

**СОКОЛОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ**

VI

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

СОКОЛОВСКИЕ ЧТЕНИЯ VI

**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

**Русская литература XX века
в контексте литературных связей
и взаимовлияний**

VI SOKOLOV'S READINGS

**MATERIALS OF THE INTERNATIONAL
SCIENTIFIC CONFERENCE**

**Russian Literature of the 20th century
in the Context
of Literary Connections and Influences**

Москва 2020

УДК 82
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
С 59

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Рецензенты:
к. ф. н. доцент *А.Л. Крупчанов*
к. ф. н. ст. науч. сотрудник *А.Н. Красовец*

С 59 **Соколовские чтения VI:** Материалы международной научной конференции (МГУ имени М.В. Ломоносова, филологический факультет; 28–30 ноября, 2019 г.) / Редакционная коллегия: А.Г. Шешкен, В.В. Сорокина, Е.А. Певак, В.Г. Моисеева. — Москва : Издательство Московского университета, 2020. — 554 с. — Электронное издание сетевого распространения.

ISBN 978-5-19-011512-3

В сборник материалов включены доклады, представленные на VI Соколовских чтениях и отражающие разнонаправленные интересы исследователей, которые обращаются к различным этапам русского литературного процесса XX в. (метрополии и эмиграции), применяют методы диахронного и синхронного анализа, рассматривают историю русской литературы этого периода в том числе и в культурологическом аспекте.

УДК 82
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-19-011512-3

© Филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова
© Коллектив авторов

Оглавление

От редколлегии	8
----------------	---

Введение

Шешкен А.Г.

Русская литература XX века
в контексте литературных
связей и взаимовлияний
в трудах научной лаборатории
«Русская литература
в современном мире»
(2010-е гг.)

10

Литература рубежа XIX–XX веков

Солнцева Н.М.

Три ответа на вопрос
«Что есть человек?»

37

-
- Лагутенко Ю.А.*
Возможности экзегетического
прочтения произведения К. Жакова
«Ниеганелла (Сказание о зле)» 76
- Коренькова Т.В.*
«Отцы и дети» в «Дяде Ване»:
чеховская коллизия «казалось —
оказалось» как отражение кризиса
русского культурного самосознания
эпохи рубежа XIX–XX вв. 111
- Гук А.В.*
Грамматика идиостиля М. Кузмина
(словарный аспект) 140
- Жукова А.А.*
Женственность и революционность
в поэмах «Двенадцать» А.А. Блока
и «Песне песней»
В.Г. Шершеневича 175
- Черноразова Т.В.*
Нарратив писателей рубежа веков
(на примере рассказов И.А. Бунина
«На хуторе» и А.И. Куприна
«Чудесный доктор») 209

Литература XX–XXI веков

Белова Т.Н.

Англо-американские
литературные традиции
в творчестве В. Набокова 227

Злочевская А.В.

Роман В. Набокова / Сирина «Отчаяние»:
небытие Божие и металитературная
антивечность 254

Розинская О.В.

«Другая жизнь» русских
литераторов-эмигрантов
в межвоенной Польше 275

Моисеева В.Г.

Презумпция достоверности:
место и роль автобиографического
и документального элементов
в повествовательных стратегиях
современных прозаиков 296

Певак Е.А.

Русский концептуализм как результат
советского политического
проекта 332

Литературные и культурные связи

Лоевская М.М.

Апокрифическая литература
в древности и современности 379

Суровцева Е.В.

Жанр жития в русской литературе
1900–1910-х гг. 399

Дергачева И.Ю.

Цветаевы в Нерви 421

Анастасьева И.Л.

Еще раз к вопросу
о терапевтической функции
театра 445

Толмачева Е.Н.

Красота Культуры в творчестве

Н.К. Рериха

489

Громова М.М.

Переводы словенской

детской литературы

на русский язык:

основные имена и факты

512

От редколлегии

В сборник материалов конференции вошла часть докладов, представленных на VI Соколовских научных чтениях, проведенных учебно-научной лабораторией «Русская литература в современном мире» на филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова в ноябре 2019 г. Тезисы всех выступлений опубликованы на сайте филологического факультета (электронный ресурс «Στεφανος: Русская литература и культурная жизнь. XX век: Интернет-энциклопедия»).

Соколовские научные чтения проходят раз в два года в память профессора филологического факультета А.Г. Соколова (1921–2004), в круг научных интересов которого входила как русская литература рубежа XIX–XX вв., так и русское зарубежье.

В в е д е н и е

А.Г. Шешкен
доктор филологических наук
МГУ имени М.В. Ломоносова
(Москва, Россия)

**Русская литература XX века
в контексте литературных
связей и взаимовлияний
в трудах научной лаборатории**

**«Русская литература
в современном мире»
(2010-е гг.)**

Аннотация: В статье обобщен материал исследовательской деятельности научной лаборатории «Русская литература в современном мире» филологического факультета Московского университета в 2010-е гг. Выделены три главных направления: русская литература в зарубежных исследованиях, история литера-

туры русской эмиграции; компаративистика / сравнительно-историческое изучение русской и зарубежных литератур XIX–XXI вв., приведены сведения об опубликованных монографиях, фундаментальных исследованиях, изданных учебниках, учебных пособиях, организованных конференциях, участии в выпуске факультетского электронного журнала «Stephanos» и интернет-энциклопедии «Στεφάνος: Русская литература и культурная жизнь. XX век». Подчеркнут вклад сотрудников лаборатории в развитие научной школы филологического факультета.

Ключевые слова: научная лаборатория «Русская литература в современном мире», «Соколовские чтения», зарубежная литературоведческая русистика, А.Г. Соколов, Е.З. Цыбенко, журнал «Stephanos»

A.G. Sheshken
Doctor of Philology
Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russia)

**Russian Literature of the 20th c.
in the Context of Relations
and Mutual Influences:
Proceedings of the Scientific
Laboratory “Russian Literature
in the Modern World” (2010s)**

Abstract: The article summarizes the research activity of the scientific laboratory “Russian Literature in the Modern World” of the Philological Faculty of Lomonosov Moscow State University in the 2010s. It also features three main scientific directions of investigation: Russian literature in foreign studies; the history of Russian émigré literature; comparative-historical study of Russian

and foreign literature of the 19th–21st centuries. The article contains information on published monographs, basic research, published textbooks, study guides, organized conferences, participation in the issue of the faculty electronic journal “Stephanos” and the online encyclopedia “Στεφάνος: Russian Literature and Cultural Life. 20th century”. The contribution of laboratory staff to the development of a scientific school of the philological faculty is emphasized.

Key words: scientific laboratory
“Russian Literature in the Modern World”,
A.G. Sokolov Scientific Readings,
Russia Literature in foreign studies,
E.Z. Cybenko

Учебно-научная лаборатория «Русская литература в современном мире» была основана на филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова в 1977 г. Перед коллективом была поставлена задача изучения проблем рецепции и интерпретации русской литературы за рубежом, так как зарубежная русистика в течение послевоенных десятилетий превратилась в бурно развивающуюся область литературоведческих исследований. Это было связано с це-

лым рядом причин, как политическо-го (широкая сфера влияния СССР), так и культурного (расширилась область распространения русского языка, кинематографа, искусства) и литературного (место русской литературы в мировой литературе) характера.

У истоков создания подразделения «Русская литература в современном мире»¹ стояла профессор филологического факультета, крупный ученый, известный филолог-славист Елена Захаровна Цыбенко (1923–2011). Трудовой коллектив был сформирован из выпускни-

¹ См. подр.: Шешкен А.Г. Научная лаборатория русская литература в современном мире // Филологический факультет Московского университета: Энциклопедический словарь. М., 2005. С. 129–132.

ков аспирантуры филологического факультета (по кафедрам истории зарубежной литературы и славянской филологии), которые владели иностранными языками, имели фундаментальные знания в области истории зарубежных литератур и литературной критики. В то же время они понимали особенности развития русской литературы и ее интерпретации в отечественной науке. Многие из них писали диссертационные исследования по вопросам литературных связей. То есть эти специалисты были подготовлены к тому, чтобы приступить к изучению зарубежной литературоведческой русистики как специфической области исследований, находящейся на стыке разных дисциплин.

В начале 1990-х гг., когда в отечественном литературоведении обозначились новые исследовательские горизонты, повлиявшие на проблематику и тематику исследований, возникло новое направление — изучение литературы русского зарубежья, которая представлялась как часть единой русской литературы, развивавшаяся в 1920–1990-х гг. в специфических условиях.

Одним из первых в отечественной науке к исследованию этого феномена обратился известный ученый, профессор филологического факультета Алексей Георгиевич Соколов (1921–2004). Он возглавил в 1992 г. созданный на базе лаборатории Центр по изучению культуры русского зарубежья, которым руководил до 1997 г. В связи

с открытием нового направления в состав научного подразделения были зачислены выпускники кафедры истории русской литературы XX в. (в наст. время кафедра истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса).

В настоящее время в составе коллектива трудятся семь человек: три доктора и четыре кандидата филологических наук, которые ведут исследования в области русистики и компаративистики и новейшего литературного процесса в России и за рубежом. За сорок с небольшим лет существования лаборатории сложилось три основных исследовательских направления:

– русская литература в зарубежных исследованиях;

- история литературы русской эмиграции;

- компаративистика / сравнительно-историческое изучение русской и зарубежных литератур XIX–XXI вв.

Всего за это время опубликовано более пятисот статей в отечественных и зарубежных журналах, отдельных изданиях и коллективных монографиях, ряд научных сборников, учебников и учебных пособий, изданы аннотированные библиографии по изучению русской литературы за рубежом.

По указанным направлениям работы в 2010-е гг. были проведены фундаментальные исследования. В.В. Сорокина на уникальном труднодоступном материале периодики, издававшейся в Берлине в начале 1920-х гг., защитила

докторскую диссертацию «Формирование литературной критики русского зарубежья: Берлинский период» (2011).

А.В. Злоческая опубликовала две монографии, в которых теоретически обобщен и исследован в сравнительно-историческом аспекте материал русской отечественной литературы (метрополии и зарубежья) и классики зарубежной литературы XX в., проанализировано явление метапрозы: «Три лика мистической метапрозы XX века : Герман Гессе – Владимир Набоков – Михаил Булгаков» (2016); «Мистическая метапроза XX века: генезис и метаморфозы (Герман Гессе, Владимир Набоков, Михаил Булгаков)» (2018).

В.В. Сорокина обобщила результаты многолетних исследований по

феномену русской зарубежной литературы и особенностях интерпретации русской литературы в германской науке: «Литературная критика русского Берлина 1920-х гг» (2010); «Русская литература в западноевропейских исследованиях» (2017).

Результаты научных исследований этими и другими сотрудниками лаборатории были использованы в учебном процессе, что отразилось, в том числе в написании учебников для студентов филологических факультетов. Так, в сотрудничестве с коллективом кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса был подготовлен и издан первый в нашей стране «классический» учебник по курсу истории литературы русской эмиграции:

«История литературы русского зарубежья. 1920-е — начало 1990-х гг» (М., 2011; под ред. А.П. Авраменко). В написании учебника приняли участие сотрудники лаборатории: А.В. Злочевская, А.Г. Шешкен, В.В. Сорокина, Т.Н. Белова, В.Г. Моисеева, Т.Я. Орлова, Е.А. Певак, О.В. Розинская, Е.Г. Домогацкая. Выделяет данный учебник среди других подобных изданий то, что в нем представлен материал истории литературы русского зарубежья всех трех «волн» (т.е. в динамике), с освещением основных родов литературы (эпос, лирика, драма) и литературной критики. Впервые (специально для этого издания) были написаны главы по истории драмы первой волны и по литературной критике первой и третьей волны. Литературный процесс

был охарактеризован по основным центрам русского рассеяния (Берлин, Париж, Прага, Белград, Варшава), что помогло отразить специфические условия бытования отечественной литературы в иной литературной среде. Издание было рекомендовано Министерством образования России в качестве учебника для филологических факультетов страны.

В дополнение к учебнику коллективом лаборатории была подготовлена и издана «Хрестоматия по поэзии русского зарубежья » со справками о творчестве включенных в нее авторов (электронное издание сетевого распространения; 2016; отв. ред. О.В. Розинская).

В 2010-е гг. были изданы также следующие учебные пособия по за-

рубежной русистике: «Актуальные проблемы становления и развития англоязычной литературоведческой русистики XIX–XX века на Западе. Основные этапы, историко-культурные процессы, доминирующие и детерминирующие факторы» (2018) — автор Т.Н. Белова; «Русское зарубежье: история и современность» — Т.Н. Белова (в соавт. с А.В. Ледневым и А.И. Чагиным; М., 2013).

Традиционно сотрудники лаборатории собирают и издают аннотированные библиографии по исследованию русской литературы за рубежом. Были изданы в электронной форме библиографии по русистике Чехии (А.В. Злочевская), Польши (О.В. Розинская), англо-американской русистике (Т.Н. Белова), немец-

коязычной русистике (В.В. Сорокина). Эти работы помогают получить объективную картину интереса к исследованию русской литературы за рубежом. Так, например, становится очевидным, что вопреки общему негативному фону в польско-российских отношениях в последние десять лет, изучение русской литературы идет в Польше весьма интенсивно, появляется большое количество новых работ, в том числе молодых авторов. Не спадает исследовательская активность и в Чехии.

Всего сотруниками подразделения за последнее десятилетие опубликовано более 150 статей в российской и зарубежной периодике и сборниках научных трудов.

Важной частью работы лаборатории «Русская литература в современном мире» является международное сотрудничество (в рамках договоров, заключенных филологическим факультетом и Московским университетом с зарубежными университетами), которое в последнее десятилетие заметно активизировалось. Были изданы совместные сборники научных трудов, посвященные юбилеям классиков русской литературы. Новаторским шагом стало участие сотрудников коллектива в международном проекте «Библиотека Язык и литература». Проект реализуется под покровительством президента Республики Сербии, при поддержке Министерства культуры и информации и Министерства иностранных

дел страны. Наряду с Московским университетом от нашей страны в нем участвуют Тюменский и Воронежский университеты. В рамках проекта предпринято масштабное издание ученых Белградского университета — научных монографий и учебной литературы на русском языке в целях их широкого использования в преподавании сербского языка и литературы в России.

Сотрудники подразделения приняли участие в издании серии «Классики и современность: Гоголь, Тургенев, Горький» (2018). Были изданы также исследования преподавателей нашего факультета как партнера университета в Белграде по славистическим дисциплинам и русско-сербским литературным свя-

зям (М.Л. Ремневой, А.Г. Шешкен, Е.И. Якушкиной). Всего к настоящему времени издано более двадцати томов серии. Презентация книг состоялась на XVI Съезде славистов в Белграде (2018).

Подготовка и издание борника научных трудов «*Studia Polonoslavica*» (2016, отв. ред. О.В. Розинская) в честь 90-летия основателя систематического изучения на нашем факультете зарубежной литературоведческой русистики Е.З. Цыбенко было направлено на популяризацию научных школ филологического факультета Московского университета. В сборнике представлены труды ученых нашей страны (из разных университетов и подразделений РАН) и зарубежных исследователей, учени-

ков Е.З. Цыбенко из Канады, Грузии, Литвы, Украины, Белоруссии.

Сотрудники лаборатории активно участвуют в международных и российских конференциях, как у нас в стране, так и за рубежом. Регулярно с 2009 г. в честь А.Г. Соколова, создавшего крупную научную школу в том числе в области изучения литературы русского зарубежья, проводятся «Соколовские чтения». Они проходят один раз в два года и привлекают все большее число участников, в том числе из зарубежных университетов. В 2019 г. была проведена шестая конференция. По итогам чтений публикуются тезисы научные доклады.

В 2018 г. проведена конференция «Зарубежная русистика: восприятие и оценка новейшей русской лите-

ратуры» (октябрь 2018), на которой были освещены новые явления в рецепции и интерпретации русской литературы в мире и состояние преподавания и изучения русской литературы за рубежом.

С 2013 г. лаборатория «Русская литература в современном мире» является базой для издания факультетского электронного мультиязычного научного журнала “Stephanos” (выходит шесть раз в год), что было новаторским шагом для нашего факультета и важным дополнением к авторитетному традиционному «бумажному» изданию «Вестник Московского университета. Серия 9: Филология».

Издание научного журнала в электронной форме, безусловно, является в наше время потребностью и

необходимостью. Членами редколлегии журнала «Stephanos» являются четыре сотрудника лаборатории. Многие зарубежные исследователи русской литературы рассматривают журнал как важную и престижную площадку для себя, для представления национальной науки. В частности, регулярно публикуются материалы к юбилеям крупных зарубежных ученых-руситов. Например, в июле 2018 г. была опубликована подборка статей и избранная библиография работ крупного македонского ученого Милана Гюрчинова, известного в мировой науке своими исследованиями о творчестве А.П. Чехова, Ф.М. Достоевского, автора монографии о Б. Пастернаке. В сентябре 2019 г. были помещены материалы в

честь 90-летия еще одного известного у нас в стране и в мире исследователя русской литературы, теоретика, и переводчика — хорватского ученого Александра Флакера.

Важной отличительной чертой журнала «Stephanos» является то, что это мультиязычное научное издание, в котором печатаются материалы на основных европейских, в том числе славянских языках. Это позволяет противостоять некоторым негативным последствиям глобализации, среди которых сужение использования национальных языков, что особенно плохо для области гуманитарных исследований. Такая позиция встречает положительный отклик у зарубежных авторов. Достаточно упомянуть, что в каждом номере журнала публикуют-

ся материалы коллег из зарубежных университетов, академических институтов на их родных языках. Таким образом, возникает живая связь между нашим факультетом и зарубежными учеными.

В течение семи лет ведется работа над проектом «Στεφάνος: Русская литература и культурная жизнь. XX век: Интернет-энциклопедия», авторами статей которого, в основном, являются ученые нашего факультета. Энциклопедия используется в учебном процессе, чему сотрудники лаборатории традиционно уделяют большое внимание.

Кроме упомянутых выше учебников и учебных пособий, следует подчеркнуть, что уже более двадцати лет уникальный накопленный в процессе исследовательской работы материал

используется при чтении лекций по зарубежной литературоведческой русистике в рамках специализации «Сравнительное литературоведение» (на протяжении последних лет курс читается для магистрантов). Ведутся курсы по выбору для литературоведов русского отделения по проблемам модернизма и антимодернизма в русской литературе XX в. и литературе русской эмиграции. Читаются также межкаультетские курсы по данной проблематике.

Таким образом, динамичное и эффективное развитие изучения русской литературы в мире, понимание ее мирового значения, выдвижение в центр внимания новых актуальных явлений и авторов определяет перспективу дальнейших исследований

лаборатории. Кроме того, в современной русистике обозначилась важная тенденция, которая должна стать (уже делаются в этом направлении первые шаги) одной из приоритетных задач в ближайшие годы: русистика на постсоветском пространстве и литература на русском языке на постсоветском пространстве.

Л И Т Е Р А Т У Р А
Р У Б Е Ж А
Х І Х – Х Х в е к о в

Н.М. Солнцева
доктор филологических наук
МГУ имени М.В. Ломоносова
(Москва, Россия)

**Три ответа на вопрос
«Что есть человек?»**

Аннотация: В статье анализируются ответы на вопрос «Что есть человек?», прозвучавший в восьмом и сто сорок третьем псалмах, предлагаемые в поэмах М. Горького, Вяч. Иванова и В. Маяковского с одним и тем же названием «Человек». Горький высказал мысль о самости человека; Иванов изобразил путь ошибок и онтологических прозрений человека; Маяковский показал свое я в неразрешимых экзистенциальных тисках.

Ключевые слова: псалмы, поэма,
Максим Горький, Вячеслав Иванов,
Владимир Маяковский

N.M. Solntseva
Doctor of Philology
Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russia)

Three Answers to the Question “What Is Man?”

Abstract: The article analyzes the answers to the question “what is a man?” raised in the eighth and one hundred forty-third psalms offered in the poems of M. Gorky, Vyacheslav Ivanov and Vladimir Mayakovsky with the same title “The Man”. Maxim Gorky wrote about human selfness; Vyacheslav Ivanov depicted the path of human errors and ontological insights; Mayakovsky showed himself in the situation of existential collapse.

Key words: psalms, poems, Maxim Gorky, Vyacheslav Ivanov, Vladimir Mayakovsky

В «Жизни человека» (1906)

Л. Андреев поставил вопрос о смысле существования человека, но, по сути, не дал на него ответа. Человек родился, жил, женился, нищенствовал, успешно создавал архитектурные артефакты, разбогател, опять нищенствовал и при этом хотел, чтобы его не забыли и чтобы после смерти была жива его мысль, но умер его сын — и он проклял равнодушного Бога, несправедливую судьбу, саму жизнь. В вызове Богу слышен скорее не бунт бо-

гоборца, а пароксизм отчаяния. Так человек — онтологическое недоразумение — прожил бессмысленную жизнь «с темным началом и темным концом»¹, как сказал Некто в сером, и эти слова прозвучали тогда, когда в сознании русской интеллигенции актуализировался вопрос псалмов (8: 5, 143: 3) «Что есть человек?».

Философская антропология начала века многоголоса, полемична, в целом направлена на выявление ценностных смыслов жизни человека. Вл. Соловьев («Идеи сверхчеловека», 1899), выразивший религиозную концепцию человека и не принявший «дурной стороны ницшеанства»², не свел проблему к метафизике и обратился к душевному опыту — стремлению человека быть «лучше и больше самого

себя»³ и своей действительности, усовершенствовать мир, что и понимается Соловьевым как истинный сверхчеловеческий путь. Л. Шестов («Апофеоз беспочвенности», 1905) исходил из того, что «удивительное существо человек»⁴ — с его целостностью и парадоксами, наивностью и интеллектуальными соблазнами. Шестов, обратившийся к экзистенциальной сущности человека и ироничный по отношению к кабинетным мыслителям, видел в человеке, в отличие от Андреева, не некую условность, а саму жизнь с ее возможностями познания («Чем больше гибкости и подвижности у человека, <...> тем больше увидит и узнает он»⁵), и если человек Андреева поначалу плыл по течению, а потом потребовал от

судьбы справедливости, то Шестов писал об опасности паралича воли и о «вечных делах с совестью»⁶ у русского человека. Популярный у российских гуманитариев А. Шопенгауэр («Мир как воля и представление», 1818) акцентировал внимание на бессознательной воле в трагичности существования, писал (гл. «Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа») о человеке как биологической данности, рожденной природой и в ее же лоно возвращающейся⁷, но сохраняющей уникальную волю для новой оболочки. Л. Фейербах («Мысли о смерти и бессмертии», 1840; «Сущность христианства», 1841; «Сущность религии», 1848), чей антропологический материализм был принят определенными кругами

русских мыслителей, развил идею приоритетной биологичности человека, в котором природа становится разумным существом. В орбите мыслительных исканий были идеи и Фр. Ницше («Так говорил Заратустра», 1883–1885; «Генеалогии морали», 1887 и др.), и К. Маркса («Тезисы о Фейербахе», 1845 и др.), по-разному решавших вопрос о личности и обществе. Р. Штайнер («Из летописи мира. Акаши-хроники», 1904–1908) развил космогоническую версию зарождения человеческой природы — светового, химического, жизненного эфиров, представил картину уплотнения тела человека при высвобождении Солнца из общего мирового тела, описал специфику сознания в период Сатурна и т. д.; он же сформу-

лировал психологические и моральные доминанты человеческих рас. П. Успенский («Четвертое измерение», 1909; «Tertium organum: Ключ к загадкам мира», 1911), не воспринимая сознание как функцию мозга («высшее не может быть функцией низшего»⁸) и отнеся сознание к миру ноуменов, непостижимых в нашей трехмерности, представил опять же космогоническую версию совершенствования человека и его «четвертого пути» в четвертом измерении. Г. Гурджиев, автор учения о «четвертом пути» и единомышленник Успенского, рассуждая об Абсолюте, из которого исходит творческая энергия (воля творения), и о месте человека в космосе, отсутствии в нем свободной воли, его зависимости от

механических законов, что говорит о нем как о живой машине и незавершенном творении, разработал методики самопознания, самовоспитания, самосовершенствования⁹.

Приведенные здесь суждения не исчерпывают многообразия идей философской антропологии, но их достаточно для вывода о ее сильной мифогенности. Художественная антропология развивалась параллельно с философской. Симптоматично появление поэм М. Горького, Вяч. Иванова, В. Маяковского с названием «Человек». В них по-разному представлена иерархия Творца и твари, различно соотношение экзистенциальных вопросов и представлений об Абсолюте, различно решаются проблемы биологической сути человека и его

космогонической природы, соответствия психологии и разума, связей личности и социума. В отличие от драмы Андреева, в них художественно развернуты мысли о целесообразности существования человека и его выбора.

«Человек» (1903) Горького выстраивается на идеологеме гордой мысли, ее решающей роли в жизни человека. Содержание поэмы сформировано как альтернатива религиозной антропологии. Горький писал Е.К. Малиновской в 1902 г. (февраль или начало марта) о своем отказе подчинить себя Богу. Ей же в 1904 г. (февраль) он высказал свое убеждение в том, что «вера в силу Мысли — живое, постоянно, вместе с Мыслью растущее чувство, гордое и свободное — это вера

человека в себя самого»¹⁰. В поэме представлена апология гордой личности, создающей и низвергающей богов («И буду я подобен тем богам, что Мысль моя творила и творит!»¹¹) и противоположной иным проявлениям человеческой природы: любви, дружбе, надежде, вере, ненависти, безумию. Последнее отсылает нас к «Мысли» (1902) Андреева — сюжету о том, как мысль оказалась сильнее психики доктора-преступника. Показательна реакция Горького на рассказ: герой-мещанин, если он не вынесет отчаяния и охватившего душу ужаса — пусть исчезнет (письмо к Андрееву от 18–20 апреля 1902 г.).

Антропоцентризм Горького сформулирован во фразе «Всё — в Человеке, всё — для Человека!»¹² Извест-

но отношение к поэме А. Чехова, Л. Толстого; приведем отзыв М. Нес-терова: «“Человек” предназначался как бы для руководства грядущим поколением. Написан он был в патетическом тоне, красиво, но холодно, с определенным намерением принести к подножию мысли всяческие чувства: любви, религиозное и прочие. Это делал тот Горький, который еще недавно проповедовал преобладание чувства над мыслью, который года за два до этого, тут же, в Ялте, в ночной беседе у него на балконе, прощаясь со мной, говорил в раздумье: “За кем я пойду? за Достоевским или против него, — не знаю еще сам”. Теперь Горький знал, что он пойдет против Достоевского. Его “Человек” был лучшим и бесспорным тому до-

казательством. “Человек”, при всей его внешней красоты, во многом был уязвим...»¹³. Горький в «Человеке» — идеолог. Его поэму можно рассматривать как проекцию мыслей и Ницше о сверхчеловеке, противоположном последнему человеку, и Фейербаха о человеке, придумавшем Бога.

Не исключаем и личных обстоятельств, повлиявших на смысл поэмы. В февральском письме 1904 г., адресованном Малиновской, он соотнес свободу мысли с внутренней свободой мужчины в общении с женщиной: «Жить с раздвоением в душе — весьма мучительно, как вы, м. б., знаете. Наприм., — вы любите мужчину и вам — вашей мысли — чужд и даже враждебен чело-

век в нем, в этом любимом. То же самое бывает и с нами, мужиками. Или — мысленно человек дорос до сознания своей внутренней свободы, но — чувство привязанности, любви или привычки и т.д. — мешают ему освободиться реально из плена тех условий, которые затрудняют его духовный рост»¹⁴. С приведенной цитатой коррелируют строки из «Человека»: «привязанностей цепкие волокна опутывают сердце»; «Да будут прокляты все предрассудки, предубеждения и привычки, опутавшие мозг и жизнь людей, подобно липкой паутине»¹⁵. Или фрагмент письма: «Для меня, в сущности, дело ясно — кто-то из двух должен пожертвовать частицей своего я в пользу другого — так? Я солгал бы себе и

другим, если б взял это на себя — свободно жертвовать, не насилуя себя, — я теперь не могу»¹⁶, — созвучен фразе из поэмы «всё жаждет власти над его душой»¹⁷. Речь идет об отношениях с Е.П. Пешковой («А что касается до моих отношений к Екатерине Павловне — этого словами не поправишь, а только запутаешь еще хуже»¹⁸), которые привели к их расставанию в конце 1903 — начале 1904 г.

Поэма «Человек» (1915–1919) Вяч. Иванова, напротив, написана как поэтическое выражение религиозных представлений о человеке — творении Бога. В отзыве 1907 г. на «Жизнь человека» Иванов критически высказался по поводу богоборчества Андреева. Человек, по Иванову

(«Ты еси», 1907), подобен горчичному зерну — из него «должно вырасти грядущее религиозное сознание»¹⁹. Поэма Иванова теоцентричная и мистериальная. Человек в поэме — философема. С одной стороны, поэма — «собрание очень головных, очень отвлеченно-выстроенных строф <...>; тяжесть стиха, надуманность образной выразительности вызвали даже недоумение: “Разве цель поэзии — какой-то умозрительный герметизм?”»²⁰ — как писал С. Маковский. С другой — в ней есть поэтическая сила, Маковский увидел ее в «Венке сонетов» из третьей части.

Написанию поэмы сопутствовала национальная трагедия, война обострила вопрос о хоровом (соборном) и индивидуалистическом²¹. Как Ива-

нов писал («Легион и соборность», 1916), «бесноватая нация» выразила себя в идее германства, вожди нации провозгласили ценность Земного Града от «любви к себе до презрения к Богу», и противостоит ей воссоединенное славянство — оно «собрется в истинной соборности»²². События 1917 г. еще больше актуализировали идею единства всего, что было созвучно мыслям Иванова о Всечеловеке и кризисе гуманизма как выражения индивидуализма («Кризис индивидуализма», 1905; «Ты еси», 1907; «Кручи», 1919 и др.).

Иванов анализировал в поэме то, что в статье «Ты еси» он назвал религиозным событием, совершающимся в экстатических состояниях («Быть страстным, Человек, — твой рок

страстной; / Ты Каин был, ты ж Авель был измлада»²³. 19). Становление природы человека, его сознания соотносено с его отношением к Богу и Деннице (Люциферу). Он проходит путь «от Денницы до Христа» (19).

Сюжет выстраивается на экзистенциальном и метафизическом противопоставлении антропоцентрического «я» и «я», обращенного к Богу и миру. Точкой отсчета сюжета можно считать поступок Бога: Он передает Деннице Свое кольцо с алмазом, на алмазе начертаны слова «Аз Есмь», которыми, как известно, Бог откроется Моисею (Исх. 3: 1). «Аз Есмь» сам Иванов понимал как «Аз есть Бытие», о чем написал в примечаниях к поэме. Денница возгордился, неправильно истолковал надпись, посчитал себя

Бытием, в результате чего разрушилась целостность мира. Пожелав воплотиться, Денница выбрал Адама: облекшись в Лилит, он возбудил в нем самость с ее сознательным и бессознательным. Трансформацию Адама из насельника рая в плотское существо довершила Ева (его плоть). Денница, внушая Адаму, что Бога нет, оставил на его теле «печать звезды пятиугольной» (23), а Адам посчитал, что Денница — его личина.

Искушения Адама и утрата им целостности («И с той поры я стал в себе двойной». 21) — проблема рода человеческого. В поэме говорится о Содоме («Растления не довершил Содом, / Как рухнул ливень жупела и серы». 67), гибели Атлантиды («Сменила Атлантида мглу хором /

Закуренных на влажные пещеры, /
На соль морскую». 67). Появляется
Эдип с грузом грехов: «Увы, кровосме-
сителем / Я был, и прах кровавый /
К моим ступням прилип!» (53). Упо-
мянуты колдуны Турана, Ариман.
Иванов пишет о роли демонических
сил в развращении человечества — о
том, как «торопит Зверь пришествие
Блудницы» (67), как люди «рабствуют
бесам» (73) и «Как древле, Божии сы-
ны / К женам земным на ложе всхо-
дят» (84)²⁴.

Однако в истории рода человеческо-
го были праведники, устраивающие
земное бытие согласно замыслу Бога.
Упомянут царь Салима Мельхиседек
(«Без родичей земных, но человек».
68) — прототип Мессии, «подобие
Иисуса Христа» и «совершитель эсха-

тологического возмездия»²⁵. Марию-Мириам Иванов называет «лучшим цветом» (68) Земли. Иисус Христос (Пришлец, Захожий гость, Сын Человеческий) «воск печати растопил» (23) и увел Человека «от унылых языческих экстазов»²⁶. Человек, освободившийся от печати Люцифера и обратившийся к Богу, уверовал в то, что «За смертью — победивший смерть» (33), что смысл жизни заключен в «ты еси»: «Когда с чела “я есть” стираю / И вижу Бога в небеси, — / Встречая челн, плывущий к раю, / Любовь поет мне: “ты еси!”» (40). Поэму завершает обращение к Царю Небесному с просьбой спасти души и очистить тела от скверны.

