифонического романа, сформулированной Бахтиным, ссылаясь на пример творчества Федора Достоевского (*Преступление и наказание*), ученый пытался доказать, что автор такого типа художественной письменности не оказывает предпочтения ни одному из героев. У всех одинаковое право голоса, никто не доминирует. Сам автор не оценивает высказываний и поступков своих героев. Он предоставляет эту возможность читателю, который по-своему интерпретирует поведение и психическое состояние персонажей³³.

Водолазкин выходит за пределы описания современности, которая является основой для ведения дневника. Посредством путешествия во времени, в далекое и чужое для самого автора прошлое, ему удастся модифицировать принятую модель этого жанра. Е. Богданова³⁴ и М. Чулюкина³⁵ подчеркивают, что предметом мемуарных описаний должны быть современные события, в которых непосредственно принимает участие их автор. У Водолазкина наступает сплетение настоящего и прошлого времени.

³⁰ Там же, с. 224.

³¹ М. Михеев, *Дневник в России XIX–XX века...*

³² М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, 1963. Работы 1960-х–1970-х гг., [в:] *Собрание сочинений*, Москва 2002, т. 6, с. 22.

³³ Там же.

³⁴ Е. В. Богданова, *Языковые особенности жанра дневника...*, с. 28–33.

³⁵ М. Г. Чулюкина, *Дневник как жанр публицистики...*

Водолазкин не является участником исторического процесса периода деятельности СЛОНа. Он раскрывает перед читателем тайны истории свидетеля и жертвы политического террора СССР. Иннокентий Платонов это герой двух разных эпох, т.е. периода соловецкого лагеря и 90х годов XX века. Плавное перемещение героя во времени является целенаправленным приемом Водолазкина, который утверждает читателя в том, что времени нет, что прошлое переключается с настоящим и предугадывается им. Темой времени автор *Авиатора* заинтересовался благодаря своему учителю – академику Лихачеву, который говорил Водолазкину следующее:

[...] Если полагать, что время есть, то не понятно, как может существовать Святая Троица – Бог-сын, Бог-отец и Святой дух. Это временной парадокс – как отец может одновременно существовать с сыном. Но этот парадокс существует только в том случае, если мы считаем, что существует время. Лихачев говорил, что время дано нам по нашей слабости, мы заперты в нем, иначе не смогли бы охватить события нашей жизни. А потому Лихачев, и я вслед за ним, уверены – времени нет [...] ³⁶.

Автор *Авиатора* ссылается на мнение Лихачева применительно ко времени. Ввиду этого главный герой с легкостью передвигается в пространстве и во времени, соединяя тем самым две разные эпохи в одно тесно слитое целое. Однако поворот к прошлому противоречит традиции жанра дневника, который, в оценке Богдановой ³⁷, не должен быть ретроспективным, а относящимся к современности. Иннокентий Платонов регулярно возвращается к прошлому, потому что это единственный путь к восстановлению утраченной памяти:

[...] Я ведь только тем и занимаюсь, что ищу дорогу к прошлому: то через свидетелей (их со смертью Анастасии больше нет), то через воспоминания, то через кладбище, куда переместились все мои спутники. Я пытаюсь приблизиться к прошлому разными путями, чтобы понять, что оно такое. Что-то отдельное от меня или проживаемое мной до сих пор? [...] ³⁸.

Согласно теории Богдановой ³⁹, дневник ведется индивидуально, не для общественного пользования. Чулюкина ⁴⁰ утверждает, что дневник является

³⁶ Л. Кириллова, *Времени нет. Памяти Дмитрия Лихачева*, 2016, [электронный ресурс] <https://www.pravmir.ru/vremeni-net-pamyati-dmitriya-lihachyova/> [28.11.2016].

³⁷ Е. В. Богданова, *Языковые особенности жанра дневника...*, с. 28–33.

³⁸ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 349.

³⁹ Е. В. Богданова, *Языковые особенности жанра дневника...*, с. 28–33.

⁴⁰ М. Г. Чулюкина, *Дневник как жанр публицистики...*

и своего рода исповедью, которая открывает причины кризиса личности, бессилие человека, которому пришлось бороться с угнетающей властью. Внимания заслуживает факт, что записки Иннокентия Платонова играют дополнительную функцию как характеристики персонажа, так и двух исторических эпох. По поручению Гейгера пациент создает записки, которые являются одним из элементов медицинской терапии и составляют основу для анализа личности главного героя. Терапия писанием была изучена, к слову сказать, американским психологом профессором Джеймсом Пеннебейкером, который доказал ее эффективность в преодолении негативных эмоций, вызванных тяжелыми событиями прошлого. Ученому удалось также доказать, что именно писание о каких-либо проблемах положительно влияет на состояние здоровья пишущего⁴¹. В этом случае можно отнестись и к психоанализу Зигмунда Фрейда, который рассматривал искусство, в том числе и писание, как своеобразный способ примирения принципов «реальности» и «удовольствия» путем вытеснения из сознания человека неприемлемых импульсов⁴². Иначе говоря, путем творческой деятельности художник достигает самоочищения (греч. 'катарсис')⁴³. Здесь уместно сказать, что Иннокентий, делая записки, также стремится к своего рода очищению, покаянию и искуплению греха за убийство доносчика Зарецкого:

[...] Господи, помилуй. Я сказал священнику: вот я покаялся на исповеди, что когда-то убил человека, но легче мне не становится. Священник мне ответил: ты просил прощения у Бога, которого не убивал, – может быть, тебе попросить прощения у убитого? Боже мой, что же я могу сказать убитому, и услышит ли он меня оттуда? [...]⁴⁴.

Согласно теории Фрейда, в процессе психоанализа участвуют как правило две стороны: пациент и доктор. Основой психотерапии является разговор между больным и терапевтом. Самое важное, чтобы сеансы были регулярными. Тогда можно рассчитывать на положительные результаты. В *Авиаторе* выступают эти два элемента: врач Гейгер и пациент Иннокентий Платонов. Сам процесс психотерапии Гейгера немного отличается от ее основного варианта, но стоит заметить, что он происходит регулярно. Терапия Гейгера совершается не посредством разговора, а именно в форме

⁴¹ J. Klebaniuk, *Opowiedz swoją historię. Terapeutyczne efekty pisania*, „Przegląd Biblioterapeutyczny” 2015, т. V, № 1, с. 13.

⁴² *Механизмы психологической защиты*, Ф. А. Крот, Минск: БГМУ 2015, с. 11.

⁴³ *Психоанализ Зигмунда Фрейда. Сознательное и бессознательное. Обоснование культуры как сублимации эроса*, [электронный ресурс] https://studbooks.net/648741/filosofiya/psihoanaliz_hudozhestvennoe_tvorchestvo [11.09.2018].

⁴⁴ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 44.

записей в дневнике – его эго-текстами, которые являются самым достоверным материалом медицинской документации.

В заключение следует подчеркнуть, что Водолазкин в романе *Авиатор*, ссылаясь на все свое литературное, философское и историческое знание, на классическую теорию жанра дневника, выработал настоящий оригинальный вид дневника – эго-текст. Эти три отдельные дневниковые записи второй части романа *Авиатор*, где каждая из них является как бы отдельным голосом: Платонова, Гейгера и Насти, придает дневниковым записям, в их композиционном сопоставлении в произведении, особый признак полифоничности. Плавное перемещение героя во времени и пространстве, размывание границы между прошлым и настоящим, пропуски в определении даты и времени записей подчеркивают индивидуальность пишущего героя в создаваемом им дневнике – эго-тексте.

В целом роман Водолазкина – это пример реализации дневниковой прозы начала XXI века в новаторской форме. Писатель доказал, что в отличие от классического дневника, в новой модели записей именно прошлое всегда является основой для настоящего, о чем свидетельствуют упомянутые выше плавные, лишенные всяких барьеров путешествия авиатора Иннокентия во времени. У Водолазкина достоверным источником, способствующим восстановить память и сознание героя, являются минувшие события, а не только актуальные проблемы общества. Внимания заслуживает факт, что несмотря на индивидуальный подход Евгения Водолазкина к жанру дневника и его разновидности: эго-тексту, ему удалось сохранить первоначальную функцию дневника – характеристику конкретной эпохи и значимых для нее событий, изображение психологического состояния автора записей и ответ на наиболее важные и сложные вопросы человечества.

References

- Bakhtin, Mikhail. *Problemy poetiki Dostoyevskogo. 1963 Raboty 1960-ykh 1970-ykh godov*. Moskva, 2002.
- Bogdanova, Yelena V. „Yazykowiye osobienosti dnevnika”. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 1, no. 1 (1) (2008): 28.
- Chaykovska, Irina. “Vozvrasschenie aviatora”. *Znamia*. No. 2 (2016).
- Dmitryi Likhachov – solovietski akademik i katorzhanin. http://www.solovki.ca/people_18/lihachev.php
- Kirilova, Ludmila. *Vremeni net. Pamiati Dmitriya Likhachova*. <https://www.pravmir.ru/vremeni-net-pamyati-dmitriya-lihachyova/>
- Klebaniuk, Jarosław. “Opowiedz swoją historię. Terapeutyczne efekty pisanja”. *Przegląd Biblioterapeutyczny*, vol. V, no. 1 (2015): 11–32.
- Kon, Igor S. *V poiskakh sebya: Lichnost i yeye samoznanye*. In: *Poltizdat*, 1987.
- Kozevnikov, Vadim. *Litieraturnyj enciklopediceskiy slovar*. Moskva, 1987: 98–99.

- Krot, A. *Mekhanizmy psikhologicheskoi zashchity*. Minsk, 2015.
- Likhachev, Dmitryi. *Pismo dvadstat pervoye. Kak pisat?* In: *Preodolieniye vremeni. Vazhnye mysli i pisma*. Moskva, 2016: 28.
- Memuarnyi zhanr. Lichnyi dnevnik*. <http://rusteacher.ru/kruzhok-yunyj-zhurnalist/7-memuarnyj-zhanr-linnyjdnevnik>
- Mikheyev, Mikhail. *Dnevnik v Rosii XIX–XX v. – ego-tekst, ili pred-tekst*. Moskva: Vodoley, 2006. <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/research/miheev/kniga.htm>
- Pivovarova, Ludmila M. “Dnevnik kak literaturnaya forma”, *Gumanitarnyye nauki*, 2007.
- Polak, D. M. *Zhanr dnevnika i problemy yego tipologii*. Almaty, 2004.
- Psikhoanaliz Zygmunda Freuda. Soznatelnoe i bessoznatelnoe. Obosnovaniye kultury kak sublimatsyi erosa*. https://studbooks.net/648741/filosofiya/psihoanaliz_hudozhestvennoe_tvorchestvo
- Vodolazkin, Yevgeny. *Aviator*. Moskva: AST, 2017.
- Yegorov, Oleg G. *Ruskii literaturnyi dnevnik XIX v. Istoriya i teoriya zhanra*. Moskva: Flinta, Nauka, 2003.

DANIEL BANASIAK <https://orcid.org/0000-0001-8087-8187>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej
90-226 Łódź
ul. Pomorska 171/173
banasiakdaniel@gmail.com

ПРОБЛЕМА СВОБОДЫ В ЭССЕИСТИКЕ ОЛЬГИ СЕДАКОВОЙ: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

THE ISSUE OF FREEDOM IN OLGA SEDAKOVA'S ESSAYS: THE INTERTEXTUAL ASPECT

В статье рассматриваются рассуждения Ольги Седаковой на тему свободы, помещенные в ее эссеистических текстах. Используется интертекстуальный метод анализа текстов. Смысл и ценность свободы в жизни человека эссеистка толкует, опираясь на «чужое слово». В анализируемых текстах появляются интертекстуальные связи и отношения с другими текстами русской (А. Пушкин, А. Блок, О. Мандельштам, М. Петровых, Б. Пастернак, И. Бродский, Д. Пригов, С. Аверинцев) и европейской (Данте, У. Шекспир, И. Гете, П. Элюар, А. Швейцер) культуры. Особым источником, на основе которого философствует Седакова, является Священное Писание. Проблема свободы видится поэтессой прежде всего в поэтическом, моральном (как положение человечества) и эсхатологическом аспектах.

Ключевые слова: Ольга Седакова, эссеистика, проблема свободы, интертекстуальность, интертекст.

The article explores Olga Sedakova's reflection on the theme of freedom, expressed in her essayistic texts. The intertextual method of text analysis is used. The essayist interprets the meaning and value of freedom in human life relying on someone else's word. In the analyzed essays there appear intertextual references to other texts of the Russian culture (Pushkin, Blok, Mandelshtam, Maria Petrovykh, Pasternak, Brodsky, Dmitry Prigov, Sergei Averintsev) and of the European tradition (Dante, Shakespeare, Goethe, Eluard, Schweitzer). A particular source on the basis of which Sedakova philosophizes is the Holy Scripture. She perceives the issue of freedom primarily in the poetic, moral (as the human condition) and eschatological perspective.

Keywords: Olga Sedakova, essays, problem of freedom, intertextuality, intertext.

Ольга Александровна Седакова – представительница современной русской метафизической поэзии, переводчик Р. Рильке, Т. Элиота, П. Клоделя, П. Целана, Ф. Петрарки, Данте, богослов и филолог написала ряд эссе на философские, моральные и богословские темы (*Moralia*), а также эссе рассуждений – о поэзии, поэтике и поэтических судьбах (*Poetica*). Эссеистические тексты, собранные под латинскими заглавиями, указывают на вопрос о «человеческом положении» (*conditio humana*). Широко известно, что во второй половине XX века в России происходит настоящий «взрыв» эссеистики, тематически многообразной, касающейся повседневности, эстетики, этики, политики, философии. Эссе XX века предстает как пространство рефлексии над действительностью и авторефлексии, становления смысла, как размышление, становящееся литературой. Чертами современного эссе являются внутренняя динамика образа, не четко сформулированная концепция, сложная сеть ассоциаций, парадокс как способ игры с читателем. В формальном аспекте эссе Седаковой похоже как на литературные, так и на философские тексты, а особенной их чертой является постоянная цитация, литературные аллюзии и реминисценции.

Целью нашего анализа является истолкование понятия свобода в оптике Ольги Седаковой. Анализ ее идей намереваемся сделать с учетом тех мест (интертекстов) ее эссеистики, которые так или иначе отсылают к другим текстам литературы и культуры. Такой подход обусловлен спецификой анализируемых текстов.

Тема свободы в произведениях Ольги Седаковой занимает почетное место, проявляется в большинстве ее эссеистических текстов. В нашей статье проанализируем соответствующие проблеме эссе Седаковой, в частности: *Свобода как эсхатологическая реальность*, «Узел жизни, в котором мы узнаны». *Русская поэзия 30–40 годов как духовный опыт*, *Непродолженные начала русской поэзии*, *Пушкин Ахматовой и Цветаевой*, *Европейская идея в русской культуре. Ее история и современность*, *Музыка глухого времени (русская лирика 70-х годов)*, *Искусство как диалог с дальним*, *Поэзия за пределами стихотворства*, *Символ и сила. Гетевская мысль в «Докторе Живаго»*, *Кому мы больше верим: поэту или прозаику?*, «*В целомудренной бездне стиха*». *О смысле поэтическом и смысле доктринальном*, *Четырехстопный амфибрахий, или «Чудо» Пастернака в поэтической традиции*, *Звук, Не смертные таинственные чувства. О христианстве Пушкина*, *Контуры Хлебникова*, «*Звезда нищеты*». *Арсений Александрович Тарковский*, *Морализм искусства, или о зле посредственности*, *Поэзия, разум и мудрость: мысль Александра Пушкина*, *Наследство Некрасова в русской поэзии*, *Власть счастья, Наши учителя*.

Михаил Викторович Панов. *К истории российской свободы, Лучший университет, Бегство в пустыню, Кончина Бродского, Иосиф Бродский: воля к форме, Посредственность как социальная опасность, Обсуждение «Посредственности». Вступительное слово, Благословение творчеству и парнасский атеизм, Цельность и свобода, О Владыке Антонии Митрополите Сурожском, Морализм искусства, или о зле посредственности, Дитрих Бонхеффер для нас.*

Как хорошо известно, тема свободы в литературе стара как сама литература и безусловно является ее неотъемлемой, имманентной чертой: «свободное искусство до некоторого времени полагало само собой разумеющимся»¹ – отмечает автор. Седакова пытается истолковать свободу в глубоком, высшем, даже духовном значении. «Человек, выглянувший из пещеры Платона, уже не поверит, что эта пещера и есть все, что дано нам в ощущения» – подчеркивает поэтесса. Соприродная поэзии освобождающая сила, открывает другие пространства смысла и чувства, является «как удар молнии»².