Поэма мировоззренчески и лексически соответствует содержанию

статей Иванова. Так, в «Легионе и соборности» развиты те же мотивы самоутверждения индивидуалиста, печати Антихриста, земного и небесного градов, грядущего воссоединения людей «под знаком универсального коллективизма», «в новых формах коллективного сознания», в «общем собирательном мозге»²⁷ — как сказано в «Кручах»: «все мы — единый Адам»²⁸. Тема, заключенная в строках «Гордыни столп, единое дробя / Воздвигла ярость любящих себя» (71), созвучна мысли из «Кризиса индивидуализма» (1905): «личность провозглашена самоцелью»²⁹. Об индивидуализме и вселенской соборности идет речь в «Предчувствиях и предвестиях» (1906) и др.

В поэме Иванова, как в поэме Горького, показана тяжба человека с Богом. Свободная мысль Горького противостоит уже самой идее Бога, Иванов показал призрачность индивидуалистической свободы. Маяковский не столь прямолинеен: в его «Человеке» (1916–1917), по сути, нет аксиологии, но есть живая жизнь и настоящий драматизм.

Поэма начинается с того, что в смертный час поэт слышит «Ныне отпускаеши!» (Лк. 2: 29)³⁰, он знает, что «узел рассекут земной»³¹ (67). Сюжет выстраивается как жизнь поэта в мире нашем и горнем, потом опять в нашем, далее в повествование введен эпизод о новом вознесении, однако страстность, даже исступленность (по Иванову, экстатичность) поэта по отношению к

женщине, космосу, себе полностью заземляет мистику.

Богоборчество (но не атеизм) раннего Маяковского известен, но эта поэма примечательна тем, что он позволил себе иронию лишь по поводу скуки райского бытия. Маяковский 1910-х гг., уже при жизни включенный современниками в орбиту Фейербаха, не отрицал, в отличие от Фейербаха, существования Бога и не ставил под сомнение бессмертие, о котором и идет речь в поэме³². Его лирический герой, при всей амбициозности, уязвлен — не только безлюбовностью, не только тем, что не может одолеть обывательскую психологию толпы и власть денег (Повелителя Всего), но прежде всего тем, что зависим от созданного Богом миропо-

рядка. У него «драгоценнейший ум» (69), невероятное сердце, слюна слаще сока, он упоен своей мессианской креативностью («И отхлынули от гроба Господня. / Опустела правоверными древняя Мекка». 71) и органичен космосу (сравнивает себя с радугой, кометой, упрекает звезды, фамильярен с Солнцем, ему по дороге с зарей и проч.), но он — уязвленный самоубийца. Суицидальная мания говорит о поражении амбиций³³. Поэт не может справиться даже со своей неутоленной страстью³⁴, реализовать свою мужскость — судьба судила ему влюбиться в женщину самовлюбленную и меркантильную. Если, как мы знаем, символ душевных возможностей Маяковского — флейта, то его женщина лишь флейточка, как

назвал ее какой-то поклонник. Но в судьбе поэта она «опасная игрушка»³⁵.

Горький, безусловно, создал образ победителя. Иванов описал сознание, приведшее человека к гармонии с Богом. В герое Маяковского много «слишком человеческого»: поэт показал не укладывающуюся в философемы и идеологемы сложность отношений человека с самим собой и миром, «загадку великого разрыва»³⁶ между хотением и данностью, в том числе личным ресурсом.

В заключение воспользуемся фрагментом из «Немецкой идеологии» (1846) К. Маркса и Ф. Энгельса, в котором говорится о связи философской антропологии с религиозной: «Борьбой против гуманного либерализма заканчивается долгая борьба

Ветхого Завета, когда человек был наставником, ведущим к Единственному; времена исполнились, и евангелие благодати и радости нисходит на грешное человечество»³⁷. Литературная мысль сфокусирована на миссии человека в наступлении времени благодати. Маркс и Энгельс обратились к роману Сервантеса и шлем Мамбриня представили как символ человека: «Борьба за “Человека” есть исполнение слова, написанного у Сервантеса в двадцать первой главе, в которой рассказывается о великом приключении, о завоевании драгоценного шлема Мамбриня. Наш Санчо, который во всем подражает своему бывшему господину и нынешнему слуге, поклялся завоевать для себя шлем Мамбриня — Чело-

века»³⁸. Однако за шлем мавританского короля Мамбрина (Боярдо. «Влюбленный Роланд») был принят таз, который цирюльник надел на голову, чтобы дождь не промоchim его шляпу. Кто из трех писателей подвигнул (и подвигнул ли?) современников к временам благодати и обрел истинный шлем Мамбрина, мы не судим.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Андреев Л. Жизнь человека // Андреев Л. Пьесы / Сост., вступ. ст., коммент. Б.С. Бугрова. М.: Советский писатель, 1991. С. 91.
- ² Соловьев Вл. Идея сверхчеловека // Соловьев Вл. Сочинения: В 2 т. / Общ. ред. и сост. А.В. Гулыги, А.Ф. Лосева; примеч. С.Л. Кравца и др. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 628.
- ³ Там же. С. 629.
- ⁴ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. М.: АСТ, 2004. С. 133.
- ⁵ Там же. С. 143.
- ⁶ Там же. С. 147.
- ⁷ «И вот, если наша общая все-мать так беспечно посылает своих детей навстречу тысяче грозящих опасностей, без всякого покрова и защиты, то это возможно лишь потому, что она знает: если они падают, то падают только обратно в ее же лоно, где и находят свое спасение, так что это падение — простая шутка» (Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа // Шопенгауэр А. Метафизика половой любви. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 43.

- ⁸ Успенский П.Д. *Tertium organum*: Ключ к загадкам мира. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. С. 226.
- ⁹ Г. Гурджиев и П. Успенский познакомились в 1915 г. Идеи Гурджиева изложены в книге Успенского «В поисках чудесного» (1934); учение о человеке — в беседах с учениками «Человек — это многосложное существо» (1922).
- ¹⁰ Переписка М. Горького: В 2 т. / Вступ. ст. М. Семашкиной, Л. Евстигнеевой, Е. Прохорова; подгот. текста, коммент. М. Семашкиной, Л. Евстигнеевой. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. С. 250.
- ¹¹ Горький М. Человек // Горький М. Собр. соч.: В 16 т. / Сост., общ. ред. Н.Н. Жегалова. Т. 3. М.: Правда, 1979. С. 423.
- ¹² Там же.
- ¹³ Нестеров М.В. Воспоминания / Подгот. текста, вступ. ст., коммент. А.А. Русаковой. М.: Советский художник, 1985. С. 250.
- ¹⁴ Переписка М. Горького. Т. 1. С. 250.
- ¹⁵ Горький М. Человек. С. 418, 422.
- ¹⁶ Переписка М. Горького. Т. 1. С. 250–251.
- ¹⁷ Горький М. Человек. С. 418.

- ¹⁸ Переписка М. Горького. Т. 1. С. 250.
- ¹⁹ *Иванов Вяч.И.* Ты еси // *Иванов Вяч.И.* Родное и вселенское / Сост, вступ. ст., примеч. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. С. 94.
- ²⁰ *Маковский С.* Портреты современников // *Маковский С.* Портреты современников. На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика / Сост., коммент. Е.Г. Домогацкой, Ю.Н. Симоненко; послесл. Е.Г. Домогацкой. М.: Аграф, 2000. С. 168.
- ²¹ Поэма Вяч. Иванова опубликована 28 августа 1939 г. (Париж: Дом книги), т. е. накануне начала Второй мировой войны 1 сентября 1939 г. Поэму предваряет посвящение «Памяти Льва Шестова» и отзыв Шестова о поэме, в которой он увидел град земной (любовь к себе, презрение к Богу) и град небесный (любовь к Богу, презрение к себе).
- ²² *Иванов Вяч.И.* Легион и соборность // *Иванов Вяч.И.* Родное и вселенское. С. 100, 98, 101.
- ²³ *Иванов Вяч.И.* Человек. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. Репр. изд. Здесь и далее страницы указаны в скобках.
- ²⁴ Ср.: «сыны Божии увидели дочерей челове-

ческих, что они красивы, и брали их себе в жены какую кто избрал» (Быт. 6: 2); «И случилось, — после того как сыны человеческие умножились в те дни, у них родились красивые и прелестные дочери. И ангелы, сыны неба, увидели их, и возжелали их, и сказали друг другу: “давайте выберем себе жен в среде сынов человеческих и родим себе детей”» (Енох. 2: 1, 2); «И они взяли себе жен, и каждый выбрал для себя одну; и они начали входить к ним и смешиваться с ними, и научили их волшебству и заклятиям, и открыли им срезывания корней и деревьев. Они зачали и родили великих исполинов, рост которых был в три тысячи локтей. Они поели всё приобретение людей, так что люди уже не могли прокармливать их. Тогда исполины обратились против самих людей, чтобы пожирать их. И они стали согрешать по отношению к птицам и зверям, и тому, что движется, и рыбам, и стали пожирать друг с другом их мясо и пить из него кровь. Тогда сетовала земля на нечестивых. И Азazel научил людей делать мечи, и ножи, и щиты, и панцири, и научил их видеть, что было позади них, и научил их искусствам: запястьям, и предметам украшения, и употреблению белил и румян,

и украшению бровей, и украшению драгоценнейших и превосходнейших камней, и всяких цветных материй и металлов земли. И явилось великое нечестие и много непотребств, и люди согрешали, и все пути их развратились» (Енох. 2: 8–15).

²⁵ *Аверинцев С. София — Логос. Киев: Дух и Литера, 2000. С. 129.*

²⁶ *Аверинцев С. Предварительные замечания // Иванов Вяч.И. Человек: Приложение: Статьи и материалы / Сост. А.Б. Шишкин. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. С. 57.*

²⁷ *Иванов Вяч.И. Легион и соборность. С. 98, 99.*

²⁸ *Иванов Вяч.И. Кручи // Иванов Вяч.И. Родное и вселенское. С. 110.*

²⁹ *Иванов Вяч.И. Кризис индивидуализма // Там же. С. 19.*

³⁰ «Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыка, по слову Твоему, с миром, ибо видели очи мои спасение Твое, которое Ты уготовал пред лицом всех народов, свет к просвещению язычников и славу народа Твоего Израиля» (Лк. 2: 29–32). Поэма завершается словами «Со святыми упокой!» из песни Великая Панихида («Со свя-

тыми упокой, Христе, души раб Твоих, идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь безконечная». Кондак, глас 8).

³¹ Маяковский В. Человек // Маяковский В. Соч.: В 3 т. / Примеч. Ф.М. Пицкель. Т. 3. М.: Художественная литература, 1965. Здесь и далее страницы указаны в скобках. [Печатается по изд.: ПСС: В 13 т. М.: Гослитиздат, 1955–1961.]

³² Сошлемся на примеры, приведенные В.Н. Терёхиной: «По Закону Божию Маяковский получал отличные оценки, библейские образы густо рассеяны по его произведениям, а богоборчество и атеизм сформировались значительно позже (известны свидетельства Веры Шехтель, что не только в детстве, но и весной 1913 г. Маяковский исповедался, был на пасхальной заутренней службе в Успенском соборе Московского Кремля)» (Терёхина В.Н. Сергей Есенин и Владимир Маяковский: в поисках автобиографии // Сергей Есенин: Личность. Творчество. Эпоха: Сб. науч. трудов / Отв. ред. О.Е. Воронова, Н.И. Шубникова-Гусева; ред.-сост. М.В. Скороходов; ИМЛИ РАН; Гос. музей-заповедник С.А. Есенина; Рязанский гос. ун-т им. С.А. Есенина. Москва; Константиново; Рязань, 2016. С. 276.

³³ «Самим своим поступком — актом отрицания — самоубийца ставит под сомнение идею осмысленности жизни; оставаясь загадкой, этот акт бросает вызов возможностям человеческого разума. В течение веков философы и художники, медики и социологи, правоведы и психологи старались наделить самоубийство смыслом, заполнить “черную дыру”. Культура превратила самоубийство в своего рода лабораторию смыслообразования — лабораторию для разрешения фундаментальных вопросов: свобода воли, бессмертие, соотношение души и тела, взаимодействие человека и Бога, индивида и общества, и объекта. Не разрешив вопроса о том, почему люди кончают жизнь самоубийством, человек создал множественные смысловые структуры, с особой отчетливостью иллюстрирующие самый процесс культурной работы» (Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 7).

³⁴ По Э. Фромму, «нарциссические фантазии» затмевают реальность, а безответно влюбленный нарцисс «просто не поверит, что женщина его

не любит»; при этом нарциссизм находится «в конфликте с принципом сохранения жизни» (Фромм Э. Искусство любить // Фромм Э. Душа человека / Общ. ред, сост., предисл. П.С. Гуревича. М.: Республика, 1992. С. 49, 51, 54).

³⁵ «Настоящий мужчина хочет двух вещей: опасности и игры. Поэтому ему хочется женщины, как самой опасной игрушки» (Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Избранные произведения: В 2 т. / Сост., подгот. текста М.Ш. Ивановой. Т. 1. М.: Сирин, 1990. С. 54.

³⁶ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Сост., вступ. ст., примеч. К.А. Свасьяна. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 236.

³⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч.: В 30 т. Т. 3. М.: Изд-во политической литературы, 1955. С. 227.

³⁸ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С. Предварительные замечания // Иванов Вяч.И. Человек: Приложение: Статьи и материалы / Сост. А.Б. Шишкин. М.: Прогресс-Плеяда, 2006.

Аверинцев С. София — Логос. Киев: Дух и Литера, 2000.

Андреев Л. Жизнь человека // Андреев Л. Пьесы / Сост., вступ. ст., коммент. Б.С. Бугрова. М.: Советский писатель, 1991.

Горький М. Человек // Горький М. Собр. соч.: В 16 т. / Сост., общ. ред. Н.Н. Жегалова. Т. 3. М.: Правда, 1979.

Иванов Вяч.И. Родное и вселенское / Сост., вступ. ст., примеч. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994.

Иванов Вяч.И. Человек. М.: Прогресс-Плеяда, 2006.

Маковский С. Портреты современников // Маковский С. Портреты современников. На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика / Сост., коммент. Е.Г. Домогацкой, Ю.Н. Симоненко; послесл. Е.Г. Домогацкой. М.: Аграф, 2000.

- Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч.: В 30 т. Т. 3. М.: Изд-во политической литературы, 1955.
- Маяковский В. Соч.: В 3 т. / Примеч. Ф.М. Пицкель. Т. 3. М.: Художественная литература, 1965.
- Нестеров М.В. Воспоминания / Подгот. текста, вступ. ст., коммент. А.А. Русаковой. М.: Советский художник, 1985.
- Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Избранные произведения: В 2 т. / Сост., подгот. текста М.Ш. Ивановой. Т. 1. М.: Сирин, 1990.
- Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Сост., вступ. ст., примеч. К.А. Свасьяна. Т. 2. М.: Мысль, 1990.
- Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1999.
- Переписка М. Горького: В 2 т. / Вступ. ст. М. Семашкиной, Л. Евстигнеевой, Е. Прохорова; подгот. текста, коммент. М. Семашкиной, Л. Евстигнеевой. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986.

Соловьев Вл. Идея сверхчеловека // Соловьев Вл. Сочинения: В 2 т. / Общ. ред. и сост. А.В. Гулыги, А.Ф. Лосева; примеч. С.Л. Кравца и др. Т. 2. М.: Мысль, 1988.

Терёхина В.Н. Сергей Есенин и Владимир Маяковский: в поисках автобиографии // Сергей Есенин: Личность. Творчество. Эпоха: Сб. науч. трудов / Отв. ред. О.Е. Воронова, Н.И. Шубникова-Гусева; ред.-сост. М.В. Скороходов; ИМЛИ РАН; Гос. музей-заповедник С.А. Есенина; Рязанский гос. ун-т им. С.А. Есенина. Москва; Константиново; Рязань, 2016.

Успенский П.Д. Tertium organum: Ключ к загадкам мира. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004.

Фромм Э. Искусство любить // Фромм Э. Душа человека / Общ. ред, сост., предисл. П.С. Гуревича. М.: Республика, 1992.

Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. М.: АСТ, 2004.

Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа // Шопенгауэр А. Метафизика половой любви. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.

Ю.А. Лагутенко
аспирант
СГУ им. Питирима Сорокина
(Сыктывкар, Россия)

**Возможности
экзегетического прочтения
произведения К. Жакова
«Ниеганелла
(Сказание о зле)»**

Аннотация: В данной статье текст сказания анализируется с помощью экзегетического метода, выявляющего авторский подход к осмыслению русской мифологемы Фауста. Опора на евангельские цитаты / смыслы, преимущественная ориентация на святоотеческое предание свидетельствуют о том, что К. Жаков — последователя «вне-академического» богословия. Вместе с тем идеи К. Жакова о соединении святоотече-

ского духовного опыта / наследия и текущей жизни / реальности в философско-богословском смысле предвещают появление концепции неопатристического синтеза Г. Флоровского. Применение феноменологического метода в виде, свойственном христианской культуре, покаянного анализа совести, используемого в том числе Ф. Достоевским в своем творчестве, характеризуют К. Жакова не только как богослова, но и как философа-феноменолога.

Ключевые слова: Фауст, экзегетический метод, «вне-академическое» богословие, святоотеческое предание, евангельские цитаты, притчи, Апокалипсис, интенциональность сознания

Yu.A. Lagutenko
Graduate Student
SSU them. Pitirim Sorokin
(Syktyvkar, Russia)

**Exegetical Reading
of K. Zhakov's Work
«Nageela
(The Legend of the Evil)»**

Abstract: In this article, the text of the legend is analyzed using an exegetical method that reveals the author's approach to understanding the Russian mythologeme of Faust. The significant Foundation of the text on Evangelical quotations / meanings, and the predominant focus on patristic tradition reveal K. Zhakov as a follower of "non-academic" theology. At the same time, K. Zhukov's ideas about combining patristic spiritual experience / heritage and current life / reality in the philosophical

and theological sense become a forerunner of G. Florovsky's neo-patristic synthesis. The use of the phenomenological method in the form peculiar to Christian culture, the penitential analysis of conscience used by F. Dostoevsky in his work, characterize K. Zhakov not only as a theologian, but also as a phenomenological philosopher.

Key words: Faust, exegetical method, "non-academic" theology, patristic tradition, gospel quotes, parables, Apocalypse, intentionality of consciousness

К. Жаков является автором философско-религиозного учения под названием «лимитизм» — «философия предела», которое было своеобразной попыткой синтезировать философское, естественнонаучное и гуманитарное знание с религиозными представлениями¹. В связи с чем в научно-исследовательской среде его принято считать мыслителем неопределенной религиозности.

Однако уже в 1908 г. он пишет большое по объему, но очень плотное

по наполнению смыслов произведение «Ниеганелла (Сказание о зле)», — сочинение, осмысляющее мифологему русского Фауста в традициях святоотеческого предания, вполне релевантное учению Церкви.

Как писатель Жаков вводит в ткань повествования евангельский контекст через цитаты, объясняя проблему Фауста. Как богослов, через историю Фауста, посредством отсылок к евангельским притчам в святоотеческом истолковании, раскрывает смысл евангельских слов.

Жаков, подобно Ф. Достоевскому, строит весь текст «на подкладке из евангельских цитат»², не только пря-

² Касаткина Т.А. Экзегеза Достоевского: www.youtube.com/watch?v=W3iCXxzPGVk (дата обращения: 10.07.2019).

мых, но иногда и отсылок: пара слов, узнаваемые ситуации, представляющие собой скрытые цитаты.

Это позволяет увидеть метод экзегетического прочтения текста сказания, который дает возможность, двигаясь внутрь и вглубь произведения, обнаружить его многоуровневую структуру³. Экзегетический способ прочтения выявляет два контекста. Первый представлен историко-философским уровнем прочтения, второй — духовным.

Рассмотрим возможности прочтения «Сказания о зле» при помощи данного метода.

³ Применяется экзегетическая методология св. Иоанна Кассиана Римлянина, рассматривающая текст на 4 уровнях. См.: *Касаткина Т.А. Экзегеза Достоевского*: www.youtube.com/watch?v=W3iCXxzPGVlk (дата обращения: 10.07.2019).

Основная сюжетная линия строится на мотиве гетевского Фауста. Главная героиня сказания — Ниеганелла — царица, которая живет в тереме, высящемся над зданием дворца. Она занимается алхимией, астрономией и другими науками, давно забытыми в ее стране⁴, рассуждает о единстве вещества (стр. 4). Она предчувствует, что что-то должно случиться (стр. 12). Это подсказывают царице и ее астрологические расчеты. К ней является «странник мира, в виде болида (там же), порождение тьмы, враг света и порядка

⁴ Жаков К.Ф. Ниеганелла (Сказание о зле): dlib.rsl.ru/viewer/01003748621#?page=1 (дата обращения: 10.05.2018). С. 3. Здесь и далее цитируется по этому электронному ресурсу с указанием номера страницы в скобках.

(стр. 11), прилетевший на Землю в виде огненного болида» (стр. 18). Ниеганелла беседует с ним о судьбе мира, о его примирении с Истинно-Сущим и вступает с духом-разрушителем, имя которого Ориос-Анэр-Бетелегез, в сговор (стр. 13–14). За знания, за то, что он покажет ей мир, царевна подарит ему поцелуй. Три ночи она летала, три раза целовала духа (стр. 16). Это привело Ниеганеллу к духовной болезни. Царь пригласил во дворец старца-отшельника по имени Барисатро-Шакья-Кани, который вместе с царевной читал духовные книги. Началась борьба царевны с духом-искусителем. Потом она попросила отца построить ей дворец в лесу и стала вести уединенный образ жизни, как и Барисатро.

Подобно Гретхен, Ниеганелла приняла вину, раскаялась. Она пролиwała много слез, рассуждала о бессмертии души, пела гимны Истинно-Сущему (стр. 23). В конце сказания царица засыпает и видит, как на весах взвешиваются ее грехи и добродетели. «А весивший сказал: “Она прощена”» (стр. 24).

Начинается повествование с отсылки к Книге Откровения, написанной Иоанном Богословом. В рамках историко-философского контекста обнаруживается следующее.

Книга Откровения в конце XIX — начале XX в. была новым текстом, которого раньше в России не знали. Он был очень актуален в среде мыслителей и богословов. Вокруг него

велись жаркие споры. Эти штрихи эпохи, узнаваемые в тексте сказания, указывают на вовлеченность Жакова в философско-богословские, научные диспуты. В центре его внимания вопросы, духовно-религиозные проблемы, выявленные и поднятые представителями русского религиозного ренессанса.

Так, например, фраза о том, что царица чувствует, что что-то должно случиться, отсылает нас к предчувствиям А. Блока, выраженным в стихотворении 1905 г. «Все ли спокойно в народе?», где поэт говорит о том, что кто-то идет, кого-то ждут, «...инок у входа в обитель видел его и ослеп...». О том, что 1917 г., как явление, возможен, предупреждали представители русского религиозно-

го общества (Н. Бердяев, Вяч. Иванов и др.), но они не были услышаны⁵.

В сказании этот «кто-то» является в виде духа-разрушителя по имени Бетелегез. Беседа царевны с духом, как новой Евы с дьяволом, затрагивает спор об апокатастасисе, который ведется в философско-богословской среде этого времени. Разговор о прощении и примирении, о покаянии дьявола отсылает не только к свято-отеческому преданию, но и актуализирует философские идеи Оригена, а мысль автора, как концептуальное ядро повествования, основывается на теологумене Григория Нисского.

⁵ Гаврилюк П. Пути православного богословия в XX столетии: Георгий Флоровский и его окружение: www.youtube.com/watch?time_continue=694&v=tJ9V3Szs5Kk&feature=emb_logo (дата обращения: 10.01.2019).

Ниеганелла задает философу, посватавшемуся к ней, пилатовский вопрос: «Где же истина?» (стр. 5) Однако Пилат спросил Иисуса Христа: «что есть Истина?» (Ин. 18, 38) — с той лишь разницей, что вопрос Пилата предполагает наличие найденной уже истины, которая, сохраняясь, передается из века в век как артефакт. А вопрос Ниеганеллы подразумевает реальность как истину, которая сбывается, разворачивается. Подобные рассуждения актуальны сегодня в богословской среде. Высказывается суждение о том, что христианство, как истина, как свершившееся событие, «случилось» не только разово две тысячи лет назад, но, начавшись в тот момент со Христа, совершается и сегодня.

Из текста мы узнаем, что Ниеганелла занимается алхимией, размышляет о единстве вещества (стр. 4). Слова о единстве вещества — отсылка к философским исканиям, начавшимся с Вл. Соловьева. Русские мыслители ищут целостности науки и религии. Эти идеи развивал и сам Жаков в теории лимитизма. Диалог науки и религии, который только и возможен при посредстве общего поля — философии, философского языка.

Образы царевны и терема, высящегося над зданием дворца, усиливают в сказании русский мотив. Также обращают на себя внимание имена, интерпретация которых может быть очень разнообразной, став темой отдельного исследования. Так, например, имя царя Ману может быть

переведено как «родоначальник человечества, бог всех живых»⁶, в категории теологии по вертикали, а имя старца-отшельника Шакья-Кани — как отшельник, мудрец из рода Саков (Шакьев), скифов-славян⁷, что может указывать на теоретические рассуждения автора о происхождении, ответственности народов и языков.

Более глубокий уровень вчитывания обнаруживает духовный смысл текста сказания. Сказание начинается и заканчивается отсылкой к Апо-

⁶ Шапошников А. Законы Ману. Манавадхармашастра: www.advaita.org/binaries/file/news/f_545.pdf (дата обращения: 20.09.2019).

⁷ Жарникова С.В. О Будде Шакьямуни: www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=uGWX7xR9lmQ&feature=emb_logo (дата обращения: 20.09.2019).

калипсису как к книге последствий⁸, а именно к 21 главе Книги Откровения, которая называется «Небесный Иерусалим: невеста Агнца».

Описание местности, города в сказании представляет собой прямую отсылку к образу Нового Града, Нового Иерусалима. Это великий город у синего моря, Сардолик, квадратной формы, как будто из изумруда, с разноцветными башнями по углам: «Воздвигнутый на высокой горе, весь залитый солнцем, подобен кристаллу алмаза...» (стр. 3).

Сравним:

⁸ Касаткина Т.А. 13 глава Апокалипсиса в структуре образов романа «Бесы»: www.youtube.com/watch?v=K_J5vEA9wqg&feature=emb_logo (дата обращения: 20.08.2019).

И вознес (Ангел) меня в духе на великую и высокую гору и показал мне великий город... (Откр. 21, 10);

...светило его подобно драгоценнейшему камню яспису кристалловидному (Откр. 21, 11);

Город расположен четвероугольником... (Откр. 21, 16);

Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое — яспис, второе — сапфир, третье — халкидон, четвертое — смарагд» (Откр. 21, 19);

«Пятое — сардоникс, шестое — сардолик....» (Откр. 21, 20).

Характеристика царевны: «Однако она не любила света...» (стр. 3) — представляет собой скрытую цитату из Евангелия от Иоанна: «Люди более возлюбили тьму, нежели свет,

потому что дела их были злы, ибо всякий, делающий злое, ненавидит свет и не идет к свету, чтобы не обличились дела его, потому что они злы, а поступающий по правде идет к свету; дабы явны были дела его, потому что они в Боге соделаны» (Ин. 3, 19).

Эта микроцитата становится концептом, объясняющим смысл и проблематику сочинения. Можно сделать промежуточный вывод о том, что сказание говорит о человеке, который в стремлении к истине подменяет узнавание как Встречу попытками познания — вбиранием в себя «всего» в библейском контексте означающего и добро, и зло, все вместе. Поднимается проблема цели существования человека, его телеологии.

«Царевна занималась астрологией, алхимией и другими подобными науками, давно забытыми в ее стране...» — отсылка к гетевскому Фаусту, которая задает сюжетную линию сказания. Формулировка «занималась соображениями о единстве вещества» может свидетельствовать о духовном смысле ее изысканий, а не о меркантильном намерении добывать золото. Возможно, она ищет истинное знание здесь, на Земле, используя те возможности, которые предлагает мир, и остается неудовлетворенной, не находя его ни в науках, «которые, подобно детям, знают только знакомые уголки» (стр. 5), ни в философии, как в рассуждениях, что «по-

добны весенним облакам, ищи их в поле» (там же). Отсутствие этой удовлетворенности есть свойство человека, который не замыкается исключительно в земных пределах. Но она, как и Фауст, «утратила метафизику верха», поэтому пытается при помощи эзотерики проникнуть за грани человеческих возможностей познания. Занятия алхимией, как попытки преодолеть ограниченность, становятся способом выйти за пределы, что, по мнению богословов, неизбежно приведет человека к гибели, поскольку стать как Бог человек не может, это превышает человеческие возможности, а значит, это грозит ему смертью в условиях попыток «зайти с черно-

го хода» в виде оккультных, духовно-мистических практик⁹.

В итоге она притягивает, по законам искусства, как душа мира, «огненный болид», «странника мира», «порождение тьмы и врага света». К этому ее душа была предуготовлена всем предшествующим родом занятий, интересов. Она беседует с ним в том числе о примирении и покаянии, что отсылает нас к преданию, повествующему

⁹ В этой связи уместно привести слова богослова И. Иевлева о том, что «человек не должен пытаться превзойти свои человеческие возможности. Человеческое стремление к Богу достойно награды, любви Божией, только не надо переходить своих собственных границ» (Иевлев И. Фаустовская тема в литературе: www.youtube.com/watch?v=aokOffel3Ho&feature=emb_logo (дата обращения: 01.10.2019)).

о том, как Антоний Великий встретился с дьяволом, который пришел к старцу с просьбой о молитве за него, но отказался каяться.

Бетелегез предлагает ей «маленький уговор»: поцелуй за знания. Тремя поцелуями Ниеганелла трижды предает Христа — аллюзия на предательство Петра. Через поцелуй происходит взаимодействие: «три раза проник жгучий огонь в ее сердце» (стр. 16). Как следствие — духовная болезнь. Для проникновения демонической энергии она должна заболеть, по мнению филолога-германиста В. Гильманова, чтобы психика и физика были готовы для проникновения зла. Больная девушка / женщина в типологии художествен-

ного сознания кодирует тему больной жизни, души мира¹⁰.

Причинно-следственную связь событий разрывает чудо. Встреча со старцем-отшельником помогает царевне в борьбе с дьяволом. Он читает священный текст, и она начинает ощущать, как «всепрощающая теплота проникла в ее сердце» (стр. 19). Ниеганелла предается в руки Отца Света (стр. 10).

Этот эпизод сказания является аллюзией на притчу о добром самарянине. Ее духовное содержание объясняет священник А. Ткачев как повествование о человеке, впадшем в разбойни-

¹⁰ Гильманов В.Х. Мистика зла в немецкой и русской фаустологии: www.youtube.com/watch?v=P2noNz87S2Y&feature=emb_logo (дата обращения: 05.10.2019).

ки¹¹, — это Адам, попавший в руки демонов, избитый и изъязвленный, к которому пришел милосердный самарянин, — это Христос. Он промыл ему раны, посадил на осла, т. е. на плоть свою принял грехи наши и привез в гостиницу, т. е. в Церковь, и заплатил гостиннику, чтобы тот за ним дальше ухаживал, двумя монетами, — Новый и Ветхий Завет¹².

Царевна уединяется, ведет отшельнический образ жизни, подобно старцу Шакья-Кани, и размышляет о борьбе добра и зла, бессмертии души.

Ниеганелла очищает свое сердце, и с искренней верою, «сидя над по-

¹¹ В значении «впасть в грех».

¹² Ткачев А. Ангелы и демоны: www.youtube.com/watch?v=mV-UE6vtxmE&feature=emb_logo (дата обращения: 01.10.2019).

ющим ручьем, проливала она тихие слезы в серебристый поток, не зная, как решить вопрос, величайший из всех, о бессмертии души...» (стр. 23).

Слова «иногда арфу брала и пела гимны Истинно-Сущему» (там же), указывают на гимн — хвалу, славословие, т. е. перед нами аллюзия на Литургию.

Происходит узнавание, встреча с Богом через встречу со стариком-отшельником. Дальнейшее развитие событий сказания — это раскаяние и плач, на протяжении всей второй части произведения. Так плакал и апостол Петр, трижды отрекшийся от Господа (Лук. 22, 61–62).

В конце писатель изображает Ниеганеллу сидящей в кресле у окна сво-

его терема. «Вдруг видит (так ей показалось) — на небе весы, сотканые из звезд... На одной из них (чашке) — пылающий болид и надпись на нем: «страсть, любовь к духу-разрушителю, увлечение славой мира... На другой чашке — цветы разной величины, но все пышные и разноцветно-узорчатые. На них написано: “неувядаемая любовь к свету, борьба против зла, разум и воля, побеждающие низшие страсти”» (с. 24).

Зло в произведении — исходный параметр сюжета, основу которого составляет восстановление причастности человека Богу. Но эта основа евангельского сюжета оказывается почти за границей сюжета сказания, о ней — заключительные слова в сцене, напоминающей ренессансный

картинный образ, в основе которого фрагмент иконы Страшного Суда, где Архистратиг Михаил взвешивает грехи и добродетели человеческие. Это сцена примирения с Богом и победы над злом, где ветхий человек преобразился в нового.

Данная концовка обращена уже к читателю, поскольку выведенная картина актуализирует евангельские события как вновь разворачивающаяся библейская история в реальности, как происходящее здесь и сейчас. И показан способ спасения — христианский метод¹³.

¹³ См.: Нестерук А.В. Метод отнологии и метод теологии: www.youtube.com/watch?time_continue=6&v=EGj3ior3zYs&feature=emb_logo; www.youtube.com/watch?v=LDMCTzA246w&feature=emb_logo (дата обращения: 10.02.2019).

С точки зрения жанровой специфики сказание представляет собой сложную структуру, подобно «матрешке» смыслов. На буквально-историческом уровне — это историческое повествование, нарратив, отражающий дискуссии и споры того времени, религиозные дискурсы, революционные предчувствия. На морально-нравственном уровне — это проповедь, где через фаустовский мотив объясняется вечная борьба добра и зла. А так как проповедь — это жанр богослужебный, то он тесно связан с литургическим, что обнаруживается и в тексте, когда читаем о пении гимнов Истинно-Сущему. На аллегорическом уровне — это притча о добром самарянине, истолкованная в традиции святоотеческой, объясняющая

евангельские слова. Символический смысл на уровне типологическом заключается в том, что Ниеганелла несет в себе, как каждый из людей, архетип Христа. На аналогическом, т. е. возводящем, уровне описан христианский метод спасения.

Кольцевая композиция и аллюзия на Апокалипсис в начале и в конце произведения задают смысловые параметры сказания, определяя главную тему, и она оказывается не совсем той, что заявлена в заглавии. Перед нами произведение о преображении, о том, как происходит метанойя, как ветхий человек совлекается в нового человека, как душа царевны становится «невестой Агнца» в Новом Иерусалиме. А также о том, каким способом это становится возможным.

«Сказание о зле» не первая переинтерпретация фаустовской темы, как темы грехопадения в духе святоотеческой традиции. Такой же путь покаяния начинает Раскольников. Жаков осмысляет фаустовский сюжет вслед за Ф. Достоевским в духе «вне-академического» богословия, лозунгом которого были слова: «вперед к Отцам!», что характеризует его как богослова. Вместе с этим Жаков применяет метод феноменологии анализа сознания, также используемый Ф. Достоевским, берущий начало из многовековой традиции покаянного анализа совести в христианской культуре¹⁴. Мучитель-

¹⁴ См.: Катасонов В.Н. Философская феноменология, экзистенциализм, христианство. М.: Познание, 2018. С. 172.

ный процесс самопознания и путь к самому себе, понятие Ниеганеллой самой себя позволяет охарактеризовать автора сказания как философа-феноменолога.

Перед нами художественный текст как творческое переосмысление одного и того же, но новым способом, где неизменяемые, исходные вечные смыслы сохраняются. Изменяются смыслы-интерпретации, как интерпретация изображаемого через «изображаемость», выражая те смыслы, которые актуальны в данный период, эпоху, здесь и сейчас, что характерно и для иконописи.

Поэтому есть смысл попытаться рассмотреть сказание не в том контексте, который задается в исследовательской парадигме, сформиро-

вавшейся сейчас, а как если бы он находился внутри авторского контекста. Для этого, по мнению филолога, культуролога Т. Касаткиной, необходимо вывести текст из одного контекста и ввести / включить в другой¹⁵.

Таким образом получается, что «Ниеганелла (Сказание о зле)» Жакова — это философско-богословское сочинение, дискурсивное, которое выстраивает христианские последовательные умозаключения на основе исходных базовых тезисов, — но не его собственно философское сочинение, так как голос автора мы

¹⁵ Касаткина Т.А. Что публиковать в качестве сопроводительных материалов к «Запискам из подполья»: www.youtube.com/watch?v=OPZoLXklX4Q&feature=emb_logo (дата обращения: 20.11.2019).

слышим сквозь голоса героев. Однако оно свидетельствует об интенциональности сознания самого автора, его телеологичности. А значит, есть смысл пересмотреть исследовательское представление о К. Жакове относительно христианства, православного духовного опыта.

ЛИТЕРАТУРА

Гаврилюк П. Пути православного богословия в XX столетии: Георгий Флоровский и его окружение: www.youtube.com/watch?time_continue=694&v=tJ9V3Szs5Kk&feature=emb_logo (дата обращения: 10.01.2019).

Гильманов В.Х. Мистика зла в немецкой и русской фаустологии: www.youtube.com/watch?v=P-2noNz87S2Y&feature=emb_logo (дата обращения: 05.10.2019).

Жаков К.Ф. Ниеганелла (Сказание о зле): dlib.rsl.ru/viewer/01003748621#?page=1 (дата обращения: 10.05.2018).

Жарникова С.В. О Будде Шакьямуни: www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=uGWX7x-R9lmQ&feature=emb_logo (дата обращения: 20.09.2019).

Иевлев И. Фаустовская тема в литературе: www.youtube.com/watch?v=aokOffel3Ho&feature=emb_logo (дата обращения: 01.10.2019).

Касаткина Т.А. 13 глава Апокалипсиса в структуре образов романа «Бесы»: www.youtube.com/watch?v=K_J5vEA9wqg&feature=emb_logo (дата обращения: 20.08.2019).

Касаткина Т.А. Что публиковать в качестве сопроводительных материалов к «Запискам из подполья»: www.youtube.com/watch?v=OP-ZoLXklX4Q&feature=emb_logo (дата обращения: 20.11.2019).

Касаткина Т.А. Экзегеза Достоевского: www.youtube.com/watch?v=W3iCXxzPGVk (дата обращения: 10.07.2019).

Катасонов В.Н. Философская феноменология, экзистенциализм, христианство. М.: Познание, 2018.

Нестерук А.В. Метод отнологии и метод теологии: www.youtube.com/watch?time_continue=6&v=EGj3ior32Ys&feature=emb_logo; www.youtube.com/watch?v=LDMCTzA246w&feature=emb_logo (дата обращения: 10.02.2019).

Ткачев А. Ангелы и демоны: www.youtube.com/watch?v=mV-UE6vtxmE&feature=emb_logo (дата обращение: 01.10.2019).

Шапошников А. Законы Ману. Манавадхармашастра: www.advaita.org/binaries/file/news/f_545.pdf (дата обращения: 20.09.2019).

Ябс Т.А. Каллистрат Фалалеевич Жаков (1866–1926): аннот. биобиблиогр. указатель: unkomi.ru/wp-content/uploads/2016/03/Zhakov-ukazatel.pdf (дата обращения: 01.10.2019).

Т.В. Коренькова
кандидат филологических наук
Российский университет
дружбы народов
(Москва, Россия)

**«Отцы и дети» в «Дяде Ване»:
чеховская коллизия
«казалось — оказалось»
как отражение кризиса
русского культурного
самосознания эпохи рубежа
XIX–XX вв.**

Аннотация: На материале пьесы «Дядя Ваня» Чехова рассматривается отражение в литературе кризиса русского культурного самосознания эпохи *fin de siècle* — замены абсолютных ценностных категорий (добра, справедливости и т. д.) обманчивым возвеличиванием «мнимостей» («громкое имя в науке») на фоне

деградации сословной системы и проведения экономических реформ в России конца XIX в. В интертекстуальном аспекте анализируются мифопоэтические подтексты системы персонажей пьесы «Дядя Ваня». Рассматриваются связи персонажей Чехова с образом «поколения детей» из романа «Отцы и дети» И.С. Тургенева, ставших к концу века «отцами». Утрата критерия, позволяющего различать мнимость («казалось») от действительности («оказалось»), в финале приводит героев к трагическому осознанию бессмысленности собственной жизни, пустоте бытия — «имя обмануло».

Ключевые слова: А.П. Чехов, «Дядя Ваня», персонажи Чехова, меркантильные обстоятельства в литературе, денежная реформа С. Витте, fin de siècle в России

T.V. Koreňkova
PhD
Peoples' Friendship University
of Russia — RUDN University
(Moscow, Russia)

**“Fathers and Sons”
in “Uncle Vanya”:
Anton Chekhov’s Dramatic
Technique — Collision
It Seemed vs It Turned Out
as a Manifestation of Russian
Cultural Identity Crisis
at the Fin de Siècle**

Abstract: The article (based on Chekhov’s “Uncle Vanya”) examines the reflection of the Russian cultural identity crisis of the Fin de Siècle epoch in literature — there is a replacement of absolute value categories (good, justice, etc.) with illusory exaltation of “figment of mass

imagination, ostensibility” (such as a scientific celebrity) against the background of the degradation of the *socio-hierarchical* system in Russia at the end of the 19th century and the implementation of economic reforms. In the intertextual aspect, the mythopoetic subtexts of characters in “Uncle Vanya” are analyzed. The connections between characters of Chekhov’s play and Ivan Turgenev’s novel “Fathers and Sons” are discussed in the article — ram-bunctious “generation of sons” of 1860s’ who became “fathers” by the end of the century. The loss of the criterion that allows to distinguish ostensibility (it seemed — *kazalos*) from reality (it turned out — *okazalos*) leads Chekhov’s characters to the tragic awareness of the meaninglessness of their own lives — the celebrity’s glory just a falsehood.

Key words: Anton Chekhov, “Uncle Vanya”, Chekhov’s characters, socio-hierarchical and economic subtexts in literature, Sergei Witte’s Monetary Reform, Russian Fin de Siècle

Исследователи особенностей чеховского историзма обычно обращают внимание на изображение писателем и драматургом психологии эпохи *fin de siècle*, культуры чувств и общения в условиях атомизации общества, абсолютизации представлений о науке и искусстве как единственно возможных путях познания тайн бытия и смысла жизни человека. Анализируют изображение им происходящей в обществе замены абсолютных ценностных категорий добра,

справедливости и других обманчивым возвеличиванием «мнимостей» («громкое имя» в науке, искусстве) и т. д. на фоне исторически детерминированных бытовых, служебных и общественных отношений.

При этом на периферии внимания чеховедов остаются вопросы конфликта поколений («дедов, отцов и детей»), болезненные трансформации межсловных отношений и, в еще большей мере, отражение в творчестве писателя и драматурга исторических сдвигов, в том числе в их политэкономическом измерении (проявляющихся через т. н. «меркантильные обстоятельства»).

Показателен в этом отношении факт, отмеченный М.П. Грозовым: дарование потомственного дворян-

ства и награждение Чехова, «попечителя Талежского сельского училища», орденом св. Станислава 3-й степени — не стали фактом его биографии [Громов 1993: 227]¹.

Между тем для адекватного понимания творческих замыслов Чехова, изображения им самосознания эпохи рубежа XIX–XX вв. чрезвычайно интересен конфликт «отцов и детей» в его сословном и «стоимостном» выражении.

В этом отношении репрезентативна пьеса «Дядя Ваня», суть многих коллизий которой проясняется с учетом как экономических реалий эпохи в контексте «большого рывка» промышленного производства 1880–1890-х, земской реформы 1890 г. и денежной реформы С.Ю. Витте

(1895–1897 гг.), так и деградации сословной системы².

Система персонажей пьесы «Дядя Ваня», как мужских, так и женских, включает три поколения. К старшему, которое можно условно назвать «идейные» (сверстники Н.К. Михайловского, А.М. Скабичевского и др. «вождей умственного движения русского общества» той поры), относятся Мария Васильевна, либералка 1860-х гг., и вышедший в отставку профессор Серебряков.

К среднему, поколению детей, «светлых личностей — прогрессистов», относятся Войницкий и Сонин крестный Телегин, а также внесценические женские и мужские³ персонажи. Астров — поздняя часть этого поколения «прогрессистов» — человек-практик.

К младшему поколению — внуки (скорее даже внучки) — Соня и Елена Андреевна (единственный персонаж, чей возраст указан в афише). Мужских персонажей, однозначно относимых к этой возрастной категории, нет.

Особняком, как бы присутствуя в этой семье *ab aeterno*, стоят няня Марина Тимофеевна⁴, которая всех действующих лиц знает с их детства или молодости и два мужских персонажа: безымянный работник (своего рода «Человек с молоточком»), а также Вафля. Статус последнего в хронотопе пьесы выявляется в сцене объяснения Серебрякова с Войничкиным, когда вдруг выясняется, что имя было куплено у дяди Телегина, и приживальщик (он же крест-

ный героини) также присутствует в локусе имения тоже словно бы *ab aeterno*, как своего рода гений места (*genius loci*).

При этом парадоксальным образом на эту линию работает мотив *Телегин – крестный – приживальщик*, который под углом мифопоэтики, отсылает к обрядам задабривания гения места (домового) новоприбывшими поселянами едой и питьем. Жаргонное прозвище Вафля, имеющее значения: а) грязный, испачкавшийся, глупый, безнадёжный человек, в котором всё как-то не так, как у других, б) нечаянно вылетевшая изо рта слюна, — отсылает к быличкам о встречах в поле с невзрачным с виду и донельзя сопливым старичком, который просил прохожего утереть

ему нос; если человек не брезговал, то неожиданно обнаруживал у себя кошель серебра, а старичок-полевичок исчезал на глазах.

Конфликт молодого дворянина Ивана Войницкого, фактически служащего управляющим имением у профессора-разночинца Серебрякова, более или менее понятен, хотя его парадоксальный характер прокомментирован исследователями мало. Без комментария остается слегка заретушированная, но напрашивающаяся параллель: жизнь семьи Скабического в Павловске в «тургеневском доме»⁵: «властитель умов» критик-разночинец, живущий в доме жены, полученном ею в наследство от благодарного писателя-аристократа.

Чехов в «Дяде Ване», как и в повести «Моя жизнь» (в том же 1896 г.), детально фиксирует денежное выражение повода для конфликта персонажей — доходы и расходы героев. Характерно, что именно в дни написания пьесы и повести в России полным ходом шла денежная реформа С.Ю. Витте (1893/95–1897) с введением золотого стандарта рубля.

Фамилия Серебряков также связана с ценным металлом (во Франции и других странах Латинского валютного союза, в отличие от Великобритании, Германии, США и России действовал биметаллический золото-серебряный стандарт). Но серебро к началу XX в. сдавало свои позиции — все больше стран переходило на монометаллический стандарт (к 1900 г.

«серебряными» остались периферийные экономики: британские колонии в Китае, сам Китай и Мексика).

Денежные вопросы в те дни волновали все русское общество, и финансовые подтексты пьесы легко «читались» современниками Чехова и Витте. Но следующему поколению те стародавние расценки стали так же мало понятными, как слова «матильдóры» и «виттекинóдеры» (5- и 10-рублевые золотые монеты — полуимпериал и империал). А после 400%-ной инфляции 1914–1917 гг. и денежной анархии времен Гражданской войны и вовсе эта часть чеховского замысла и обсуждаемые цифры превратились для одних в пустой звук, для других — в тайну за семью печатями.

Современники Чехова и Витте, исходя из своего жизненного опыта, могли реконструировать хронологию жизни Серебрякова. В России XIX в. в отставку профессора уходили в 60 лет. Следовательно, Серебряков родился примерно в 1834 / 1835, с 1870 / 1871 занимал кафедру как ординарный профессор (чин 5-го класса, статского советника⁶, который давал право личного дворянства). В 1894/1895 гг. после 25 лет беспорочной службы Серебряков вышел в отставку с назначением положенной по закону пенсии в размере годового жалования (т. е. без «столовых» и «квартирных» денег) в размере 3.000 рублей.

Поэтому характерна реплика Войничского: «Двадцать пять лет [т. е. пока Серебряков делал академическую ка-

рьеру] я управлял этим имением, работал, высылал тебе деньги, как самый добросовестный приказчик <...>. Всё время — и в молодости, и теперь — я получал от тебя жалованья пятьсот рублей в год — нищенские деньги! — и ты ни разу не догадался прибавить мне хоть один рубль!» Современники помнили, что с начала 1870-х рублевые ассигнации из-за инфляции обесценились на треть (только за 12 лет, с 1874–1886 гг., сразу на 30%; а в предреформенные годы обесценивание вексельного курса рубля по отношению к золоту было еще заметнее). То есть стареющий в имении дворянин-управляющий действительно серьезно обеднел⁷.

Для него рассуждения бывшего профессора о продаже имения, превращения денег в процентные бумаги

и покупка на «излишек в несколько тысяч» небольшой дачи в Финляндии — эконом-вариант жизни поблизости от дорогой, ставшей Серебрякову не по карману, столицы — оскорбительны. В то время как для Серебрякова эта продажа своего рода некая компенсация за прежние университетские надбавки: «столовые» и «квартирные», гонорары, а банковский процент — «подушка безопасности», гарантия сохранения привычного образа жизни без необходимости работать.

Чтобы еще точнее понять образ Серебрякова, обратим внимание на две детали, ускользающие от современных зрителей и читателей.

Во-первых, востребованный ученый мог занимать кафедру и после отставки: «По Уставу 1884 г. для прод-

ления службы профессорам, проработавшим 25 лет, необходимо было получить разрешение министра народного просвещения. По истечении 30-летнего срока службы они уже не включались в число штатных преподавателей. Однако при желании они могли преподавать, занимать положенные им в университете должности и получать вознаграждение в размере половины годового оклада ординарного профессора» (Бушueva 2018: 172). То есть безоговорочная отставка профессора Серебрякова показывает, что «научной звездой»⁸ он был только в глазах своих провинциальных родственников, но никак не университетского Совета и не в оценке Министерства просвещения.

Во-вторых, близость к Санкт-Петербургу подразумевала возможность экс-профессору найти дополнительный приработок при написании им статей для столичных журналов и возможного издания книг (своего рода «остаточная капитализация имени» дополнительной суммой в несколько сотен рублей в год в лучшем случае). На этом фоне понятен смысл диалога:

Войницкий. <...> Ты продашь имение, превосходно, богатая идея... А куда прикажешь деваться мне со старухой матерью и вот с Соней?

Серебряков. Всё это своевременно мы обсудим. Не сразу же.

Войницкий. Постой. <...> До сих пор я имел глупость думать, что это имение принадлежит Соне. Мой покойный отец купил это имение в приданое для моей сестры. До сих пор я был

наивен, понимал законы не по-турецки и думал, что имение от сестры перешло к Соне.

Серебряков. Да, имение принадлежит Соне. Кто спорит? Без согласия Сони я не решусь продать его. К тому же я предполагаю сделать это для блага Сони.

Войницкий. Это непостижимо, непостижимо! Или я сума сошел, или... или...

Мария Васильевна. Жан, не противоречь Александру. Верь, он лучше нас знает, что хорошо и что дурно.

Здесь Серебряков выступает не «властителем дум поколения» (разве только для его бывшей тещи), а отъявленным эгоистом, который под высокопарную риторику намерен выкинуть из дома всю свою родню: на даче в Финляндии они превратятся в приживальщиков, подобных — в ухудшенном виде — Вафле.

Для сравнения: из архивных документов известно, что в 1880-е гг. доход с имения Ульяновых в д. Кокушкино под Казанью (площадью 225,2 га; из них 1,9 га усадебной земли под барский дом и парк, 12,2 га земли сенокосной, остальное — пахотная земля) составлял 2.669 рублей в год, а чистая прибыль от 1.000 до 2.000 (последнее — при профессиональном управляющем чехе Крушвице) рублей в год. То есть имение Сони – Войницкого было не очень прибыльным, но, как понимали зрители, большим хозяйством (на это указывают и цифры, названные Войницким при рассказе о приобретении имения), для поддержания которого требовалась серьезная ежедневная работа управляющего. Серебряков, витающий в идеологических эмпиреях и склон-

ный к модным финансовым авантюрам, не понимал и понимать не хотел, как выстраивается экономика хозяйства — бывшего «дворянского гнезда», за счет которого он жил и разоряя которое собирался жить дальше.

В этой перспективе восприятия коллизии пьесы «Дядя Ваня», когда поколение за поколением превращаются в приживальщиков, дополнительный смысл обретает и фамилия Вафли — Телегин, отсылающая к часто цитируемому стихотворению Пушкина «Телега жизни» (1823). И Войницкий, посвятивший свою жизнь (как ему казалось) романтически бескорыстному служению «жрецу науки и прогресса» Серебрякову, вдруг понимает, что обманул сам и был обманут.

Таким образом в пьесе через конфликт «отцов и детей» (в пародийном варианте «отчимов и приемных детей», «чужих детей чужих отцов») проходит десакрализация поколения семидесятников — «новых людей», «преобразователей русской жизни», переосмысление наследия «властителей дум передовой молодежи» 1860–1880-х и своего рода подведение итогов их многолетних трудов — как они думали — «на благо общества и прогресса».

Утрата критерия, позволяющего различать мнимость («казалось») и действительность («оказалось»), в финале приводит героев пьесы к трагическому осознанию бессмысленности прожитой жизни: «имя обмануло», «его роль — ноль».

Серебряков превращается в ноль теперь уже и в мире усадьбы, кормившей его четверть века. Этот эмоциональный диссонанс подчеркивает бессмысленная, неуместная в подобной ситуации прощальная тирада бездельника, уезжающего в никуда: «Надо, господа, дело делать! Надо дело делать!»⁹

В этой перспективе прочтения поновому звучит стоический финал пьесы, где одновременно присутствуют персонажи всех поколений. И представляющие трицу *ab aeterno*: молчащий *genius loci* Вафля, Марина, своего рода *Dea familiares* из числа *Di Penates*, и стучащий молоточком сторож; а также представители старшего, младшего и среднего поколений: Мария Васильевна (что-то

пишущая на полях брошюры), Соня (Софья-Премудрость) и раздавленный экзистенциальным ужасом дядя Ваня, осознавший пустоту своей необратимо минувшей жизни:

Марина (зевает). Ох, грехи наши...

Телегин входит на цыпочках, садится у двери и тихо настраивает гитару.

Войницкий (Соне, проведя рукой по ее волосам¹⁰). Дитя мое, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело!

Соня. Что же делать, надо жить!

При этом последняя фраза Сони, настоящей хозяйки имения, как искаженное эхо, полемически диссонирует и с последней серебрянской нотацией «Надо дело делать!», и названием культового романа его поколения «Что делать?».

КОММЕНТАРИИ

¹ «По засвидетельствованию Министерства Народного Просвещения об отличном усердии и особых трудах Ваших Всемиловитейше пожаловали Мы Вас указом в 6-й день декабря 1899 года Капитулу данным кавалером Императорского и Царского ордена нашего Святого Станислава 3-й степени. Дано в Санкт-Петербурге. 28-й день декабря 1899 года» (Цит. по: [Громов 1993: 227]).

² «Реформа 19 февраля [1861 г.] вскрыла <...> чрезвычайно сложные и запутанные отношения между разными классами, вывела на свет такие формы общежития, каких до этого времени самое сильное воображение не могло бы ни предположить, ни построить а priori» [Ключевский 1989: 250]; «С развитием рынков сословная система вытесняется классовой стратификацией (конечно, не полностью). При этом вытеснении система сословной социализации оказывается нефункциональной и по инерции продуцирует членов уже не существующих сословий. <...> Если люди не

могут определить свое положение (классовое или сословное) в социальной структуре, то возникает аномия, социальная патология, впервые описанная Э. Дюркгеймом. <...> Понятий для определения своего положения в новой классовой структуре еще нет, и люди, лишенные групповой определенности, маргинализуются. Они сами не знают, чего им надо, и потому пребывают в состоянии социальной и психологической депрессии» [Кордонский 2008: 30].

- ³ Например, мельком упоминаемый брат Вафли Григорий Ильич.
- ⁴ О мифопоэтических истоках женских образов пьесы см. [Коренькова 2018].
- ⁵ В 1888–1889 гг. Скабичевский (1838 г.р.) вступил во второй брак (с А.И. Топоровой, 1864 г.р.) и жил с приемными детьми, ее племянниками, в Павловске в т.н. «тургеневском» доме, купленном благодаря завещанным ей Тургеневым правам на авторские гонорары за его драматические произведения. Разница в возрасте Серебрякова и Елены Андреевны (33 года) близка к возраст-

ной разнице обоих браков Анны Ивановны (в девичестве Ивановой): с А.В. Топоровым (1831–1887) — 33 года и со Скабичевским — 26 лет. Возрастная разница Войницкого и Елены Андреевны — 20 лет.

⁶ До 1856 г. чин статского советника давал право на потомственное дворянство при условии, что этот чин присвоен не при выходе в отставку.

⁷ В 1870-х 500 рублей в год обеспечивали скромный достаток. Ординарный профессор университета получал 250 рублей в месяц (и это с учетом квартирной и столовой надбавки). По сохранившимся бухгалтерским книгам установлено, что жалованье инспектора народных училищ И.Н. Ульянова составляло 73 рубля 50 копеек в месяц, или 882 рубля в год. Из провинциальных чиновников лишь 15 % получали больше 100 рублей в месяц.

⁸ «Профессора выходили на пенсию, отработав 25 лет по Уставу 1863 г. и 30 лет по Уставу 1884 г. Однако хроническая нехватка преподавателей и имеющиеся механизмы университетского управления позволяли казанским

профессорам добиваться продления срока службы с помощью коллективного мнения Совета» [Бушуева 2018: 172].

- ⁹ Фраза Серебрякова, с одной стороны, отсылает к популярному в России XIX в. переводу латинской фразы *res publica* (дословно: общественная вещь) — «общее дело [на всеобщее благо]». В устах эгоиста она звучит крайне двусмысленно. А с другой — явно перекликается с финалом «Отцов и детей», где упоминается «готовящийся быть великим» Виктор Ситников, который «с какими-то двумя-тремя химиками, не умеющими отличить кислорода от азота, но исполненными отрицания и самоуважения, да с великим Елисевичем <...>, тоже, толчется в Петербурге и, по его уверениям, продолжает «дело» Базарова».

- ¹⁰ Обращает на себя внимание деталь в финале пьесы, отсылающая в мифопоэтическом плане к фольклорным мотивам женщин — «хранительниц судеб», связанных с нитями Марины (ремарка Чехова: «Марина вяжет») и непокрытыми волосами — знак девственности — Сони.

ЛИТЕРАТУРА

Бушуева Л.А. Из приват-доцентов в «университетские старцы»: Возраст профессоров Императорского Казанского университета (вторая половина XIX — начало XX в.) // Вестник Томского государственного университета. История. 2018. № 55. С. 170–175.

Громов М.П. Чехов. М.: Молодая гвардия, 1993. (ЖЗЛ; Вып. 724)

Ключевский В.О. История сословий в России. [1887] // Ключевский В.О. Соч.: В 9 т. / [Под ред. В.Л. Янина]. Т. 4. М.: Мысль, 1989. С. 225–391.

Кордонский С.Г. Сословная структура постсоветской России. М.: Общественное мнение, 2008.

Коренькова Т.В. Мифопоэтика женских образов в пьесе «Дядя Ваня» // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От «Лешего» к «Дяде Ване»»: Сборник научных работ: В 2 ч. / Редкол.: В.В. Гульченко (науч. ред.) [и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. С. 219–228.

А.В. Гик
кандидат филологических наук
ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН
(Москва, Россия)

**Грамматика
идиостиля М. Кузмина
(словарный аспект)**

Аннотация: В статье представлен лексикографический труд — «Конкорданс к стихам М. Кузмина» как источник описания идиостиля поэта. В четыре тома конкорданса вошли все известные на сегодняшний день тексты поэта. Конкорданс к стихотворениям М. Кузмина содержит 25243 словоформы, 13692 различных лексемы, общее количество слов, встречающихся в текстах поэта, составляет 89023. В приложении представлена совместная работа М.Л. Гаспарова и А.В. Гик — словарь рифм поэта, а также

впервые подготовленный М.Л. Гаспаровым
Метрический справочник М. Кузмина. В ра-
боте рассматривается концепция конкор-
данса, объясняется структура словарной
статьи и приложений. Словарный подход к
описанию идиостиля поэта позволяет выя-
вить особенности творческого почерка по-
эта, определить ключевые стилистические
доминанты на всех уровнях языка.

Ключевые слова: авторская лексикография,
поэтическая стилистика, частотный
словарь, метрический справочник,
конкорданс, М. Кузмин

A.V. Gik
PhD
V.V. Vinogradov Russian
Language Institute RAS
(Moscow, Russia)

**Grammar
of M. Kuzmin's Idiostyle
(Vocabulary Aspect)**

Abstract: The article presents the lexicographic work “Concordance to the Verses of M. Kuzmin” as a source of description of the poet’s idiostyle. The four volumes of ‘Concordance’ include all the Kuzmin’s texts are known to date. The ‘Concordance’ contains 25,243 word-forms, 13,692 different lexemes; the full quantity of words found in the poet’s texts is 89023. The supplement presents the joint work of M.L. Gasparov and A.V. Geek — the ‘Dictionary of Rhymes’, as well as the first ‘Metric

Directory' of M. Kuzmin's verses prepared by M.L. Gasparov. There is considers the concept of 'Concordance' explains the structure of the dictionary article and supplements. The vocabulary approach to the description of the poet's idiostyle shows the features of the poet's creative style, reveals key stylistic dominants at all levels of language.

Key words: author's lexicography,
poetic stylistics, frequency dictionary,
Concordance, Metric Directory, M. Kuzmin

В филологических исследованиях текст служит основным объектом изучения и интерпретации. Словарная обработка художественного произведения помогает по-новому посмотреть на свой объект. Регистрирующие словари, в том числе конкордансы, позволяют все произведения автора собрать в единый текст и проследить ключевые тенденции творчества в целом, не упуская из виду, благодаря точному адресу слова и контекста, особенности каждого произведения.

Историю российской авторской лексикографии можно вести от справочника конкордансного типа — «Словаря к стихотворениям Державина» Я. Грота (1883). Сейчас отрасль авторских словарей стала достаточно востребованной и активной.

В середине XX в. активно разрабатываются вопросы теории и практики писательской лексикографии. Последние десятилетия ознаменованы всплеском новых лексикографических работ в этой области, что связано с общей в мировой лингвистике тенденцией к «ословариванию» <...> результатов самых разных, а в идеале — всех, лингвистических изысканий» [Караулов, Гинзбург 2003: 5].

В Институте русского языка им. В.В. Виноградова РАН с 2007 г.

работает семинар по авторской лексикографии (руководитель Л.Л. Шестакова). На заседаниях семинара проходит обсуждение широкого круга вопросов: теоретических принципов создания словарей языка писателей, образцов лексикографического отражения авторских идиостилей, особенностей создания электронных авторских словарей и др.

Наш Конкорданс к стихам М. Кузмина объединил в себе разные жанры регистрирующих словарей: конкорданс, частотный словарь, словарь рифм, метрический справочник (2005–2015 гг.).

Конкорданс к стихотворениям М. Кузмина содержит 25243 словоформы, 13692 различных лексемы, общее количество слов, встречающихся в текстах поэта, составляет 89023.

Основной единицей конкорданса является лексема. Сложные слова с дефисным написанием располагаются под своей первой частью. Иностранные слова и цифры, встречающиеся в стихотворениях, помещены в конце конкорданса. Непечатные слова приведены полностью. Сохранены орфография и синтаксис поэта. Сбивчивая и противоречивая пунктуация Кузмина оставлена, в основном, без изменений.

Конкорданс сделан на основе авторитетного издания поэтических произведений поэта: Кузмин М. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примечания Н.А. Богомолова. 2-е изд., исправленное. СПб., 2000. На сегодняшний день это лучшее издание, выверенное и исправ-

ленное. В него включены тексты, не печатавшиеся при жизни М. Кузмина по различным соображениям (в том числе и цензурным).

В конкорданс мы помещаем также любезно предоставленные Н.А. Богомоловым и М.Л. Гаспаровым стихи, которые не были включены в указанный источник: они найдены в архивах поэта или были опубликованы ранее в малотиражных и труднодоступных изданиях.