Такой «удар молнии» Ольга Седакова пережила, читая стихотворение Поля Элюара под заглавием *Свобода* (1942). Именно с этого текста начинается ее путь понимания свободы. Зная стихотворение в переводе П. Антокольского, поэтесса переводит его заново. Оно важно в толковании свободы, так как указывает на такую ее черту, которая способна преобразовать действительность³:

На вернувшемся здоровье
 На исчезнувшей беде
 На безоглядной надежде
 Я имя твое пишу
 И силой этого слова
 Я вновь начинаю жить
 Рожденный чтоб знать тебя
 Чтобы тебя назвать
 Свобода⁴.

¹ О. Седакова, «Узел жизни, в котором мы узнаны». *Русская поэзия 30–40 годов как духовный опыт*, [в:] она же, *Собрание сочинений в четырех томах*, Москва: «Университет Дмитрия Пожарского» 2010, т. 3, с. 419.

² О. Седакова, *Непродолженные начала русской поэзии*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 432.

³ Ср. с идеей свободы как способа существования добра у Ю. Тишнера.

⁴ О. Седакова, *Свобода как эсхатологическая реальность*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 16.

Все «освобожденные» вещи, все на чем поэт поставил печать «свободы» становится открытым в будущее. Тема свободы в ее высоком регистре – а только такой поэтесса хочет заниматься – указывает на будущее. Седакова показывает, что Элюар в своей поэзии совершает движение противоположное апокалиптическому «действию Антихриста»⁵. Свобода в сопоставлении с несвободой ассоциируется в сознании Седаковой с открытостью, настоящим и будущим⁶:

Чтобы по-настоящему чувствовать настоящее – как еще небывалое и уже решающее – т. е. помнить, что и прошлое было рядом таких настоящих, и будущее будет ничем другим как настоящим, необходима свобода⁷.

Идею отношения свободы и будущего Седакова видит в истории поэзии, которую можно написать как историю будущего: «будущее Данте, будущее Рильке, будущее Велимира Хлебникова. Я имею в виду не ряд эстетических утопий, а меняющийся облик взыскуемой, безоговорочной Жизни, Смысла, Свободы»⁸.

Определение «свободный» ассоциируется в сознании автора эссе с душой «благородно открытой и доверительной», «освобожденной от собственной низости, жадности и страха»⁹, «одаренной и дарящей»¹¹. Седакова не боится наделять эту поэтическую, таинственную, нравственную свободу религиозным пафосом. Дар искусства, как и дар веры обладают «открывающей, освобождающей, расширяющей силой»¹².

⁵ Ср. с Апок. 13, 16–17.

⁶ Ср. с идеей художественного творчества у Выготского, который «предлагает идею открытой формы [...] разомкнутой внутрь и в будущее, создающей в человеке того нового по отношению к его данности человека, который и воспримет, примет ее смысл. Идея возможного, будущего или вечно рождающегося человека как субъекта творчества и его адресата – главная тема анализов Выготского. В сущности, он предлагает нам оправдание творчества как основной деятельности человеческой психики. В художественном творчестве, в работе со свободной жизнью формы, по Выготскому, психика не борется с собственным прошлым (травматическим прошлым, как у Фрейда, сублимируя или маскируя его) – она строит свое будущее, свое постоянное рождение». О. Седакова, *Пушкин Ахматовой и Цветаевой*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 117.

⁷ О. Седакова, *Европейская идея в русской культуре. Ее история и современность*, [электронный ресурс] <http://www.olgasedakova.com/Moralia/1547> [10.09.2018].

⁸ О. Седакова, *Музыка глухого времени (русская лирика 70-х годов)*, [электронный ресурс] <http://www.olgasedakova.com/Poetica/175> [10.09.2018].

⁹ О. Седакова, *Непродолженные начала...*, с. 432.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² О. Седакова, *Искусство как диалог с дальним*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 326.

Осмысление свободы неразрывно связано с поэзией и искусством¹³. Поэзия снимает бремя рабства¹⁴. «Рабское, расчетливое, трусливое, неискреннее некрасиво и не может быть обстоятельством к рождению красоты»¹⁵ – подчеркивает поэтесса. Обращается внимание на функцию поэта, обладающего силой слова, способного изменять, делать, преобразовать. «Веря поэту, – пишет автор эссе, – мы верим такой истине, которая, как и его слово, – вещь не смысловая, а силовая. [...] Она не значит, а делает: делает нас свободными и другими»¹⁶.

Седакова размышляет также о такой свободе искусства, которая требует, с одной стороны, новизны по отношению к традиции¹⁷, с другой – вдохновенного творения из «ничего»¹⁸. Соответственно, свобода связана с вдохновением¹⁹. Через свободу видны стройность, покой и гармония²⁰, которые показаны на примере пушкинского стиха «Унылая пора, очей очарованье» из стихотворения *Осень* (1833). Эти слова «как будто сами выбрали быть вместе»²¹ – подчеркивает автор, обращая внимание на звуковую сторону поэзии (музыку стиха). Акцентируется мнение, что «в звуковом сближении содержится проницательная догадка, за которой точная наука, лингвистика, едва поспевают»²². Пушкинский звук вдохновения: «он звучит внутри,

¹³ О. Седакова, *Поэзия за пределами стихотворства*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 125.

¹⁴ О. Седакова, *Символ и сила. Гетевская мысль в «Докторе Живаго*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 589.

¹⁵ О. Седакова, *Свобода...*, с. 20.

¹⁶ О. Седакова, *Кому мы больше верим: поэту или прозаику?*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 165.

¹⁷ См.: Традиция искусства нового времени требует новизны каждого следующего шага: как сказал Т. С. Элиот, традиционным может стать только такое сочинение, которое выдерживает суд предшествующей традиции. Это... загоняет художника во все более и более узкий диапазон возможностей. Все больший и больший круг вещей, чувств, форм становится запрещенным в так называемом «свободном искусстве». Поэту наших дней в этом отношении много труднее, чем Гете или Лермонтову. О. Седакова, «В целомудренной бездне стиха». *О смысле поэтического и смысле доктринального*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 129.

¹⁸ См.: Другой не менее строгий закон свободного искусства – требование исходной непредвзятости художника, его безоружности перед своим предметом, который раскроется ему только в ходе глубоко личного, интимного опыта. Все «готовые», «чужие» смыслы, установки, предпосылки могут только помешать этому событию совершенно нового познания, новой встречи – как, словами Цветаевой, «вечный третий в любви». О. Седакова, «В целомудренной бездне стиха». *О смысле...*, с. 129. См. также об этом: «Творение из смыслового «ничто», из личностного «ничто» – категорический императив свободного искусства – делает как будто немислимой возможность творчества религиозно и догматически определенно». Там же, с. 130.

¹⁹ О. Седакова, *Четырехстопный амфибрахий, или «Чудо» Пастернака в поэтической традиции...*, с. 207.

²⁰ О. Седакова, *Звук*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 203.

²¹ О. Седакова, *Свобода...*, с. 20.

²² О. Седакова, *Звук*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 203.

[...] он ищет излиться наружу»²³ – замечает Седакова и дает примеры из вышеуказанного стихотворения:

Душа стесняется лирическим волнением,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем...²⁴

Седакова именем знаменитого Пушкина открывает сокровищницу поэтической традиции, обращая внимание на присутствующую в ней «святую свободу». Указывает на пушкинские стихи: «Свободы сеятель пустынный / Я вышел рано, до звезды...»²⁵, где предназначение поэта сравнено с действиями «сеятеля» Божьего, а также отсылает к строфе из стихотворения *Птичка* (1823):

Я стал доступен утешенью;
За что на Бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!²⁶

В данном случае акцентируется утешение лирического героя, принимающего функцию поэта, который дарует свободу. По мнению поэтессы, чтобы даровать свободу другим, нужно обладать каким-то ее избытком. В случае Пушкина этот избыток «обеспечен здоровьем, гибкостью, быстротой ума и чувства»²⁷. Идея свободы как дара, идея свободы принести жертву, по мнению Седаковой, принадлежит не только поэту, но и каждому человеку²⁸.

Автор эссе указывает на один из любимых эпитетов в Пушкинском творчестве, на эпитет «тайный»:

²³ Там же.

²⁴ А. С. Пушкин, *Осень*, [в:] он же, *Собрание сочинений в десяти томах*, Москва: «Государственное издательство художественной литературы» 1959, т. 2, с. 382.

²⁵ А. С. Пушкин, *Свободы сеятель пустынный...*, [в:] он же, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 16.

²⁶ А. С. Пушкин, *Птичка*, [в:] он же, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 7.

²⁷ О. Седакова, *Не смертные таинственные чувства. О христианстве Пушкина*, [электронный ресурс] <http://www.olgasedakova.com/Poetica/170> [10.09.2018].

²⁸ Задача поэта – и читателя истории – разрушить все «деления и метки», масштабы значимости, все иерархически организованные единства, «дать свободу» составляющим их частицам, [...] одним словом, уничтожить *вертикаль* смысловой организации, начиная с «верхнего положения» «богов» («неба», «звезд») над людьми и человека – над одушевленной и неодушевленной природой. О. Седакова, *Контуры Хлебникова*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 306. О. Седакова, *«Звезда ницетъ»*. *Арсений Александрович Тарковский*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 466. См. также: О. Седакова, *Морализм искусства, или о зле посредственности*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 264.

1. «тайные цветы» («Люблю ваш сумрак неизвестный/И ваши тайные цветы...»)²⁹;
2. «тайные стихи» («И тайные стихи обдумывать люблю...»)³⁰;
3. муза – «дева тайная» («Прилежно я внимал урокам девы тайной...»)³¹;
4. «тайная свобода поэта» («Любовь и тайная свобода / Внушили сердцу гимн простой...»)³².

Седакова подчеркивает церковнославянское значение слова «тайный» т. е. «таинственный»³³ и акцентирует огромное почтение свободы Пушкиным: «В глубине пушкинских таинственных чувств [...] мы можем различить почтение к свободе»³⁴. Пушкинская «тайная свобода» повлияла на характер русской поэзии, а имя Пушкина стало символом этой поэтической традиции³⁵. Потомки вносили в этот закон свободы некоторые уточнения. В пушкинском духе, по мнению Седаковой, писали Александр Блок, принявший такую же как Пушкин функцию поэта³⁶ и Мария Петровых, обратившаяся к «тишине свободы»³⁷.

Примером свободы и продолжателем пушкинской традиции является в эссеистике Седаковой личность Осипа Мандельштама. Поэтесса считает, что ему принадлежит осмысление пушкинской таинственной свободы как особого религиозного дара России. Несвободные интенции автократа или тоталитарного настроения не способны простираться на вдохновение поэта (оно «не смертное чувство»)³⁸. Конечно, лишиться такой таинственной свободы в условиях деспотизма может только сам автор, замкнувшийся

²⁹ А. С. Пушкин, *Свободы сеятель пустынный...*, [в:] он же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 189.

³⁰ А. С. Пушкин, *Близ мест, где царствует Венеция златая...*, [в:] он же, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 180.

³¹ А. С. Пушкин, *Муза*, [в:] он же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 135.

³² А. С. Пушкин, *К Н. Я. Плюсковой*, [в:] он же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 60.

³³ О. Седакова, *Поэзия, разум и мудрость: мысль Александра Пушкина*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 230.

³⁴ О. Седакова, *Музыка: стихи и проза*, Москва: «Русский мир» 2006, с. 430.

³⁵ Поэт некрасовской гражданской инспирации всегда выбирает сторону страдающих, а не счастливых, гонимых, а не гонителей. И поскольку ситуация ущемленной свободы бесконечно воспроизводится на родине Некрасова, поэту приходится выбирать. Третьего пути – не жертвенной гибели и не пошлого наслаждения – пути «тайной свободы» творчества и высокого мира с действительностью, гетевского или пушкинского, некрасовская школа не знает. О. Седакова, *Наследство Некрасова в русской поэзии*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 263.

³⁶ О, я хочу безумно жить, в котором Блок пишет о поэте: «Он весь – дитя добра и света, Он весь – свободы торжество!» А. Блок, *О, я хочу безумно жить*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений в двадцати томах*, Москва: «Наука» 1999, т. 3, с. 57. См. также: А. Блок, *Пушкинскому дому*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений...*, т. 5, с. 96.

³⁷ «Не шум газетной оды, / Журнальной ботовни, / Лишь тишина свободы / Прославит наши дни. М. Петровых», *Завещание*, [в:] она же, *Лирика*, Москва: «Эксмо» 2017, с. 82.

³⁸ О. Седакова, *Власть счастья*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 278.

на дар вдохновения³⁹. Поэтесса ссылается на слова Мандельштама о том, что «великое произведение искусства несет в себе чувство внутренней правоты [...] и блаженной свободы»⁴⁰. Седакова цитирует из стихотворения *О свободе небывалой...* (1915) два стиха Мандельштама: «Я свободе, как закону,/Обручен, и потому...»⁴¹. Этот недосказанный в эссе стих является риторическим вопросом о последствиях верности «закону свободы». Строфа в стихотворении закончена: «Эту легкую корону/Никогда я не сниму»⁴². Знаем последствия таких решений именно на примере жизни Мандельштама. За «тайную свободу», за верность «закону свободы» приходило платить поэтам жизнью или мученической судьбой. Мало того, верность свободному искусству стала в те времена почти «религиозным подвигом»⁴³ – замечает Седакова. Свободное искусство было до такой степени необходимо человеку, потому что оно открывало «не чисто эстетическую, но прежде всего спасительную силу»⁴⁴. Седакова подчеркивает: «Человек, переживающий вдохновение, свое или чужое [...] тайно свободен от власти тирана не потому, что сам он всевластен и автономен, а потому что он послушен другой власти»⁴⁵. Творчество в обстоятельствах тоталитарной системы является анклавом свободы. Однако поэтесса уточняет, что жизнь поэтической свободой в пределах гражданской несвободы не может быть стремлением уйти в мир иллюзий или заменителем политической свободы⁴⁶.

Одним из последних певцов такой «тайной свободы» был Иосиф Бродский, который напомнил современникам то, что Седакова называет: «пушкинским императивом личной свободы»⁴⁷:

Усталый раб – из той породы,
что зрим все чаще –
под занавес глотнул свободы.
Она послаще
Любви, привязанности, веры...⁴⁸

³⁹ Там же.

⁴⁰ О. Седакова, *Наши учителя. Михаил Викторович Панов. К истории российской свободы*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 709.

⁴¹ О. Мандельштам, *О свободе небывалой...* [в:] он же, *Собрание сочинений в четырех томах*, Москва: «Арт-Бизнес-Центр» 1993, т. 1, с. 113.

⁴² Там же, с. 114.

⁴³ О. Седакова, *Власть...*, с. 291.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же, с. 283.

⁴⁶ О. Седакова, *Лучший университет*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 291.

⁴⁷ О. Седакова, *Бегство в пустыню*, [электронный ресурс] <http://www.olgasedakova.com/Poetica/241> [10.09.2018].

⁴⁸ И. Бродский, *Пьяцца Маттеи*, [в:] он же, *Сочинения И. Бродского*, Санкт Петербург: «Пушкинский фонд» 1994, т. 3, с. 27.

Вышеуказанный пример из стихотворения Пьяцца Маттеи (1981) указывает на поощряющую к творчеству силу свободы. Особенной чертой страсти к свободе у Бродского была ее «антиреволюционерская и антинасилъственная»⁴⁹ черта: «В стране, пресыщенной насилием и презрением к человеку, другая, негуманистическая оппозиция не была бы радикальной»⁵⁰ – пишет эссеистка. Обращает внимание на тему смерти в творчестве Бродского, в советской идеологии, по мнению автора, совершенно запрещенную. У раннего Бродского смерть в стихотворениях появляется часто и это также можно понимать как проявление поэтической свободы.