Названия книг М. Кузмина закодированы следующим образом:

С	«Сети»
Ф	«Форель разбивает лед»
НВ	«Нездешние вечера»
Ос	«Осенние озера»

В	«Вожатый»
П	«Параболы»
Д	«Двум»
Э	«Эхо»
ГГ	«Глиняные голубки»
НГ	«Новый Гуль»
НС	стихотворения, не вошедшие в прижизненные сборники
К+	стихотворения, опубликованные в конкордансе

Метаразметка словаря включает сокращения, содержащие грамматическую и стилистическую информацию: *субст.* — субстантивированный;

прил. — прилагательное; *устар.* — устаревшее; *стар.* — старое и др.

Например, заглавное слово ЛЮБОВЬ имеет пометы: (л. и Л.; в т.ч. в назв.), которые фиксируют, что в тексте лексема встречается как со строчной буквы, так и с заглавной (К матери нашей, Любви, я бросился, горько стенаю), входит в название произведения (Что в руки «Азбука любви» дана). Имя собственное ЛЮБОВЬ оформляется как отдельная словарная статья и комментируется пометой в круглых скобках — (имя собст.) — Любовь Александровна за чаем.

Также специальную помету имеет окказионализм ЛЮБОВЬ-СИРОТКА — (нов.) — лексема оформляется как отдельная словарная статья.

Существительное ЛОБЗАНИЕ комментируется пометами, одна из которых носит стилистический характер, а другая отсылает к варианту — (устар.; см. тж лобзанье).

Заголовочное слово НАДЕЖДИНСКАЯ имеет энциклопедическую помету — (ул. в Петербурге).

Прилагательное НАШЛЕПНУТЫЙ комментируется стилистической пометой — (разг.) — (И набекрень нашлепнутый картуз).

В словарной статье выделяются три зоны информации.

**I зона — зона
заголовочного слова**

В качестве заголовочного слова оформляются существительные, прилагательные, глаголы, местоимения, а также: причастия и деепричастия,

прилагательные и причастия в краткой форме, прилагательные в сравнительной степени и в значении существительного.

Все заголовочные слова, реально встречающиеся в текстах источников, печатаются прописными буквами полужирным шрифтом. В Конкордансе не разводятся совпадающие формы ед. и мн. числа, например:

глаза (им. п. мн. ч. и р. п. ед. ч.).

В некоторых случаях в качестве заголовочных слов выступают отмечаемые в произведениях словоформы окказионального характера: ИОНИ-ГОЛУБКИ, РАЗБУКЕТИТЬСЯ. Омонимы в Конкордансе даются в разных словарных статьях и по необходимости одно из слов снабжается кратким толкованием: ГЛАВА (устар. голо-

ва). В Конкордансе проводится принцип максимальной самостоятельности вариантов (например: БЕЗМОЛВЬЕ и БЕЗМОЛВИЕ). Остановимся на выделении заголовочного слова:

а) у существительных заглавной формой служит форма им.п. ед.ч. (СОЛНЕЧНОСТЬ, СОЛНЦЕ, СОЛНЦЕПЕК, СОЛНЦЕСТОЯНИЕ, СОЛНЫШКО).

Части речи, выступающие в значении существительного, снабжаются пометой *субст.* (например: АЛОЕ [*субст.*]);

б) у прилагательных заглавной формой является форма им. п. ед. ч. муж. р. (СОЛНЕЧНЫЙ, ТРИСОЛНЕЧНЫЙ). Краткие прилагательные и прилагательные в сравнительной степени выделяются в отдельные статьи (АЛЕЕ, ЖЕЛТ — Отчего ж твои губы желты);

в) у местоимений и числительных заглавная форма та же, что у соотносительных существительных и прилагательных. Заглавными формами

притяжательных местоимений его, ее, их служат сами эти формы;

г) у глаголов заглавной формой служит инфинитив (совершенного или несовершенного вида, с частицей -ся или без нее) — (ЛАСКАТЬ, ЛАСКАТЬСЯ);

д) у причастий заглавная форма та же, что у прилагательных; причастия (в том числе краткие) наст. и прош. времени оформляются в самостоятельные статьи (ВЛЮБЛЕННЫЙ, ВЛЮБЛЕН);

е) у наречий, деепричастий и всех неизменяемых разрядов слов заглавной формой служит реально встретившаяся форма (ГЛЯДЯ, ДРАЗНЯ — дразня покой ненарушимый);

ж) в некоторых случаях в качестве заголовочных слов выступают словоформы окказионального характера (например: АЛО-ЗОЛОТОПЕРЫЙ, ЛАЗУРНО-ОСТРЫЙ, СТЕКЛЯННО-АЛЫЙ).

В Словаре проводится принцип максимальной самостоятельности вариантов. То есть в отдельные статьи оформляются разнообразные типы вариантов — от устаревших словоупотреблений до авторских окказионализмов (ВЕСЕЛЕЕ, ВЕСЕЛЕЙ; МИЛОСТИВЫЙ, МЛСТИВНЫЙ).

II зона — зона контекстов

Контекст располагается под словоформой:

ВЛЮБЛЕННЫЙ (субст. прил.)		4
влюбленный	2	2
Ах, может лишь один влюбленный!	<1911–1912>НС.614 21	
Влюбленный всякий повидал	1924.НГ.499 10	
влюбленным	1	1

Шекспир влюбленным ярче не вдвойне ли?	<1904–1905>НС.597 7	
влюбленные	1	1
Влюбленные с потухшими очами	1906.КЛ+13.П.1 11	
ГЛАС	7	7
Гремит воскресный глас.	1910.Ос.192 16	
Далекий глас: «Христос воскрес!»	1914.К+57 8 1914. К+57 8	
Глас, рая отвыкший, адов Адам:	1917.Э.369 8	
Внятно шепчет вещий глас:	1919–1920.К+76 62	
Медвяный сирен глас!	1920.НВ.435 65	
Медвяный сирен глас:	1920.НВ.435 72	

Не сладкий глас, а ярый крик	1921.П.471 5	
гласа	1	1
Лови чрез лед призывы гласа,	921.П.438 21	
гласами	1	1
И клиры праздничными гласами, —	1909.Ос.242 10	
гласы	1	1
Архангельски гласы,	[1903]Ос.235 30	
ПОСТИГНУТЬ	3	
постиг	1	1
Кто вас подслушал, кто постиг?	1909.Ос.173 13	
постигнет	2	2

Не то тебя постигнет новый плен. Сильно заклятье!	1908.Ос.223 8	
Мы ждем, какой удел постигнет нас.	1910.Ос.130 4	
СТЕКЛЯНЯ	1	
Стекляня	1	1
Стекляня каски блеск, мой взгляд	1	925.НС.660 6

III зона — зона шифра

Высокие, крылатейшие мысли	1924.НС.652 83
-------------------------------	-----------------

Шифр читается таким образом: контекст написан в 1924 году, в источнике помещен в разделе «Неизданные стихотворения», номер стихотворения — 652, номер строки — 83).

Не сладкий глас, а ярый крик	1921.П.471 5
---------------------------------	----------------

Год написания стихотворения (1921),
шифр книги (П — Параболы), поряд-
ковый номер стихотворения (471),
порядковый номер строки (5).

IV том Конкорданса включает сле-
дующие приложения.

1. Стихотворения М. Кузмина, не
вошедшие в сборник «Новой библиотеки поэта».
2. Частотный словарь.
3. Метрический справочник
(М.Л. Гаспаров).
4. Словарь рифм.
5. Указатели.
6. Иноязычные вкрапления в текст.

Частотные показатели словаря
даются для каждой словоформы,
встретившейся в тексте. Так, слово-

форма любви 193/190 встречается 193
 раза в 190 строках, словоформа лю-
 бовь 195/189 — 195 раз в 189 строках

Частотный словарь

и	3648
в	2180
не	2076
я	1550
на	972
как	952
что	831
ты	659
с	624
но	553
<...>	

яхонт	2
ящерицы	2
ящик	2
<...>	
аврорится	1
аврорной	1
аврорными	1
австралийских	1
Австралия	1
<...>	
ярясь	1
яслям	1
яснит	1
ясновидим	1

<...>	
ящер	1
ящерица	1
ящики	1

Самыми частотными словами в художественном произведении становятся союзы, частицы, местоимения. Первым полноточным словом в Частотном словаре М. Кузмина является словоформа СЕРДЦЕ (встречается 279 раз). Интересно, что другие падежные словоформы этой же лексики по частоте отходят на второй и третий план: сердца 52, сердцу 28, сердцем 18, сердцах 5, сердец 2, сердцами 2, сердцам 1. Так что, при необходимости, есть возможность проследить распределение актуаль-

ного употребления всей парадигмы лексемы СЕРДЦЕ. Этот анализ можно проделать и для глагольных форм, форм прилагательных. Выбор предпочтительных форм падежа и числа, времени, лица может также стать значимой характеристикой поэтического языка.

Используя материалы частотного справочника, выделим самые частотные слова и словоформы, распределив их по частям речи:

местоимения: я 1550, ты 659, мне 547, мы 306, все 249, вы 222;

существительные: сердце 279, любовь 198, любви 194, день 133, солнце 127, глаза 111, друг 96, путь 95, глаз 91, час 84, взор 74, сон 67, небо 65, ветер 61, душа 61, кровь 59;

глаголы: был 150, быть 117, знаю 96, вижу 86, будет 79, было 76, люблю 55;

прилагательные: милый 87, святой 45.

Если приведенные данные Частотного словаря сравнить с анализом общего количества лексем разных частей речи, основанным на лемматизации, то придется откорректировать уровень значимости того или иного класса слов. На первом месте окажется имя существительное — 4624 (число фиксирует количество разных лексем, относящихся к имени существительному; это своего рода показатель разнообразия словарного запаса автора). Местоимение на последнем месте — 73; а вот количество глагольных лексем и количество прилагательных очень близки друг другу: 2409 и 2173 единицы соответственно. Такие подсче-

ты дают представление об объеме слов различных частей речи, которые встречаются в произведениях М. Кузмина, характеризуют предпочтения автора в выборе различных единиц. У Кузмина самые частотные слова — это имена существительные.

Не имея таких подсчетов, но опираясь на логику развития поэтической картины мира, некоторые исследователи писали, что поэзия начала XX в. обращается к поэтике имени, философии имени или «семантической парадигме» [Степанов 1985].

Теоретические выкладки М.Л. Гаспарова легли в основу составленного им Метрического справочника. В справочнике стихи расположены по хронологии и содержат информацию:

порядковый номер стихотворения, название или первая строка стихотворения, год написания, размер, строфа:

561 НС «Лодка тихо скользила по
влаге...» <1896-7> Дк5 AbAb;

301 ГГ2 «По реке вниз по Яику...»
1900 1 а.с. X'X';

562 НС Апулей 1902 Дк4 (X 'XX X ').

Словарь рифм М. Кузмина составлен по алфавиту рифмующих созвучий: каждая рифмопара внутри рифмического гнезда повторяется только один раз, на первое рифмующее слово, грамматические характеристики рифмующих слов не указываются. При каждой рифмопаре указывается номер стихотворения, в котором она встречается; если одна рифма повторяется в одном и том же стихотворении несколько раз, то номер стихот-

ворения повторяется столько же раз. Порядок разделов в словаре: рифмы мужские, женские, дактилические, гипердактилические, неравносложные и разноударные. Йотированные рифмы выделяются знаком (Й), прилизительные курсивом и неточные полужирным шрифтом.

Словарь рифм М. Кузмина был создан в 2003 г. в качестве приложения к Конкордансу к стихам М. Кузмина.

Разработал концепцию словаря и осуществлял руководство работами по его созданию М.Л. Гаспаров. Наш словарь продолжает традицию создания словарей русских поэтов. Среди словарей рифм русских поэтов (например, составленные Дж. Шоу¹)

¹ *Shaw J.Th. Pushkin's Rhymes: A Dictionary. Madison, 1974.*

и для Батюшкова и Баратынского (оба — Madison, 1975).

В них каждая рифмопара представлена отдельной статьей в сопровождении грамматической характеристики каждого рифмующего слова; рифмопары расположены в алфавитной последовательности рифмующих созвучий: ба, ва, га, да... абской, абы, ава, аве...; в приложении давался алфавитный список рифмующих слов. В России первым опытом был словарь рифм Лермонтова². Здесь рифмы располагались в алфавитном порядке рифмующихся слов: «байран — алкоран; байрана — стана; Байрон — сон; бакенбарды — алебарды; бал — генерал, дал, замолчал,

² См.: Лермонтовской энциклопедии. М., 1981. С. 666–716.

звал, наповал, помогал, сказал, снял, удержал, узнал, устал» и т.д.; потом те же рифмопары повторялись на слова «алкоран, стана, сон, алебарды» и т.д. Это был менее удобный порядок: для того чтобы составить представление о составе и объеме каждого рифмического гнезда, исследователю пришлось бы перечитать такой словарь от начала до конца. Лермонтовский словарь послужил образцом для трех словарей рифм, напечатанных в «Российском литературоведческом журнале» (№ 9, 10 и 11 за 1997 г.): для Блока (сост. Т.Ю. Максимова), Некрасова (сост. В.М. Введенская) и Есенина (сост. А.Н. Захаров, А.П. Зименков); они сохраняли те же неудобства. Только к словарю рифм Блока был приложен «Указатель рифмических

гнезд» по алфавиту созвучий: «ба: борьба, голытьба, гроба, молотьба, мольба, погреб...; ва: божества, волхва, голова, два, дерева, едва...»; это по крайней мере помогало ориентироваться в основной части словаря. Наш словарь рифм выглядит таким образом.

Мужские рифмы

Я я 634т; я – друзья 9; шитья – я 50; я – струя 66; затая –я 127; я –затая 254; я – бытия 161; бытия – края 318; я – чешуя 419; я –моя 428; судья – я 554; тая – твоя 602; жилья – я 612; житья – земля 2; кляня – я 121; я –огня 282; поля – твоя 316.П(7); поля – моя 483; моря – семья 508; моря – твоя 530; твоя – меня 573; тая – я –горя – я – говоря – заря – огня 225

<...>

Женские рифмы

АБ/ъ/ слабо – жаба 433; жаба –
лапа 412

АБЫ бабы – слабы 245

<...>

АДОЙ лампадой – оградой 71;
(И) отрадой – надо 316.I(7);
прохладой – надо 390

<...>

Дактилические рифмы

АБОЧКА арабочка – бабочка 481

АБУШКА бабушка – рябушка 451

АВАМИ травами – октавами
316.III(1); травами – отравами –
правыми 190

<...>

Гипердактилические рифмы

коричневые – вишневые 353

уключинами – замученными 433

<...>

Неравносложные рифмы

замуравлена – ставни 386

сияние – няня 419

<...>

Разноударные рифмы

по + двору + вела – выздоровела 353

пастбищах – ища 462

заводи – веда 462

Таким образом, материалы Конкорданса М. Кузмина предоставляют возможность проанализировать парадигматические связи в тексте, увидеть и количественно оценить особенности словоупотребления в разные периоды творчества, выявить характерные для поэта синтаксические конструкции. Конкорданс

также может быть использован при описании распределения семантических полей в лексике поэта. Наиболее частотная сочетаемость элементов определенных полей дает не только существенные сведения о лексико-семантической стороне идиостиля и стоящем за ней мировоззрении писателя, но может также быть основанием для сопоставления разных идиостилей между собой.

ЛИТЕРАТУРА

- Конкорданс к стихам М. Кузмина / Сост. А.В. Гик.
Т. I: А – Й. М.: Языки славянской культуры, 2005.
336 с.
- Конкорданс к стихам М. Кузмина / Сост. А.В. Гик.
Т. II: К – Ощущение. М.: Языки славянских культур, 2010. 264 с.

Конкорданс к стихам М. Кузмина / Сост. А.В. Гик.
Т. III: П – Фьорд. М.: Языки славянских культур,
2011. 352 с.

Конкорданс к стихам М. Кузмина / Сост. А.В. Гик.
Т. IV: Ха – Ящик. М.: Рукописные памятники
Древней Руси, 2015. 376 с.

Русская авторская лексикография XIX–XX веков.
Антология / Сост. Е.Л. Гинзбург, Ю.Н. Карау-
лов, Л.Л. Шестакова; отв. ред. Ю.Н. Караулов.
М.: Азбуковник, 2003.

Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве язы-
ка: Семиотические проблемы. М.: Наука, 1985.
335 с.

А.А. Жукова
кандидат филологических наук
МГУ имени М.В. Ломоносова
(Москва, Россия)

**Женственность и
революционность
в поэмах
«Двенадцать» А.А. Блока
и «Песне песней»
В.Г. Шершеневича**

Аннотация: Доклад посвящен анализу и выявлению семантических коррелятов в поэмах «Двенадцать» А. Блока и «Песня песней» В. Шершеневича. Главным мотивом для проведения сопоставительного анализа стали категории женственности и революционности и их роли в эволюции мировоззренческих концепций лирических героев.

Ключевые слова: революционность,
женственность, поэма, лирический герой

*A.A. Zhukova
PhD*

*Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russia)*

**Femininity and Revolutionism
in A.A. Blok's "The Twelve"
and V.G. Shershenevich's
"Song of Songs"**

Abstract: The report is devoted to the analysis and identification of semantic correlates in A. Blok's "The Twelve" and V. Shershenevich's "Song of Songs". In comparative analysis femininity and revolutionism were the main motives, and their role in the forming of the view-world of lyrical heroine was elucidated.

Key words: revolutionism, femininity, poem, lyrical heroine

Тематика произведений, их обращенность к современности говорит в пользу сопоставления данных поэм и проведения более детального анализа. В предисловии к сборнику стихов «Автомобиля поступь», написанном летом 1914 г., В.Г. Шершеневич утверждал: «Наша эпоха слишком изменила чувствование человека, чтобы мои стихи были похожи на произведения прошлых лет. В этом я вижу главное достоинство моей лирики: она насквозь

современна. Поэзия покинула Парнас; неуклюжий, старомодный, одинокий Парнас “сдается по случаю отъезда в наем”. Поэтическое, т.е. лунные безделушки, “вперед-народ”, слоновые башни, рифмованная риторика, стилизация, — распродается по дешевым ценам. Этим объясняется мнимая непоэтичность и антиэстетичность моей лирики» [6: 3].

О «Двенадцати» современники также высказывались не всегда комплиментарно, были упреки и в «хамских, кощунствующих <...> виршах», «потере ума, вкуса, такта, совести и даже грамотности» [2: 402]. В газете «Петроградское эхо» говорится о «Двенадцати» следующее: «То, что Блок сочувствует большевизму, — его личное дело. В своих убеждениях

писатель должен быть свободен, и честь, и слава тому, кто во имя этих убеждений смело идет против течения, — но зачем же писать скверные стихи?»

В поэме Блока читатель видит дробящийся мир, в котором в снежной мгле смешались фрагменты и отголоски миров — старого и зарождающегося: «Ветер веселый / И зол, и рад. / Крутит подолы, / Прохожих косит, / Рвет, мнет и носит / Большой плакат: «Вся власть Учредительному Собранию»... / И слова доносит...» [1: 7]. Такая эпоха *без-времени* или *вне-времени* представлена у Блока, и даже финал произведения не разрешает проблему пространственно-временного континуума: конец ли времен или начало Третьего Заве-

та, почему впереди снова Христос, «женственный призрак», а не София.

Композиция «Двенадцати», напоминающая воронку, раскинувшаяся от «всего Божьего света» до микромира Петрухи и обратно, отчасти напоминает сошествие во ад и начало исхода из него, но воскресение так и остается за границами блоковского текста, что оставляет неразрешенными некоторые вопросы. Например, о роли Катьки: является ли этот образ народной Красоты поруганным «страшным миром», его жертвой — или же ее смерть жертвенна, она основание для преображения действительности.

Время же и пространство поэмы «Песнь песней» пластичны: обращение лирического героя к царю Со-

ломону не выглядит анахронизмом:
«Соломону — имажинисту первому, /
Обмотавшему образами простое лю-
блю, — / Этих строк измочаленных
нервы / На шею, как петлю» [8].

Если «Двенадцать» — своеобраз-
ная панихида старому миру, песня,
в которой отчетливо слышится пу-
леметная очередь, то «Песнь пес-
ней» — гимн, «песнь торжествующей
любви»: «От горба Воздвиженки до
ладони Пресни, / Над костром все-
бегущих годов, / Орать эту новую
Песню песней / В ухо Москвы, по-
росшее волосами садов» [8].

Хронологически близкие произве-
дения: «Двенадцать» — январь-март
1918 и «Песнь песней» — 19 июля 1919
+ 16 мая 1920, посвященные совре-
менности, — звучат не только в раз-

ных тональностях, но и дополняют друг друга как начало и конец. Ведь поэма Шершеневича больше чем просто ода любви.

В творчестве этого автора тема любви является связующим звеном, скрепляющим между собой прочие коллизии. В статье «Кому я жму руку» Шершеневич пишет: «Быть романтиком в наши дни не только заслуга перед жизнью, но и великая заслуга перед искусством. Романтизм не моден. Каждый гимназист <...> уже ниспровергает любовь с ее векового пьедестала. <...> И великое дело поэта подойти к ней не с прощением, не с извинением, а по-простому, не замечая, что с ней сделали. <...> Любовь и поэзия (как старая истина) неразлучны» [7].

Поэт проникательно разграничивает понятия «влюбленности», «страсти» и «любви», более того, создает так называемый «имажинистический календарь», в котором наблюдает этапы развития чувства, где январь — отсутствие влюбленности, май — ее расцвет и июль — апогей страсти: «А теперь только лето любви опаленной, / Только листьями клена капот вырезной, / Только где-то шуменье молвы отдаленной, / А над нами блаженный утомительный зной».

Однако не всегда влюбленность перерождается в любовь. Чувства в парадигме Шершеневича выстраиваются в логическую цепочку: Любовь — Творчество — Бог: «Пришла любовь, за нею следом, / Как шпоры, брызнули стихи»; «И все ж пленять

не перестанешь, / Любовь последняя моя, / И ты убьешь, но не обманешь / Певучий почерк соловья» [9]. Так, взаимосвязь *любовь-творчество* опровергает исключительно «плотское» происхождение чувства, сводящегося лишь «к корчам тела».

Четко дифференцируя понятия и выстраивая семантическую цепочку, лирический герой соотносит и ее полюса: «любовь» и «Бога», что, в конечном счете, приводит к их унификации: «Мне даже кажется, что выси / Сегодня ближе, вниз, к земле. / Звучало мне: — Люблю воскреसे! / И я: — Воистину люблю» [9]. Подобная кольцевая композиция оказывается Откровением, значимым лично для лирического героя, разъясняющим слова из Апокалипси-

са: «Аз есмь алфа и омега, начаток и конец, глаголет Господь, сый, и иже бе, и грядый, вседержитель».

Будучи соединенными в единой точке, «любовь» и «Бог» становятся равнозначимыми причинами поэтического творчества, для которого необходимо найти точные слова: «Как расскажу словами людскими / Про твои поцелуи необычайные / И про твое невозможное имя?!..»; «Осталось придумывать небывалые созвучья / Малярною кистью вычерчивать профиль тонкий лица, / И душу, хотящую крика, измучить / Невозможностью крикнуть о любви до конца!» [9].

Однако стихи в качестве связующего звена оказываются не годны для воззвания как к Богу, так и к Лю-

бимой: «Собаке можно подавиться костью, / Поэт ли давится ломтем любви / Во имя слов: Восторг! — Любовь! и — Счастье! / Забыв иные худшие слова» [9]. Исходя из этого исследователь поэзии Шершеневича Е.А. Иванова приходит к выводу, что для поэта новаторство в области содержания невозможно, поэтому форма становится единственным материалом, с которым можно работать, а создание новых форм — единственная задача художника» [4].

В моменты отчаяния лирический герой Шершеневича именует «молитву <...> икотой пьяниц, не нашедших христов в кабаках», а «искусство <...> паром над кофейником» [9], способным обесмыслить любое понятие, в частности, и любовь. Это не

просто моменты неудовлетворения своим поэтическим творчеством, но отказ лирического «я» от себя самого: «Надоело быть только поэтом, / Я хочу и бездельником стать»; «Научился я слишком быть зорким, / А хочу, чтоб я был близорук» [9]. В этом побеге от себя метаморфозно перерождается слабость в силу и на оборот: «Да, свинчу я железом суставы, / Стану крепок, отчаян, здоров, / Чтобы вырваться мог за заставу / Мной самым же построенных слов!» [9]. Это стихотворение содержит несколько отсылок к Блоку: во-первых, к стихотворению «Друзьям», в котором выражается аналогичная авторская печаль («Зарыться бы в свежем бурьяне, / Забыться бы сном навсегда! / Молчите, проклятые кни-

ги! / Я вас не писал никогда!)), и, во-вторых, ситуативно напоминает «Незнакомку» с тем лишь различием, что лирический герой Шершеневича сам окзывается пьяницей с кроличьими глазами: «И, в стакан свой уткнувши морду, — От луны, вероятно, бел! / Закричу оглушительно гордо, / Что любил я сильнее, чем умел» [9]. Крича свою правду, герой не опошляется в глубинном смысле слова: его истина выстрадана, а не заимствована как чужое слово. Мотив отречения, навеянный христологическими образами блоковской лирики, относится и к стихотворчеству как делу жизни: «Дарованы нам дни, друзья, как испытанье. / Без песен пересох язык и взгляд потух. / Пусть многим легок был час страшный рас-

ставанья / И отреклись стихов, хоть не пропел петух». В позднем творчестве отречение от стихов обуславливается политическими изменениями в стране, а отнюдь не авторской самокритичностью, поэтому теперь оправданными становятся поэзия и его стихи: «Да, знаю, день придет, он будет не последний, / Я лишь назначить час строками не берусь. / И влюбится народ, как прежде, в наши бредни / И повторит в любви седое имя Русь!»; «И сердце поступью недюжной / Обязано установить: / «Всё незначительное нужно, / Чтобы значительному быть!» [9]. Такой «манихейский» компромисс между значительным и второстепенным заключается посредством чуда, которое необходимо для существования этих двух крайностей.

Христологические интенции время от времени актуализируются Шершеневичем в связи с обращением к теме Родины: «Смотри: венец твой окровавленный / Из горних, облетевших роз, / Как раб смиренный, но прославленный, / Я на челе опять принес. // Пусть в городах блудницы многие / От ласк моих изнемогли — / О, что тебе слова убогие, / Растерянные мной вдали, // И поцелуи бесконечные, / И сладострастия буйный хмель? / Тебе принес я речи вечные / И дух — увядший иммортель» [9] // «Осенняя любовь, 1»: «Когда в листве сырой и ржавой». Е.А. Иванова обращает внимание на то, что первоначально абстрактное понятие «страны уединения» «неожиданно приобретает черты

родины поэта: «Земля! Земля! Моей отчиной / Я вновь пленен. Родная тишь!» [4; 9], и в дальнейшем «обращения поэта к Родине – Уединению представляют собой обращения влюбленного к своей возлюбленной». Таким образом, адресат стихотворения троится: страна Уединения — Родина — возлюбленная. Эти три ипостаси не сливаются в единый образ-символ, но образуют логическую конструкцию: поэт стремится к уединению, как путешественник в родные края, покидая которые он изменил родине как возлюбленной. Лирический герой страдает от укора, с которым родная земля встречает его, грешного и измученного, но не потерявшего венец.

Отметим, что и в любовной лирике Шершеневича осенние мотивы, а иногда даже августовские, ассоциируются с обидой. И теперь Родина ведет себя по отношению к персонажу как покинутая и обиженная возлюбленная: «Встанет августом ссора. Сквозь стеклянные двери террасы / Сколько звезд, сколько мечт по душе, как по небу, скользит, / В уголках ваших губ уже первые тучи гримасы / И из них эти ливни липких слов и обид» [9].

Итак, очевидно, что размышления Шершеневича о любви и ее тесной взаимосвязи с поэзией не исчерпываются «Песней песней», однако именно в ней они сконцентрированы. В поэме автор стремится примирить представления о любви чувственной

и божественной. Если Бог и Любовь совпадают в едином промежутке, то и любовь к женщине должна быть священной. Впрочем, лирический герой Шершеневича замечает, что его чувства к женщине не всегда приносят ей радость, а иногда воспринимаются ею мучительно: «Твои слезы проходят гурьбою, / В горле запутаться их возня.

Подавился я видно тобою / Этих губ бормотливый сквозняк. // От лица твоего темно-карего / Не один с ума богомаз... / Над Москвою саженное зарево / Твоих распятых глаз» [9]. Аскетическая любовь в жизнетворчестве Блока снимала проблему генезиса любви, тогда как для Шершеневича этот аспект был крайне актуален. Не случайно в стихотво-

рениях лирическое «я» остерегается «побегов страсти», способных осквернить священность чувства: «В непрерванной грозой неге / Молюсь: Господь! Благослови, / Чтоб страсти буйные побеги / Не иссушили куст любви, // Чтоб эти черные вуали / Слегка опущенных ресниц / Моей не обманули дали, / Моих не спутали зарниц!» [9]. У поэта созревает идея совершенствования Царства Божия, в котором будет и любовь человеческая, приносящая радость. Привлекая внимание Бога к этой проблеме, лирический герой восклицает: «Ты, проживший без женской любви и без страсти! / Ты, не никший на бедрах женщин нагих! / Ты бы отдал все неба, все чуда, все страсти / За объятья любой из любовниц моих!» [9]. При

первой публикации «Принцип академизма» имел название «Мой Отче наш», что, по мнению В.А. Дроздова, свидетельствует о приближенности лирического «я» Шершеневича к Богу, поэтому «и в обращении к Нему можно касаться любой волнующей человека темы» [3: 249]. Рассуждая о «Песни песней» Соломона, Шершеневич «примирает» в сознании божественную и человеческую природу Бога, однако так и не может понять, как Ему возможно понять человека, если Он Сам не испытывал любви к женщине. Библиотека Шершеневича подтверждает предположение Дроздова об изучении поэтом комментариев к «Песни песней» Соломона, а именно спора между В.Н. Татищевым и Феофаном

Прокоповичем о богодухновенности этого текста. Поэт надеется, что «Песня песней» нечто большее, нежели художественное произведение, написанное Соломоном, и затрагивает оно взаимоотношения не только Христа и Церкви, но и мужчины и женщины, чей союз священен и в этом мире, и в загробном [4: 248]. Так, поэт не просто высказывает свои философские суждения, но выражает желание быть служителем «не буквы, но духа, потому что буква убивает, а дух животворит» (2Кор.3: 6). Кроме того, эта проблема разрешает и творческие искания: стихотворения о любви станут в таком случае не просто неуклюжими словами, но образами, выразителями Высшей материи: «Между возможным и хи-

мерой / Нет силы проложить межу, /
И как в неслыханную веру / В твою
любовь перехожу. // О, пусть в гря-
дущих поколениях / Меня посмеют
упрекать, / Что в столь чудесных сно-
виденьях / Я жизнь свою сумел про-
спать, // Что не умел шептать я ти-
ше, / Чем половодие в крови, / Что
лучшее четверостишье / Ничтожнее,
чем миг любви» [9].

Одним из главных отличий «Пес-
ни песней» от библейского текста
является снижение пафоса, нали-
чие просторечий: «Фабричные, упа-
ковщицы, из Киноарса! / Девчонки
столиц! Сколько раз вам на спины
лечь? / — Где любовник твой? — Он
Венеры и Марсы / В пространство,
как мировую картечь!» [6]. В то же
время в произведении Шершеневи-

ча сохранены синтаксические и фразеологические особенности «Песни песней» Соломона: «дочери Иерусалима» — «девчонки столиц», но вместо «возлюбленный твой» — «любовник твой». Урбанистический пейзаж детально проработан автором, в новой «песни песней» действие разворачивается на глазах читателя, на улицах, площадях и в домах современного города: «Лица мостовая в веснушках булыжника. / Слава Кузнецкому лица. / Под конвоем любви мне, шерамыжнику, / Кандалами сердца бряцать» [6].

По-иному представлен образ человека XX в.: если в библейском тексте возлюбленные — тонко чувствующие души, то современные любовники чувствуют более грубо и

открыто, ср.: «Ты прекрасна, моя со-
участница...» // «Как прекрасна ты,
возлюбленная моя, как ты прекрас-
на!» (Песн 1:15; 4:1).