Как помнят все (если хотят помнить), тема смерти была совершенно запрещенной в советской идеологии. Нет, люди не должны были считать себя бессмертными, но [...] каким-то образом их вообще освободили от этой заботы. И вдруг: смерть! смерть! смерть! – из стихотворения в стихотворение юного Бродского. И это понималось как: свобода! свобода! свобода!⁵¹

Эссе Седаковой построено на основе противопоставлений, как антирез высокого и – не столько низкого – что повседневного, «посредственного»⁵². Поэтесса считает, что в современных контекстах свобода рассматривается как «пустое и по преимуществу отрицательное понятие»⁵³. Пустота этого понятия обозначает возможность наполнения его злом или благом. По Седаковой, несчастье «пустоты» основополагающих ценностей взялось, «из того, что их событийность, чудо их реальности перестали ощущаться»⁵⁴. Она сожалеет, что современная философия помешала перспективу, а только начиная с конца – в самом деле, с вечности – к которой так или иначе принадлежим – жизнь является даром, благом и чудом, приводит к благодарности. В антропологическом представлении Седаковой существенную, спасательную роль для человека выполняет именно эсхатология.

⁴⁹ О. Седакова, *Кончина Бродского*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 481.

⁵⁰ Там же, с. 482.

⁵¹ Там же. См. также в этом контексте: О. Седакова, *Иосиф Бродский: воля к форме*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 490–503.

⁵² Седакова ссылается на высказывание Иоанна Павла II о том, что в расколе христианских церквей виновата посредственность внутри каждого из расколотых движений: «Посредственность, которую принимают как смешанную до неразличимости массу, не наделена чувством солидарности. Она поневоле порождает расколы». О. Седакова, *Посредственность как социальная опасность*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 415. Ср. с идеей посредственности Жоржа Бернаноса в эссе: О. Седакова, *Обсуждение «Посредственности»*. *Вступительное слово*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 421–424.

⁵³ О. Седакова, *Свобода...*, с. 20.

⁵⁴ Там же, с. 22.

Если бы оно, небытие, было взято в мысль изначально, тогда наличное сознавалось бы как чудо, как дар – и вызывало бы благодарность, которая и стала бы «главной заботой человека», «бытием-из-смерти». Мы каким-то образом забыли, что мы принадлежим небытию не после жизни, а еще до нее⁵⁵.

Подтверждают это, считает эссеистка, слова доктора Живаго: «[...] а вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили»⁵⁶. Кроме того, она разделяет взгляд на творение как Воскресение, любимую и многократно выраженную мысль Бориса Пастернака.

Седакова смотрит на открытость свободы и замкнутость несвободных утопий. Несвобода утопического мышления, по мнению ее, закрывается в научном детерминизме или псевдомистической магии. Если причиной мира является любовь (понимаемая как энергия – не вещь), то Данте не мог создать утопий «прекрасного нового мира».

Почему же дантовский мир не завершался «прекрасным новым миром», не утыкался в утопию? Потому что Принцип, Причина этого мира – Любовь – есть энергия, а не вещь. [...] «Новая цельность» ищет скорее вещных, законченных смыслов, и от научного детерминизма бежит к магическому⁵⁷.

Упоминает слова Данте: «ad aeternae gloriae libertatem»⁵⁸ т. е. «праведная душа переходит к свободе вечной славы»⁵⁹. Высшая степень свободы – замечает Седакова – это вечная слава, власть и сила. В греческом евангельском тексте слово власть (eksusia) – синонимично «свободе». Общий смысл «власти» и «свободы» – «сила»⁶⁰. Для подтверждения тезиса, что свобода первичнее, чем преодолеваемые ей препятствия, поэтесса цитирует Гете: «Лишь тот достоин жизни и свободы, / Кто каждый день идет за них на бой»⁶¹. Божественная воля свободы является требовательной, но только она, по мнению автора, способна дать настоящую свободу «полноты жизни здесь и сейчас»⁶².

Радость дарованной и удержанной свободы подобна, по мнению автора эссе, той радости, которую завещает Христос, радости, которой «никто

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ О. Седакова, *Благословение творчеству и парнасский атеизм*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 345.

⁵⁷ О. Седакова, *Цельность и свобода*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 476.

⁵⁸ А. Данте, *Божественная комедия*, цит. по О. Седакова, *Свобода...*, с. 21.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ О. Седакова, *О Владыке Антонии Митрополите Сурожском*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 836.

⁶¹ И. В. Гете, *Фауст*, цит. по: Седакова, *Свобода...*, с. 22.

⁶² О. Седакова, *Свобода...*, с. 26. См. также: О. Седакова, *Все и сразу*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 416.

не отнимет»⁶³. Эту радостную перспективу выражают цитаты из текстов Альберта Швейцера: «Я жизнь, которая хочет жить в живом окружении жизни, которая хочет жить»⁶⁴. Здесь Седакова отсылает к этическому принципу Швейцера, философа, музыканта и гуманиста, который исходит из воли к жизни как элементарного, первичного и постоянного факта сознания, а также выражает идею «благоговения перед жизнью как по отношению к собственной воле к жизни, так и по отношению к любой другой»⁶⁵. Радость свободной жизни поэтесса видит также в стихах Бориса Пастернака: «...быть живым, живым и только, / Живым и только до конца»⁶⁶. Так заканчивается стихотворение, начинающееся со стихов: «Быть знаменитым некрасиво. / Не это подымает ввысь»⁶⁷. Ввысь уносит человека поощряющая к жизни сама жизнь. Желание жизни является божественным желанием человека, которое Седакова выводит из христианской антропологии, в соответствии с которой человек создан по образу и подобию Божию⁶⁸.

В этом контексте божественного желания человека – жить и быть свободным приводится стих Осипа Мандельштама: «Нам союзно лишь то, что избыточно...»⁶⁹. Безмерное желание избыточно, и поэтому человек не способен осуществить это желание. Соответственно возникает проблема необходимости, противостоящей свободе. Необходимость определяется поэтессой как древняя языческая Ананке, правящая олимпийскими и подземными богами⁷⁰.

Необходимость говорит: да, вообще это хорошо, но не сейчас. Сейчас необходимо другое. А совсем хорошее не необходимо, оно избыточно [...]. Человек просто не может жить без взявшей его в оборот необходимости. Если она слабеет, он ее сам выскивает и придумывает⁷¹.

⁶³ О. Седакова, *Свобода...*, с. 23.

⁶⁴ А. Швейцер, *Благоговение перед жизнью*, цит. по: Седакова, *Свобода...*, с. 24. См. также эссе: О. Седакова, *Морализм искусства, или о эле посредственности*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 264. Ср. со стихотворением *Я жизнь в порыве жить...*, к которому поэтесса поставила такой же эпитаф из А. Швейцера. О. Седакова, *Я жизнь в порыве жить*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 20.

⁶⁵ А. Швейцер, *Культура и этика*, пер. с немецкого Н. А. Захарченко, Г. В. Колшанский, Москва: «Прогресс» 1973, с. 307.

⁶⁶ Б. Пастернак, *Быть знаменитым некрасиво...*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений в пяти томах*, Москва: «Художественная литература» 1991, т. 2, с. 54.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ О. Седакова, *Свобода...*, с. 24.

⁶⁹ О. Мандельштам, *Стихи о неизвестном солдате...*, [в:] он же, *Сочинения в двух томах*, Москва: «Художественная литература» 1990, т. 1, с. 245.

⁷⁰ О. Седакова, *Свобода...*, с. 25.

⁷¹ Там же, с. 25.

Особым источником размышлений о свободе является Священное Писание, в котором, как замечает Седакова, слово «свобода» не слишком часто встречается: «Гимна свободе, как псалмические гимны Милости и Закону, как гимн Премудрости у Сираха, как гимн Любви в Послании ап. Павла не найдем в Библии»⁷². Ввиду этого, особенно отмечается, что тема свободы в Библии заключена в истории, которую она повествует. Священное Писание Седакова называет «рассказом об освобождении»⁷³, подчеркивая, что в пророческих книгах «Мессия ожидается как Тот, кто выведет узников из темницы, освободит пленников»⁷⁴. В православной традиции эта правда понимается как сошествие Христа и выведение душ из тюрьмы ада. Появляются в эссе интертексты из 67 псалма: «Плени плен»⁷⁵, воскресных песнопений: «пленил еси ад»⁷⁶, и молитвы св. Симеона Метафраста: «погребением Твоим адова пленивый царствия»⁷⁷. Обращается внимание на то, что в этом освобождении имеется более широкий смысл: «Это живые освобождены, выкуплены дорогой ценой из рабства у врага. [...] Дар не только свободы, но власти освобождать человека, передается Апостолам и составляет дело Церкви»⁷⁸.

Седакова вспоминает поэта Дитриха Бонхеффера, который в тюрьме размышлял о том, как быть полноценным человеком⁷⁹. Возрождение благородства и свободы человека, это новые задачи церкви, которые Бонхеффер видит в наступающей эпохе: «Душу спасают, спасая ее свободу и благородство»⁸⁰.

Автор пользуется рядом интертекстов из Священного Писания. В евангельском эпизоде с драгоценным миром⁸¹ поэтесса указывает на свободу любви. Свобода в евангельском освещении ассоциируется в сознании поэтессы со святым Духом, Утешителем, «о Котором неизвестно, откуда приходит и куда уходит» (Ин: 16–17).

⁷² Там же, с. 27.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Там же, с. 28.

⁷⁵ «Ты восшел на высоту, пленил плен, принял дары для людей, так чтоб и из противящихся могли обитать у Господа Бога» (Пс. 67.19).

⁷⁶ Ангельския Силы на гробе Твоем, / и стрегущи омертвеша; / и стояше Мария во гробе, / ищущи / Пречистаго Тела Твоего. / Пленил еси ад, не искусився от него; / сретил еси Деву, даруяй живот. / Воскресый из мертвых, Господи, слава Тебе. Т. Ситникова, *Молитвы на все случаи жизни*, Москва: «Книжкин дом» 2011, с. 65.

⁷⁷ [...] Ты, погребением Твоим опустошивший царство ада, погребни благими размышлениями мои дурные намерения и рассей духов зла. [...] Т. Ситникова, *Молитвы...*, с. 68.

⁷⁸ О. Седакова, *Свобода...*, с. 28.

⁷⁹ О. Седакова, *Дитрих Бонхеффер для нас*, [в:] она же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 493–518.

⁸⁰ Там же, с. 500.

⁸¹ См.: Мф. 26, 6–13, Мк. 14, 3–9, Лк. 7, 36–50, Ин. 12, 1–8.

В соответствии с этим поэтесса, опираясь на евангельские эпизоды, пытается выявить сущность освобождения. Во-первых, выделяет освобождение как исцеление заболевшего: «дать человеку свободно распрямиться как той скорченной женщине, дать ходить как исцеленному хромоту»⁸². Во-вторых, пишет об освобождении как сотворении нового здоровья: евангельский «случай со слепорожденным». «Человек должен быть освобожден от собственного прошлого, от мира, в котором рожден»⁸³. В связи с этим «освобождение предполагает сотворение всего нового»⁸⁴ – констатирует Седакова.

Итак, можно сказать, что Ольга Седакова видит свободу в следующих аспектах. Во-первых, свобода в свете творческой деятельности, свобода художественных текстов, как имманентная черта поэзии. В этом контексте свобода это:

- поэзия, преображающая действительность, снимающая бремя рабства;
- сила и власть поэзии, ее стройность, покой и гармония;
- функция поэта, обладающего силой слова, способного изменять, делать, преображать;
- свобода вдохновения и вдохновенного творения из «ничего»;
- поэтическая традиция «тайной» свободы в стихотворениях Пушкина, а также в текстах продолжителей этой традиции, на русской (Александр Блок, Мария Петровых, Осип Мандельштам, Борис Пастернак, Иосиф Бродский) и европейской литературной почве (Алигьери Данте, Иоганн Гете, Поль Элюар, Альберт Швейцер, Дитрих Бонхеффера).

Во-вторых, свобода в аспекте положения человечества (*conditio humana*) это:

- черта того, кто не узурпирует свободы другого, а также, того, кто отказывается от соучастия в откровенном зле;
- сила, открывающая на настоящее и будущее;
- свобода как дар;
- освобождение от посредственности и обязанности.

В-третьих, свобода в аспекте эсхатологической реальности это:

- повествование об освобождении, представленное в Священном Писании;
- любовь, радость и благодарность за дар освобождения;
- освобождение, понимаемое как исцеление здоровья тела и души;
- освобождение от собственного прошлого, от мира в котором рожден данный человек;
- освобождение как сотворение нового мира.

⁸² О. Седакова, *Свобода...*, с. 28.

⁸³ Там же, с. 29.

⁸⁴ Там же.

Таким образом, соответственно заглавию одного из главных эссе Седаковой *Свобода как эсхатологическая реальность*, это понятие свободы немислимо без перспективы вечности.

References

- Bibliya: Knigi Svyashchennogo Pisaniya. Vetkhogo i Novogo Zaveta kanonicheskie, v russkom perevode s paralelnymi mestami, perepechatano s Sinodialnogo izdaniya.* Moskva: Rossiyskoye Bibleyskoye Obshchestvo, 1988.
- Blok, Aleksandr. *Polnoe sobraniye sochinenii...* Vol. 3, Moskva: Nauka, 1999: 57.
- Blok, Aleksandr. *Polnoe sobraniye sochinenii v dvadtsati tomakh.* Vol. 5. Moskva: Nauka, 1999: 96.
- Brodskii, Yosif. *Sochineniya.* Vol. 3. Sankt Peterburg: Pushkinskii fond, 1994: 27.
- Mandelstam, Osip. *Sobraniye sochinenii v chetyrekh tomakh.* Vol. 1. Moskva: Art-Biznes-Tsentr, 1993: 113, 114.
- Mandelstam, Osip. *Sobraniye sochinenii v dvukh tomakh.* Vol. 1. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1990: 245.
- Petrovykh, Maryia. *Liryka,* Moskva: Eskimo, 2017: 82.
- Pushkin, Aleksandr. *Sobraniye sochinenii v desyati tomakh.* Vol. 1. Moskva: Gosudarstvennoye izdatelstvo khudozhestvennoi literatury, 1959–1962: 60, 135, 189.
- Pushkin, Aleksandr. *Sobraniye sochinenii v desyati tomakh.* Vol. 2: 7, 16, 180.
- Sedakova, Olga. *Begstvo v Pustynyu.* <http://www.olgasedakova.com/Poetica/241>
- Sedakova, Olga. *Muzyka glukhogo vremeni (russkaya lirika 70-kh godov).* <http://www.olgasedakova.com/Poetica/175>
- Sedakova, Olga. *Ne smertnyye tainstvennyye chuvstva. Okhristianstve Pushkina.* <http://www.olgasedakova.com/Poetica/170>
- Sedakova, Olga. *Sobraniye sochinenii v chetyrekh tomakh.* Moskva: Universitet Dmitriya Pozharskogo, 2010.
- Sedakova, Olga. *Yevropeyskaya ideya v russkoi kulture. Yeye istoriya i sovremennost.* <http://www.olgasedakova.com/Moralia/1547>
- Shveytser Albert. *Kultura i etika,* transl. N. A. Zakharchenko, H. V. Kolshanskiy. Moskva. Progress, 1973: 307.
- Sitnikova, Tatiana. *Molitvy na vse sluchai zhizni.* Moskva: Izdatelstvo Knizhkin dom, 2011: 65, 68.

ВЕРА СИТНИКОВА

 <https://orcid.org/0000-0002-1864-6219>

Московская международная академия

115184 Москва

ул. Новокузнецкая, 25

priem@mmamos.com

**ФЕНОМЕН ГУЗЕЛИ ЯХИНОЙ
(К ВОСПРИЯТИЮ РОМАНА
ЗУЛЕЙХА ОТКРЫВАЕТ ГЛАЗА)**

**THE PHENOMENON OF GUZEL YAKHINA:
ON THE RECEPTION OF THE NOVEL
*ZULEIKHA OPENS HER EYES***

В статье анализируются значимые аспекты романа Г. Яхиной *Зулейха открывает глаза* и его восприятие критикой. В частности, рассматриваются связи художественного мира романа с традициями русской литературы в изображении «естественного человека», особенности звучания вечных тем любви, материнства, веры, становления личности, своеобразии раскрытия темы репрессий 1930-х годов. Осмыслены основные тенденции суждений критиков и рецензентов, сделана попытка объяснить причины успеха романа у читателей.

Ключевые слова: вечные темы, трансформация сюжета, национальный контекст, человек естественный, литературная генеалогия.