Однако неизменен в веках мас-
штаб любви. Она поражает героев
своим размахом и словно затопля-
ет пространство вокруг них. Так,
усиливая духовную и физическую
мощь человека, любовь примиряет
бытовое и космически-возвышен-
ное: «— Где любовник твой? — Он
Венеры и Марсы / В пространство,
как мировую картечь!» Поэма цели-
ком построена на антитезах, где гло-
бализм перемежается с будничными
образами, а городской ландшафт с
портретом героев: «В сером глаз тво-
их выжженном пригороде / Элек-
трической лампы зрачок. / Твои

губы зарею выгореть / И радугой
укуса в мое плечо»; «Мир беременен
твоей красотой, / В ельнике ресниц
зрачок — чиж. / На губах помада —
краснеть зарею, / Китай волос твоих
рыж. // Живота площадь с водосто-
ком пупка посредине. / Сырые тон-
нели подмышек. Глубоко / В твоём
имени Демон Бензина / И Тамара
Трамвайных Звонков» [9].

В работе «Танах и мировая поэзия.
Песнь Песней и русский имажи-
низм» Г.В. Синило обращает вни-
мание на то, что «облик библейской
красавицы «одевался» в конкретные
и пластичные объекты окружающе-
го ландшафта, <...> но также сливал-
ся с красотой городов — Тирцы и
Иерусалима» [5], а «в переложении
Шершеневича образ возлюбленной

растворяется в современном городе» [5], в реалиях урбанистической цивилизации, что в то же время никак не умаляет накала страстей. Сопоставляя методы изображения типа «объект на фоне» у Шершеневича и Блока, отметим, что лирический герой Блока видит Ее воплощение в оркужающем его пейзаже, а не в ней самой: «Не сквозь улыбку Джоконды — итальянский пейзаж, а, напротив, сквозь пейзаж его лирики просвечивает из глубины вечности “очи” и “улыбка” Мировой Души...» (Т.В. Игошева), в то время как персонаж Шершеневича зачастую прозревает черты города в портрете любимой: «Глаза твои — первопрестольники, / Клещами рук охватить шейный гвоздь. / Руки раскинуть,

как просек Сокольников, / Как через реку мост» [6].

Шершеневич стремится максимально сохранить поэтику и структуру библейского текста и переводит многие топосы и мотивы в урбанистический модус XX в. В результате нежность лирического героя по отношению к возлюбленной соседствует с грубоватостью, возвышенное — с сознательно приземленным: «Твои губы краснее двенадцатника / На моих календаре. / Страсть в ноздрях — ветерок в палисаднике / В передлетнем сентябре» [6].

В поэме сохранена даже диалогическая структура оригинального текста: вопросы подруг и ответы героини, которая так же, как и в библейском тексте, объясняет, чем

прекрасен ее возлюбленный: «Фабричные, из терпимости, из конторы! / Где любовник твой? / — Он, одетый в куртку шофера, / Как плевок, шар земной. // В портсигаре губ языка сигарета... Или, / Где машинист твоих снов? / — Он пастух автомобилей, / Плотник крепких слов» [6].

Отличительным цветовым элементом поэмы является красный цвет: любовь становится «краснее» крови, именно она придает смысл жизни и противостоит смерти. Красной ниткой проходит эта идея через всю любовную лирику Шершеневича, и эта идея инспирирована именно «Песней песней»: «Пусть кровь красна, любовь — красней, / Линяло-бледны рядом с ней / И пур-

пур слав, и нож убийцы, / И даже
ночь, что годы длится» [9].

Сама по себе структура текста «Песни песней» прельщала Шершеневича, что видно из прочих его стихотворений о любви. Так, восхваление достоинств возлюбленной не является фактом необычным, и лирический герой щедро рассыпает Ей комплименты: «Ты идешь, и на цыпочки, там, за заборами, / Привстают небоскребы подряд, / Чтобы окнами желтыми, стенами серыми / Поглядеть романтически вслед. // Ты идешь, и шалеют кондукторы, воя, / И не знают, как им поступить, / Потому что меняют маршруты трамваи, / Уступая почтиительно путь» [9]. Героиня же, выражая ответное чувство любви, меняет ход времени, что также указывает на

намеренные библейские аллюзии: «Ты вскричала — люблю — тотчас по небосводу / Солнце бросилось в путь со всех ног, / Петухи обалдели от нестерпимой обиды, / Что стал солнцу не нужен их крик» [9] (ср. со стихотворением Гумилева «Слово»). В стихотворении «Торжественная ошибка» сохраняется даже диалог возлюбленной с подругами, правда, здесь это не женский хор, как было в оригинале «Песни песней», и не подруги, как в поэме Шершеневича: «Ты пройдешь, и померкнут смущенные люстры / Перед рыжим востоком волос. / Ты пройдешь, и ты кинешь: — Мои младшие сестры! — / Соснам стройным до самых небес» [9].

Категории женственности и революционности играют важную роль

в творчестве Блока и Шершеневича, что отчетливо выражено в поэмах «Двенадцать» и «Песнь песней». Жизнь города в произведении Блока развивается под эсхатологическим знаком, в то время как у Шершеневича представлено начало нового мира, точнее, его идеальное состояние, за гранью времен. В обоих произведениях женственность оказывается основополагающим принципом, подрывающим устои старого мира. Поэзия и Слово в широком смысле являются в творчестве авторов ступенями к постижению силы Любви и Бога, что возвышает и как бы оправдывает стихотворчество. Диалогический характер поэм, позволяющий рассматривать их в контексте некоторого условного единства, суще-

ственно меняет пространственно-временной континуум в поэтическом дискурсе XX в., в котором возврат к Ветхому Завету оказывается более современным, чем апокалиптические чаяния о Третьем Завете.

ЛИТЕРАТУРА

Блок А.А. Собр.соч.: В 20 т. Т. 5: Стихотворения и поэмы. М.: Наука, 1999. 563 с.

Бунин И.А. Публицистика 1918–1953 годов. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017. 670 с.

Дроздов В.А. Dum spiro spero. О Вадиме Шершеневиче и не только. М.: Водолей, 2014. 796 с.

Иванова Е.И. Символизм и футуризм в творческом сознании В. Шершеневича в 1913 году: katlyric.narod.ru/article8.htm (дата обращения: 28.11.2019).

Синило Г.В. Песнь песней и русский имажинзм: litresp.com/chitat/ru/%Do%A1/sinilo-galina-veniaminovna/tanah-i-mirovaya-poeziya-pesnj-pesnej-i-russkij-imazhinizm/1 (дата обращения: 18.10.2019).

Шершеневич В.Г. Автомобилья поступь: Лирика (1913–1915). Книга 2-я. М.: Плеяды, 1916. 86 с.

Шершеневич В.Г. Кому я жму руку: az.lib.ru/s/shershenewich_w_g/text_1920_komu_ya_zhmu_ruku.shtml

Шершеневич В.Г. Песнь песней: az.lib.ru/s/shershenewich_w_g/text_1919_pesn_pesney.shtml (дата обращения: 25.09.2019).

Шершеневич В.Г. Стихотворения: az.lib.ru/s/shershenewich_w_g/index_1.shtml (дата обращения: 19.10.2019).

Т.В. Чернораява
студентка
Южный федеральный университет
(Ростов-на-Дону, Россия)

**Нарратив писателей
рубежа веков
(на примере рассказов
И.А. Бунина «На хуторе»
и А.И. Куприна
«Чудесный доктор»)**

Аннотация: В докладе рассматривается специфика нарратива произведения в модернистской литературе в сравнении с реалистической, где событие мыслилось как само собой разумеющееся. Редуцированная уже в творчестве А.П. Чехова, событийность постепенно оттесняется ментальным событием, которое писатель не изображает, а проблематизирует. В эпоху модернизма само понятие «событие»

трансформируется, главным в литературе становится мышление, бессознательные процессы, и вся история, рассказанная писателем в художественном произведении, может состоять из событий, произошедших в сознании. Нарратив произведения становится принципиально другим.

Таким образом, нарратив произведений классиков реализма и нарратив у модернистов существенно различаются, что показано на примере малой прозы И.А. Бунина и А.И. Куприна.

Ключевые слова: событийность, нарратив, реализм, модернизм

T.V. Chernoraeva
Student
South Federal University
(Rostov-na-Dony, Russia)

**Writers's Narrative
of the Turn of the Century
(on the example of the shot
stories of Ivan Bunin
"On a Farm" and A. Kuprin
"A Wonderful Doctor")**

Abstract: The report examines the specific features of the narrative in modernist literature in comparing with the realistic one, where the event was a necessary component. But already reduced in A.P. Chekhov's works eventfulness is gradually pushed aside by a mental event, which the writer does not picture, but problematizes.

In modernists' literature, the very concept of an event is transformed. Thinking, unconscious processes become prior, thus the whole writer's work of fiction presents events occurred in consciousness. The narrative of the work turns to be fundamentally different. Thus, the narrative in the realists' works and the narratives in the modernists' works differ significantly, as shown by the example of Ivan Bunin and Alexander Kuprin.

Key words: eventfulness, narrative, realism, modernism

По мысли Бахтина, в художественном произведении следует различать событие, которое рассказано, и событие самого рассказывания. Нарратив представляет собой, по словам В.И. Тюпы, «текстопорождающую конфигурацию двух рядов событийности: референтного (свидетельство) и коммуникативного (свидетельствуемого)»¹. В. Шмид предлагает относить к нарративным текстам те, которые излагают историю и при этом «имплицитно

или эксплицитно изображают повествующую инстанцию»². Противопоставляются нарративным тексты описательные, т.е. те, в которых отсутствует всякая событийность.

В основе нарратива лежат события, которые создают историю — основу произведения. Все нарративные тексты делятся на две группы: произведения, в которых присутствует повествующая инстанция — нарратор, и произведения, в которых нарратор отсутствует. Повествующая инстанция может быть выражена имплицитно или эксплицитно.

Нарратор может присутствовать в произведении как неотъемлемая часть художественного мира, как

² Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 8.

герой произведения, т.е. быть диегетическим. Однако следует отметить, что диегетический нарратор повествует о прошедших событиях, следовательно, он являлся участником события до того, как стал нарратором: был «повествуемым я», стал «повествующим я». Недиегетический нарратор ограничивается «повествующим я»: он только описывает события со стороны, не принимая в них участия. Такой нарратор, как правило, объективен.

Однако в текстах, в которых присутствует нарратор, взгляд на события может быть представлен не только сквозь призму повествующей инстанции. Происходящее может быть описано с точки зрения любого персонажа, так как «создание

нарратива предполагает включение в сюжет различных точек зрения»³. «Точка зрения — это авторская позиция, с которой ведется повествование (описание)»⁴. Выделяются три возможные точки зрения: автора, повествователя и рассказчика.

Безусловно, событийность является основой нарратива. В период господства реализма событие было само собой разумеющимся. В произведениях классиков событийность в нарративе произведений полная. Она может проявляться внешне, а

³ Некрасова Е. Нарратив как «модель понимания» литературного текста // Вестник новосибирского государственного университета. 2013. Т. 7. № 1. С. 24.

⁴ Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. С. 14.

может внутренне (через сознание, мысли, рассуждения героев).

По мнению В. Шмида, полноценная реалистическая событийность подверглась редуцированию в творчестве А.П. Чехова — представителя литературы рубежа XIX–XX вв. На первый план выходит ментальное событие (размышление над смыслом жизни, познание социальных закономерностей и т.д.), которое А.П. Чехов не изображает, а проблематизирует.

В эпоху модернизма само понятие события трансформируется, главным в литературе становится мышление, бессознательные процессы. Вся история, рассказанная писателем в художественном произведении, может состоять из событий, произошедших

в сознании. Нарратив произведения становится принципиально другим.

Таким образом, нарратив произведений классиков и нарратив у модернистов существенно различаются. И здесь особый интерес для исследования представляют произведения писателей рубежа веков: мы обратились в этой связи к малой прозе И.А. Бунина (рассказ «На хуторе», 1892 г.) и А.И. Куприна (рассказ «Чудесный доктор», 1897 г.).

Событийное ядро рассказа «На хуторе» составляет жизнь главного героя Капитона Ивановича. Однако вся история, положенная в основу произведения, несколько редуцирована — жизнь героя описана всего в нескольких абзацах. На первый план выступает событие одного вечера.

В роли повествующей инстанции выступает имплицитный нарратор, он недиегетичен, выражает объективный взгляд на повествуемое событие. Точка зрения самого нарратора проявляется в описании истории жизни и конкретного события, а оценочная характеристика представлена с помощью точек зрения других персонажей: «по отзывам приятелей, на семинариста даже тогда, когда, по протекции князя (недаром говорили, что князь — отец Капитона Иваныча), добился офицерского чина»⁵; предводитель, закусывая однажды в

⁵ Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1: Стихотворения (1888–1911); Рассказы (1892–1901). М: Воскресенье, 2006. С. 282. Здесь и далее цитируется по этому изданию. Страницы указаны в скобках.

буфете дворянского собрания, сказал, что Капитон Иваныч «добряк, но фантазер... старый фантазер... отживающий свое время тип...» (стр. 283). Такой прием позволяет нарратору оставаться объективным в своем повествовании.

Нарратор передает внутреннее состояние героя, используя параллелизм *внутренний мир человека — природа*: «Вечер был молчалив и спокоен» (описание вечернего пейзажа; стр. 282) — «Ну, так что же! Тихо прожил, тихо и умру, как в свое время высохнет и свалится лист вот с этого кустика...» (мысли главного героя; стр. 285). Нарратор завершает свое повествование словами «Как живо чувствовал он свое кровное родство с этой безмолвной природой!»

(стр. 286), тем самым подчеркивая используемый параллелизм.

Таким образом, в нарративе рассказа И.А. Бунина ключевым становится событие одного вечера из жизни главного героя. Капитон Иванович обдумывает прожитую жизнь, т.е. основное событие развивается в его мыслях.

Композиция рассказа А.И. Куприна линейна. В нем повествуется о жизни семьи Мерцаловых. Рассказ состоит из событий одного дня, ставшего переломным в жизни семьи.

Нарратор имплицитен («Я, с своей стороны, лишь изменил имена некоторых действующих лиц этой трогательной истории»⁶) и диеге-

⁶ Куприн А.И. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. М.: Правда, 1964. С. 90. Здесь и далее цитируется по этому изданию. Страницы указаны в скобках.

тичен. Нарратор настаивает на правдивости своего рассказа и объективности повествования: «Следующий рассказ не есть плод досужего вымысла» (стр. 90). Роль нарратора в этом тексте — передача устного рассказа читателю. Для подтверждения истинности своих слов, нарратор ссылается на первоисточник: «Я слышал этот рассказ, и неоднократно, из уст самого Григория Емельяновича Мерцалова» (стр. 94); таким образом, мы можем говорить о вторичном нарраторе, который передал свою историю нарратору первичному.

Большинство событий описано с точки зрения членов семьи Мерцаловых: Гришки и его отца. Это подтверждает присутствие в тексте вторичного нарратора, который был

непосредственным свидетелем всех событий.

Таким образом, с помощью нарратива автор стремится показать события произведения наиболее правдоподобно, используя двух нарраторов и придерживаясь объективного повествования.

В рассказах, избранных нами для анализа, нарратив ближе к классическому (для произведения А.И. Куприна) и переходному (для И.А. Бунина) периодам. В рассказе «Чудесный доктор» событийность воссоздана благодаря действиям героев и их диалогам. Отсутствуют рассуждения персонажей, читателю представлены лишь мысли нарратора. Это сближает нарратив рассказа с классическими произведениями русской литературы.

В произведении И.А. Бунина на первый план выдвинуто конкретное событие, и лишь незначительный объем текста позволяет обратить внимание на философские рассуждения о жизни и смерти. Представлены рассуждения одного героя, однако их можно отнести к философии нарратора, которая может совпадать с авторской. Поэтому такой нарратив допустимо считать явлением переходного характера, которому свойственен синтез признаков диегетического и недиегетического нарраторов.

Источники

1. Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1: Стихотворения (1888–1911); Рассказы (1892–1901). М: Воскресенье, 2006. 576 с.
2. Куприн А.И. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. М.: Правда, 1964. 224 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Некрасова Е. Нарратив как «модель понимания» литературного текста // Вестник новосибирского государственного университета. 2013. Т. 7. № 1. С. 17–27.
2. Тюпа В. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. 2002. № 5. С. 5–31.
3. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 348 с.
4. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

**Л И Т Е Р А Т У Р А
Х Х – Х Х І в е к о в**

Т.Н. Белова
кандидат филологических наук
МГУ имени М.В. Ломоносова
(Москва, Россия)

**Англо-американские
литературные традиции
в творчестве В. Набокова**

Аннотация: В статье анализируются интертекстуальные аспекты романов и рассказов В. Набокова и характер их связи с произведениями Э. По и Л. Кэрролла с точки зрения сходства художественных принципов и поэтических приемов их авторов. Делается вывод не только о дальнейшем развитии Набоковым англо-американской литературной традиции, но и достижении им на современном этапе новых художественных горизонтов.

Ключевые слова: литературная традиция,
интертекстуальность, художественные
приемы, стилистические аспекты,
романтизм, поэтика постмодернизма

T.N. Belova
PhD

Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russia)

**English-American Literary
Tradition in the Work
of V. Nabokov**

Abstract: The paper considers several artistic principles and poetic devices in the work of V. Nabokov versus some works by E.A. Poe and L. Carroll from the point of view of literary tradition, its influence and the new artistic achievements exposed by the postmodern writer.

Key words: literary tradition, intertextuality, artistic devices, stylistic aspects, romanticism, postmodern poetics

Художественное творчество В. Набокова, как известно, отличается разветвления многослойная интертекстуальность. В нем постоянно ведется нескончаемый диалог с классическими произведениями русской и мировой литературы, причем зачастую само преломление тем и сюжетов несет в себе иронический смысл и пародийный оттенок. Примером может служить известное стихотворение Э. По «Аннабель Ли», искусно вплетенное в поэтический узор пове-

ствования в его романе «Лолита», тем более, что сама тема — смерть юной возлюбленной — в канве повествования полностью сохранена. При этом трагическое у Набокова тесно переплетается с пародийно-комическим. Так, в романе двух юных любовников, неумело целующихся за песчаной дюной на пляже, испугнули «два бородатых купальщика» — в английской версии «two bearded bathers, *the old man of the Sea* and his brother»¹.

Второй, выделенной нами части нет в русском переводе, а ведь она представляет собой явную пародийную аллюзию на название знаменитой повести Э. Хемингуэя «Старик и море» («*The Old Man and the Sea*»).

¹ Nabokov V. *Lolita*. Londo: Penguin Books, 1997. Р. 13.

Причем далее рассказчик сообщает уже о трагическом событии: через четыре месяца его юная возлюбленная Аннабелла Ли умерла от тифа на острове Корфу.

В ряде других произведений Набокова ощутимо присутствует гораздо более глубинная, хотя и внешне не столь очевидная поэтическая связь уже с прозой Э. По — его новеллистикой. Так, удивительно схожим по своей стилистике оказывается начало романа Набокова «Приглашение на казнь» и рассказа Э.По «Колодец и маятник»: оба они открываются сценой объявления смертного приговора узникам — их главным героям — и поэтическими образами вихря, круговорота, кружения, что приводит этих персонажей к глубокому

обмороку. Одинаковой оказывается и цветовая гамма начала этих произведений, решенная сочетанием зловещего черного и призрачного белого: это **черные** мантии судей, которые произносят приговор губами «**белей** бумаги», и семь **белых** свечей — «пустых призраков об огненных головах»² («Колодец и маятник»); это **белая** бумага в камере Цинцинната, карандаш с **эбеновым** блеском на каждой из шести граней, **черный как смоль** парик директора тюрьмы, **черное** бархатное платье Марфиньки на суде и **крошечная тьма** камеры, как и темницы безымянного узника в Толедо (выделено нами. — Т.Б.).

² По Э.А. Колодец и маятник // По Э.А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Пресса, 1993. С. 110.

Философские аспекты романа «Приглашение на казнь» имеют свои корни в некоторых новеллах Э. По, например в «Элеоноре», латинский эпиграф к которой гласит: «Sub conservatione formae specificae salva anima». Raymond Lully. («При сохранении особой формы душа остается неприкосновенной», Р. Луллий.) Многочисленные трактовки философского смысла романа (П. Бицилли, В. Ходасевича, Н. Букс, В. Ерофеева и др.) свидетельствуют о многоплановости его метафорического содержания и широких возможностях его разнообразного метафорического прочтения, что особенно характерно для произведений постмодерна, наряду с мотивами двоемирия и двойничества, столь свойственными как Э. По, так и В. Набокову. Так, мотив

двойничества, легший в основу рассказа Э. По «Вильям Вильсон», герой которого имеет очень похожего на себя двойника — свое «второе я», — который настойчиво пытается удержать его от больших и малых проступков; убив его в конце концов, он губит и себя, и свою душу. Вместо умирающего противника перед ним предстает огромное зеркало, из которого «нетвердой походкой» выступило его собственное отражение «с лицом бледным и обрызганным кровью»³.

Этот образ зеркала («олакрез») станет неотъемлемой частью набоковской поэтики как в романах криминального толка («Отчаяние»), так и в произведениях иной тематики

³ По Э.А. Вильям Вильсон // По Э.А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Пресса, 1993. С. 37.

(повесть «Соглядатай», романы «Бледное пламя», «Смотри на арлекинов!» и др.), где главный герой обязательно обретает своего двойника, которого затем он физически или метафорически убивает.

Данный мотив чрезвычайно многоаспектно разработан Набоковым в развернутой новелле «Соглядатай», где истинная суть героя раскрывается через его «второе я»; в романе «Отчаяние», в который вводится антидвойник, — прием, раскрывающий характер и безумие главного героя; в романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта», где герой, шаг за шагом познавая внутренний мир своего умершего сводного брата, в конце концов познает и обретает свое «я», идентифицируя в конце романа себя

с ним, и даже решает загадку Нины Речной (мадам Лесерф), соединяя их в едином женском образе.

Наконец, в романе «Бледное пламя» в помраченном сознании главного героя — повествователя Кинбота Боткина, эмигранта, который втайне считает себя свергнутым королем Земблы, — реальные персонажи, окружающие его, как бы расщепляясь, приобретают своих двойников в вымышленном фантастическом мире земблянского королевства: его коллега, преподаватель Джеральд Эмеральд, становится Изумрудовым («изумрудов»), жена известного поэта Шейда — герцогиней Больна, а психически неполноценный американец Джек Грей — земблянским шпионом-убийцей Яковом Градусом и т.д.

Безусловно, важными источниками темы двойничества в этом и других произведениях Набокова несомненно послужили произведения немецких романтиков (в частности, Э.-Т. Гофмана), романы и повести Ф.М. Достоевского (например, «Двойник», которую Набоков высоко ценил), но думается, рассказ Э. По «Вильям Вильсон» также не ускользнул от его внимания, поскольку Э. По был одним из любимых писателей В. Набокова в юности. Об этом он неоднократно упоминает в своих автобиографических произведениях «Другие берега» и «Память, говори!».

Кроме того, Э. По, создавая произведения тончайшего психологизма, явился также и основателем детективного жанра в американской литерату-

ре. Его знаменитые рассказы «Убийство на улице Морг», «Похищенное письмо», «Золотой жук», в которых действуют аналитики С.-Огюст Дюпен и В. Легран, распутывающие самые невероятные загадки и раскрывающие самые необычные преступления, в какой-то степени явились отправной точкой развития целого ряда детективных линий набоковских произведений («Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Бледное пламя», «Соглядатай», «Король, дама, валет», «Лолита» и др.).

Да и герои других произведений Набокова постоянно находятся в поиске: они пытаются расшифровать знаки, которые посылает им судьба (роман «Дар»), проникнуть в тайну бытия (рассказ «Ultima Thule»),

разгадать загадку смерти и потусторонности (тема писателя Шейда в «Бледном пламени») и т. д.

Словесные приемы Э. По, например криптограмма, лежащая в основе сюжета его рассказа «Золотой жук», игра слов: kid — козленок и имя капитана Кидда (Kidd), предводителя пиратов, несомненно, явились теми элементами криминально-аналитического аспекта творчества американского писателя, которые успешно развивал и использовал в своих произведениях Набоков. Это игра в скрэббл в «Аде», гротескно зашифрованные записи в гостиничных книгах постояльцев, по которым Г. Гумберт пытается определить, куда держат путь К. Куильти и сбегавшая с ним Лолита, цепь догадок

главного героя в «Истинной жизни Себастьяна Найта», который, сопоставляя известные ему факты, приходит к выводу, что возлюбленная брата и его собеседница — одно и то же лицо, причем, как заправский детектив, остроумно проверяет ее знание русского языка, тихо произнеся фразу: «А у ней на шейке паук», — подобно тому, как Легран с помощью золотого жука, опущенного в череп, сумел определить место клада.

В. Набоков, используя поэтику постмодернизма, превращает свои произведения в подобие книжки-игрушки, ведя своеобразную игру с читателем, зашифровывая в словесной ткани авторские послания к нему, многочисленные словесные загадки, ребусы, как, например, искомое слово «шоко-

лад» в «Отчаянии», состоящее из трех частей: «шо» («chaud» — по-французски «жарко»), «кол» — на что сажают турка, и «ад» — «куда мы рано или поздно попадем», неисчислимые ламбуры («Откуда томат в автомате? Как из зубра сделать арбуз?»), показывая скрытые возможности слова во всем богатстве его семантических связей.

Таким образом, успешно продолжая разработку ряда тем, мотивов и сюжетов, характерных для творчества Э. По, а также некоторых его художественных приемов, В. Набоков решает свои творческие задачи уже в духе современности, широко используя в своей художественной практике поэтику постмодернизма, подчиняя ей свое повествование.

Сказочная диалогия Л. Кэрролла («Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье»), которую Набоков с детства хорошо знал и даже перевел ее первую часть на русский язык (Берлин, 1923), также послужила источником целого ряда мотивов и образов русских и американских романов писателя, в которых находят свое творческое развитие и кэрролловские традиции сновидения как одной из форм нонсенса, создающего обстановку «реальной нереальности», полета фантазии художника и ученого, его смехового карнавализованного взгляда на мир, преломленного через призму высокого интеллекта. Так, сновидение как одна из форм нонсенса отчетливо просматривается в трактовке романа «Приглашение на

казнь» П.М. Бицилли в качестве своеобразной вариации на тему «жизнь есть сон», где задача героя (как, возможно, и читателя) в конце концов стряхнуть с себя мнимые, обуревающие человека кошмары, пробудиться для подлинной жизни, возвратив гармонию искаженному, абсурдному миру. В этом же романе художественно преломлены кэрролловские мотивы заточения, суда, казни и возвращения к реальной жизни, которые и составляют сюжет набоковского произведения. Подобные же мотивы присущи и его «криминальным» романам: это «Король, дама, валет», «Отчаяние», «Лолита», «Бледное пламя» и др., — как и мотив писательского воображения вместе с мотивом сумасшествия, столь разнообразно использованные

Набоковым в этих и других его романах (например, «Смотри на арлекинов!»). Целый ряд кэрролловских образов можно соотнести с образами набоковских героев: Алису с Лолитой, Червонную королеву с Мартой из романа «Король, дама, валет», которая ради своей безудержной страсти к Францу готова погубить мужа, а образ самого Франца — безвольного, трусливого и к тому же близорукого — с образом Белого Кролика. Неслучайно Марта в первый день знакомства советует провинциалу Францу «держаться бодрее, увереннее»⁴. А богатый, удачливый, уверенный в себе ее муж Драйер в свою очередь прямо соотносится с образом короля.

⁴ Набоков В. Король, дама, валет // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Правда, 1990. С. 133.

Интересна и эволюция кэрролловского мотива увеличения и уменьшения персонажей, иногда доходящая до полного их исчезновения (Алисы, Чеширского кота и некоторых других героев вплоть до их превращения в плоские карты, а карт — в сухие листья), сочетающегося с мотивом пробуждения от сна, возвращения к реальной жизни. Подобный мотив уменьшения — увеличения возникает у Набокова в далеко не сказочном мемуарном романе «Другие берега», в том месте, где речь заходит о необычном подарке его матери — гигантском карандаше с настоящим графитовым стержнем — во время болезни юного героя-рассказчика, так же находившегося в пограничном состоянии между сном, горячеч-

ным бредом и явью, или о гигантском океанском лайнере, словно мираж затмившем привычный пейзаж французского приморского города, из которого собирались отплыть в Америку герои этого романа Набокова, стряхнувшие с себя сновидческий прах тяжких испытаний европейской эмиграции.

Во второй части дилогии «Алиса в Зазеркалье» карточный мотив (король, дама, валет) сменяется мотивом шахматных фигур: сюжет этого произведения развивается по правилам шахматной игры, когда через определенное количество ходов Алиса из пешки становится королевой. Действующие лица этой книги — уже черные и белые шахматные фигуры, поскольку шахматные

герои лучше вписываются в ключевой мотив зеркального отражения, чем карты, — ведь позиции белых и черных фигур на доске зеркально асимметричны. В книге множество зеркальных отражений, в том числе и персонажей: это две шахматные королевы, зеркальные близнецы Твидледум и Твидледи, гонцы короля, одновременно бегущие один — туда, другой — обратно.

Как и в «Алисе», шахматная тема, как и тема двойничества, разрабатывается Набоковым в «Истинной жизни Себастьяна Найта», персонажи которой наделены именами шахматных фигур: Найт (конь) и Бишоп (слон), Туровец (тура) — девичья фамилия Нины Лесефр, вторая часть которой содержит, по мнению

исследователей, анаграмматически зашифрованное слово «ферзь»; лейтмотивом она звучит в «Других берегах», создавая тему судьбы, разыгрывающей шахматную партию, где на доске вместо фигур живые люди, играет сюжетообразующую роль в романе «Защита Лужина», герой которой, шахматный Моцарт, трагически заканчивает свою жизнь, пытаясь переиграть свою судьбу, будучи уверен, что она также разыгрывает с ним партию в шахматы.

Лужин, продумывая защиту против «страсти, разрушающей жизненный сон», видит «единственный выход — это выпасть из игры»⁵, и он останавливает «часы жизни» — на-

⁵ Набоков В. Защита Лужина // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 146, 149.

боковская метафора, которая опять отсылает нас к «Алисе в стране чудес», где в сцене «безумного чаепития» герои обсуждают именно эту проблему — замедлить или убыстрить, а возможно, остановить ход времени. Неслучайно, что в камере Цинцинната Ц. время движется в арифметической прогрессии: часы бьют четыре раза, потом восемь, затем двенадцать. Неудивительно, что шахматные задачи на правах с поэзией входят и в набоковский сборник «Поэмы и проблемы» («Poems and Problems»), наподобие аналогичных задач, публиковавшихся в английских журналах, составленных Л. Кэрроллом. Этот английский писатель и ученый-математик видел в языке податливый пластический

материал для проверки своих открытий, предвосхитив своими смелыми экспериментами в области языка появление таких наук, как семантика, семиотика, теория игр, воплощая в своих произведениях не только художественный, но и научный тип мышления. Ту же традицию в полной мере наследовал Набоков, оригинально и многоаспектно преломляя возможности русского и английского языков в своих романах, находя, что «в произведении искусства происходит как бы слияние двух вещей — точности поэзии и восторга чистой науки»⁶.

⁶ Набоков В. Два интервью из сборника «Strong Opinion» // В. Набоков. Pro et Contra. Антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 139.

Таким образом, художественные традиции Э. По и Л. Кэрролла в творчестве В. Набокова прослеживаются прежде всего на уровне поэтики: это метафоризация описываемых событий, романтический мотив двоемрия и двойничества, зазеркалья, сочетание фантастических элементов и психологической напряженности, зачастую детективный сюжет произведения, изобилие многочисленных загадок и шифров, а также особенности цветовой гаммы.

Однако разрабатывая целый ряд тем, сюжетов и мотивов, характерных для творчества Э. По и Л. Кэрролла, В. Набоков решает поставленные перед собой творческие задачи в духе современности, используя поэтику постмодернизма, важной особенно-

стью которой является разветвленная интертекстуальность, зачастую представленная в его произведениях в ироническо-пародийном ключе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бицилли П.М. Возрождение аллегии // Современные записки. 1936. № 61. С. 191–204.
2. Бицилли П.М. Рецензия на роман В. Набокова «Приглашение на казнь» // Современные записки. 1939. № 68. С. 474–475.
3. Кэрролл Л. Аня в Стране чудес // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 1. Спб.: Симпозиум, 1999. С. 358–433.
4. Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М.: Наука, 1991. 366 с.
5. Набоков В.В. Собр соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990.

6. Набоков В. Pro et Contra. Антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. 974 с.
7. По Э.А. Собр. соч.: В 4 т. М.: Пресса, 1993.
8. Nabokov V. Lolita. London: Penguin Books, 1997. 320 p.