The article analyzes salient aspects of Guzel Yakhina's novel *Zuleikha (Zuleikha opens her eyes)* and its critical reception. First of all, the author discusses the connections of the artistic world of the novel with the Russian literary tradition with respect to the image of "the natural man". Particular attention is paid to the treatment of the "eternal themes" of love, motherhood, faith, the formation of personality as well as to the originality with which the author approaches the topic of the mass repression of the 1930s. The predominating opinions of critics and reviewers are interpreted, and an attempt is made to indicate the reasons for the novel's popularity with the readers.

Translated from the Russian by Marta Kaźmierczak

Keywords: the eternal themes, transformation of the plot, national context, the natural man, literary genealogy.

Чудесным девочкам – Анне и Александре – посвящая

Gloria mundi

За последнее десятилетие литературной жизни России не было произведения, тем более дебютного, которое так бы приковало внимание широкой аудитории: роман *Зулейха открывает глаза* вызвал на одном полюсе восхищение, горячее признание таланта автора читателями и многими литературными обозревателями, снискал высокие награды на родине: «Большая Книга», «Книга года», «Ясная Поляна», «Премия читателей», в молодежный совет которой входят читатели от 16 до 35 лет. Во Франции книга получила премию Transfuge в номинациях «Лучший русский роман» и «Лучший писатель» премии «Сира-но» (от Le Courrier de Russie). Последняя вручается выдающимся людям России и Франции. Более того, роман вышел на тиражные обороты в 119 000 (только на русском) при «норме» в 3–5 тысяч, был переведен на 20 языков (к апрелю 2018 г.), среди которых и польский. И это за 3 года после его появления!

Конечно, не получи книга ряда серьезных премий, критические шпаги не скрестились бы так яростно и звонко. Автора уличают в промахах фактических (история вывернута наизнанку¹), в грехах этических («продажа своего народа»², «ода безродному космополитизму»³, «колониальный роман, каждая страница которого дышит ложью»⁴) и эстетических (Зулейха – низкопробная копия *Скарлетт*⁵, книга, «предсказуемая до зевоты»⁶, – образец «изящного русоедства с тюркским колоритом»⁷) и пр. Болезненную реакцию вызвал роман в Татарстане: полные обиды упреки («татар показывают аборигенами»⁸) сменяются гневными обвинениями

¹ Р. Айсин, *История одного предательства*, [электронный ресурс] <http://poistine.org/is-torua-odnogo-predatelstva> [12.09.2018].

² В. Имамов о романе *Зулейха открывает глаза*: «У женщины для этого не хватит ума», [электронный ресурс] <http://www.business-gazeta.ru/article/300676> [12.09.2018].

³ Р. Айсин, *История одного предательства*, [электронный ресурс] <https://www.poistine.org> [12.09.2018].

⁴ М. Хабутдинова. *Если заглянуть в глаза Зулейхе*, [электронный ресурс] <https://www.kalebtatar.ru> от 21.12.2015 [12.09.2018].

⁵ И. Распопина, *Сибирская Скарлетт, или «Зулейха открывает глаза»*, [электронный ресурс] <https://www.livelib.ru/book/1001173596/reviews/articles.ircity.ru> [12.09.2018].

⁶ Г. Юзефович. *Следы на воде, Зулейха и завидное чувство Веры Стениной. Женская проза. Обзор*. [электронный ресурс] <https://www.medusa.io> [12.09.2018].

⁷ Б. Войцеховский, *интервью с Ю. Поляковым: Для премий важно «отчуждение»*, «Вечерняя Москва», 9 декабря 2015.

⁸ М. Хабутдинова. *Если заглянуть в глаза Зулейхе*, [электронный ресурс] <http://kalebtatar.ru/article/2813>, 21.12.2015 [12.09.2018].

в «демонтаже психосоматических основ татарского народа»⁹ и требованием не печатать *Зулейху...* на татарском¹⁰. Знаково, что откровенное нежелание видеть роман напечатанным и настоятельная рекомендация по его «доводке» принадлежит «товарищу» по литературному цеху – народному писателю Татарстана, который к своему 80-летию издал десятитомник собственных творений, в том числе и книгу о президенте Шаймиеве...

Что касается премий... Вообще-то они всегда отражают горизонт ожиданий читателей и запросы общества, с другой стороны – служат вектором в формировании литературной элитой вкусов массового читателя. В случае Яхиной критика, зачастую исключительно субъективная, свое дело сделала: автор услышал и хвалу, и хулу, и клевету. Но на роман откликнулись и филологи, и политологи, и историки... Итак, *вчера* – пара никем не замеченных рассказов. *Сегодня* два романа (в мае увидели свет *Дети мои*), первый из которых – *Зулейха...* – собрал урожай земной славы. И значит, уже *сегодня* Яхиной придется доказывать каждым словом и появлением на публике независимость своей позиции, верность убеждениям и цельность взглядов.

Нам хотелось бы поразмышлять над мнениями рецензентов и приблизиться к разгадке невероятного успеха *Зулейхи...*, чтобы понять: в чем своеобразии романа? И еще: произошедшее с ним и ее автором – случайность, ошибка профессионалов, вызвавшая цепную реакцию в литературных кругах, в то время как перед нами произведение тривиальное, из разряда масскультуры? Или мы имеем дело с добротным продуктом, раскрученным издателями? Или же роман действительно заслуживает серьезного прочтения и размышления? А может, *Зулейха...* – явление высокой литературы, слово писателя, идущего в русле традиций русской прозы и в то же время раздвигающего границы привычного, ломающего стереотипы? Или вообще произошедшее с Яхиной пока не имеет обозначения и свидетельствует о литературном и – шире – культурном феномене? Пришло время *close reading* – пристального чтения.

Тема романа: *pro et contra*

У книги есть посвящение: «всем раскулаченным и переселенным». Оно вынесено на обложку русского издания, татарский же перевод Яхина посвятила бабушке, которая семилетней девочкой с родителями – «врагами народа»

⁹ Р. Айсин, *История одного предательства*, [электронный ресурс] <http://poistine.org/istorua-odnogo-predatelstva> [12.09.2018].

¹⁰ Р. Батулла, *Что увидела Зулейха, когда открыла глаза?*, «Казанские ведомости» 2016, № 9, 26 января.

– была выслана в Сибирь. Роман не писался по канве ее биографии, но был, по признанию автора, отправной точкой замысла. Как же был оценен выбор темы? Вот мнение известного критика.

Точка зрения. «Тема избитая, потому что в литературе художественной и документальной все о сталинской эпохе не только сказано, но и прописано до последней мелочи»¹¹.

Наш комментарий. С обвинением в «избитости» невозможно согласиться. И вот почему. Появившийся роман – следующий шаг в разработке важной для русской литературы темы противостояния человека жестокому веку. Темы, которая еще очень долго не будет исчерпана, особенно в наши дни, когда вождь всех народов и друг всех детей снова решительно утверждает в нашей жизни, как горько и справедливо пишет один из известных современных специалистов по востоку...¹²

Глазами робкой, неграмотной мусульманки с неререфлексирующим сознанием читатели еще не смотрели на годы «великого перелома». Этот найденный Яхиной ракурс и его результат – создание национальной картины мира – уникален. Роман, в котором три части из четырех занимает повествование о жизни «в бескрайнем таежном море» татарки, высленной из родной деревни в сто дворов, ее сына и горстки самых разных людей, – от марийского крестьянина, на глазах которого по дороге мучительно гибнет вся его семья, до ленинградских интеллигентов, – всех, кого государство сочло подлежащими перевоспитанию, создан писателем Другой Эпохи. И в этом смысле *Зулейха...* встала рядом с книгами, написанными очевидцами событий тех лет, – Художниками, успевшими сказать о них свое Слово. Таким образом, тема, выбранная Яхиной, – свидетельство разворачивающегося процесса: литература вступает в иную фазу осмысления Истории, когда трагический опыт, пережитый индивидуально, отдельным человеком, столкнувшимся с силами «века-волкодава», на этапе жизни следующих поколений переосмысливается и трансформируется в письменный текст, становясь таким образом частью культурной памяти не одного человека, его семьи, но целого народа. Без этой памяти, в которой, как точно сказано поэтом, «такая скрыта мощь, / Что возвращает образы и множит»¹³, невозможна самоидентификация личности. И эту внутреннюю работу читателю молодому (не случайно книге отданы симпатии этой возрастной

¹¹ М. В. Кучерская, *В заколдованном лесу*, [электронный ресурс] www.vedomosti.ru, 09 июня 2015 [12.09.2018].

¹² Р. Беккин, *Мокрая курица татарской литературы, или Кого предала Зулейха*, «Сибирские огни» 2016, № 9.

¹³ Д. Самойлов, *Память*, [электронный ресурс] www.rustin.ru [14.09.2019].

категории) легче начинать через осмысление прозы, во-первых, соединяющей жанры *history* и *story*¹⁴. Во-вторых, несущей в финале утешение, а значит, всегда ожидаемой публикой. В-третьих, написанной твоим современником – проза писателей старшего поколения – Л. Чуковской, А. Солженицына, В. Шаламова обжигающая, беспощадна. До нее нужно дорасти. Дозреть. А дистанция в два-три поколения, отделяющая Яхину от периода Большого Трора, позволила ей говорить о произошедшем с ее героями как об общем в судьбе соотечественников – коллективном «травматическом опыте»¹⁵. Последствия катастрофы, сбившей с оси бытия миллионы людей, не растворились в толще времени – они отзываются в судьбах внуков и правнуков раскулаченных, сосланных, лишенных прав, расстрелянных, замученных. Даже если их потомки не всегда осознают эти связи. Действительно, много ли в современной России семей, где знают о своих близких до 3-го и 4-го колена? Исчезнувшие родственники, разрушенные отношения. Переезды с места на место, бегство. Отобранные дома и земля, опечатанные комнаты. Уничтоженные фотографии и письма, рукописи и документы. Анкеты при поступлении в вуз и на работу, наводящие ужас, потому что в каждом доме о чем-то недоговаривали, окружая заговором молчания опасную для живых тайну, – в обстоятельствах полуправды или откровенной лжи росли поколения. И Яхина остро чувствует эту особенность советской и постсоветской эпох – свою «раненность» 30-ми годами она объяснила так: «У нас у всех подрезаны корни»¹⁶. Поэтому ее книга «попала в сердце»¹⁷ тем, кто судьбу Зулейхи, Юзуфа, бегущего из Семрука, Игнатова – ярого сторонника коммунистической идеи, ставшего еще одной ее жертвой, принял как историю, отзывающуюся родовой памятью о потерях в их семьях. Без личного самоопределения невозможно самоопределение народа, а тем более – на новом витке истории, имеющей печальную закономерность повторяться. И писатели берут на себя такую заботу – восстанавливать связи между поколениями. Яхина – одна из них.

И еще. Разве масштаб таланта определяется темой? Если так, то наделенным подлинным дарованием считался бы лишь тот, кто первым обратился к мотиву страстей Христовых или образу «маленького человека»,

¹⁴ М. и В. Абашевы, *Книга как симптом. Как сделан роман Гузели Яхиной «Зулейха открывает глаза»*, «Новый мир» 2016, № 5, [электронный ресурс] www.magazines.ru [14.09.2019].

¹⁵ И. Савкина, А. Розенхольм, *Секрет ее успеха*, [электронный ресурс] [https:// cyberleninka.ru](https://cyberleninka.ru) [14.09.2019].

¹⁶ Г. Яхина: «Эмоция – самое важное в искусстве и если мне удалось зародить ее в читателях...», *les.media, les Alpha*, публикатор – Русина Шихатова

¹⁷ Л. Улицкая, *Зулейха открывает глаза: роман/ Гузель Яхина; предисловие Л. Улицкой*, Москва: АСТ 2017.

прочие же шли по разряду эпигонов, а то и плагиаторов. Истинный художник находит свой ракурс, свою интонацию в разработке «вечной» темы. Это качество присуще автору *Зулейхи*....

Зулейха: к вопросу о генезисе образа

Вниманием критики, конечно, не обойден героиня. Вот одна из самых жестких и в определенном смысле показательных оценок.

Точка зрения. Писательница кощунственно эксплуатирует в заглавии патриотический потенциал имени Зулейха, тогда как в романе она воровка, язычница, лицемерка¹⁸.

Наш комментарий. Что дает обозревателю основание для столь беспелляционных суждений? Собственные имена, выбранные писателем, восходят к фольклорному памятнику мусульманских народов востока – истории о Зулейхе и Юсуфе: Зулейха остается верна своей любви к мужчине, увиденном ею однажды во сне, в борьбе за которого она не гнушается даже клеветы. Позже сюжет обрел трактовки и стал известен как легенда о Юсуфе-пророке в коранических текстах и о Иосифе Прекрасном – в библейском. Он отражен во множестве поэтических переложений IX–XV вв., в частности, к нему обращались Фирдоуси и Кул Гали. В сюжете же Яхиной Зулейха – мать, а не возлюбленная, изменена и огласовка имени ее сына – Юзуф. Следовательно, писатель наделяет своих героев именами, окруженными ореолом культурных ассоциаций, но при этом не находящимися в монопольном владении одной нации. На уровне фабулы и фонетических изменений мужского имени подчеркивается: перед читателям будет разворачиваться иная история, трансформирующая известный сюжет, ведь культура – плавильный котел сотворенных человечеством сюжетов и образов. Очевидно, что первая часть пересыпана татарскими словами и выражениями, о значении которых мы догадываемся чаще всего из контекста или узнаем из словаря, составленного автором. И это не экзотика ради экзотики: глазами Зулейхи мы видим детали татарского зажиточного дома, где дверь обита войлоком, а на чердаке ждут своего часа «крупно-пупырчатый соленый гусь», и конская колбаса, и пастила. В этом укладе столько выверенного веками, обдуманного и воплощенного рачительными хозяевами, такими теплыми красками он выписан! Правда, романист не сглаживает углы в характерах героев

¹⁸ М. Хабутдинова, *Если заглянуть в глаза Зулейхе*, [электронный ресурс] <http://kalebtatar.ru//article/2813>, 21.12.2015 [14.09.2018].

– прижимистости в шестидесятилетнем Муртазе, крепком хозяине; бесправности и стертости мира Зулейхи, вся жизнь которой с оглядкой на авторитеты мамы и свекрови растворена в быте. По ходу сюжета национальный (татарский) контекст истончается – уходит ласковая стихия языка. Примечательно: Яхина в русской речи умело передает темпоритм татарского языка. Вслушаемся: «Никому тебя не победить, не сломить, и сон мой вчерашний про это был, сам знаешь. Если кому и суждено покинуть этот дом или этот мир, так не тебе. Твоя мелкозубая жена не смогла родить тебе сына и скоро пропадет в преисподней». Яхина работает внутри традиции: так, Лермонтов в рассказе Казбича о Карагёзе, не давшемся в руки врагов, передавал колорит характера, сохраняя в русскоязычном тексте звучание его восточной речи, но при этом очень «дозированно» используя этнографизмы. Очень сдержанна в этом отношении и Яхина: только первую главу романа можно назвать этнографической инкрустацией: ее цель – показать мир татарской деревни, татарского сознания и его изменения в трагических обстоятельствах истории. Подчеркнем: автор *Зулейхи...* принадлежит двуязычной культуре, она литератор двойной культурной идентичности и переводить книгу на татарский сама не рискнула. Мысль ее утонченнее: через образы матери и сына она показывает, что в мультикультурном мире, уже не ориентированном на патриархальную модель, признание в себе национального происходит через... отход от него и принятие пестроты, сложности мироздания, а затем уже возвращение к национальным корням. Именно так там, на краю земли, где скудеют все силы, человек становится способен к самосотворению. Такая диалектика образа тоже опрокидывает некоторые читательские ожидания.

Точка зрения. «Примитивно изображено в романе традиционное сознание»¹⁹.

Наш комментарий. Справедливо ли это замечание? Что ж, обратимся к роману. Первая глава его – один день жизни героини, и этот сюжетный ход, реминисцентный по отношению к Солженицыну, раскрывает 15-летнюю замужнюю жизнь героини. Ее покорность мужу и столетней свекрови находит отражение в названии первой главы – *Мокрая курица*: жизнь 30-летней Зулейхи растворена в привычных ей нескончаемых заботах о семье, доме, живности. Используя несобственно-прямую речь, ведя повествование в настоящем времени, Яхина показывает мир крестьянки, разворачивает картины ее страхов, маленьких тайн, робких ответов про себя большой и страшной свекрови – Упырихи. Повседневные труды хрупкой зеленоглазой женщины диктуются

¹⁹ В. Пустовая, *Большой роман с вишенкой*, [электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru> [15.09.2018].

и самой крестьянской жизнью, и национальным укладом. Одно только описание подготовки бани строится как динамический ряд, включающий более десятка глаголов: расчистить, натаскать, растопить, сыпануть, вымыть, замочить, принести, расстелить, одеть, довести, снять, начать разминать, попарить.

Для Зулейхи начала повествования органично смотреть на себя глазами свекрови, презрительно называющей ее «мокрой курицей». Она себя не осознает, для мужа она просто «женщина», всего лишь раз он обращается к ней по имени. Вот одна из сцен: после многих часов рубки деревьев под песни «свирепо танцующей метели» героиня почти не чувствует ставшего рыхлым тела и плетется за саями с дровами, закрыв от усталости глаза, и подгоняет себя: «Ну давай же, Зулейха, мокрая курица. Сама знаешь: если отстать от саней – тебе конец. Муртаза не заметит. Так и замерзнешь в лесу». Единственный источник познания мира для нее – жизнь практическая. Но в полугодичной дороге к месту ссылки рождается иной по духу человек, и в этом смысле роман реализует свою жанровую природу: перед нами изменение человека в обстоятельствах бытия.

В романе угадываются различные претексты. Так, Яхина наследует и толстовскую традицию «текучести» человека, претворяет и опыт Шолохова – речь идет не только о *Поднятой целине* (в изображении активистов, проводящих партийную линию), но и о стилистике и конфликтологии ранних рассказов: *Жеребенок*, *Чужая кровь*, *Родинка*. Есть параллели с булгаковскими героями: доктор Лейба родствен Персикову из *Роковых яиц*. О литературных параллелях мы скажем еще ниже, здесь же важнее отметить следующее: нет в книге Яхиной плагиата, вторичности – перед нами литературный по своему духу роман. Автор не отвечает за интертекстуальные эффекты, так как тексты соседствуют, сочетаются друг с другом, живя в его сознании. Таким образом, персонажи имеют литературную генеалогию – роман Яхиной отмечен печатью филологической культуры и несет в себе «культурную матрицу»²⁰.

Точка зрения. «Из всех персонажей Зулейха оказалась живым человеком»²¹.

Наш комментарий. Согласимся с тем, что героиня вылеплена объемно и убедительно. Как этого достигает автор? В образе Зулейхи как «человека естественного» писатель идет в русле традиций русской литературы: это пушкинские черкшенка и Земфира, лермонтовская Бэла и купринская Олеся, позднее – героини Солженицына Иван Денисович и Матрена. Их сознание – *tabula rasa*, на которой жизненный опыт оставляет письмена, а свобода

²⁰ М. и В. Абашевы, *Книга как симптом...*, [15.09.2018].

²¹ В. Бабицкая, *Спецпоселение как спасение*, «Новый мир» 2016, № 5, [электронный ресурс] <http://www.daily.afisha.ru> [15.09.2018].

принимается ими через соответствие законам природы: такова Земфира с ее вспыхнувшей любовью к молодому цыгану, такова купринская Олеся, для которой тайны земли внятнее основ людского общежития. Линия «естественного» ведется Яхиной через весь роман: оно звучит в Зулейхе, когда она слышит ранним утром вздохи гусей и чмокание новорожденного жеребенка. Когда ласково трогает его бархатную морду, успокаивая по-матерински – «свои». Когда вцепляется в спину Муртазе, обезумевшему от страха и ненависти к обирающей власти, требующей очередного продуктового налога, и не дает зарубить «детеныша с длинным шершавым языком» и его мать, Сандугач. Оно бросает ее на защиту от топора мужа доверчивой Кюбелек «с большими влажными глазами», но оказывается бессильным... Природное начало Зулейхи реализует мысль писателя: для героини в единый круг жизнотворения вписана и тревога Сандугач за своего малыша, и прощание Зулейхи с лошадью, так «по-родному пахнущей здоровым потом» и прижимающейся в последней раз к ней, хозяйке, уже выброшенной «красноордынцами» из наезженной колеи. И потому для нее уравниваются и бичура – дух сеней, облизывающий ночью тарелки, и черноглазая синица, севшая на ее рукавицу в лесу, в которой она узнает дочку Шамсию. Скажется естественное начало в Зулейхе и в «кулацкой ссылке», показанной в третьей части с экспрессивным названием *Жить*. И если Игнатова, брошенного вместе с ссыльными на диком берегу Ангары, птицы в лесу оберегают, чувствуя в нем хищника, то главная героиня стала лучшей в артели охотников. Как пугливая Зулейха, жившая в согласии с татарской пословицей «родина женщины – ее муж», превратилась в отважную охотницу? Ответ на вопрос связан в том числе и с метаморфозой вероисповедания героини.

«До утра молитву смиренно твори...»: вера Зулейхи

Точка зрения. Обратив внимание на «детский» вопрос героини: «Как ты думаешь, есть ли на земле места, куда не проникает взор Аллаха?» – рецензент выносит вердикт: «язычница, лицемерка»²², поскольку, мол, «эта постановка вопроса немислима для татарина». В этом же смысловом поле находится и противоположное по знаку суждение: «Мусульманские порядки – зло»²³.

Наш комментарий. Вопрос об изменении религиозного начала в Зулейхе обойти невозможно. Но собственные вкусовые представления о чистоте веры

²² М. Хабутдинова, *Если заглянуть в глаза Зулейхе*, [электронный ресурс] <http://kalebtatar.ru>, 21.12.2015 [15.09.2018].

²³ Г. Юзефович, *Следы на воде, Зулейха и завидное чувство Веры Стениной. Женская проза. Обзор*. [электронный ресурс] <http://medusa.io>, 29 мая 2015 [15.09.2018].

(и не только) – весьма ненадежный инструмент познания. Яхина сдирает покров идеализации с ряда мировоззренческих клише, что и стало серьезным основанием для гневных оценок: в душе Зулейхи мирно уживаются Аллах и языческие боги – и это пришлось не по вкусу ревнителям устоев. Да, с именем Аллаха Зулейха встает и ложится, он с ней в заботах о Муртазе и привередливой свекрови, в нескончаемых хлопотах по хозяйству. Зулейха ощущает: Всевышний на ее стороне, даже если при этом ей нужно проявить непослушание – вынести незаметно от Муртазы пастилу, угощение для духа околицы. В отношениях с духами околицы, сеней и кладбища героини и вера, и робость, и короткость – почти семейственность. Так, тревожась о прахе четырех умерших в младенчестве дочек, чьи имена Зулейха «перебирает, как четки», она оставляет угощение духу околицы, горячо надеясь, что он поговорит «по-свойски с духом кладбища» и уговорит того позаботиться о ее девочках – им нужно «лежать в тепле и спокойствии до самой весны». Это в первой части, а со второй по четвертую мусульманский пласт истончается: героиня, выносившая и родившая сына у костра, на глазах переселенцев, на голой бесприютной сибирской земле, балансирует на краю жизни. И постепенно приучается жить в согласии с мудростью своего народа – «надеющийся на Аллаха останется ни с чем». Зулейха проходит через систему притяжений и отталкиваний от культуры, в которой родилась²⁴. Вот традиционное понятие о возможном и недопустимом для мусульманки: «...грешно сидеть так близко к чужому человеку. Стыдно – праотцам до третьего колена». Вот платок, покрывающий голову мусульманки... Но как эти религиозные представления могут защитить героиню, подпитать ее веру в высшую справедливость, если полгода в вагонах для скотины едут «до востребования» по стране, вздыбленной арестами и высылками, женщины и мужчины, старики и дети, мучимые вшами, болячками, голодом и жаждой, вынужденные справлять естественную нужду здесь же, при всех, за тряпкой-перегородкой? Многое увидят глаза Зулейхи! Одно из первых прозрений придет к ней на железном пути в ссылку, пути, по сути ставшем инициацией. Так, перебирая вероучительные аспекты своей религии (акиды), в мысленном разговоре с матерью героиня скажет: «Правила твои были хороши для старой жизни». Сибирские эпизоды имеют ряд переключек с первыми страницами и вопросом Зулейхи о всеведении Аллаха: повествование выводит на важнейший философский вопрос – о возможности оправдания Всемогущего в мире зла и боли.

Уважая религиозные ценности своего народа, Яхина не превращает их в спасительную силу. Эта позиция отражена в судьбе Зулейхи: ислам

²⁴ М. Савельева, *Утверждение через отрицание*, «Октябрь» 2015, № 12, [электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru> [15.09.2018].

отступает в схватке человека с мощными силами природы и не менее мощными силами государства. Отступает, как вера, требующая от ее носителя полной отдачи себя в руки творца и соблюдения обрядов, освобождая место язычеству. Почему? Выскажем предположение: боги и духи, ждущие жертвоприношения, оказываются ближе ссыльным, краем жизни зацепившихся за один из нелюдимых берегов равнодушно-холодной Ангары: в части *Жить* перед читателем разворачивается инверсионное сотворение мира – природа постоянно обновляется и тем самым возрождается, поэтому и Зулейха и ее товарищи по крестному пути возвращаются к прежней, языческой вере, через которую прошли многие народы в начале цивилизации. Боги и духи поселяются между людьми, вынужденными, чтобы не умереть, стать в первую зимовку лесными братьями и словно бы договориться с мистическими силами, поделив с ними общее пространство бытия. Природа дает человеку почувствовать относительность его силы, малость его знания и – величие своей. Мотив диалога с природой подчеркивает авторскую мысль: с одной стороны, государство жестокостью загоняет людей в первобытное состояние, вращая колесо истории назад. А с другой стороны – иное: человека легко убить, но невероятно трудно истребить, он может выстоять, даже когда государство отвернулось, считая его мертвецом, а око Всевышнего занято иным. В этой амбивалентности решения темы Человека и Природы, Человека и его Веры – одна из особенностей романа. И еще: по мысли автора, покорности (именно так переводится слово «ислам»), отказывающейся бороться за жизнь своего новорожденного сына, нет места в сознании женщины, уже похоронившей четырех малолетних девочек, – жажда защитить теплящуюся жизнь Юзуфа, нутряная сила материнского как сила со-Творения, утверждения бытия берет верх в Зулейхе. В этом трудная правда героини; роман разочарует тех, кто ждал сусального изображения внутреннего мира ортодоксально верующего: поиск Зулейхой национальной идентичности не лежит на путях патриархальной веры – и это отражение сознания автора, живущего в мультикультурном мире: принятие национального может проходить в человеке через дистанцирование от него²⁵. В этом смысле Яхина не хочет соответствовать читательским ожиданиям, а ищет третий путь. О нем размышлял Чехов:

Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский же человек знает какую-нибудь одну из двух этих крайностей, середина же между ними ему неинтересна, и он обыкновенно не знает ничего или очень мало.

²⁵ Там же.

Поиски Зулейхи идут в этом громадном поле – самому автору, создавшему ее, интересна та середина, от которой, по Чехову, отказывается и верующий, и атеист.

Ради ребенка львица пошла в огонь: тема материнства

Точка зрения. В *Зулейхе...* человечье вытесняется зверьим, а индивидуальное – родовым²⁶.

Наш комментарий. Нет, это книга о материнстве. В романе эта тема реализована тремя сюжетными линиями: это и несостоявшееся материнство (Илона с ее чувством к Игнатову, домработница доктора Лейбе, написавшая донос на известного акушера и ученого), и спорящие друг с другом линии воплотившегося материнства. На одном полюсе – столетняя Упыриха с ее «злой, непобедимой силой»: троих детей она лишила еды ради последнего, десятого ребенка – Муртазы. А на другом – Зулейха с ее жертвенностью. Упыриха внушает сыну мысль о его (своей?) невинности перед умершими в голодный год братьями, и ее рассказ строится от противного: «Даже думать про это не смей... Тысячу раз тебе повторяла – и скажу в тысяча первый: я их не убивала. Сами умерли. От голода. Молока им не давала – это правда. Все, что было во мне, тебе оставляла. И слышишь, сынок? Мы их не ели. Мы их похоронили». Несложные расчеты говорят: в рассказе свекрови речь идет о голоде 1870. Голод, как важная подробность повествования, повторится в круге дат: 1917–1920–1924–1926 – именно в эти годы не станет детей Муртазы и Зулейхи. В эпизоде разговора с сыном – отзвук шаламовской, скупой и по-настоящему страшной, а не нарочито пугающей прозы: умение писать строго о запредельно жестоком усвоено и творчески осмыслено Яхиной. Образ же Упырихи, с одной стороны, вырастает из фольклорных источников, узнаваемых читателем, а с другой – психологически убедителен: именно свекровь как связующее звено несет в себе родовое начало, которое будет защищать Зулейху и ее сына. Именно с Упырихой примирится Зулейха, когда отпустит Юзуфа в большой мир. Так Яхина воплощает одну из главных особенностей романа как жанра – он требует объемности решений, и в этом смысле образ свекрови – еще одно открытие: он сложен, многопланов, емок. Как правда, которая, по татарской пословице, имеет много лиц.

Мотив сохранения жизни ребенка как первичного смысла материнства звучит трагически. Защита Юзуфа – одна из основных экзистенциальных

²⁶ В. Пустовая, *Большой роман с вишенкой*, «Вопросы литературы» 2016, № 3, [электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru> [15.09.2018].

стратегий судьбы героини: смерть – это уступка беспощадной системе, жизнь – сопротивление ей. Здесь Яхина – наследница традиции изображения человека сопротивляющегося. Но ее палитра прозрачнее, мазок мягче, сюжетные ходы отражают женский взгляд на мир: две любви – к ребенку и мужчине – питают стойкость Зулейхи, помогая ей прозреть.

Вот еще одно наблюдение: на охоте или в лазарете Зулейха часами остается одна. Что за странность? У современного исследователя текстов, написанных теми, кто прошел через ГУЛАГ, находим ответ, подтверждающий авторскую логику: одиночество в лагерной жизни – «способ сохранения самости [...] наедине с собой индивид бережно создает глубоко внутреннюю жизненную стратегию»²⁷, который, как и любовь, дает силы к самообновлению. А оно присуще не зверю – человеку.

«Все хорошее запиши в своем сердце, а все плохое – на воде»

Первое. Финал первого романа Гюзели Яхиной дарует читателю надежду, утешение, ответы на многие вопросы, и в этом смысле (при всей неоднозначности этого понятия), книгу можно, на наш взгляд, отнести к беллетристике – крепкой, честной, мастеровитой. Второе: нам близка мысль С. Зенкина: если писатель работает только на совпадение содержания с горизонтом читательских ожиданий, то книга пользуется успехом, а затем ее судьба – кануть в Лету еще на веку читавшего ее поколения. Если же автор уходит далеко за горизонт, ничуть не оправдывая чаяний, то он остается непонятым, а круг его читателей крайне узок²⁸. В этом смысле Г. Яхина умеет строить повествование на точках сближения, на диалоге с традицией, подтверждая ожидания читателя, и в то же время она не боится спорить с канонами. Третье: Яхина попала в болевую точку – у немалой аудитории сегодняшних читателей есть психологическая и социальная потребность в возвращении/художественной реконструкции исторической памяти, есть запрос на осмысление себя через прошлое родины.

И последнее. Восточную пословицу: «Все хорошее запиши в своем сердце», – можно отнести к Гюзели Яхиной, талантливая книга которой отозвалась, тронула сердца российских и зарубежных читателей.

²⁷ Н. В. Тищенко, *ГУЛАГ и дискурсивные практики: «крутой маршрут» русских писателей в советских лагерях*, [электронный ресурс] http://e-notabene.ru/fr/article_173.html [15.09.2018].

²⁸ С. Зенкин, *Теория литературы: проблемы и результаты*, Москва: Новое литературное обозрение 2018, с. 321–332.