А.В. Злочевская
доктор филологических наук
МГУ имени М.В. Ломоносова

Роман В. Набокова / Сирин
«Отчаяние»:
небытие Божие
и металитературная
антивечность

Аннотация: «Отчаяние» занимает особое место в процессе эволюции набоковского мистического метаромана: здесь В. Набоков / Сирин впервые опробовал новый для себя тип героя — антигероя и антихудожника. Это предопределило принцип сотворения его образа, в основе которого лежит алгоритм последовательного и тотального отрицания и выталкивания героя из реальности.

Ключевые слова: Набоков / Сирин,
«Отчаяние», мистическая метапроза,
трехчастная модель мира,
русская литература

*A.V. Zlochevskaya
Doctor of Philology
Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russia)*

**V. Nabokov / Sirin's Novel
"Despair":
Non-existence of God
and Metaliterary Anti-eternity**

Abstract: "Despair" occupies a special place in the process of evolution of V. Nabokov / Sirin's mystical metanovel: it was his first attempt to present what was for him a new type of hero, namely an antihero and an antiartist. This predetermined the principle of creating the image which consists in underlying permanent and total negation of the hero from the reality.

Key words: Vladimir Nabokov / Sirin, "Despair", mystical metaprose of the 20th century, world three-part model, Russian literature

Мистическая метапроза — один из оригинальнейших феноменов европейской литературы модернизма конца 1920-х — 1930-х гг.¹ Отличительная черта этого философско-эстетического феномена — структурообразующая *трехчастная* модель мира, соединившая в единое целое три уровня реальности: *эмпирический* — *метафизический* — *художественный*.

¹ См.: Злочевская А.В. «Мистическая метапроза» XX века: генезис и метаморфозы (Герман Гессе – Владимир Набоков – Михаил Булгаков). М., 2018.

Канонические версии *мистической метапрозы* создали Г. Гессе, В. Набоков и М. Булгаков. Набоковская модель *мистической метапрозы* видоизменялась. Претерпевала изменения прежде всего ее трехуровневая структура. В каждом из романов свой узор взаимоотношений различных структурных линий трехчастной художественной модели мироздания, сотворенного писателем.

Особое место в процессе эволюции набоковского *мистического метаромана* занимает «Отчаяние» (1934): здесь писатель впервые опробовал новый для себя тип героя — не автобиографический, но *антигероя* и *антихудожника*.

Большинство современных крупных исследователей: Б. Бойд, С. Да-

выдов, Г. Барабтарло, А. Долинин и др. — видят в герое «Отчаяния» слабоумного безумца и деспота, самовлюбленного мещанина и амбициозного графомана, существо крайне несимпатичное. Однако такая трактовка образа героя «Отчаяния» далеко не общепринята в набоковедении. Многие критики и исследователи, как современники Набокова, так и в наше время, вполне серьезно пишут о трагедии Германа-художника².

² См.: Вейдле В.В. Сирин. «Отчаяние»; Ходасевич В. О Сирине // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 242–250; Жаккар Ж.Ф. Буквы на снегу, или Встреча двух означаемых в глухом лесу («Отчаяние» В. Набокова) // Жаккар Ж.Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. Избранные работы о русской словесности. М., 2011. С. 39–56 и др.

Новизна персонажа предопределила и специфическую модель отношений между героем и трехчастной структурой мироздания в целом. Такая модель для художественного мира В. Набокова / Сирина уникальна: она построена на отрицании.

Свои взаимоотношения с реальностью *метафизической* герой формулирует предельно четко: «Небытие Божье доказывается просто... Бога нет, как нет и бессмертия, — это второе чудище можно так же легко уничтожить, как и первое»³ (Н.: 457–458). Замечательно, что само религиозное *scredo* Германа стоит

³ Набоков В.В. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. СПб., 2001. С. 457–458. Роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи и с пометой Н.

в отрицательной форме. Не бытие Божие доказывается или опровергается, но утверждается *небытие*. Уже в послыле этой медитации проглядывает «безуминка».

Велик соблазн считать тезис о небытии Божьем, как и другие медитации героя-атеиста, собственно авторскими высказываниями. Ведь отношения с Богом, а с христианством в особенности, были у Набокова, мягко говоря, непростыми. Но достаточно обратить внимание на контекст религиозных инвектив Германа, чтобы все стало на свои места.

В сознании Германа Карловича атеизм, что закономерно, соседствует с восторженным отношением к коммунистическим идеям вообще и к Советской власти в частности, а

также с софизмами в дарвинистском духе. Неразделимый симбиоз — атеизм + коммунистическая идеология + дарвинизм — таков, что две последние его составляющие в глазах В. Сирина безвозвратно компрометируют первую.

Однако Герман Карлович позиционирует себя не как атеиста и убийцу, но прежде всего как великого писателя. Генезис «Отчаяния» восходит к известному эссе Т. де Куинси «Убийство как одно из изящных искусств», а структурообразующей следует признать развернутую метафору *преступление / произведение искусства*⁴.

Чтобы опровергнуть тезис о герое «Отчаяния» как о настоящем худож-

⁴ См., напр.: Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб., 2004. С. 66.

нике слова достаточно напомнить убийственную в глазах Набокова деталь: его герой не замечает различий между предметами. В то время как для истинного художника «всякое лицо — уникум» (Н.: 421), ибо он «видит именно разницу», а «сходство видит профан» (Н.: 421), — Герман не замечает даже собственной неповторимой индивидуальности. Первый встречный бродяга, на его взгляд, как две капли воды похож на него — только ногти подстричь да пиджак переменить.

Такое же «неразличение предметов» в их индивидуальной неповторимости станет отличительной чертой мировосприятия Чернышевского в романе Федора Годунова-Черданцева («Дар»). Слепота, житейская

и эстетическая, станет ему тайной местью богов.

Мотив *слепоты* развивает тему, доминантную в «Камере обскура»⁵. Но если в предыдущем романе речь шла о *слепоте* моральной по преимуществу, то в «Отчаянии» мотив обретает оттенки креативно-эстетический.

Однако *слепота* креативно-эстетическая не просто одна из характеристик персонажа — она имеет глубокие корни в самой его личности: вокруг себя он не видит ничего, кроме себя прекрасного. Гипертрофированный эгоизм закрывает перед Германом возможность видеть окружающее. Он абсолютно не по-

⁵ Об этом см., напр.: Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб., 2004. С. 98.

нимает людей, их психологии и движущих мотивов поведения. А ведь настоящий писатель должен сделать так, чтобы его душа «влегла» в «чужую душу» и освоиться в ней! Герой «Отчаяния» — самовлюбленный, суперамбициозный эгоист с гипертрофированным тщеславием, глубоко и искренне презирующий людей, и это наглухо закрывает перед ним дверь, ведущую в открытый мир творчества.

Если «неразличение предметов» отрицает способность Германа к творчеству безусловно, то другая отличительная черта его «таланта» может быть осмыслена двояко. Доминанту творческого дара Германа сформировала, по его собственному признанию, *легкая, вдохновенная лживость* (Н.: 398), а одна из «главных черт» его —

«склонность к ненасытной, кропотливой лжи» (Н.: 425). По мнению некоторых авторов, эта черта — признак художественного дара⁶. В самом деле, ведь и Набоков утверждал, что в основе искусства лежит «обман» (см. Интервью Би-би-си, 1962 г.⁷).

Необходимо, однако, различать «обман» художественного вымысла и *лживость*: первый «становится эквивалентом *правды*»⁸, ибо творит новые миры, — ложь разлагает бытие.

Все это дает образ не только *антигероя*, но прежде всего именно *антихудожника*, ибо, как справедливо отмечает А.А. Долинин, «весь комплекс идей, ис-

⁶ См., напр.: Жаккар Ж.-Ф. Буквы на снегу.... С. 56.

⁷ См.: Набоков В.В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т. 2. СПб., 1997. С. 569.

⁸ Жаккар Ж.-Ф. Буквы на снегу.... С. 56.

поведуемых и воплощаемых Германом, восходит к тем течениям в искусстве и философии, с которыми Набоков последовательно боролся, и, делая их носителем самодовольного “слеппа”, негодяя и убийцу, он дискредитирует чуждые ему принципы, неявно противопоставляя миметической типизации, “жизнетворчеству” и нарциссистскому самовыражению свою собственную “игру в человечки”»⁹.

Другая важная ипостась *креативно-художественного* структурного пласта «Отчаяния», на которую обращали внимание все исследователи романа, — *интертекстуальность*, его сверхнасыщенный и разнообразный *металитературный* подтекст.

⁹ Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 103.

В «Отчаянии» Набоков с гениальной последовательностью и органичностью применил совершенно новый принцип создания образа героя: автор окружает своего персонажа системой *реминисцентных* зеркал, каждое из которых высвечивает то, что созвучно творческому миросозерцанию того или иного великого писателя — Пушкина, Гоголя, Достоевского. Сам Набоков выступает в роли дирижера, управляющего полифонической симфонией *реминисцентных* отражений, складывающихся наконец в целостный образ *героя своего времени* — прошлого средневропейского обывателя, обуреваемого манией величия и жаждой публичной славы.

Если художественный мир Пушкина, к которому герой, видимо, благожелателен (хотя напомним: еще в

юности он совершил самое страшное в мире Набокова преступление — исковеркал сюжет пушкинского «Выстрела»), нравственно выталкивал его, то мир Достоевского отрицает его. Не замечаемый Германом гоголевский мир отражает его истинный, карикатурно-уродливый образ, обличая абсолютную духовную нищету этого безумца и тайно высвечивая нравственную первопричину распада этой личности — малообоснованное чувство превосходства над людьми.

Метареальность для Германа¹⁰ закрыта: несостоятельность его как творца очевидна даже ему самому, а

¹⁰ См.: Злочевская А.В. Парадоксы «игровой» поэтики В. Набокова (на материале повести «Отчаяние») // Филологические науки. 1997. № 5. С. 3–12; Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2004. С. 50.

интертекстуальный подтекст в виде поставленных Автором реминисцентных зеркал, обличая и осмеивая, героя с этого уровня бытия выталкивают.

Всепроникающая лживость царит в нарративе Германа Карловича, и это заключает его, сознание и само бытие, в «эхокамеру» лжи и обмана. Мистификация — ключевая характеристика и мироощущения героя, и его художественного стиля. Отсюда предельная размытость картины физического мира как в его воображении, так и в его повествовании.

Отчаяние героя В. Сирина поистине экзистенциальное, ибо личность, с такими, как у него, нравственно-психологическими характеристиками, не существует: ей закрыт путь как

в «потусторонность», так и в *метареальность*, а бытие ее в материальном мире настолько размыто, лишено действительных очертаний, что признать его реальным невозможно.

В итоге герой-повествователь предстает в «Отчаянии» как *мистификация* — нечто фиктивное, несуществующее. Но «несуществующее» не в том общеэстетическом смысле, что всякое искусство, настоящее в особенности, — творение «кажимостей» (Г.В.Ф. Гегель), ибо созданный писателем художественный мир не существует «в первичной реальности», но — «в воображении — в замещающей (вторичной) реальности», а следовательно, обман: сотворенный художником мир по определению есть «кажимость». Герман Карлович «не

существует» потому, что он *антигерой* и *антихудожник*, а значит, ему нет места ни в одной из трех реальностей, ибо он закрыл их для себя сам: от Бога и бессмертия, т. е. «потусторонности», отказался, свое «искусство» основал на *лжи*, а тем самым размыл и разрушил образ мира *эмпирического*.

Недаром в течение нескольких лет его мучает кошмарное сновидение: «будто нахожусь в длинном коридоре, в глубине — дверь, — и страстно хочу, не смею, но наконец решаюсь к ней подойти и ее отворить; отворив ее, я со стоном просыпался, ибо за дверью оказывалось нечто невообразимо страшное, а именно: совершенно пустая, голая, заново выбеленная комната, — больше ничего, но это было

так ужасно, что невозможно было выдержать» (Н.: 424). В тот «незабвенный день», когда Герман встретил своего двойника — свою точную копию, «комната оказалась не пуста, — там встал и пошел мне навстречу мой двойник. Тогда оправдалось все... Герман нашел себя» (Н.: 425).

Надо признать, способ утвердить себя, доказать свое существование, мягко говоря, странный: найдя себе замену в виде двойника! Но и двойник оказался мнимым — просто безработный бродяга, абсолютно на рассказчика не похожий.

В итоге Герман Карлович *no exist* — в этом источник и первопричина его экзистенциального отчаяния.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вейдле В.В. Сирин. «Отчаяние» // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. Т. 1. СПб.: РГХИ, 1997. С. 242–243.
2. Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004.
3. Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004.
4. Жаккар Ж.Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. Избранные работы о русской словесности. М.: НЛО, 2011.
5. Злочевская А.В. Парадоксы «игровой» поэтики В. Набокова (на материале повести «Отчаяние») // Филологические науки. 1997. № 5. С. 3–12.
6. Злочевская А.В. «Мистическая метапроза» XX века: генезис и метаморфозы (Герман Гессе – Владимир Набоков – Михаил Булгаков) М.: Алмавест, 2018.

7. *Набоков В.В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2001.
8. *Набоков В.В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997–1999.
9. *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Теория литературы: В 2 т. М.: Академия, 2004.
10. *Ходасевич В.* О Сиринах // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. Т. 1. С. 242–250.

О.В. Розинская
кандидат филологических наук
МГУ имени М.В. Ломоносова
(Москва, Россия)

**«Другая жизнь» русских
литераторов-эмигрантов
в межвоенной Польше**

Аннотация: В статье освещается жизнь русских писателей-эмигрантов в межвоенной Польше, дана оценка особой роли, которую они играли в истории русско-польских культурных и литературных связей, участвуя во всех значимых событиях польской культурной жизни. Говорится также о резонансе, который получила общественная, литературная и публицистическая деятельность русских литераторов, об отношении к ним польской интеллигенции.

Ключевые слова: эмиграция первой волны,
русско-польские литературные
и культурные связи

O. V. Rozinskaya

PhD

*Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russia)*

**“Another Life”
of Russian Emigre Writers
in Interwar Poland**

Abstract: The article deals with the life of Russian émigré writers in interwar Poland, their special role in the history of Russian-Polish cultural and literary connections and their participation in major events of Polish cultural life. The Polish intelligentsia's perception of Russian writers' literary and journalistic activities is also under discussion

Key words: emigration of the first wave,
Russian-Polish literary
and cultural connections

События революции и гражданской войны разметали по всему свету большое количество творческих, талантливых, прекрасно образованных людей, полных душевных сил и стремлений. Оказавшись вдали от Родины, они сумели сохранить свою индивидуальность и творческий потенциал, продолжали напряженно работать, активно публиковались в эмигрантской и зарубежной печати. Пути русских эмигрантов в Западную Европу вели через Польшу.

По дороге в Берлин, Прагу и Париж многие из них останавливались в Варшаве, одном из европейских центров русского зарубежья. Как и в других центрах русского рассеяния, «персональный состав» деятелей русской культуры здесь постоянно менялся. Для одних Польша была короткой остановкой в нелегком эмигрантском пути, остановкой, связанной с надеждой на скорый крах «Царства Антихриста» — Советской России. Другие выбрали Польшу из-за возможности вести активную общественную и политическую деятельность, направленную на свержение советской власти. Некоторые остались здесь навсегда.

Изучение творческой биографии многих русских литераторов показывает, что эмиграция коренным об-

разом изменила их образ мыслей и творческую жизнь, поставила перед ними иные задачи. Своим высоким предназначением они считали сохранение русского культурного наследия, ознакомление зарубежного читателя с лучшими образцами русской классической и современной литературы. Многие имели польские корни, у них сохранились тесные связи с Польшей еще с дореволюционных времен. Для них русский и польский языки были родными, поэтому не существовало никакого препятствия в общении с поляками.

В Польше вместе с эмигрантским потоком оказались такие видные деятели русской литературы, как З. Гиппиус, Д. Мережковский, Д. Философов, Б. Савинков, М. Арцыбашев.

Известно, что публицистика и эссеистика занимали существенное место в эмигрантском творчестве Д. Мережковского, Д. Filosoфова, М. Арцыбашева. Рождение их как публицистов произошло на страницах варшавских эмигрантских изданий «За свободу», «Молва», «Меч», в состав редакционных советов которых они входили. Д. Filosoфов был бессменным редактором газет «За свободу», «Молва» и «Меч» до конца своих дней, подчинив свою жизнь этой деятельности, требующей максимальной отдачи сил.

Польский период эмиграции Д. Мережковского связан с созданием политического эссе «Юзеф Пилсудский» (напечатано в газете «Свобода» в 1920 г., в этом же году издано отдель-

ной книгой в польском переводе), изданием в Варшаве в 1921 г. совместно с З. Гиппиус, Д. Философовым и В. Злобиным сборника публицистических статей «Царство Антихриста», выступлениями в эмигрантской печати, публичными лекциями перед польской интеллигенцией.

С первых дней пребывания в Варшаве был вовлечен в политическую деятельность и Д. Философов. Свою работу на посту редактора газет «За свободу», а несколько позже «Меч» и «Молва» он совмещает с яркой публицистической деятельностью. В этот период его жизни в нем ярко проявился талант публициста, живо реагирующего на самые насущные проблемы современной жизни. Осенью 1920 г., после отъезда четы Мережков-

ских в Париж, он становится одним из лидеров русской эмиграции в Варшаве.

В 1920-е гг. на страницах эмигрантских газет печатался и Борис Савинков, руководитель русского политического комитета в Польше. Савинков активно сотрудничал с газетой «Свобода», опубликовал в 1921 г. в Варшаве сборники статей «Накануне новой революции», «На пути к третьей России», «За Родину и свободу», политическую брошюру «Борьба с большевиками».

М. Арцыбашев сразу после приезда в Варшаву в 1923 г. начинает сотрудничать с газетой «Свобода», помещая на ее страницах отрывки из своей книги «Записки писателя», составленной как из публицистиче-

ских статей, относящихся ко времени его пребывания в России, так и из материалов о жизни российской эмиграции за рубежом.

«Записки писателя» представляют Арцыбашева как яркого, самобытного публициста, всю силу своего писательского дарования отдавшего борьбе против Советов.

Наряду с политической работой, активной публицистической деятельностью в периодических изданиях, писатели-эмигранты создают и художественные произведения. Эти произведения, написанные или изданные в Польше, становятся важным фактором культурной жизни русской диаспоры. Так, Б. Савинков в 1924 г. в Варшаве публикует психологическую повесть «Конь вороной»,

основной темой которой становятся размышления автора о бессмысленности братоубийственной гражданской войны, когда рушились нравственные устои жизни.

Острой политической направленностью характеризуется изданная М. Арцыбашевым в Варшаве в 1925 г. пьеса в стихах «Дьявол». В ней осуждается сама идея революции, ее разрушительная сила. Автор использует легенду о Фаусте, продавшем душу дьяволу, но включает эту легенду в контекст иной эпохи.

Однако творческая интеллигенция из России была представлена не только громкими именами. Так, немалую роль в истории русско-польских литературных связей в этот период сыграл Сергей Кулаковский, сын профессора

Киевского университета польского происхождения. Молодой ученый был вынужден уехать в эмиграцию в 1924 г. В 1926 г. он становится доцентом Польского свободного народного университета в Варшаве, а также читает лекции по русскому языку и литературе в Варшавском университете. Ученый активно сотрудничал с польской прессой, публикуя во влиятельных варшавских журналах статьи и рецензии по вопросам рецепции русской литературы в Польше. Интересовался он и проблемами советской литературы и культуры, писал о советском театре, о творчестве К.С. Станиславского, обращался к поэзии С.А. Есенина.

Многим русским литераторам, в том числе и С. Кулаковскому, удалось

сохранить объективную позицию, говоря о достижениях советской литературы. В этом их отличие от большей части эмигрантской критики русского зарубежья, как правило отказывавшей советской культуре в возможности создания художественных ценностей. Внимание к новым явлениям было продиктовано растущим интересом в Польше к Стране Советов.

Многие факты свидетельствуют о том, что русские литераторы серьезно интересовались польской культурой, становились переводчиками польской литературы, внося весомый вклад в дело ознакомления русского читателя с произведениями выдающихся польских писателей.

Заметную роль в пропаганде русской культуры сыграл литературный публицист Владимир Фишер, автор исследований о творчестве М.Ю. Лермонтова и И.С. Тургенева, учебника по истории русской литературы XIX в., изданного в Москве в 1918 г. В 1920 г. он приехал в Польшу. Свои многочисленные статьи, написанные по-польски, он публиковал в различных польских журналах. Интересы Фишера были сосредоточены на изучении русской литературы, творчества А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, А.Н. Толстого, А.П. Чехова, А.М. Горького. Его статьи отличались «высоким научным уровнем, информативностью, способствовали популяризации в нашем обществе русской классической

литературы и обогатили польскую русистику»¹. Обращался он в своих статьях и к новым явлениям в литературе метрополии. Фишер был в числе тех, кто объективно освещал в польской периодике состояние советской литературы. Внимательно изучал творчество писателей русского зарубежья, пропагандируя среди читателей произведения своих великих современников. Погиб в Варшавском гетто в 1940 г.

К числу русских публицистов, пишущих по-польски и сотрудничающих с польскими журналами, можно отнести журналистку, критика, прозаика и переводчицу Евгению Вебер-Хирьякову, приехавшую в Польшу в 1919 г.

¹ *Sieliński Fr.* Pisarze rosyjscy początku XX wieku w Polsce międzywojennej. Wrocław, 1996. S. 243.

Она работала в эмигрантских изданиях, писала небольшие новеллы, переводила произведения польских писателей. Через Д. Философова познакомилась с М. Домбровской, которая в своих дневниках характеризовала ее как «необыкновенно интеллигентную женщину». В первом номере газеты «За свободу» за 1932 г. была напечатана ее статья под названием «Перед лицом жизни» о романе М. Домбровской «Ночи и дни». Е. Вебер была участницей литературных собраний Варшавского литературного содружества, а также «Домика в Коломне» (проводился в 1934–1936 гг. Д. Философовым). В октябре 1939 г., после оккупации Польши Германией, покончила жизнь самоубийством.

На страницах эмигрантской газеты «За свободу» печатал свои литературные эссе о Лескове, Мережковском, Л. Толстом (был лично знаком с писателем), Некрасове, Анненском писатель и поэт, литературный критик, журналист, мемуарист, фронтовой корреспондент во время Первой мировой войны А.М. Хирьяков. После революции он был арестован, чудом спасся, бежал из России сначала в Харбин, а затем в Польшу. С 1927 г. жил в Варшаве. Здесь он издавал бюллетень «Русский беженец», активно печатался в эмигрантских газетах «За свободу», «Молва», был выбран председателем Союза русских писателей и журналистов. В эмиграции проявил себя в первую очередь как яркий публицист, пишущий на политические темы. Его

статьи привлекали внимание представителей как русского зарубежья, так и польской общественности. Однако все это не мешало ему заниматься творчеством, писать стихи и рассказы². Хирьяков стал одним из участников «Антологии русской поэзии в Польше» (Варшава, 1937). Был награжден литературной премией Союза писателей и журналистов в Югославии за рассказ «Медведь» (1934).

Руководителем литературно-артистической секции при русском обществе в Вильно был Дорофей Бохан³ — поэт, критик, блестящий знаток и переводчик польской литературы.

³ Принимал участие в Русско-японской войне. В 1908 г. вышел в отставку. В рядах польской армии Андерса оказался в Иране, где погиб в 1942 г.

Известно, что межвоенное двадцатилетие Д. Бохан жил в Вильно, сотрудничал с газетами «Наше время», «Виленское утро», «Русское слово», «Наша жизнь», издавал литературный журнал «Утес». Его статьи публиковались и в варшавских газетах (например, в газете «Молва»). Он внимательно следил за всеми событиями культурной жизни Польши, за книжными новинками, бывал на всех театральных премьерах. В газете «Русское слово» печатался цикл статей Бохана «Связи польских писателей и публицистов». Он занимался поэзией Ю. Словацкого и А. Асныка, писал о творчестве Г. Сенкевича и Б. Пруса, переводил С. Норвида, Ю. Словацкого, А. Мицкевича. Интересовался Д. Бохан и современной польской по-

эзией. Периодически на страницах виленского «Русского слова» появлялись его статьи о творчестве польских поэтов (Теодора Буйницкого, Ванды Недзялковской-Добачевской, Ядвиги Вокульской). При его активном участии организовывались «литературные четверги», посвященные творчеству русских писателей, встречи со многими известными русскими поэтами.

Одним из постоянных критиков, публикующих свои статьи в газете «Меч», был историк литературы, литературный критик, исследователь творчества А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского, общественный деятель русского зарубежья Альфред Бем, известный впоследствии как основатель пражского лите-

ратурного объединения «Скит». В 1921–1922 гг. он был руководителем и идейным вдохновителем творческого объединения в Варшаве «Таверна поэтов» (1921–1925). Входил в редколлегия эмигрантских газет «Молва» и «Меч». В 1922 г. переехал в Прагу, руководил поэтическим объединением «Скит поэтов» (1922–1940). В своих статьях он размышлял об эмигрантской литературе, выделял наиболее ярких и значительных ее представителей, давал оценку молодой эмигрантской поэзии, обсуждал литературную критику и публицистику эмиграции, основные события ее культурной жизни⁴.

⁴ Бем был автором книг о творчестве Ф.М. Достоевского, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя. Обстоятельства его гибели в 1945 г. неизвестны.

Изучение в последние десятилетия истории русского литературного зарубежья в межвоенной Польше позволило извлечь из забвения имена многих ярких представителей русской эмиграции, определивших в значительной степени русско-польский культурный диалог 1920–1930-х гг.

В.Г. Моисеева
кандидат филологических наук
МГУ имени М.В. Ломоносова
(Москва, Россия)

**Презумпция достоверности:
место и роль
автобиографического
и документального элементов
в повествовательных
стратегиях современных
прозаиков**

Аннотация: В статье рассматривается вопрос о соотношении документального и художественного начал в современной литературе. На основании сопоставления литературной ситуации 1960-х гг. и современной делается вывод о принципиальных различиях внешне сходных процессов. Сегодня, в век фейковых новостей, информационных войн,

личное свидетельство, личная причастность, а не собственно документальная форма становятся своего рода гарантией достоверности, определяя восприятие материала именно как документального. Анализ повествовательных стратегий современных авторов позволяет показать особенности нового синтеза документального и художественного начал и служит подтверждением выводов исследователей о том, что оппозиция «документальное — художественное» утратила актуальность в современной литературе.

Ключевые слова: документалистика,
современная литература,
историческая проза, мемуары

V.G. Moiseeva

PhD

*Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russia)*

**The Presumption of Certainty:
Autobiographical
and Documentary Elements in
the Narrative Strategies
of Contemporary Prose Writers**

Abstract: The article discusses the relationship between documentary and fiction elements in contemporary literature. Based on a comparison of the literary situation of the 1960s and the contemporary one, a conclusion is drawn on the fundamental differences in outwardly similar processes. Today, in the age of fake news, information wars, personal evidences, personal involvement, and not the documentary form itself, are becoming a kind of guar-

antee of reliability, postulate the perception of the material as documentary. An analysis of the narrative strategies of contemporary authors shows a new synthesis of documentary and fiction components and confirms the conclusions of researchers that the opposition “documentary — fiction” has lost its relevance now.

Key words: documentary, fiction, contemporary literature, historical prose, memoirs

В последние десятилетия в литературном процессе заметное место занимает документально-художественная проза. В определенной степени сегодня повторяется ситуация 1960-х гг. Тогда литературоведы говорили о «взрыве документализма», об изменении критериев достоверности, обособлении достоверности в самостоятельную эстетическую категорию. В дискуссиях тех лет обсуждались и литературные и внелитературные

факторы, определившие интерес к документу как со стороны писателей, так и со стороны читателей. К внелитературным факторам, определившим «взрыв документализма», можно отнести изменение восприятия информации в век телевидения (а сегодня, конечно же, речь прежде всего идет об Интернете), когда «эффект присутствия» является важной составляющей эмоционального и эстетического воздействия на реципиента; общественно-политические факторы; экзистенциальный опыт человека XX в., связанный с войнами, революциями.

Объяснение механизма взаимодействия документального и художественного начал в период смены ориентиров можно найти в работах

Ю.М. Лотмана, который говорил, что в такой момент «тексты, обслуживающие эстетическую функцию, стремятся как можно менее походить своей имманентной структурой на литературу»¹. Предложенная теория помогает понять процессы, происходившее в нашей литературе в 1960-е гг. и во второй половине 1990-х — начале 2000-х: через документализм проза возвращалась в обоих случаях к реализму, преодолевая в 1960-е — социалистический реализм и в наше время — постмодернизм.

Однако при всей общности есть и различия в ситуации 1960-х гг. и

¹ Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «Художественная литература». Проблемы поэтики и истории литературы: Сб. Саратов, 1973. С. 23.

2000–2010-х. Их можно увидеть при сопоставлении книг-документов, созданных С. Алексиевич. Последняя книга, «Время секунд хэнд» (2013), рассматриваемая ею как завершающая «пятикнижье» о гибели советской империи, «суммирует» в себе опыт работы предыдущих лет, вместе с тем здесь видим изменение позиции автора по отношению к представляемому материалу. В предисловии («Записки соучастника») подчеркивается, что автор тоже герой этого произведения, тоже homo soveticus: «Он — это я. Это мои знакомые, друзья, родители». Если в предыдущих книгах Алексиевич обращалась к другому поколению или к тем, чей жизненный опыт она открывала для себя, как и ее чита-

тели, то теперь исследуется социосфера, к которой она принадлежит сама, — взгляд не со стороны, а изнутри. И эта личная причастность к истории, прямая или косвенная, оказывается важна для читателя, благодаря ей в текст не только привносится лирическая тональность, но и создается эффект «презумпции достоверности».

В век фейковых новостей, информационных войн личное свидетельство, личная причастность становятся своего рода гарантией достоверности, определяя восприятие материала именно как документального. Подтверждение этому мы найдем в произведениях разных жанров художественной литературы, в частности обращенных к исто-

рическому прошлому: роман З. Прилепина «Обитель»; роман-идиллия А.П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени», семейная хроника Е.А. Катишонок «Жили-были старик со старухой» и «Против часовой стрелки», повесть Даниила Гранина «Мой лейтенант» — это лишь малая часть примеров. Остановимся подробнее на некоторых из них, чтобы проследить черты общности и различия авторских принципов включения документального начала в художественный текст.

З. Прилепина многие критики и читатели романа «Обитель» (2014) уличали в исторической неточности. Проводя подробный разбор встречающихся в романе отступлений от исторических фактов, доста-

точного вольной трактовки материалов исторических документов, критик А. Котюсов приходит к выводу: «“Роман «Обитель” — роман псевдоисторический, привязанность его к реальности схематична. Работа с историческими документами трудна и требует огромного внимания. Ошибаться в них нельзя. История этого не простит. У Прилепина не хватает терпения и умения написать реальный художественный роман, построенный на настоящей истории. Проще все придумать, добавив немного фактов из Интернета. Ну, а те, кто не знает нашу настоящую историю, кто никогда не читал ни Солженицына, ни Лихачева, славят и это. И будут потом хвалиться в баре за кружкой пива своим

знанием Соловков. Соловков по Прилепину»². Удивительно, но несколькими строками ранее Котюсов признает, что только сам писатель может объяснить причины такого волюнтаристского обращения с историческим материалом, при этом критик игнорирует ответы, данные на первых же страницах романа — в предисловии «От автора», посвященном прадеду писателя, Захару Петровичу, через которого пришла к Захару Прилепину история СЛОНа. Через прадеда, деда, отца, мать. «Когда мне в руки попали соловецкие фотографии, удивительным образом я сразу узнал и Эйхманиса, и Бурцева, и Афа-

² Котюсов А. Изображая правду: рец. // Волга. 2014. № 9 (цит. по: magazines.gorky.media/volga/2014/9/izobrazhaya-pravdu.html).

насьева. Они воспринимались мной почти как близкая, хоть и нехорошая порой, родня. Думая об этом сейчас, я понимаю, как короток путь до истории — она рядом. Я прикасался к прадеду, прадед воочию видел святых и бесов. ...Какие-то истории прадеда дед передавал по-своему, отец мой — в новом пересказе, крестный — на третий лад. Бабушка же всегда говорила про лагерную жизнь прадеда с жалостливой и бабьей точки зрения, иногда будто бы вступающей в противоречие с мужским взглядом... Позднее, сводя в одну картину все рассказы и сверяя это с тем, как было на самом деле, согласно обнаруженным в архивах отчетам, докладным запискам и рапортам, я заметил, что у прадеда ряд

событий слился воедино и какие-то вещи случились подряд — в то время как они были растянуты на год, а то и на три... С другой стороны, что есть истина, как не то, что помнится. Истина — то, что помнится»³.