References

- Abashev, Marina i Vladimir. "Kniga kak simptom. Kak sdelan roman Guzeli Yakhinoy *Zuleikha otkryvaet glaza*". [http:// www.magazines.russ.ru](http://www.magazines.russ.ru)
- Aysin, Ruslan. *Istoriya odnogo predatelstva*. <http://poistine.org/istoria-odnogo-predatelstva>
- Babitskaya, Varvara. *Spetsposeleniye kak spaseniye*. <http://daily.afisha.ru>
- Batulla, Rabit. "Chto uvidela Zuleikha, kogda otkryla glaza?". *Kazanskiye vedomosti*. No. 9, 26.01.2016.
- Bekkin, Renat. "Mokraya kurictsa tatarskoi literatury, ili Kogo predala Zuleikha", *Sibirskiy ogni*. No. 9 (2016).
- Khabutdinova, Mileusha. *Yesli zaglyanut v glaza Zuleikhe*. <http://www.kalebtatar.ru> [21.12.2015].
- Kucherskaya, Maya V. *V zakoldovannom lesu*. <http://www.vedomosti.ru> [9.06.2015].
- Pustovaya, Valeria. *Bolshoi roman s vishenkoi*. [http:// magazines.russ.ru](http://magazines.russ.ru)
- Raspopina, Irina. *Sibirskaya Skarlett, ili Zuleikha otkryvaet glaza*. <https://www.livelib.ru/book/1001173596/reviews/articles.ircity.ru>
- Samoylov, David. *Pamyat*. [https:// www.rustin.ru](https://www.rustin.ru)
- Savkina, Irina, Rozenholm Ariya. *Sekret yeyo uspekha*. [https:// cyberleninka.ru](https://cyberleninka.ru)
- Savelyeva, Maria. *Utverzhdeniye cherez otritsaniye*. <http://www.magazines.russ.ru>
- Tishenko, Nataliya V. *GULAG i diskursivnye praktiki: «krutoi marshrut» russkikh pisatelei v sovetskikh lageryakh*. [http:// e-notabene.ru/fr/article_173.html](http://e-notabene.ru/fr/article_173.html)
- Ulistkaya, Ludmila. *Zuleikha otkryvaet glaza: roman/ Guzel Yakhina*; predisloviye L. Ulitskoi. Moskva: ACT: 2017.
- Vakhit Imamov o romane *Zuleikha otkryvaet glaza*: «U zhenshiny dlya etogo ne hvatit uma», <http://www.business-gazeta.ru/article/300676>
- Voycekhovskii, Boris. "Interview s Yuriem Polyakovym: Dlya premii vazhno «otchiznoedstvo»". *Vechernyaya Moskva* [9.12.2015].
- Yakhina, Guzel. «*Emotsiya – samoye vazhnoe v iskusstve i esli mne udalos zarodit yeyo v chitatelnykh...*». <http://www.les.media,lesAlpha>
- Yuzefovich, Galina. *Sledy na vode, Zuleikha i zavidnoe chuvstvo Very Steninoi. Zhenskaya proza. Obzor*. <http://www.medusa.io>
- Zenkin, Sergei. *Teoriya literatury: problemy i rezultaty*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018.

PAULINA SIKORA-KRIZHEVSKA <https://orcid.org/0000-0003-1395-7912>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Katedra Literatury i Kultury Rosyjskiej
90-226 Łódź
ul. Pomorska 171/173
paulina.sikora@uni.lodz.pl

**ИГРА С ДРАМАТУРГИЧЕСКИМИ ТРАДИЦИЯМИ
В ПЬЕСЕ АННЫ КАШИНОЙ *ДУМА*****PLAYING WITH THE DRAMATURGICAL TRADITION
IN ANNA KASHINA'S PLAY *DUMA***

В статье анализируется сочетание классических и новаторских художественных приемов в пьесе Анны Кашиной *Дума*. Описывается игра с драматургической традицией, осуществляющаяся на уровнях: системы персонажей, изложенного в ремарках изобразительного ряда (введения видеопроекций, перенесения действия в зрительный зал), а также композиции произведения. Автор рассматривает пьесу А. Кашиной как произведение, поэтика которого детерминирована как эстетикой современных визуальных медиа, так и литературной традицией.

Ключевые слова: игра с традицией, Анна Кашина, современная драма, повествователь, проекция.

The article deals with the combination of classical and innovative artistic techniques in the play *Duma* by Anna Kashina. Playing with the dramaturgical tradition on different levels is described and it is shown to embrace the system of characters, the content of the stage directions (the insertion of video projections, moving the action to auditorium) and also the composition of the play. Kashina's play is discussed by the author as a work whose poetics is determined by the aesthetics of modern visual media as well as by the literary tradition.

Keywords: playing with tradition, Anna Kashina, contemporary drama, narrator, video art.

Драматургия XXI века, при всей своей экспериментальности и порой радикальном поиске новых форм и языка, не отказалась от диалога с традицией. Диалог этот может проявляться самыми разными способами: часть авторов по-новому подает «вечные» традиционные проблемы (Ирина Васильковская,

Уроки сердца), другие используют ремейковые стратегии, перерабатывая классические произведения (Михаил Угаров *Смерть Ильи Ильича*) или цитируют писателей-классиков (Сергей Решетников, *Часовой*). Бывают также и те, чьи тексты, на первый взгляд порывающие с классическими принципами, на уровне поэтики все же частично следуют драматургической традиции, «играя» с ней и создавая новый пласт значений в произведении.

Под понятием «игры с драматургической традицией» имеются здесь в виду художественные приемы, предусматривающие такой способ диалога с культурно-художественным опытом прошлых веков, который обманывает ожидания привыкшего к классическому канону читателя¹ и не отвечает устоявшимся в течение столетий правилам создания драматического произведения, а также сочетание элементов разных эстетических и поэтических систем, применяемое в поиске новых драматургических средств. Вышеупомянутый способ обращения с литературной традицией представлен в пьесе Анны Кашиной *Дума*.

Анна Борисовна Кашина является молодым автором, произведения которого опубликованы в основном ей самой на интернет-сайте современной литературы «Самиздат»². Среди нескольких ее текстов различных видов и жанров отличилась пьеса *Дума* (версия для чтения), вошедшая в 2008 году в шорт-лист литературной премии «Дебют», присуждаемой молодым авторам литературных произведений на русском языке. В 2009 году пьеса А. Кашиной была представлена на фестивале молодой драматургии «Любимовка».

Спустя два года после написания пьесы, в 2010 году А. Кашина разместила на сайте «Самиздат» новую версию произведения с подзаголовком *Пьеса в двух частях*. В новом тексте автор совершила ряд существенных изменений на уровнях изображенного мира, композиции и структуры, таких как: внесение в текст пьесы списка действующих лиц, изменение системы персонажей (отказ от некоторых из них и введение новых), введение имен действующих лиц перед каждой из реплик, внесение в ремарки описаний видеопроекций, сопровождающих действие пьесы, полное изменение хода событий во второй части пьесы и т. д. Именно вторая версия произведения стала объектом нашего научного интереса в силу богатства использованных в ней драматургических приемов, а также способа взаимодействия в рамках одной пьесы авторских решений, черпающих из драматургической традиции, с приемами типичными для современного мультимедийного театра.

¹ Несмотря на тот факт, что большая часть адресатов современной драматургии знакомится с пьесами посредством театра, затрагивая вопрос восприятия пьесы, будем обращаться к категории читателя, поскольку предметом нашего научного интереса является драма как явление литературное, не театральное.

² См.: [электронный ресурс] http://samlib.ru/k/kashina_anna_borisowna/ [19.08.2018].

Стоит заметить, что в процессе работы над настоящей статьей нам не удалось найти ни одного научного исследования или критического текста, касающегося творчества А. Кашиной. Единственным обнаруженным нами упоминанием об авторе является краткое суждение о форме пьесы *Дума* в посте, описывающем впечатления от фестиваля «Любимовка» 2009 года, размещенном в Интернете одним из пользователей сервиса «Живой журнал» (анг. «LiveJournal»)³.

Произведение А. Кашиной представляет собой ряд сцен из жизни сотрудников Государственной думы Российской Федерации. Одной из ведущих тем произведения являются отношения между депутатами и их помощниками: молодой, неопытной Анастасией, только начинающей работу в думе, молодым карьеристом Ильей и сорокалетней, преданной своей работе Маргарет.

Действие пьесы открывается монологом Ведущего – персонажа, вызывающего ассоциацию с древней драматургической традицией. Роль Ведущего схожа с функциями хора в древнегреческой драме, поскольку реплики персонажа, так же как хоровые партии, являются, в большинстве своем, комментариями происходящего на сцене⁴, а сам Ведущий – это одно из действующих лиц, образ которого воплощается не в совершаемых им действиях, а в произносимых им монологах.

О функции хора как действующего лица рассуждал еще Аристотель, утверждая, что хоровые песни по своему содержанию должны вписываться в фабулу, а сам хор нужно воспринимать как одного из актеров⁵. Несмотря на активность хора в раскрытии действия следует помнить о том, что отведенная ему роль предусматривает определенную дистанцию по отношению к происходящему на сцене:

Непосредственное участие хора в действии ограничивается репликами, имеющими характер оценки, совета, увещевания и часто принимающими форму сентенции в риторической функции убеждения, свидетельствующей об активной позиции персонажа⁶.

Ведущий в пьесе А. Кашиной, так же как античный хор, не участвует в действии непосредственно и не вступает в диалог с другими персонажами.

³ См.: [электронный ресурс] <https://ajushka.livejournal.com/1104122.html> [20.08.2018].

⁴ О. В. Кулишова, *ХОР (др.-греч. χορός, лат. chorus) в древнегреческом театре*, [электронный ресурс] https://w.histrf.ru/articles/article/show/khor_dr_ghriech_khoros_lat_chorus_v_drievnieghriechieskoi_dramie [20.08.2018].

⁵ Аристотель, *Поэтика* [в:] он же, *Риторика. Поэтика*, Москва: Издательство АСТ 2018, с. 325.

⁶ Я. Л. Забудская, *Функциональное значение хора в жанровой структуре греческой трагедии*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, [электронный ресурс] <http://librarius-narod.ru/autor/zabud.pdf> [20.08.2018].

Это действующее лицо выполняет ряд особых функций, например вводит читателя в контекст событий:

Ведущий:

Ну и как принято в каждой уважающей себя организации, неважно государственной или частной, здесь имеется свой отдел кадров. Отдел кадров Государственной Думы располагается на втором этаже старого здания [...]⁷,

дает характеристики действующих лиц и оценки их поведения: «Ведущий: Федор Захарович – умный, постоянно думающий и что-то планирующий, очень энергичный чиновник и невероятно нетерпеливый человек»⁸, а также комментирует происходящее, при этом порой намекая на свою роль в раскрытии действия:

Ведущий:

Продолжать еще можно бесконечно, но вот именно так кипит работа на седьмом этаже в кабинете депутата Крупнова. Будем надеяться, что Анастасия поднаберется опыта и помирится с Ильей. Пожелаем ей благосклонного отношения со стороны начальника и терпения всем троим: Федору Захаровичу, Илье и Насте⁹.

Яна Забудская в работе *Функциональное значение хора в жанровой структуре греческой трагедии* замечает, что в сознательном выделении лирического элемента (песен хора) могло отразиться, в том числе, и зарождение «драмы для чтения» как литературной концепции¹⁰. Генезис персонажа Ведущего в пьесе А. Кашиной частично подтверждает вышеуказанное предположение, поскольку реплики Ведущего в первоначальной версии произведения (пьесе для чтения) принадлежали неопределенному драматическому субъекту, являясь, однако, не лирическими, а повествовательными отступлениями от диалога персонажей. Ведущий таким образом становится не только персонажем подобным по своим функциям античному хору, но также приобретает черты повествователя. О повествовательной функции Ведущего могут свидетельствовать не только вложенные в его уста развернутые характеристики персонажей, но также описания места и времени действия, напр.:

⁷ А. Б. Кашина, *Дума. Пьеса в двух частях*, [электронный ресурс] http://samlib.ru/k/kashina_anna_borisowna/duma.shtml [20.08.2018].

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Я. Л. Забудская, *Функциональное значение...*, [20.08.2018].

Ведущий:

Хорошее это время – лето 2007! Все вокруг благоухает, кружится, цветет и заливается красками радуги, переливаясь при солнечном свете.

Ведущий:

Ну а теперь можно заглянуть в Комитет по культуре [...] Для этого нам надо спуститься вниз и перейти по длинному стеклянному коридору в старое здание, уже там подняться на лифте на девятый этаж и, если стоять спиной к орлу, уйти немного влево¹¹.

Положение о персонаже-повествователе в пьесе А. Кашиной входит в противоречие с достижениями теоретической поэтики, согласно которой драма является ненарративным литературным родом, а «развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует»¹². Вопросы о нарушении «ненарративности» драмы возникли в XX веке вместе с теорией эпического театра Бертольда Брехта¹³. Б. Брехт, вводя в свои пьесы зонги – эстрадные песни, разрушающие непрерывность действия, заявил о возможности выхода за границы иллюзорного действия и превращения персонажа из объекта в субъект истории, то есть в частицу повествования¹⁴. Ведущий в пьесе А. Кашиной перенимает часть функций повествователя, а его монологи останавливают происходящие на сцене ситуации, отодвигая его за рамки изображаемого действия. Он разрушает сценическую границу, обращаясь непосредственно к читателю и рефлексировав над произносимыми им словами, что, в свою очередь, повышает уровень метатекстуальности его высказываний.

Ведущий:

[...] В общем, мы наконец подошли к кабинету первого заместителя Председателя Комитета по культуре Барона Августина Иосифовича. Наши разглагольствования уже порядком надоели читателю и он наверняка хочет увидеть все своими глазами. Не будем больше заставлять его ждать¹⁵.

¹¹ А. Б. Кашина, *Дума...*, [20.08.2018].

¹² В. Е. Хализев, *Драма*, [в:] *Введение в литературоведение*, под ред. Л. В. Чернец, Москва: Высшая школа 2000, с. 87.

¹³ Как замечает Н. С. Скороход в работе *Брехт и эпический опыт русской сцены*, в российском театре некоторые поиски в области театра «эпической формы» и очертания сценического повествования появились еще в начале XX века в спектаклях Владимира Немировича-Данченко (*Братья Карамазовы* 1910 г. и *Воскресение* 1930 г.).

¹⁴ Н. С. Скороход, *Брехт и эпический опыт русской сцены*, «Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология» 2016, № 1, с. 138.

¹⁵ А. Б. Кашина, *Дума...*, [20.08.2018].

Говоря об отсылках к литературной традиции, содержащихся в образе Ведущего, стоит упомянуть, что на базовом уровне восприятия пьесы данный персонаж вызывает ассоциации не столько с классическими произведениями мировой словесности, сколько с современной массовой культурой, поскольку способ построения его высказываний автор заимствует у ведущих телевизионных передач о путешествиях.

Ведущий:

[...] Главной достопримечательностью столицы по-прежнему является Кремль, где с утра до позднего вечера гуляют туристы, продаются матрешки, меховые шапки и красные платки. [...] Если Вы стоите на Тверской улице, то вам открывается уникальный вид на Красную площадь, гостиницу «Националь» и Государственную Думу – законодательную власть»¹⁶.

Игра с драматургической традицией в образе Ведущего состоит в сочетании телевизионных штампов с отсылками к драматургическому опыту прошлых веков. Данное сочетание помогает создать многогранный персонаж, появления которого организуют композицию пьесы и облегчают автору задачи раскрытия характеров действующих лиц и вовлечения читателя в контекст развертывающихся перед ним событий.

Существенным элементом композиции пьесы являются ремарки с подробным описанием проекций, появляющихся на установленном на заднем фоне сцены экране. Экран как элемент сценографии усиливает изобразительный характер происходящего на сцене. Это усиление происходит за счет использования художественных средств кинематографа.

История взаимодействия театра и кино уходит корнями к экспериментам 1911–1927 годов и связана с фамилиями Лои Фулле, Винзора МакКея (Америка), Валентины де Сен-Пуа, Хораса Голдина, Поля Клоделя (Франция), Эрвина Пискатора (Германия), Сергея Эйзенштейна (СССР) а также кабаре и мюзик-холл-перформансами 20-х и художественной практикой русских футуристических перформанс-групп¹⁷. Функции проекций в пьесе А. Кашиной переключаются с игрой с границами сценического пространства, использованной С. Эйзенштейном в спектакле *Мудрец* по комедии А. С. Островского *На всякого мудреца довольно простоты* (1923 г.), в который благодаря кинофельетону *Дневник Глумова* была включена уличная

¹⁶ Там же.

¹⁷ Более подробно историю взаимодействия театра и кино описывает Елена Шевченко в статье *Проекция как форма интерпретации драматического текста (на примере театров Республики Татарстан)*, «Вестник Челябинского государственного педагогического университета» 2017, № 1, с. 174–178.

сцена, продолжающая действие спектакля. Проекция в пьесе А. Кашиной так же, как в спектакле С. Эйзенштейна отображают действие, происходящее вне сцены, но, кроме того, выполняют еще другие задачи: показывают мысли и фантазии персонажей, а также дополняют и иллюстрируют их высказывания. Стоит при этом заметить, что содержащиеся в ремарках описания проекций учитывают способы съемки и монтажа видеоматериала.

На экране мы видим: голубое небо с небольшим количеством облаков, полет птиц, панораму летней и солнечной Москвы с высоты птичьего полета. [...] Далее Кремль, туристы, здание Гума снаружи и изнутри [...] Затем мы видим герб России [...]. **Постепенно герб становится меньше** [здесь и далее полужирный шрифт мой – П. С.–К.], и мы видим само здание Государственной Думы – представительское и монолитное, сталинской постройки.

На экране появляется изображение Федора Захаровича, который после разговора с Анастасией кладет трубку, всем наигранно улыбается и жмет руку соседу по столу, показывая на часы. После, встает и выходит из зала. Заходит в другой кабинет, где ему передают пакет с документами с **надписью во весь экран – СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО**¹⁸.

Приведенные выше примеры ремарок являются очередным проявлением игрового подхода к драматургической традиции. Ремарки в пьесе *Дума* выполняют, кроме сложившихся со времен средневековья до XX века функций, таких как, в частности, организация сценического действия, пояснение интенций героев или выражение авторской позиции¹⁹, еще одну задачу: они являются мини-сценариями видеопроекций, введенных драматургом в сценическое пространство. Описания проекций в тексте пьесы, являющиеся непосредственным результатом использования современных технологий в театре и черпающие из поэтики киносценариев, заявляют о возможном направлении в поисках и развитии нового драматургического языка.

Помимо видеопроекций, еще одним способом расширения сценического пространства в пьесе является перенос действия в зрительный зал. Об использовании данного приема читатель узнает из первой ремарки, следующей за списком действующих лиц.

¹⁸ А. Б. Кашина, *Дума...*, [20.08.2018].

¹⁹ Больше о функциях ремарок в тексте драмы см. в работах: В. Калмыкова, *Ремарка*, [в:] *Литературный словарь*, под ред. А. В. Безрукова, Москва: Литературная учеба 2007, с. 202–204; Н. И. Ищук-Фадеева, *Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы*, [в:] *Драма и театр*. Сб. науч. тр., Тверь: Тверской государственный университет 2001, с. 5–16; Н. А. Николина, *Филологический анализ текста. Учебное пособие*, [электронный ресурс] <https://librolife.ru/g4293472> [20.08.2018].

[...] На заднем фоне висит экран, на котором во время монолога ведущего и по ходу пьесы время от времени появляются герои и отображается действие, параллельно происходящее вне сцены. Герои пьесы могут также появляться и в зрительном зале²⁰.

Несмотря на то, что актеры появляются в пространстве, предназначенном для зрителей, в момент их выхода в зал сценическое действие не прерывается, а реплики персонажей не направляются к зрителям. Примечательно, что единственными моментами ломки традиционной «четвертой стены» являются монологи Ведущего, направленные, однако, не к зрителю, а к читателю²¹ (смотри приведенную нами выше цитату: «Наши разглагольствования уже порядком надоели читателю и он наверняка хочет увидеть все своими глазами²²»). При всей своей своеобразной роли в раскрытии действия Ведущий, согласно авторским указаниям, ни разу не переступает рампу, оставаясь при этом единственным посредником между адресатом пьесы и ее персонажами.

Последним, на что мы обратили внимание, является композиция пьесы. Автор в подзаголовке атрибутирует произведение как «пьесу в двух частях», сигнализируя отказ от традиционного жанрового определения и деления на действия и сцены. На самом деле пьеса состоит не только из указанных в подзаголовке двух частей, но также из эпилога, в котором действие переносится попеременно, то в здание Государственной думы, то в ресторан в городе Чекалин, где в ходе событий оказалась часть персонажей. Включение в композицию пьесы эпилога, служащего закреплению финальной расстановки сил и подведению нравственно-философского итога произведения²³, очередной раз отсылает читателя к древнегреческой драме. Данный канонический элемент, вмонтированный в пьесу с нетрадиционной структурой, оказывается, однако, лишь формальным решением и не свидетельствует о подражании классическим образцам.

Некоторая хаотичность структуры эпилога в пьесе А. Кашиной может озадачить даже самого опытного читателя. Во-первых, в эпилоге появляется ряд персонажей, не включенных в список действующих лиц, во-вторых, примерно со своей середины эпилог начинает делиться на эпизоды, обозначенные номерами от «66» до «71». Композиционный хаос, намечаемый

²⁰ А. Кашина, *Дума...*, [20.08.2018].

²¹ Трудно однозначно объяснить, почему в пьесе, которая по своему наполнению функциональными элементами сближается со сценарием, один из персонажей обращается к читателю, а не зрителю. Предполагаем, что данный фрагмент мог возникнуть в результате авторской ошибки при переписывании текста из одного варианта в другой.

²² А. Кашина, *Дума...*, [20.08.2018].

²³ Цит. по: С. Страшнов, *Пролог и эпилог*, [в:] *Литературный словарь*, под ред. А. В. Безрукова, Москва: Литературная учеба 2007, с. 187.

в данном фрагменте пьесы, по нашему мнению, порождает не только размышления над методами построения новейших драматургических произведений, но также вопрос о качестве редактирования текстов, публикуемых в Интернете.

На основании изложенных нами наблюдений можно сделать вывод, что суть игры с драматургическими традициями в пьесе *Дума* заключается в отношении к опыту предшественников как набору инструментов, из которого автор достает нужный ему элемент и вставляет его в свой текст, лишь частично соблюдая предусмотренное традицией структуральное соотношение данного элемента с другими компонентами произведения. В неполном соответствии смонтированных таким образом компонентов и заключается оригинальность новой пьесы.

References

- Arystoteles, *Ritorika. Poetika*. Moskva: Izdatelstvo AST, 2018.
- Ishchuk-Fadeeva Nina, I. *Remarka kak znak teatralnoi sistemy. K postanovke problemy*. In: *Drama i teatr. Sbornik nauchnykh trudov*, ed. I. N. Ishchuk-Fadeeva. Tver: Tverskoi gosudarstvennyi universitet, 2001: 5–16.
- Khalizev Valentin, Ye. *Drama*. In: *Vvedeniev literaturovedenie*, ed. L. V. Chernets. Moskva: Vysshaya shkola, 2000: 87–93.
- Kulishova, Oksana, V. *KHOR (dr. grech. χορός, lat. chorus) v drevnegrecheskom teatre*. https://w.histrf.ru/articles/article/show/khor_dr_ghriech_khoros_lat_chorus_v_drievnieghriechieskoi_dramie *Literaturnyi slovar*, ed. A. V. Bezrukova. Moskva: Literaturnaya ucheba, 2007.
- Nikolina, Nataliya, D. *Filologicheskii analiz teksta. Uchebnoe posobie*. <https://librolife.ru/g4293472>
- Shevchenko, Yelena. “Proektsiya kak forma interpretatsii dramaticheskogo teksta na primere teatrov Respubliki tatarstan”. *Vestnik chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, no. 1 (2017): 174–178.
- Skorokhod, Nataliya, S. “Brekht i epicheskii opyt russkoi stseny”. *Vestnik samarskogo universiteta. Istoriya pedagogika filologiya*, no. 1 (2016): 136–141.
- Zabudskaya, Yana, L. *Funktsionalnoe znachenie khora v zhanrovoy strukture grecheskoi tragedii. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk*. Moskva, 2001. <http://librarius-narod.ru/autor/zabud.pdf>

NOTY O AUTORACH

Daniel Banasiak – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej w Instytucie Rusycystyki Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w badaniach nad historią literatury rosyjskiej XX–XXI w. Szczególnymi obiektami zainteresowań są relacje między literaturą a religią, sacrum w literaturze i kulturze, tradycja i nowatorstwo literatury współczesnej. Autor monografii *«Поэтический ансамбль» „Русские боги” Даниила Андреева в аспекте интертекстуальности*, Łódź: Wydawnictwo UŁ 2019 oraz artykułów z zakresu literaturoznawstwa: *Образ природы в стихотворениях Даниила Андреева*. „Studia Slavica Savariensia” 2018, 1–2, red. Pozsgai, Szombathely, s. 3–9.

Anna Bednarczyk – profesor nauk humanistycznych, kierownik Zakładu Przekładu i Dydaktyki w Instytucie Rusycystyki UŁ. Zainteresowania: teoretyczne i praktyczne aspekty przekładu literackiego, umiejscowienie tłumaczenia w kulturze, krytyka tłumaczenia, problematyka przekładu melicznego, tłumaczenia inter- i polisemiotyczne, analiza pretranslatorska tekstu, współczesna poezja rosyjska. Ważniejsze publikacje ostatnich lat: monografia *Zmagania z przekładem w przestrzeni rosyjskojęzycznej (teoria i praktyka w ewolucji)*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2016. Artykuły: *Tłumaczenie zindywidualizowane albo o motywacji tłumacza (na materiale wierszy Osipa Mandelsztama)*, „Teksty Drugie” 2018, nr 4, s. 350–368; *Rola tłumacza a potrzeby epoki (konceptje rosyjskie)*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2018, t. 24, nr 39: *Typowe i nietypowe role tłumacza*, cz. 1, s. 9–23; *Поэзия Игоря Северянина в переводе на польский язык. Традиция и новаторство (два примера)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 2018, nr 11; *Тыпу творчости литераккей – од мистрза піора до графомана/Виды литературного творчества – от мастера пера к графоману*, red. E. Sadzińska, A. Szymańska, s. 131–142; *Analiza pretranslatorska tekstu jako pierwszy etap przekładu poetyckiego*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2019.

Aldona Borkowska – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Uniwersytecie Przyrodniczo-Humanistycznym w Siedlcach. Zainteresowania naukowe: współczesna literatura rosyjska, „czarny realizm”, pisarstwo dotyczące tematyki wojennej. Najważniejsze publikacje: *Autobiograficzna proza Wiktora Astafiewa* („*Ostatni pokłon*” i „*Wesoły żołnierz*”), Siedlce 2018; *Любовь и война – сентиментальное начало в прозе Виктора Астафьева и Михаила Шишкина*, „Przegląd Ruscystyczny” 2018, nr 3; *Страх смерти в современной русской литературе о войне*, „Acta Universitatis Wratislaviensis Slavica Wratislaviensia” 2018, nr 167; *Obcość jako początek degradacji moralnej w powieści Romana Sienczina „Rodzina Jołtyzewów”*, [w:] *Obce przestrzenie : Wschód – Rosja – konteksty*, red. M. Jedliński i K. Witczak, Bydgoszcz 2016; *Wojna i pokój – dualizm świata w powieści Zachara Prilepina „Patologie”*, „Doctrina. Studia Społeczno-Polityczne” 2017, nr 14.

Alexander Graf – profesor nauk humanistycznych w Instytucie Sławiistyki Uniwersytetu Justusa Liebiga w Giessen (Niemcy). Zainteresowania naukowe: współczesna dramaturgia rosyjska, współczesna poezja rosyjska, literatura modernizmu, literatura chorwacka i serbska XX w., rosyjsko-niemieckie związki literackie, współczesna literatura słoweńska. Wybrane publikacje: *Gončarov und das russische „neue Drama“: Michail Ugarovs „Obлом off“*, [w:] *Ivan A. Gončarov. Neue Beiträge zu Werk und Wirkung*, red. A. Hultsch, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2016 (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, N. F., Reihe A: Slavistische Forschungen, Bd. 85), s. 183–199; *Новая драма о старом. Дракула, или Кто виноват?*, [w:] *Современная российская драма и театр*, red. Т. Г. Прохорова, Е. Н. Шевченко, Казань 2017, s. 30–37; *Der Vampir in der russischen Literatur*, [w:] *Mythos Vampir – Bissige Lektüren*, red. Т. Bohn, K. von Hagen, Bonn 2018, s. 115–126 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, Bd. 201).

Alina Orłowska – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zainteresowania naukowe: literatura rosyjska XVIII wieku, idea masonska w literaturze rosyjskiej XVIII – początku XIX wieku, folklor wschodniosłowiański, rosyjska demonologia literacka, konteksty kulturowe literatury słowiańskiej. Wybrane publikacje: *Motywy masonskie we wczesnej liryce Mikołaja Karamzina*, [w:] *Mikołaj Karamzin i jego czasy*, red. naukowa Magdalena Dąbrowska i Piotr Głuszkowski, Warszawa 2017, s. 89–100; *Obcy w noweli fantastycznej Aleksego Tołstoja „Upiór” (semantyka i funkcje obrazu)*, [w:] *OBCY, INNY. Analiza przypadków*, red. naukowa Małgorzata Karwatowska, Robert Litwiński, Adam Siwiec, Lublin 2017, s. 71–82; *Человек в поисках сущности бытия. О своеобразии масонской парадигмы в поэзии Н. М. Карамзина*, [w:] *Карамзин – писатель*, под редакцией Н. Д. Кочетковой, А. Ю. Веселовой, Р. Бодена, Издат. «Пушкинский дом», Санкт-Петербург

2018, s. 153–166; *Śmierć to nie kres istnienia... Oblicza śmierci w poezji masońskiej Michaiła Chieraskowa*, [w:] *Wielkie tematy w literaturach słowiańskich. Tanatos I*, „Slavica Wratislaviensia CLXVII”, Wrocław 2018, AUWr No 3838, s. 73–81.

Paulina Sikora-Krizhevska – magister, asystent w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania naukowe: współczesny dramat rosyjski, teoria literatury, językowy obraz współczesnych polityków rosyjskich w prasie. Ostatnie publikacje: *Языковой образ Владимира Жириновского в русскоязычных печатных СМИ и интернет-изданиях*, „Przegląd Rusycystyczny” 2017, nr 3, s. 132–142; *“Чужое слово” в современной русской политической драме*, „Slavia Orientalis” 2018, nr 4, s. 691–702.

Anna Stępniaik – doktor nauk humanistycznych, asystent w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej Instytutu Rusycystyki na Wydziale Filologicznym UŁ. Zainteresowania badawcze: literatura faktu, literatura dokumentu osobistego, gatunki pograniczne, ewolucja gatunków. Wybrane publikacje: *Rozważania o miłości patriotycznej na podstawie reportażu „Wojna nie ma w sobie nic z kobiety” Swietłany Aleksijewicz*, [w:] *Mit narodowy w literaturze i kulturze polskiej oraz krajów ościennych*, red. nauk. A. Borkowska, A. Pogoda-Kołodziejak, Siedlce 2017, s. 89–101; *Anioły czy wiedźmy? Kobiety w reportażu Swietłany Aleksijewicz „Wojna nie ma w sobie nic z kobiety”*, [w:] *Wiedźmy i anioły – postrzeganie kobiet w dawnej i współczesnej kulturze*, red. A. Stanecka, J. Dybała, Piotrków Trybunalski 2017, s. 111–122.

Danuta Szymonik – profesor nadzwyczajny w Uniwersytecie Przyrodniczo-Humanistycznym w Siedlcach. Zainteresowania naukowe: literatura rosyjska, polska oraz ukraińska przełomu XIX i XX wieku, współczesna literatura rosyjska, literatura i filozofia emigracji rosyjskiej, komparatystyka literacka. Wybrane publikacje: *Ein Theologischer Schlüssel zur interpretation des Briefwechsels von Comenius*, [w:] *Gewalt sei ferne den Dingen! Contemporary Perspectives on the Works of John Comenius*, Wouter Goris, Meinert A. Meyer, Vladimír Urbánek Hrsg., Springer VS Wiesbaden 2016, s. 149–157; *Жанр и время: проблема художественного времени в русском семейном романе начала XX века*, [w:] *Антропология времени*. Сборник научных статей в 2 частях, редкол.: Т. Е. Автухович (гл. ред.) [и др.] ЧАСТЬ 1 Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы, 2017, s. 88–95; *Ян Амос Коменский в трудах Лукаша Курдыбахи*, [w:] *Наследие Яна Амоса Коменского. Взгляд из XXI века*. Исследовательский педагогический центр им. Я. А. Коменского Гимназия „Петершуле”, Санкт-Петербург 2017, s. 168–179; *Образ революции в „Воспоминаниях” Матильды Кшесинской*, [w:] *Эпоха «великих потрясений» в литературе, языке и культуре («Фетовские чтения»)*. Материалы международной научной конференции. 30 июня – 1 июля 2017 года, под

ред. Е. М. Криволаповой, Курск: Издательство Курского государственного университета 2018, s. 13–22; *Александр Куприн и театр: артисты и злодеи в творчестве писателя*, [w:] *Ното ludens в европейской культуре. Шекспир и современность. Ното ludens w kulturze europejskiej. Szekspir i współczesność*, pod red. O. Antsyferovej i L. Mnich, „Colloquia Litteraria Sedlcensia” t. XXVII, Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, s. 259–269.