Несостоятельны упреки в адрес Прилепина в пренебрежении исторической точностью. Как видим, у него другая единица измерения этой точности: в прилепинском понимании «человеческий документ» равнозначен не понятию «факт», а понятию «истина». Достоверность этой истины подтверждается личной причастностью к ней автора: через отца, деда, прадеда. Прилепин пишет не исторический роман,

³ Прилепин Захар. Обитель. ООО «Издательство АСТ». Электронная версия.

а роман об истории России, частью которой является история его семьи. В одном из интервью писатель рассказывал, как удивительным образом вымысел оборачивался фактом: «Один случай, который меня утвердил в том, что я все правильно делаю, случился уже после написания романа. В “Обители” есть начальник лагеря Эйхманс — важный персонаж. И уже заканчивая, я подумал, что мне важно написать мою встречу с его дочерью. Я ее искал, но найти ее не смог и подумал — я же писатель, я могу все придумать. Я придумал, что я к ней прихожу в гости, общаюсь с ней, она мне рассказывает про своего отца. Взял и написал такую главу. Опубликовал роман, прошло месяца два-три, и мне приходит письмо,

подписанное Эльвирой Федоровной Эйхманс. И она пишет: “Здравствуйте, Захар. Мы с вами никогда не встречались, потому что я последний год живу в США и видаться мы с вами не могли. Я прочитала ваш роман «Обитель» и у меня к вам один вопрос — скажите, пожалуйста, какие у нас общие знакомые, которые рассказали вам мои привычки, мои повадки, мою манеру наливать чай, и те вещи об отце, которые никто вам не может рассказать кроме меня”. Я честно ответил ей, что просто придумал всё. Она мне в итоге не поверила, но мы договорились до того, что она мне стала фотографии отца присылать, сказала, что не нашла никаких ошибок в его описании — всё было созвучно тому, что она сама

знала. Я понял, что какие-то вещи, которые происходили со мной во время написания этого текста, — они не случайны. Поэтому, когда спрашивают, правда ли что все то, что вы написали, — я отвечаю, что все так и было»⁴. Мы можем поверить или не поверить в прозрения такого рода, важно в данном случае постулирование писателем определенного принципа: художественный вымысел достоверней любого документа отражает реальность. Но для этого необходимо особое чувство истории, того, «что она рядом». Декларирование личной причастности автора

⁴ Скородумов Ю. Захар Прилепин: «Не видим персонажей» // Аргументы и факты. Архангельск. 2015. 20 мая: arh.aif.ru/culture/person/zahar_prilepin_ne_vidim_personazhey

к материалу задает определенный вектор рецепции текста, снимая противопоставление вымысла и факта, художественного и документального.

Иную формулу синтеза документального и художественного использует А. Чудаков в книге «Ложится мгла на старые ступени» (2000), жанр которой определяется автором как роман-идиллия. Жанровый подзаголовок настраивает на восприятие изображаемой реальности как мира вымышленного. Идиллия — сугубо литературная форма, трансформированная форма реальности, и по сути нечто противоположное роману, нацеленному на постижение реальности в ее изначальной противоречивости. Ключ к пониманию этого

синтеза можем найти в словах А. Чудакова: «Мы существуем в хаотическом и раздерганном мире. Этому мировому хаосу и абсурду мы должны сопротивляться по мере своих сил. Сопротивляться и пытаться внести в мир если не гармонию, то хотя бы ясность, четкость и известную долю рационализма»⁵. «Сопряжение» двух жанровых форм — романа и идиллии — дает в итоге новое жанровое образование, родственное и вместе с тем противопоставляемое (чего, конечно, не мог не понимать филолог Чудаков) толстовскому ро-

⁵ Цит. по: Как устроен роман «Ложится мгла на старые ступени»: рассказывает Олег Лекманов // АфишаDaily. 2017. 27 марта: daily.afisha.ru/brain/4947-kak-ustroen-roman-lozhitsya-mgla-na-starye-stupeni-rasskazyvaet-oleg-lekmanov/

ману-эпопее. Так же, как у Прилепина, но с помощью других определяющих восприятие текста приемов создается повествовательная структура, в основе которой лежит равенство документального и художественного. На эту мысль настраивает и цитатное название произведения: «Ложится мгла на старые ступени...». Комментируя заглавие, Олег Лекманов пишет: «...камень ступеней прошлого, предмет мертвый, брошенный, пребывающий в забвении, ждет человека, который придет, и тогда раздастся звук гулких шагов, и этот камень оживет»⁶. Факт, документ, предмет, воспоминание — живут только в настоящем, в отсутствие

⁶ Как устроен роман «Ложится мгла на старые ступени»: рассказывает Олег Лекманов.

воспринимающего субъекта их нет. И для объективизации собственного прошлого необходим «другой», — не только временная, но и, можно сказать, ментальная дистанция. Поэтому А. Чудаков отказывается от чисто мемуарной формы повествования и выстраивает сложный нарратив: нарратор одновременно и равен герою и дистанцирован от него. Подобного рода переходы, когда нарратор то выступает в роли рассказчика (т. е. повествование ведется от лица главного героя Антона Стремоухова), то дистанцируется от него, могут происходить на небольших интервалах текста, что безусловно акцентирует внимание читателя на них: «Отец отвел Антона в сторону. “Видишь вон того старичка в круглых очках, с

кошелкой? — сказал он тихо. — Посмотри на него внимательно и постарайся запомнить. Это академик, великий ученый. Потом поймешь”. И назвал фамилию. Я вытягивал шею и тарасился изо всех сил. Старичок с кошелкой и сейчас стоит у меня перед глазами. Как я благодарен за это отцу. На первом курсе университета Антон узнал, кем был этот старичок...»⁷. Таким образом читателю подсказывается, что биографический автор и герой — одно лицо, что перед нами определенного рода литературная игра. Прием, как верно отметил Ю.В. Доманский, «до Чудакова уже устоявшийся в эпи-

⁷ Чудаков А.П. Ложится мгла на старые ступени: роман-идиллия. 10-е изд., стереотип. М., 2015. С. 42-43.

ке, но получивший новое развитие в “Ложится мгла на старые ступени”», реализующий при рецепции авторскую установку «на то, что художественный мир является прямой экспликацией физической реальности»⁸. И далее исследователь говорит о том, что этот прием всячески поддерживается, «даже культивируется» издателями произведения⁹: книга снабжена фотографиями «прототипов», а в качестве дополнения печатаются дневниковые записи и письма А.П. Чудакова. Издательская политика, ориентированная на

⁸ Доманский Ю.В. Некоторые особенности художественного мира романа «Ложится мгла на старые ступени...» Александра Чудакова // Новый филологический вестник. 2019. № 1(48). С. 233.

⁹ Там же.

запрос публики, лишь подтверждает мысль о том, что новые формы синтеза документального и художественного в современной литературе обусловлены качественным изменением категории достоверности, степень которой определяется для читателя не наличием в тексте документов, исторических фактов, а сопричастностью автора, доверием к личному свидетельству.

Предположим, что эта трансформация связана с детекцией в постмодернистическом дискурсе иллюзорности «презумпции достоверности», создаваемой наличием в тексте документа. Можно привести множество примеров, ограничимся несколькими, в полной мере иллюстрирующими принципы такого

рода детекции. Вспомним предисловие к роману «Чапаев и Пустота» В. Пелевина, где утверждается, что перед нами рукопись, созданная во второй половине двадцатых годов в одном из монастырей Внутренней Монголии, автор которой не может быть назван, поэтому она печатается под фамилией подготовившего ее к публикации редактора, т. е. В. Пелевина; роман Саши Соколова «Палисандрия», где мемуары представляют собой в чистом виде симулякр, так же как в романе Ю. Буйды «Ермо». В последнем случае демонстрируется принципиально иная стратегия использования документа, чем в первых двух примерах: если Пелевин и Саша Соколов дезавуируют документ, раскрывая его

симулятивную природу, то Буйда, напротив, убеждает нас в реальности своего несуществующего героя, по сути дела мифологизируя историю русской эмиграции. Разные стратегии в итоге приводят к одному результату — образ является «своим собственным симулякрот в чистом виде». Говоря о противопоставленности симуляции репрезентации, Ж. Бодрийяр проводит следующую параллель: «Репрезентация исходит из принципа эквивалентности реального и некоего “представляющего” это реальное знака (даже если эта эквивалентность утопическая, это фундаментальная аксиома). Симуляция, наоборот, исходит из утопичности принципа эквивалентности, из радикальной негации знака как ценности,

из знака как реверсии, из умерщвления всякой референтности. В то время как репрезентация пытается абсорбировать симуляцию, интерпретируя ее как ложное, “поврежденное” представление, симуляция охватывает и взламывает всю структуру репрезентации, превращая представление в симулякр самого себя»¹⁰. Возможно ли в этой ситуации возвращение читательского доверия репрезентативному образу? Да. Путем объективизации личного свидетельства, личного присутствия автора в художественно репрезентируемой им реальности.

Говоря об образе автора в структуре произведений, традиционно относимых к жанрам документаль-

¹⁰ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: ПОСТУМ, 2018. С. 14–15.

ной литературы (мемуары, воспоминания и т.п.), Е.Г. Мастергази отмечает, что «основные положения разработанной на материале “литературы вымысла” теории “автора”, как она сложилась в трудах отечественных ученых от М.М. Бахтина и В.В. Виноградова до Б. Кормана и Б.А. Успенского, с успехом применимы и к произведениям с главенствующим документальным началом. “Невымышленная” проза, в отличие от “литературы вымысла”, нацеленная на создание не иллюзии, а прямой подлинности изображаемого, пытающаяся предельно сократить существующий зазор между литературой и действительностью, изначально ориентирована на сращение биографической личности, т.е.

автора-творца, и “образа автора”. В известном смысле на этом основан эффект доверия к написанному, на этом покоится “горизонт читательского ожидания”. Поэтому именно в такого рода произведениях как бы заложено “соглашение” между писателем и читателем — “я пишу то, что ты примешь за чистую правду”¹¹. Как мы видели, в современной художественной прозе реалистического дискурса авторы схожим образом задают «горизонт читательского восприятия», размывая границы между художественным и документальным. В свою очередь этот про-

¹¹ *Мастергази Е.Г.* Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX в.): Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2008. С. 224.

цесс приводит к «реабилитации» документальной литературы, снятию противопоставления *документальное vs художественное*. Как пишет Е.Г. Мастергази, признанный на сегодняшний день специалист в области изучения функционирования документального начала в литературе, автор единственной в своем роде монографии «Литература нон-фикшн / non-fiction. Экспериментальная энциклопедия. Русская версия», «всякое произведение, в котором факт выполняет не столько служебную, сколько самостоятельную эстетическую функцию, есть произведение, принадлежащее художественной реальности. Несмотря на существование определенной специфики художественной образности в

произведениях с главенствующим документальным началом, деление литературы на fiction и nonfiction не более чем условность... Таким образом, есть все основания для пересмотра устоявшегося термина “художественная литература”. Употребление понятия “литература” в самом широком значении этого слова в нынешнее время кажется вполне оправданным»¹². Надо отметить, что подобного рода утверждения звучали и в 1960-е гг., можно вспомнить хотя бы знаковую для того времени работу П. Палиевского, где он утверждает мысль о самоценности и самодостаточности документа¹³, однако они не

¹² *Мастергази Е.Г.* Художественная словесность и реальность. С. 223.

¹³ *Палиевский П.* Роль документа в органи-

были приняты большинством именно потому, что в литературной практике того времени «горизонты читательского ожидания» в художественной и документальной литературе определялись по-разному, и в этом принципиальное отличие сегодняшней литературной ситуации от тех процессов, которые мы наблюдаем в 1960-е гг., когда речь шла о «взрыве документализма». Анализ разных стратегий использования документального начала дает все основания говорить о принципиальных изменениях в соотношении документального и художественного начал в пространстве современной культуры — речь

зации художественного целого // Проблемы художественной формы социалистического реализма: Сб. М., 1971. С. 385–419.

идет не только о литературе.

А.А. Тесля на основе исследования функционирования документального начала в литературе на протяжении последних трех столетий, приходит к выводу, перекликающемуся с утверждением Е.Г. Мастергази: оппозиция *документальное* — *художественное* перестает быть актуальной, но связывает это с изменением сознания современного человека: «...документальная проза как целостный феномен подходит к своему концу, если уже не исчезла, поскольку размылась граница между нею и прозой художественной — документальный текст теперь сохраняет связку с документом, но утратил иллюзию реальности: документ больше не является свидетельством

достоверности и реалистичности, его конструктивность открыта для самого автора, сознающего, что всякий текст, им создаваемый, не может оказаться простой фиксацией, а неизбежным оформлением, следовательно, изменением — внесением смыслов, мало контролируемых самим автором, а диктуемых реальностью текста»¹⁴. Можно сказать, что подходы Е.Г. Мастергази и А.А. Тесля дополняют друг друга, показывая, что в литературоведческих исследованиях, выполненных в разных научных парадигмах, раскрываются разные аспекты процесса, проявление которого мы наблюдаем в многообразии стратегий использования документального начала в художественном тексте, когда документальное проявляет себя как прием репрезентации

реальности, служащий для создания определенного вектора читательского восприятия произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: ПО-СТУМ, 2018. 320 с.

Доманский Ю.В. Некоторые особенности художественного мира романа «Ложится мгла на старые ступени...» Александра Чудакова // Новый филологический вестник. 2019. № 1(48). С. 230–237.

Как устроен роман «Ложится мгла на старые ступени»: рассказывает Олег Лекманов // АфишаDaily. 2017. 27 марта: daily.afisha.ru/brain/4947-kak-ustroen-roman-lozhitsya-mgla-na-starye-stupeni-rasskazyvaet-oleg-lekmanov/

Котюсов А. Изображая правду: рец. // Волга. 2014. № 9 (цит. по: magazines.gorky.media/volga/2014/9/izobrazhaya-pravdu.html).

Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «Художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы: Сб. Саранск, 1973. С. 20–36.

Мастергази Е.Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX в.): Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2008. 246 с.

Палиевский П. Роль документа в организации художественного целого // Проблемы художественной формы социалистического реализма: Сб. М., 1971. С. 385–419.

Скородумов Ю. Захар Прилепин: «Не видим персонажей» // Аргументы и факты. Архангельск. 2015. 20 мая: arh.aif.ru/culture/person/zahar_prilepin_ne_vidim_personazhey

Тесля А.А. Документальная проза: проблема и история жанров // Электронное научное издание «Ученые заметки ТОГУ». 2012. Т. 3. № 1. С. 7–17.

Е.А. Певак
кандидат филологических наук
МГУ имени М.В. Ломоносова
(Москва, Россия)

**Русский концептуализм
как результат
советского
политического проекта**

Аннотация: Одно из направлений, существовавших в рамках отечественного постмодернизма, — московский концептуализм — мы предлагаем рассматривать как эстетическое выражение тенденции, свойственной русской литературе на протяжении, по крайней мере, полутора столетий. К 1860-м гг. можно считать сформировавшейся окончательно привычку измерять достоинство того или иного литературного произведения его идейностью, нередко

в ущерб художественности. При том что в эпоху постмодерна литераторы оперировали уже не самими идеями, а «перевертышами», иронически или же саркастически переосмысляя идеологические клише предшествовавшего, советского периода, их сосредоточенность на идеологемах позволяет рассматривать творчество авторов этого круга как продолжение устоявшейся русской литературной традиции, в том числе советского периода. По-прежнему художественность вытесняется идейностью, и попытки навсегда порвать с «соцреалистическим» прошлым оборачиваются тотальной зависимостью от этого прошлого.

Ключевые слова: концептуализм, постмодернизм, соцреализм, политическая идеология, социалистический проект, постсоветский период

E.A. Pevak

PhD

*Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russia)*

**Russian Conceptualism
as a Result
of the Soviet Political Project**

Abstract: One of the directions that existed within the framework of domestic postmodernism — Moscow conceptualism — we propose to consider as an aesthetic expression of the tendency inherent to Russian literature for at least a century and a half.

By the 1860s the tradition of measuring the dignity of a literary work from ideological, instead of aesthetic point of view was firmed. Although in the postmodern era, writers were no longer using ideas themselves, but ironically or sarcastically reinterpreting the ideological clichés

of the Soviet period, their focus on soviet ideologemes allows us to consider the work of the authors of this circle as a continuation of the established Russian literary tradition, including the soviet period. As before, aesthetics is supplanted by ideology, and attempts of Russian conceptualists to break with the “soviet” past forever turn into total dependence on this past.

Key words: Moscow conceptualism, postmodernism, socialist realism, political ideology, socialist project, post-soviet period

В ряду важных проблем, к которым обращаются в попытках их решения представители разных литературных школ на протяжении всей истории существования словесности, — проблема соотношения искусственного, вымышленного и действительного в произведении. Бесконечное ее «решение» обусловлено рядом причин, в числе которых и попытка творческой индивидуальности избавиться от диктата внешней среды в лице существующих и

активно проявляющих себя общественных институтов, и дилемма, исключая возможность комфортного сосуществования с внешним миром: с одной стороны, необходимость для художника контактировать с ним для пополнения запаса впечатлений, с другой — опасность таких контактов, отвлекающих от общения с собственно искусством. В ряду таких «отвлекающих» моментов — политическая идеология, корректирующая, в особенности если автор готов включиться в политические процессы, эстетические предпочтения и ограничивающая свободу самовыражения.

Решение этой проблемы открывало для русских писателей XIX в. три возможных пути: 1) сознательное по-

гружение в политический процесс (литературный декабризм или литературный нигилизм), 2) его игнорирование (внегрупповое существование), 3) противопоставление широко распространенным в обществе политическим взглядам своей идеологии.

В первом случае мы имеем дело с открыто выраженной писателями позицией, которая отражается в художественных произведениях, приобретающих пропагандистский характер. При этом действительность рассматривается как объект, требующий кардинальных преобразований.

Во втором — писатель, отвергающий идеологический диктат, ищет в действительности спасение и опору (для себя и для мира в целом), рассчитывая на действие объективных

закономерностей, которые в конечном итоге приведут к естественному разрешению социальных конфликтов, а их политизация, напротив, к социальному коллапсу.

Третий путь предполагает наличие у писателя достаточно стройной системы взглядов, чаще всего с привлечением религиозной или религиозно-философской составляющей. И в этой созданной писателем системе собственно идеологии оказываются на периферии, а в центр помещаются общечеловеческие ценности.

Конечно, деление это в определенной степени условное, к тому же с течением времени позиция автора может существенно меняться, как, например, в случае с Тургеневым и

Достоевским, когда первый избрал в конечном итоге выжидательную позицию, полагаясь на действие в мире гармонического закона; второй разработал собственную концепцию, отличную как от социалистических утопий, так и от революционно-нигилистических проектов. Интересную метаморфозу представляет творчество Лескова и Щедрина: Лесков, длительное время существовавший между враждующими лагерями (радикалами и консерваторами), в последние годы жизни переходит, по сути дела, на радикальные позиции; Щедрин в «Пошехонской старине» — от «злобы дня» к осмыслению социальных катаклизмов в контексте и масштабе общечеловеческого измерения.

К концу XIX в. идеологическая волна в словесном искусстве пошла на спад, что соответствовало настроениям в обществе — усталости от решения социально-политических проблем в ущерб проблемам личного характера. Русский модернизм преодолел, как казалось поначалу, этот дисбаланс, сосредоточившись на сфере личных переживаний, в эстетике предложив идею индивидуалистического искусства. Но, — может быть, потому, что оформление эстетических постулатов русского модерна происходило на фоне политического, а затем и религиозно-философского ренессанса, — концепция индивидуалистического искусства впитала в себя политические и религиозно-философские идеологемы, что проявилось прежде всего

в теоретических построениях петербургских символистов — Д. Мережковского, З. Гиппиус и разделяющих их взгляды представителей творческой и околотворческой интеллигенции; позже Вяч. Иванова и авторов его круга. В противоположном модернистам лагере реалистов тоже происходило сращивание политической идеологии и литературы¹. Вершиной в этом процессе стала Первая русская революция (1905–1906), втянувшая в свою орбиту и тех писателей и поэтов, которые по природе своей были аполитичны, как К. Бальмонт, например, или Федор Сологуб.

¹ Подр. см.: Певак Е.А. *Философские основы литературного махизма* // Στεφανος: Русская литература и культурная жизнь. XX век: Интернет-энциклопедия: www.philol.msu.ru/~modern/

В период формирования постсимволистской эстетики политика на время оказывается отодвинутой авторами этих школ на второй план, так как снова становится актуальным заявленный в 1890-е гг. старшими символистами тезис о самодостаточности искусства, которому вовсе не стоит брать на себя несвойственные ему функции проповедника или духовника, судьи или политического трибуна. Однако по мере нарастания революционной волны, эстетизированной авангардным искусством, и особенно в первое десятилетие после Октября, политическая составляющая как в практиках, так и в теоретических построениях авторов (и не только начинающих свой путь в искусстве) становится доминирующей, при этом сохраняется задан-

ное авангардом движение к тотальной революции, затрагивающей все сферы жизни.

Выстраданная политиками идеология социалистического реализма, представленная на первом съезде писателей, надолго определила вектор развития, но она же несла в себе вирус разрушения включенных в нее идеологем, что, собственно говоря, неизбежно при вовлечении широкого круга персоналий в единый процесс. Профанация идеологии, с одной стороны; попытки существовать вне идеологии — с другой; защита идеалов, искажаемых в процессе реализации социалистического проекта, с третьей, — всё вместе работало в конечном итоге на разрушение задуманного как монолит социалисти-

ческого реализма, где эстетическая нацеленность на достижение вершины в художественном творчестве была трансформирована в достижение целей советского политического проекта.

Размывание границ соцреализма происходило без особых сложностей не только потому, что в одну громоздкую структуру соединили как сторонников, так и противников самой идеи превратить литературу в пропагандистское оружие под благовидным предлогом: советские писатели — проводники самой прогрессивной, как утверждалось, марксистско-ленинской идеологии. С самого начала возникли сложности с эстетическим оформлением этой идеологии. Надежда на то, что

предложенные партийными руководителями советские идеологемы будут естественно изливаться в эстетически совершенные и при этом идеологически выдержанные произведения искусства, не оправдалась. Как и в случае с другими хорошо отрегулированными литературными школами (классицизмом, например, или символизмом), связавшие свою судьбу с соцреализмом писатели нарушали (и часто неосознанно) эстетико-идеологическую дисциплину, увлекаясь творческим процессом.

Оставаясь долгие годы в стороне от магистральной линии развития искусства (1930–1970-е), русские писатели — и представители официальной литературы, и маргиналы — в целом, проделали тот же путь, кото-

рым двигались в русле постмодерна их европейские и американские коллеги. В то же время предпосылки и сам объект демифологизации не совпадали, при общем для авторов, представляющих кап- или соцлагерь, стремлении обрести свободу от диктата институциональной среды.

Превращение произведения искусства в товар и вхождение в систему товаро-денежных отношений — отечественным авторам проблема неизвестная, как непонятна была зарубежным авторам система распределения, поощрений и наказаний, действующая в отношении творческой интеллигенции в России. Но и те и другие ощущали неудовлетворенность от сознания того, что их используют в своих целях

(политических или коммерческих) чуждые им структуры, и, как представляется, выбрана была методика борьбы, предполагающая уничтожение самого объекта, который мог стать предметом торга или гарантией привилегированного положения в обществе. Война с идеологемами обернулась еще и войной с действительностью, где каждый объект уже нес в себе идеологический заряд, был нагружен смыслами, от которых его невозможно освободить, к тому же и сам автор был «заражен» — в силу своего существования в социуме — доминирующими в обществе идеями. А это значит, что и его, автора, необходимо изъять из творческого процесса — и это единственная возможность вернуть ему свободу,

как и освобождение искусства предполагает его уничтожение.

Р. Барт в «Мифологиях» обратил внимание на проблему, с которой столкнулись авторы, поставившие перед собой цель деидеологизировать предмет: «...мы постоянно колеблемся между предметом и его демистификацией, не в силах передать его как целостность. Ибо, проникая в глубь предмета, мы освобождаем, но одновременно и разрушаем его; сохраняя же за ним его весомость, мы оставляем его в целости, но зато из наших рук он выходит по-прежнему мистифицированным»². Изъян, таким образом, не только в объекте, но и в субъекте творчества, а пафос

² Барт Р. Мифологии. Изд-во им. Сабашниковых, 1996. С. 120.

разрушения оборачивается пафосом саморазрушения, мало общего имеющим с тем, что предлагали, например, отечественные модернисты, соединившие в своих теориях апокалипсис Ницше и христианский апокалипсис. Перспектива, увлекающая в вечность, где будут даны ответы на все вопросы, разрешены все противоречия и на пепелище старой появится новая «реальность», писателям эпохи постмодерна не была близка. Их привлекала перспектива превращения реальности в беспредметный (что, собственно говоря, и реализуется в цифровую эпоху), а искусства — в безобъектный мир. Эд Рейнхардт, к примеру, в манифесте 1962 г. «Art as Art» так определил программу действий: «...No

subject, No image, No taste, No object, No beauty, No talent, No technique (no why), No idea, No intention, No art, No feeling, No black, No white no (and)»³.

Одна из форм «изгнания» объекта из сферы творчества была предложена концептуалистами, идея которых состояла в том, чтобы перенести акцент с *objet d'art* — результата творческого процесса на намерение автора, т. е. концепцию будущего произведения. Джозеф Кошут, размышляя в «Искусстве после философии» о специфике концептуализма в контексте ошибочного его восприятия критиками, желающими видеть в кон-

³ Цит. по: *Buchlon B.H. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*. Р. 112 (vcsi.ru/files/Buchloh_october.pdf).

цептуализме «тенденцию», вместо того чтобы увидеть в нем попытку исследовать и осмыслить само искусство, и путаницы с смысловым наполнением этого термина, указал на сущностную особенность концептуализма: «Самое “чистое” определение концептуального искусства заключается в том, что это исследование основ понятия “искусство” и того, что оно стало означать. Как и большинство терминов с довольно своеобразным наполнением, “концептуальное искусство” часто рассматривается как тенденция. Разумеется, в определенном смысле это и есть тенденция, потому что определение “концептуального искусства” весьма близко к смыслу понятия искусства как такового. <...> Допуская первичность причин-

но-следственных отношений, ведущих к “окончательным последствиям”, такая критика не замечает изначальных намерений (концепций) художника и занимается исключительно его “конечным продуктом”. В действительности значительная часть критики занимается только поверхностным аспектом этого “конечного продукта”, а именно очевидной нематериальностью или “анти-объектным” сходством большинства “концептуальных” произведений искусства. Но все это может быть существенным лишь в том случае, ежели допустить, что объекты необходимо важны для искусства или, лучше сказать, что они имеют недвусмысленную связь с искусством»⁴.

⁴ Кошут Дж. Искусство после философии: vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf

Как известно, концептуалисты и в той или иной мере близкие к ним по восприятию искусства, его функций и целей художники заменили *objet d'art* его презентацией, так как такой способ позволял привлечь внимание к идее, а не к тем приемам, формам и пр., которые использует художник для материализации своего «намерения». А вывести автора «из игры» удалось, автоматизировав алгоритм его действий⁵.

Применительно к изобразительному искусству концептуализм реализовывался в замене арт-объекта

⁵ См. высказывание Сола Левитта: «The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloguing the results of his premise» (LeWitt Sol. «Serial Project № 1, 1966»).

словесным изложением идеи или использованием в качестве демонстрационного материала не арт-объекта, а обычной вещи, которую автор выставлял для иллюстрации своего намерения, что позволяло создавать «образчики искусства, существующего как аналитическое высказывание»⁶. Литературный концептуализм должен был выработать свои приемы выхода к чистому смыслу, оставаясь в границах того же самого словесного искусства. Если обратиться к аналитике самих концептуалистов, по прошествии времени — в 1990–2000-е гг. — разъясняющих и попутно очерчивающих природу русского, литературного в

⁶ Кошут Дж. Искусство после философии: vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf

том числе, концептуализма, прежде всего отметим предельную его политизированность и «советскость». Художники, раздвигая границы изобразительного искусства и уходя от изображения как такового, все-таки оставались в пространстве культуры, пусть и по-своему понимаемой, — представители отечественного концептуализма, обращаясь в формате литературного творчества, перемещались в сферу политической идеологии, сохраняя при этом практически весь традиционный инструментарий словесного искусства. Причем их погруженность в советскую идеологию, как представляется, не похожа на практику соц-арта вследствие не поверхностной, но генетической связи с ней, как (по методике работы

с материалом) и связи с идеологизированной литературой ближайшего периода — соцреализмом, откуда почерпнут пафос борьбы, а также и с литературой классического периода (XIX в.) с его критической направленностью (обратим внимание на то, что самим концептуалистам ближе характеристика «критический», а не предложенная Б. Гройсом в известной статье «романтический» концептуализм). В отличие от паразитирующего на идеологическом наследии соц-арта, концептуализм — благодарное порождение советской культуры, вне которой, как выяснилось, он существовать не способен. Интересно в этой связи разобрать аналитику, предложенную Д. Приговым в материале под назва-

нием «Прологомены неведомо к чему», появившемся в 2006 г. в «Художественном журнале». Он обращает внимание на прочную связь с советским идеологическим проектом не только его апологетов, но и противников, объясняя привлекательность этого проекта для «протагонистов», «антагонистов» и «трикстеров» тем, что советская власть оказалась единственным самостоятельным проектом за всю историю существования России: «...только к началу XX века, в конце своей 500-летней московской и 300-летней имперской истории, Россия сподобилась явить миру нечто самостоятельное, в нем еще доселе не бывшее и небывалое. Я имею в виду советскую власть. Сама социальная и историософская идея была,

опять-таки, заимствована на Западе. Но ее реальное государственно-телесное воплощение было истинным и собственным достижением России. Ее, так сказать, ноу-хау. Это явилось, в определенном смысле, финалом и закономерным разрешающим итогом всей российской истории, в результате сподобившейся на предъявление миру нового, собственного образца государственного устройства. Естественно, в данном случае и месте, мы не оговариваем никаких экономических, политических, человеческих и моральных издержек. Они были действительно ужасающи. Но мы не об этом. <...> Возможно, конец советского строя и советского периода российской истории знаменует собой и вообще конец большого

социокультурного российского зона. Но мы его еще застали!»⁷

Ощущение прочной связи (как на эстетическом, так и на идеологическом уровне) именно с советским проектом привело наших коцептуалистов в годы его крушения к неразрешимому противоречию. Используя, по сути дела, в своих творческих практиках технику бриколажа в сфере идеологии и стилистики, писатели — в первую очередь — столкнулись с тем, что сама перестроечная действительность превратилась в своего рода бриколаж, реквизируя у них инструмент и выбив почву из-под ног, так как творческий экс-

⁷ Пригов Д. Прологомены неведомо к чему // Художественный журнал. 2001. № 36: moscowartmagazine.com/issue/84/article/1839

перимент, который они рассматривали как свою «собственность», стал достоянием «улицы», а проблема аннигиляции автора, рассматриваемая в теоретической плоскости, в силу такого поворота истории неожиданно разрешилась фактически.

Признаваемый теоретиком постмодерна, хотя сам этого и не признающий, Ж. Бодрийяр, анализирувавший функционирование в том числе искусства в постиндустриальную эпоху, обратил внимание на «мстительный» характер действительности, которая и без участия художника-творца прекратила свое существование в форме реальных объектов, растворившись — «развоплотившись» — в симулякрах-фальсификатах. Ж. Бодрийяр писал в «Эстетике утраты иллюзий»:

«Больше нет нужды, как это делали сюрреалисты, в том, чтобы преувеличивать функциональность, сопоставлять объекты с абсурдностью их функций в поэтической ирреальности: вещи стали иронично светиться сами по себе, стали без усилий абсурдизировать свой смысл, так что нет больше нужды подчеркивать их искусственность или бессмысленность, это стало частью их самопрезентации, цепного проявления их визуальной, слишком визуальной поверхностности, которая сама по себе создает эффект пародии. После физики и метафизики мы пришли к патафизике объектов и товаров, к патафизике знаков и операций. Все вещи, лишённые секрета и способности производить иллюзии, обре-

чены на фиктивное существование, на визуальную эфемерность, они обречены на рекламу, на то, чтобы заставлять верить, заставляя видеть, заставляя оценивать»⁸.