Anna Warda – profesor nauk humanistycznych, kierownik Zakładu Literatury i Kultury Rosyjskiej w Instytucie Rusycystyki UŁ. Zainteresowania: historia literatury rosyjskiej XVIII – I poł. XIX w., kultura literacka epoki Oświecenia, intertekstualność, genologia, twórczość G. Dierżawina. Autorka 6 monografii i ponad 100 artykułów naukowych. Ważniejsze publikacje ostatnich lat: monografia *Литературная жизнь России XVIII – начала XIX века*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016. Artykuły: *O semantyce „Bajki o carewiczu Chlorze Katarzyny II*, [w:] *Retoryka tekstu artystycznego. Gry semantyczne*, red. A. Majmieskułow, Bydgoszcz 2016, s. 213–223; *Специфика описательной поэмы Степана Джунковского «Александрова дача»*, [w:] *Литературная культура России XVIII века*, вып. 7, под ред. П. Е. Бухаркина, Санкт-Петербург 2017, s. 152–167; *Liryka intymna Gabriela Dierżawina*, [w:] *Mikołaj Karamzin i jego czasy*, Seria „Studia Rossica”, t. XXIV, red. M. Dąbrowska, P. Głuszkowski, Warszawa 2017, s. 343–352; *Драматическая кантата «Фелица мать народов» Петра Челищева и классическая традиции*, [w:] *«Blessed Heritage». The Classical Tradition and Russian Literature*, Wiesbaden 2018, s. 51–60.

Patryk Witczak – historyk i rusycysta, dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej w Instytucie Neofilologii i Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Zainteresowania badawcze: literatura emigracji rosyjskiej pierwszej fali i wątki tanatologiczne w literaturze. Wybrane publikacje: monografia *Śmierć w prozie emigrantów pierwszej fali uchodźstwa rosyjskiego – Michaiła Arcybaszewa i Marka Ałdanowa – w kontekście literacko-filozoficznym*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2018; wybrane artykuły: *Z dziejów emigracji rosyjskiej w Polsce – publicystyka Michaiła Arcybaszewa*, „Acta Polono-Ruthenica” 2017, t. 22, nr 2, s. 37–47; *Poezja emigracyjna Iriny Odojewcewej*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2017, t. 17, s. 101–112; *Odchodząca Rosja w powieści „Dawna podróż” Leonida Zurowa*, „Acta Neophilologica” 2017, t. 19, nr 1, s. 227–236; *Wokół autobiograficzności powieści „Prolog” Galiny Kuzniecovej*, „Slavia Orientalis” 2018, t. 67, nr 4, s. 647–659.

Magdalena Wojciechowska – magister, doktorantka w Instytucie Neofilologii i Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy.

Zainteresowania naukowe: obraz współczesnego społeczeństwa rosyjskiego, kultura i cechy reprezentatywne rosyjskiego charakteru narodowego w twórczości współczesnych pisarzy: Jewgenija Wodołazkina, Saszy Sokołowa, Władimira Sorokina, Siergieja Minajewa, Zachara Prilepina. Wybrane prace: „Сахарный Кремль” Владимира Сорокина а традиция жанра антиутопии, [w:] *Русистика и современность. Старые вопросы, новые ответы*, Katowice 2017, red. И. Любоха-Круглик, О. Малыса, Г. Вильк, А. Зых, s. 133–145.

Ольга Журчева – profesor nauk humanistycznych w Katedrze literatury rosyjskiej, zagranicznej i metodyki nauczania literatury w Państwowym Uniwersytecie Społeczno-Pedagogicznym w Samarze. Zainteresowania badawcze: historia i teoria dramaturgii rosyjskiej XX–XXI w. Wybrane publikacje: *Жанровый канон в новейшей русской драме*, „Вестник Челябинского государственного педагогического университета” 2016, nr 1, s. 89–94; *Последний экзистенциалист: концепция героя в драматургии А. Володина*, „Вестник Самарского госуниверситета. Гуманитарная серия” 2016, nr 1, s. 168–175; *Вербатим как механизм создания «новой документальности» в новейшей русской драме*, „Филология и культура” 2016, nr 3 (45), s. 84–90; *Аксиология пространства в новейшей русской драматургии*, „Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология” 2017, nr 1, 2, s. 58–63; *Трагическое и трагедия в новейшей драме*, [w:] *Новейшая драма XX–XXI вв.: предварительные итоги: коллективная монография*, red. Т. В. Журчева, Самара: Изд-во Самарского университета 2016, s. 37–43; *Историческая притча Эдварда Радзинского «Лунин, или смерть Жака: принципы параболлизации»*, «Филология и культура. Philology and Culture» 2018, вып. nr 53, s. 152–155.

Татьяна Журчева – doktor nauk humanistycznych, docent w Katedrze literatury rosyjskiej i zagranicznej i związków ze społeczeństwem w Instytucie Społeczno-Humanistycznym (Samarski Narodowy Uniwersytet Badawczy im. S. Korolowa, Wydział Filologii i Dziennikarstwa). Zainteresowania naukowe: dramaturgia rosyjska XX–XXI w. Wybrane publikacje: *Трагикомическое в драматургии Александра Вампилова*, [w:] *Современная русская и украинская драма в поле интермедийных стратегий: коллективная монография*, red. N. Maliutina, A. Lis-Czapiga, Rzeszów 2016, s. 183–198; *«Аз есмь...»: проблема самопознания и самоидентификации личности в драматургии Вадима Леванова*, [w:] *Самосознание и идентичность. Русская литература XVIII–XXI вв.*, red. А. Graf, München 2018, s. 225–234; *Иронические фантазии Вадима Леванова на темы отечественной истории («Славянский базар», «Основание», «Сказка про тайного советника Василия Никитича Татищева, персидскую княжну и клад Стеньки Разина»)*, „Филология и культура. Philology and culture” 2018, nr 3 (53), s. 156–161.

Лариса Ляпина – profesor w Katedrze literatury rosyjskiej Rosyjskiego Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. A. Hercena w Sankt Petersburgu. Zainteresowania naukowe: historia literatury rosyjskiej XIX w., teoria literatury, teoria wiersza, Petersburg w literaturze. Wybrane publikacje: *Мир Петербурга в русской поэзии. Аспекты исторической поэтики*, Санкт-Петербург, Изд. РГПУ им. А. И. Герцена 2018; *Метафорика сенсорных характеристик (на материале поэзии)*, [w:] *Проблемы изучения российской словесности. Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции в честь 90-летия профессора Б. Ф. Егорова*, Санкт-Петербург: «Нестор-история 2016, s. 130–136; *Петербург в лирике: поэтика тактильных впечатлений*, [w:] *Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения – 2016. Часть 2. Литературоведение. Лингвистика*, Санкт-Петербург СПб-ГУПТД 2017, s. 14–20; *Стиховедение и проблемы анализа поэтического текста*, „Культура и текст” 20018, nr 3 (34), s. 67–75.

Ludmiła Mnich – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Polonistyki i Neofilologii Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach. Zainteresowania naukowe: recepcja twórczości W. Szekspira w literaturze i literaturoznawstwie XX wieku; terminologia współczesnego literaturoznawstwa; analiza i interpretacja symboliki liczb w utworze literackim; twórczość poeticka Weroniki Doliny; rosyjska recepcja twórczości czeskiego teologa, pedagoga i filozofa Jana Amosa Komeńskiego; twórczość Piotra Bicilli (1879–1953). Najważniejsze publikacje – monografie: *«Заметьте число, господа...». Числовой символизм в русской поэзии XX века*, Siedlce 2016; Artykuły: *Шекспир в русской теории первой половины XX века*, Siedlce 2019; *«Поэт у древа времени отросток»: поэтика и символика текстов Вероники Долиной*, Siedlce 2016; *Концепция Средних веков как историко-культурной эпохи в творчестве Петра Бицилли*, [w:] *Петр Бицилли: диалог на перекрестке культур*, red. Роман Мних, «Slavica Sedlcensia. Opuscula», 2017, t. XIV, s. 89–112.

Евгения Сафаргалеева – magister w Instytucie Slawistyki Uniwersytetu Justusa Liebiga w Giessen. Zainteresowania naukowe: współczesna dramaturgia rosyjskojęzyczna, najnowsza liryka rosyjska. Wybrane publikacje: *Художественная личность и общество в творчестве Веры Полозковой*, [w:] *Selbstbewusstsein und Identität. Russische Literatur im 18.–21. Jahrhundert*, red. A. Graf, München: UTZ Verlag 2018, s. 189–197; *Категория нарушенной коммуникации в пьесах В. Дурненкова*, [w:] *Материалы международной конференции «Ценности в литературе и в искусстве IV»*, Брно 29–30 августа 2018; *Theater als „Pulp Fiction“: Textpraktiken bei Jurij Klavdiev*, [w:] *Materialien der 14. Tagung des Jungen Forums für Slavische Literaturwissenschaft*, Hamburg 21–23 September 2017;

Оппозиция «Женское» – «Мужское»: жертвы в драме Д. Богославского «Любовь людей»; Современная российская и европейская драма и театр: коллективная монография по итогам международной научной конференции (25–27 октября 2016), Казань 2017, s. 45–51.

Алина Силина – doktorantka w Instytucie Literatury Rosyjskiej RAN (Dom Puszkina). Zainteresowania naukowe: rosyjska poezja seminaryjna XVIII w. Publikacje: *Поэт-семинарист И. И. Ораевский и его рукописный сборник, XVIII век, Сб. 29: Литературная жизнь России XVIII века*, Москва–Санкт-Петербург: Альянс-Архео, 2017, s. 95–111.

Вера Ситникова – starszy wykładowca w Międzynarodowym Uniwersytecie Moskiewskim. Zainteresowania naukowe: dydaktyka literatury rosyjskiej i współczesnej prozy XXI w., ekranizacje filmowe klasyki jako problem estetyczny. Publikacje: *Кавказские пейзажи в повести М. Ю. Лермонтова «Бела»: «Дорога на небо?», „Литература в школе» 2012, nr 6, s. 29–32.*

Татьяна Федосеева – profesor nauk humanistycznych w Katedrze literatury w Riazzańskim Uniwersytecie Państwowym im. S. Jesienina. Zainteresowania naukowe: historia i teoria literatury rosyjskiej, metodologia literaturoznawcza, literatura rosyjska XIX w., preromantyzm, neoromantyzm, twórczość G. Dierżawina, F. Tiutczewa, J. Połonskiego, S. Jesienina. Wybrane publikacje: *Онтология любви в ранней лирике Я. П. Полонского*, „Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина” 2017, nr 4, s. 96–112; *«Дней Александровых прекрасное начало...»: о ценностном значении приветственных стихов Г. Р. Державина*, „Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого” 2017, nr 2 (100), s. 78–80; *Автор и герой в поэме А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин»*, „Проблемы исторической поэтики” 2018, t. 16, nr 1, s. 119–139; *О национальной самоидентификации в творчестве Г. Р. Державина 1790–1800-х годов*, [w:] *Selbstbewusstsein und Identität/ Russische Literatur im 18.–21. Jahrhundert (Самосознание и идентичность. Русская литература XVIII–XXI вв.)*, red. А. Граф, Herbert Utz Verlag München 2018, s. 23–31; *Личностное и универсальное содержание лирики Я. П. Полонского*, „Slavistika” 2019, вып. 33–34, s. 61–83.

Анастасия Явцева – magistrantka na Wydziale Filologicznym w Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym w Samarze. Krąg zainteresowań naukowych: kody kulturowe w rock-poezji przełomu XX–XXI w. Publikacje: *Мифо-символические образы в текстах рок-группы «Аквариум», [w:] (Материалы XLII Самарской областной студенческой научной конференции. Часть II.*

Гуманитарные науки. 12–22 апреля 2016 года, red. А.Ф. Крутов, Самара, Самарский областной совет по научной работе студентов 2016, s. 90–92; *Культурные коды в лирике И. Кормильцева (на примере песни гр. «Наутилус Помпилиус» «Утро Полины»)*, [w:] *Text. Literary work. Reader: materials of the VI international scientific conference on May 20–21, Prague: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»* 2018; *Культурные коды в лирике И. Кормильцева (на примере песни группы «Наутилус Помпилиус» «Утро Полины»)*, [w:] *Художественная литература: опыт современного прочтения: материалы I Всероссийской научно-практической конференции*, Екатеринбург: УРФУ 2018, s. 201–208.

Spis treści

Folia Litteraria Rossica 11/2018

Od Redakcji

Наталья Вершинина, Корифеи и их спутники: к проблеме художественной антропологии писателя «второго ряда»

Елена Созина, Писатели-этнографы в русской литературе второй половины XIX века: ремесленники, популяризаторы, номады от литературы?

Александра Веселова, Графомания как повседневная практика (на материале архива и мемуаров А. Т. Болотова)

Сергей Николаев, «К стихам свербеж великий». Поэты XVIII века о неумной страсти к сочинительству

Антон Дёмин, «Подлое звание театрального стихотворца»: А. П. Сумароков и Дж. Бонеки

Сергей Васильев, Стилевой синтез в изображении Петра I (Г. Р. Державин)

Ludmiła Łucewicz, *Чистосердечная исповедь* императрицы Екатерины II

Наталья Володина, Статья-автокомментарий: потенциал смыслов (И. С. Тургенев, И. А. Гончаров)

Marian Broda, Антиподы «розового христианства». Polemika Константина Леонтьева с Федором Достоевским и Львом Толстым

Анатолий Собенников, В тени А. П. Чехова: Е. М. Шаврова как писатель второго ряда

Ełona Surkan-Dróźka, Средства невербальной коммуникации в поэзии Сергея Есенина и способы их перевода на польский язык

Anna Bednarczyk, Поэзия Игоря Северянина в переводе на польский язык. Традиция и новаторство (два примера)

Ewa Sadzińska, «Гости съезжались на дачу...»: к вопросу о дачном топосе в лирике Александра Кушнера

Татьяна Красильникова, «Вы Лосев? Нет, скорее, Лифшиц»: авторская самономинация в поэзии Льва Лосева

Александр Степанов, Страсть влияния: поэтика Иосифа Бродского в книге стихов Андрея Драгунова *Monologica* (2002)

Aleksandra Szymańska, Дон Жуан в Сети. К вопросу о качестве литературного процесса в Интернете

Ewa Kozak, От научной фантастики к реализму: особенности художественного сознания Дмитрия Глуховского

Beata Trojanowska, *Лавр* Евгения Водолазкина – диалог с древнерусской литературной традицией

Diana Hitzke, Писатель-переводчик. Многоязычность Ольги Мартыновой

RECENZENCI WSPÓŁPRACUJĄCY W ROKU 2019

prof. dr hab. *Piotr Bucharkin*, prof. dr hab. *Walentina Gołowcziner*
doc. dr *Olga Gusiewa*, prof. dr hab. *Wiaczesław Kryłow*, prof. dr hab. *Olga Kupcowa*
prof. dr hab. *Eliza Małek*, dr *Jewgienij Matwiejew*, prof. dr hab. *Wiaczesław Pozdiejew*
dr *Natalia Smirnowa*, prof. dr hab. *Tatiana Snigirewa*
prof. dr hab. *Wasilij Szczukin*, prof. UW r dr hab. *Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak*

PROJEKT OKŁADKI

Barbara Grzejszczak, Agencja Reklamowa efactoro.pl

Publikacja bez opracowania redakcyjnego w Wydawnictwie UŁ

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

© Copyright by Authors, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.09411.19.0.Z

Ark. druk. 16,375

ISSN 1427-9681
e-ISSN 2353-4834

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63