Для русских концептуалистов крахом стало развоплощение советской действительности, лишенной в перестроечную эпоху идеологием, которые можно было бы использовать в качестве строительного материала для создания своих собственных симулякров, иронически представляющих институты социализма в их повседневной деятельности или парадоксы сознания советского человека, принимающего и при этом иронически (а нередко и трагиче-

⁸ libking.ru/books/sci-/sci-philosophy/153756-3-zhan-bodriyyar-estetika-utratty-illyuziy.html#book

ски) переосмысляющего господствующую политическую идеологию. Отсюда, вероятно, ностальгия по уходящему советскому строю, как и нарастающее ощущение провинциализма, о чем писал в уже упомянутых выше «Прологоменах» Д. Пригов, сравнивая свою самооценку в период функционирования великодержавного проекта, когда ясно было, что «Главный Мировой Коммунист» сидит в Кремле, с тем временем, когда пришло осознание того, что «Главный Капиталист сидит в Нью-Йорке и главные события происходят там. В отсутствие же здесь четко развитых амортизирующих структур, идентификаций и ценностных стратегий трудно ощутить себя самодостаточными в пространстве руди-

ментарно-непомерных неудовлетворенных амбиций и суженного поля влияния»⁹.

Ностальгировал по исчезающей советской реальности Виктор Пивоваров, опубликовавший в «Художественном журнале» (в 1995 г.) свой вариант, прозаический, «Поэта и Гражданина» под названием «Прошлогодние орешки (для чтения на два голоса)», где поделился своими соображениями о том, как выстроена связь между отрицающими советскую идеологию и жестко привязанными к этой идеологии писателями, поэтами, художниками и т. д. Определяя характер этой связи, он обращается к механизму воспоминания,

⁹ Пригов Д. Пролегомены неведомо к чему. moscowartmagazine.com/issue/84/article/1839

но субъект и объект воспоминания, как ему кажется, поменялись местами, а объект — сама эта теперь исчезающая действительность — стал субъектом: «Можно сказать, все мы без конца вспоминаем какую-то жизнь, которой уже не существует. Однако это положение можно повернуть другим концом и предположить, что не мы вспоминаем, а через нас нечто себя напоминает. Иначе говоря, не художник ищет свою реальность, а наоборот, определенная реальность ищет своего художника. Причем особенно нуждается в своем художнике реальность исчезающая. Она, как бы чувствуя свой конец, ищет возможность перепроецировать себя в другое измерение и таким образом обессмертить себя или,

в крайнем случае, продлить мерцание своего образа. Короче, перевести себя в память о себе»¹⁰. По его наблюдениям, успех (или неуспех) отечественных концептуалистов в постсоветскую эпоху обусловлен как раз способностью (неспособностью) автора понять, что какая-то реальность выбрала его своим поэтом, принять это и ревностно исполнять свою роль, как это делал, по его наблюдениям, успешный Кабаков — и не делали менее успешные Рабин, Булатов, за что реальность, избравшая их своим «зеркалом», мстит им, отбирая у них силу.

¹⁰ Пивоваров Виктор. Прошлогодние орешки (для чтения на два голоса) // Художественный журнал. 1995. № 7: moscowartmagazine.com/issue/73/article/1557

Вступая в спор с самим собой в этом «чтении на два голоса», Пивоваров в то же время готов признать, что «социалистический реализм дает полное и завершенное описание советской действительности», а потому не совсем понятно, зачем советской действительности понадобились Комаров и Меламид? Однако при этом «с другого голоса» признает, что все-таки в соцреализме представлена фасадная часть исчезающей советской действительности, а концептуалистам оставлены «внутренние помещения» этой реальности, соцреалистами нераскрытые: «рефлексия ее идеологии» — Комару, Меламиду, Булатову, Гороховскому, «социопсихоанализ структуры сознания советского человека» — Кабакову, «описание внутреннего интимного бытия» — Васильеву и самому Пивоварову.

Было еще одно необходимое, как выяснилось после краха социалистического проекта, условие, без которого процесс творчества не может быть успешным, о чем в беседе с Леонидом Невлером, Ириной Кулик, Георгием Литичевским, Виктором Мизиано, Сергеем Кузнецовым и Дмитрием Гутовым упомянул Лев Рубинштейн, — стремление к упорядоченности, собственно говоря к застою. Застойный характер жизни в последние годы советского проекта, как ни странно, этим обеспечивал возможность творить тем, кто этот проект подтачивал изнутри, вероятно не рассчитывая на то, что когда-нибудь истонченная и их усилиями тоже конструкция рассыплется, а вместо нее возникнет постмодерн не буква-

ми на бумаге, не красками на полотне, не в перформансе и проч., но в виде постсоветской реальности с ее «невероятным плюрализмом временных событийных моделей» (Виктор Мизиганов), которую Рубинштейн оценивает как «классическое состояние постмодерна» (в «нашей его версии»). Называя условия, необходимые ему для творчества, Рубинштейн признается: «Я сейчас ощущаю некоторую психологическую раздвоенность. С одной стороны, я страшно люблю новости и сенсации, люблю саму фактуру новостей. Но, с другой стороны (я делаю страшное признание), я человек консервативный. И мне для каких-то моих художественных спекуляций и манипуляций нужно нечто если не абсолютно для меня понятное, то во всяком случае незыблемое. Когда-то

это был мир детства или повседневность, которая в годы застоя не менялась десятилетиями. Сейчас же это мир всякой литературной классики, именно и только с ней я могу сейчас работать. Фактура новостей меня пока что интересует только как обывателя. Кроме фактуры там присутствует еще структура, которой я не понимаю. А я не могу мыслить только фактурой. Для меня очень важна внешняя категория нового. Но не той моей части, которая занимается творчеством. Все это щекотание нервов является опытом. Но оно должно стать языковым опытом, чтобы стать материалом творчества. Все происходящее сейчас не является языком...»¹¹.

¹¹ It Is the Time and It Is the Record of the Time // Художественный журнал. 1995. № 7: moscowart-magazine.com/issue/73/article/1558

Далее развивая свою мысль, Рубинштейн определяет специфику существования русского языка в это смутное время — отсутствие в нем нормы, что может представлять интерес для некоторых авторов, для таких, как Зощенко, например, тогда как ему самому важна норма, сохраненная языком классической литературы.

Если иметь в виду словесное искусство в чистом виде, то та самая ненормативность, о которой идет речь в рассматриваемой «Беседе», сродни безыдейности постсоветского времени, когда жизненно важный для концептуалистов объект рефлексии рассыпается, как декодируется, теряя норму, и еще один объект теперь уже словесных экспериментов — язык. А вне этих прочных мо-

делей (языковых, идеологических, бытийных), как выясняется, крайне сложно применять разработанные в период советского застоя практики. Как признался и сам Рубинштейн, «так называемая стагнация была совершенно замечательной эпохой».

В лекции, прочитанной в 2003 г., Д. Пригов, рассуждая о перспективах использования опыта концептуалистов, намечает два варианта, при которых опыт этот будет востребован: (1) развитие гражданского общества с возможностью «возникновения серьезной левооппозиционной мысли и левооппозиционного движения»; (2) формирование авторитарного режима, в результате действий которого большая часть культурной элиты окажется в оппозиции, и она же станет и «питающей средой», и «потребите-

лем культурно-критической направленности в искусстве»¹².

Подытоживая, можно сказать, что отечественный концептуализм, при некоторой «видовой» близости с американо-европейским концептуализмом, все-таки в большей степени связан, и на стилистическом уровне тоже, с соцреализмом, хотя бы потому, что общей для русского концептуализма и соцреализма основой стал российский имперский проект (в общекультурном и идеологическом его проявлениях), как его отмена стала для тех и других переломным моментом, потребовавшим пересмотра наработанных практик.

¹² Пригов Дмитрий. Концептуализм // Художественный журнал. 2008. № 70: moscowartmagazine.com/issue/22/article/341

Если же говорить о американско-европейском варианте концептуализма с его теоретической базой и практическими реализациями, у нас ближе к нему, скорее, инсинуационизм, когда творческая индивидуальность может «ограничиться созданием произведений просто в своем воображении, а неизбежные последствия (успех у критиков, каталоги, документация) симитировать», к чему и располагает эпоха «торжества компьютерных технологий»¹³.

ЛИТЕРАТУРА

Барт Р. Мифологии. Изд-во им. Сабашиниковых, 1996.

Buchlon B.H. Conceptual Art 1962–1969: From the

¹³ Мамышев-Монро Владислав. Инсинуационизм // Художественный журнал. 1994. № 3: moscowartmagazine.com/issue/49/article/991

Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. P. 112 (vcsi.ru/files/Buchloh_october.pdf).

Кошут Дж. Искусство после философии: vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf (*Kosuth J.* Art after Philosophy / *Kosuth J.* Art after Philosophy and After, Collected Writings. 1966–1990 / Ed. G. Guerico. Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 1993).

Мамышев-Монро Владислав. Инсинуационизм // Художественный журнал. 1994. № 3: moscowartmagazine.com/issue/49/article/991

Певак Е.А. Философские основы литературного махизма // *Στεφανος*: Русская литература и культурная жизнь. XX век: Интернет-энциклопедия: www.philol.msu.ru/~modern/

Пивоваров Виктор. Прошлогодние орешки (для чтения на два голоса) // Художественный журнал. 1995. № 7: moscowartmagazine.com/issue/73/article/1557

Пригов Д. Пролегомены неведомо к чему // Художественный журнал. 2001. № 36: moscowartmagazine.com/issue/84/article/1839

Пригов Дмитрий. Концептуализм // Художественный журнал. 2008. № 70: moscowartmagazine.com/issue/22/article/341

It Is the Time and It Is the Record of the Time // Художественный журнал. 1995. № 7: moscowartmagazine.com/issue/73/article/1558

**Л И Т Е Р А Т У Р Н Ы Е
И К У Л Ь Т У Р Н Ы Е
С В Я З И**

М.М. Лоевская
доктор культурологии
МГУ имени М.В. Ломоносова
(Москва, Россия)

**Апокрифическая литература
в древности
и современности**

Аннотация: На протяжении многих веков Церковь боролась с апокрифической литературой — как душепагубной и душеотводной. Авторы этих произведений пытались по-своему интерпретировать Священное Писание, делая его более понятным, дополняя Библию эпизодами собственного сочинения. Литература эта оказалась необычайно живучей. Из поколения в поколение апокрифические рассказы передавались устно, претерпевая существенные изменения. В XIX в. — Синодальный период — в православных журна-

лах стали появляться притчи и предания, в основу которых были положены известные апокрифические сюжеты. В XXI в. вышел сборник «Лилии полевые», в котором были опубликованы многие дореволюционные переложения апокрифов.

Ключевые слова: Апокрифы, притчи, предания, Священное Писание, Библия

*M.M. Loyevskaya
Doctor of Culturology
Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russia)*

Apocryphal Literature in Ancient Times and Now

Abstract: During many centuries the Orthodox Church struggled with apocryphal literature destructive and leading astray. The authors of these works tried to interpret the Holy Scripture supplementing the Bible with episodes of their own

writings to make it in their own way clearer. This literature turned out to be unusually tenacious. From generation to generation apocryphal stories were transmitted verbally undergoing significant changes. In the 19th century — The Synodal period — parables and traditions began to appear in Orthodox journals, based on well-known apocryphal narratives. In the 21st century the collection “Field Lilies” (“Lilii Polevye”) was published, where many pre-revolutionary versions of the apocrypha were published.

Key words: Apocrypha, parables, traditions, Holy Scripture, Bible

Мировая литература всегда обращалась к наиболее волнующим людей темам, сюжетам и образам. И потому неудивительно, что искусство, литература многократно обращались к Священному Писанию. Самые ранние попытки художественно интерпретировать Библию, как бы дополнить ее беллетристическим образом, являют собой апокрифы.

Апокриф (от греч. *ἀπόκρυφος*, досл. «тайный» — «тайна сокровенная»), т.е. означает книгу «спрятан-

ную», «потаенную», так как они не признавались Церковью священными, Богом вдохновенными, и потому апокрифы были запрещены как книги «отреченные», авторы которых пытались дополнить библейское сказание, раскрыть то, что как бы сокрыто и спрятано в Библии.

На Руси апокрифы любили (о чем свидетельствуют многочисленные списки), они пользовались огромной популярностью, так как в них в доходчивой форме объяснялись сложные явления, которые в текстах Священного Писания были изложены недостаточно ясно для простого человека. Главное внимание при этом уделялось тому, чего не было в Священном Писании.

Они очень рано стали восприниматься как неортодоксальные, гонимые, неудобные тем или иным церковным направлениям, и поэтому их уничтожали, а те, кому они нравились, их прятали — и получилась «потаенная литература». Неудобные церковной цензуре тексты уничтожались, но не все: многие отправлялись в монастыри для изучения (самая большая апокрифическая библиотека находилась на «крайсветном острове» — Соловецком).

Апокрифы можно было изымать, сжигать, но невозможно было вытравить их из памяти народной. Из поколения в поколения передавались они устно, претерпевая существенные изменения, превращаясь из запрещенной литературы в «безвредные», раз-

решенные Синодом. Публиковались они в XIX в. в журналах «Странник» (1861, 1867, 1870), «Душеспасительное чтение» (1872), «Кормчий» (1903, 1906), «Русский паломник» (1907, 1912), «Христианское чтение», «Афонские листки». Некоторые апокрифы печатались с подзаголовком «притча», «легенда». В 2000-х гг. некоторые из них будут опубликованы в трехтомнике, выпущенном московским издательством «Звонница» (т. 1, «Лилии полевые»). История этих трех книг необычна.

Протоиерей Григорий Пономарев (1914–1997) прошел трагический, типичный для многих священников советской эпохи путь: арест в 1937 г., отбывание наказания по 58-й статье на Колыме, 16 лет заключения в

сталинских лагерях. После реабилитации он поступил в Духовную академию в Ленинграде, где посещал библиотеки и делал для себя выписки из понравившихся духовных произведений, появлявшихся в дореволюционной периодике. После учебы он возвращался домой (в г. Невьянск Свердловской обл.) с чемоданом, набитым рукописями, позже им самим перепечатанными на пишущей машинке. После смерти Г.А. Пономарева его архив будет опубликован: в три тома вошли учения духовных старцев, труды русских и зарубежных богословов, а также трогательные рассказы, предания, духовные стихи, поэмы. К сожалению, при публикации не были указаны источники, материал

не систематизирован тематически (по жанровому составу он очень неоднороден). И тем не менее многие из этих произведений представляют интерес как для литературоведов, так и для культурологов.

Так, например, хорошо известно апокрифическое евангелие Фомы Израильянина (или Израильского философа). Предполагается, что написано оно было в Египте около сер. II в. Данный апокриф описывает детство Иисуса от 5 до 12 лет (его иногда называют «Евангелие детства»).

В Евангелиях о детстве Христа говорится крайне мало (только один эпизод). «Дописать» детство Христа берется некий Фома, чье воображением было не слишком-то возвышенным. Так, перед нами предстаёт

довольно-таки жестокий ребенок, который не только превозносится над своими сверстниками, но и наказывает их страшными болезнями, даже смертью. Единственное безобидное чудо он совершает в субботний день — день покоя: лепит на берегу ручья из глины птичек. Когда старшие упрекают Его за нарушение Закона, он хлопает в ладоши и глиняные птички разлетаются. Но это, можно сказать, самое «невинное» чудо из совершенных им [3: 95–96].

Совсем иным предстает маленький Христос в притче «В Назарете» (т. 1, «Лилии полевые»): он не просто лепит птичек из глины, но раскрашивает их «пурпурными лучами» зарева, «лучи покрывали их с головы до ног бриллиантовым блеском» [1:

54]. Недалеко от Иисуса сидел мальчик, которого звали Иуда, он тоже лепил птичек, но они получались у него не такими красивыми, как у Иисуса. Из зависти, в гневе он раздавил всех своих птичек, а потом начал топтать и тех, что слепил Иисус. И вот тогда Иисус «захлопал в ладоши, чтобы спугнуть их, и закричал: «Улетайте!»» Интересно, что в финале произведения Мария посадила Иуду к себе на колени; приласкав, Она сказала ему: «Бедный мальчик! Ты не понимаешь, что поступил так, как ни одно живое существо не смеет поступать... Горе тому человеку, который захочет сравняться с Тем, Кто может солнечные лучи превращать в краску и мертвой глине придавать дыхание жизни».

В «Евангелии детства» (от Фомы) отрок Иисус очень сурово наказывает Своих обидчиков (у одного засохла рука, другой упал замертво; родители, которые пришли к Иосифу пожаловаться на Иисуса, ослепли и т. д.). Видимо, автору хотел изобразить Иисуса умеющим постоять за себя. Однако в созданном образе нет ни любви, ни божественного достоинства, в отличие от притчи «В Назарете», в которой маленький Иисус готов помочь Иуде раскрасить птичек солнечным светом и не наказывает своего обидчика, как это изображено в апокрифе.

Кроме ветхозаветных, новозаветных апокрифов и эсхатологического характера были известные апокрифические жития, с которыми Цер-

ковь боролась на протяжении веков, но искоренить их из памяти народной так и не смогла.

Так, в одном древнем патерике рассказывается о бесенке, который мешал вечерней молитве старца, забравшись в рукомойник. Крестным знамением преподобный «заклял» нечистого, но согласился его выпустить, если тот споет Херувимскую песнь, которой славил Бога, когда был пречистым ангелом. Бесенок вначале отказывается, но потом спел, вспомнив слова песни благодарения Богу, которой когда-то ангелы приветствовали рождение Христа. Эта песнь — символ чистой и безгрешной души. По преданию, после исполнения Херувимской, Господь простил раскаявшегося грешника.

В старообрядческой повести «Как один бес прииде к покаянию» (XIX–XX вв.) после пропеты Херувимской бес обретает первоизданное пречистое состояние, в котором пребывал до своего падения, и возвращается на небеса к своему Творцу.

Однако найти тексты этих произведений практически невозможно: Церковь, как уже было сказано ранее, всячески боролась с апокрифами, — но они пережили века гонений (или не менялись, или видоизменялись, как в случае с «Евангелием детства»). Те, кому они были дороги, сохраняли их в своей памяти, передавая их из рода в род.

Отражение сюжета закланного беса можно найти в притчах, опубликованных в первом и третьем томах

упомянутого издания: притча «Покаяние искушителя» и восточная притча «Монах».

В первой притче бес в человеческом обличье является искушать старца. Старец, умудренный духовным опытом, понимает цель врага, и ставит ему условие, чтобы тот рассказал ему о Небе и небожителях и спел Херувимскую. В награду старец обещает свою душу. Просьбу эту бес называет безумной, так как человек не может вынести этого пения, но растает как воск: «...от небесной Херувимской Песни колеблется Небо и содрогается земля!» [1: 162).

Далее в притче дается пояснение для читателя, что Херувимская, исполняемая в храме на Литургии, была введена в богослужение при импе-

раторе Юстиниане II, а Херувимская небесных сил бесплотных, которой прославляется всемогущество Божие, неизвестна «падшим сынам человеческим» [1: 163]. Беспрекрасно помните ее. И он запел. Далее в притче говорится о мелодии Песни: «чудная мелодия вся томила вдохновением и красотой», «дышала беспрестанной грустью и тоской», дикие звери и птицы застыли, слушая ее, затаив дыхание. Все вокруг замолкло в благоговении. Затем следует описание голоса искушителя, который «то звенел, то ослабевал, и нежно как бы замирал, смолкал, и проникал в самое сердце» [1: 165]. Исполняя Херувимскую, бес преобразился: от гордыни не осталось и следа, как кающийся грешник, он смиренно склонил голову на грудь, опустив руки...

Искуситель хотел петь для прельщения отшельника, зная, что тот не вынесет ангельского пения и умрет от умиления, однако святые слова Песни подействовали на него самого: «в сердце вошла благодатная теплота Божественной любви... падший дух вспомнил Небо и вечное небесное блаженство... он увидел бездну своего падения...» [1: 166]. Он пел, молился, каялся и плакал, и лик его вдруг просветлел. Разверзлись небеса — и два великих Архангела Божия с радостью обняли своего собрата. Старец же от чудесных звуков, умирительного пения и от всего виденного умер — «растаял как воск» [1: 169]. Архангел Михаил и Архангел Гавриил взяли под руки покаявшегося брата, «подхватили и душу под-

вижника, и с восторгом все четверо вознеслись в открытое небо, в глубину небес, с торжеством и веселием встречаемые всеми Небесными силами» [1: 169].

Вторая притча меньше объемом, написана белым стихом, и в общем-то она мало отличается от первой: монах от песни «как свеча истаял от сладостной тайны и дух во слезах его вылился вон»; бес после небесной песни «просветлел, смиренно заплакал, как воск растеплился, на небо, как Ангел, тогда же взлетел, и к Богу с монахом он вместе явился» [2: 225].

Надо сказать, что еще в раннехристианский период (II–III вв.) поднимался вопрос о том, примет ли Бог покаяние дьявола. Ориген (185–254) полагал, что, в конечном итоге, все

создания, даже падшие ангелы, будут исправлены и восстановлены Божественной благодатью¹. Многие из известных богословов разделяли эту точку зрения: Григорий Нисский, Григорий Богослов, Василий Великий. Св. отцы говорили, что Христос — Спаситель всей твари.

Однако на Церковном соборе 543 г. Ориген был осужден как еретик, и его сочинения подлежали истреблению.

В древнерусской повести XV в. «О бесе Зерефере» выносится окончательный вердикт: древнее зло новым добром стать не может. Церковь своего мнения на этот счет не изменила, но вера народная в милость

¹ Теологический энциклопедический словарь / Под ред. Уолтерат Элвелла. М., 2003. С. 801.

Божью ко всем тварям нашла отражение в беллетристической литературе XIX в.: в притчах патерикового характера с апокрифическими элементами, в романах Ф.М. Достоевского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пономарев Г., *прот.* Лилии полевые. Кн. 1. Курган: Звонница, 2010. 608 с.
2. Пономарев Г., *прот.* Лилии полевые. Покрывало святой Вероники. Кн. 3. Курган: Звонница, 2014. 544 с.
3. Новозаветные апокрифы / Сост., коммент. С. Ершова. СПб.: Амфора, 2001. 423 с.

Е.В. Суровцева
кандидат филологических наук
МГУ имени М.В. Ломоносова
(Москва, Россия)

**Жанр жития в русской
литературе 1900–1910-х гг.**

Аннотация: Современное литературоведение много внимания уделяет проблеме бытования жанра жития в русской литературе. Вместе с тем из поля зрения исследователей выпадает целый пласт материала, относящийся к XVIII–XX вв., в частности, 1900–1910-м гг. Но жития этого периода, представленные значительными образцами, не только вписаны в предшествующую житийную традицию, но и создали предпосылки для дальнейшего развития данного жанра уже в наше время.

Ключевые слова: Православие, житие, канонизация, новоанонизированные, «детские жития»

E. V. Surovtseva

PhD

*Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russia)*

**Genre of Holy Life
in Russian Literature
of 1900–1910s**

Abstract: Contemporary literary criticism pays much attention to the problem of the existence of Holy genre in Russian literature. At the same time, a whole layer of material dating back to the 18th–20th centuries, in particular the 1900th–1910th years, falls outside the field of view of researchers. But the Holy Lives of this period, represented by significant examples, not only fit into the previous life tradition, but also created the prerequisites for the further development of this genre in our time.

Key words: Orthodoxy, Holy life, canonization, new-canonized saints, “children’s Holy Life”

В современном литературоведении одной из активно разрабатываемых тем является бытование жанра жития в современной русской литературе (Е.К. Макаренко¹,

¹ Макаренко Е.К. Агиография XX века. Проблема жанра и методов его исследования // Святоотеческие традиции в русской литературе: Сб. материалов I Всероссийской интернет-конференции с международным участием. Омск: Вариант-Омск, 2010. С. 155–164; Макаренко Е.К. Агиография XX века. Проблема жанра и методов его исследования // Сибирский филологический журнал. 2011. № 1. С. 95–102.

Т.А. Иванова², М.М. Лоевская³, священник Леонид Полетаев⁴). На наш взгляд, выбор в качестве материала для анализа именно современного материала (конца 1990–2000-х гг.) абсолютно оправдан, так как в этот период произошел взлет — второй после эпохи Древней Руси — агиографического жанра, обусловленный в первую очередь активной канонизацией новомучеников и исповедни-

² Иванова Т.А. Лексические особенности жизнеописаний новопрославленных святых Русской Православной Церкви: Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МПГУ, 2004.

³ Лоевская М.М. Русская агиография в культурно-историческом контексте переходных эпох: Дисс. ... докт. культурологии. М.: МГУ, 2005.

⁴ Полетаев Леонид, священник. Современная агиография и русская житийная традиция: Дисс. ... канд. богословия. СПб.: СПбДА, 2007.

ков Русской Православной Церкви XX в. (к настоящему времени канонизировано почти 2000 святых). Вместе с тем из поля зрения исследователей выпадает целый пласт материала, относящийся к XVIII–XX вв., в частности, весьма ценный материал начала XX в. Все известные нам жития, принадлежащие этому периоду, можно подразделить на три рубрики:

1. *Жития новоканонизированных святых* (в анализируемый нами период вновь начались канонизации после 200-летнего перерыва): Серафим Саровский (канонизирован в 1903 г.), Иоасаф Белгородский (канонизирован в 1911 г.; самое первое житие, приуроченное к его канонизации, было написано А.И. Маляревским в

1907 г.), Иоанн Тобольский (канонизирован в 1916 г., сразу после канонизации созданы два варианта жития). При анализе данных текстов следует обратить внимание на три важные проблемы. Во-первых, существует целый ряд житий Иоасафа Белгородского, самые последние созданы в 2005 г. — к 300-летию со дня рождения Иоасафа, совпавшему с ю-летием возрождения Белгородской и Старооскольской епархии. В связи с этим возникает проблема сопоставления разных вариантов житий современных святых (в этом смысле жанр современного жития продолжает традицию жития древнерусского). Так, А.И. Жиленков сопоставил первое житие 1907 г. и последнее житие

2005 г.⁵ и пришел к выводу о продуктивности агиографического жанра.

Во-вторых, жития Серафима Саровского создавались и до его канонизации. Так, первоначальное Житие Серафима было написано иеромонахом Сергием в 1837 г. и подвергалось неоднократному редактированию. В 1841 г. Житие отредактировал митрополит Филарет (Дроздов) с целью сделать его более соответствующим требованиям Цензурного комитета. Следующее издание отредактировал Георгий, на-

⁵ Жиленков А.И. Жанровый потенциал агиографии (на материале жития Иоасафа (Горленко), епископа Белгородского и Обоянского) // Святоотеческие традиции в русской литературе: Сб. материалов I Всероссийской интернет-конференции с международным участием. Омск: Вариант-Омск, 2010. С. 164–168.

стоятель Николо-Борской пустыни (ранее живший при отце Серафиме в качестве гостинника в Саровской пустыне под именем Гурия), он добавил эпизоды, не существовавшие в первом житии: о зверях, приходивших к Серафиму (как и к Сергию Радонежскому, к Серафиму приходил медведь), об умножении еды, о явлении Богородицы и другие⁶, однако каноническим можно считать только текст, написанный после канонизации. В данном случае правомерно проанализировать в сопоставительном аспекте жития канонические и неканонические.

⁶ Руди Т.Р. Ранние жития Серафима Саровского: вопросы литературной истории // Труды Отдела древнерусской литературы. Институт русской литературы. Т. 51. СПб., 1999. С. 427–434.

В-третьих, необходимо рассмотреть соотношение жанра биографии святого и жития. Краткую историю формирования и функционирования этих жанров можно сопоставить с историей жанров иконы и портрета. В Древней Руси не существовало жанров портрета и биографии — только икона и житие. В XVII в. стали появляться светские жанры — портрет и биография, причем в XVII в. существует такое явление, как парсуна, своего рода переходная ступень от иконы к портрету, а в литературе бытуют специфические формы биографии, представляющие собой переходную ступень от жития к биографии. В Новое время существуют одновременно икона и портрет, житие и биография. На современном

этапе икона подвергается влиянию портрета. В современной же литературе житие и биография влияют друг на друга. Так, на материале биографических текстов об Иоанне Тобольском (Т.В. Шильникова рассмотрела семь биографий Иоанна Тобольского разной степени подробности: сочинения А. Сулоцкого, Н. Абрамова, А.М. Карпинского, П.В. Остроухова, а также публикации в «Киевских епархиальных ведомостях»)⁷ исследовательница вписала эти тексты их в контекст древнерусской житийной традиции) (отметим, исследователями уже был составлен список как житий, так и биографий

⁷ Шильникова Т.В. Репрезентация житийной традиции в биографических произведениях об Иоанне Тобольском.

святого⁸). На материале жизнеописаний и житий Серафима Саровского также уже ставился вопрос о взаимоотношении жанров биографии и жития⁹. Разумеется, житие и биография пишутся с разными целями, и поэтому в них по-разному отбирается и дается материал, однако их разграничение далеко не так очевидно. Биографии, созданные после кано-

⁸ Литература о жизни и деятельности свт. Иоасафа // Житие, служба, акафист святителю Иоасафу, епископу Белгородскому, чудотворцу. Белгород: Белгородская и Старооскольская епархия, 2005. С. 146–188.

⁹ Алехина Л.И. История публикации первых жизнеописаний преподобного Серафима Саровского // «Российския державы славо и ограждение»: Преподобный Серафим Саровский в историко-культурном и художественном наследии России. М.: Лето, 2015.

низации, могут испытывать влияние житийного жанра, например, в биографию святителя Афанасия Сахарова, составленную инокиней Сергией (2003), включены свидетельства о посмертных чудесах святого и акафист, что характерно для жития. Современные искусствоведы, пишущие о картинах на библейские сюжеты, которые помещались в храм, ввели такое гибридное понятие, как картина-икона¹⁰ (в связи с обсуждаемой проблемой нельзя не обратить внимание на небезынтересное мнение исследователей о том, что главным признаком иконы становится не художественная форма, а служебная

¹⁰ Красилин М. Русская икона XVIII — начала XX веков. История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. М.: АРТ-БМБ, 2002.

функциональность¹¹). Думается, говоря о многих биографиях святых, можно употребить слово биография-житие. Наше мнение подтверждается мнением и иных специалистов, которые, анализируя материал, употребляют термин «житийно-биографическая повесть»¹².

¹¹ Бусева-Давыдова И. О духовных основах поздней русской иконы // Вопросы искусствоведения. X (1/97). М., 1997. С. 192; Стернин Г.Ю. «Образы» и «образá» в русском искусстве и художественной жизни России 1830–1840-х годов // Стернин Г.Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры. М.: Галарт, 2007. С. 34.

¹² Жиленков А.И. Агиографическая рецепция автобиографии Иоасафа (Горленко), епископа Белгородского и Обоянского // Научные ведомости. Серия «Гуманитарные науки». 2010. № 24(95). Вып. 8. С. 22–26.

2. *Жития древнерусских, уже давно канонизированных святых*¹³. В этом ряду следует назвать житие Сергия Радонежского, составленное в 1911 г. протоиереем Сергием Покровским. Отметим, что разные варианты жития Сергия, одного из самых почитаемых в нашей стране святых, составлялись на протяжении всей истории нашей литературы, а не только ее древнерусского периода (с конца XVIII до начала XXI в. написаны восемь житий этого под-

¹³ Суровцева Е.В. Жития святых эпохи Древней Руси в современной агиографии // Диалог культур в глобализирующемся мире: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Махачкала: АЛЕФ, 2019. С. 99–101.

вижника)¹⁴. Сопоставительный анализ разных вариантов — древних и современных — житий древнерусского святого, канонизированного вскоре после кончины, поможет осознать этапы эволюции жанра на протяжении всей истории нашей литературы и его специфику на новом этапе его развития.

3. На материале современной литературы исследователи заговорили о «детском житии»¹⁵ и даже предложили специфическую классификацию

¹⁴ Суровцева Е.В. К проблеме изучения житийного жанра в русской литературе: на материале житий Сергия Радонежского // Актуальные вопросы изучения духовной культуры в контексте диалога цивилизаций: Россия – Запад – Восток. М.; Ярославль: Ремдер, 2014. С. 73–76.

¹⁵ Макаренко Е.К. Агиография XX века. Проблема жанра и методов его исследования. С. 155–164.

подобных текстов¹⁶. Такая постановка проблемы абсолютно оправдана; например, к настоящему моменту нам известны пять «детских житий» Матроны Московской, два «детских жития» Луки Крымского и т.д. Издаются даже целые сборники житий для детей (например, протоиерей Константин Камышин в 2012 г. издал книгу «Святые XX века. Краткие жития для детей», в которую включил тексты почти о трехстах подвижниках минувшего века, в основном новомучениках). Однако следует иметь в виду, что это явление зародилось именно в рассматриваемый нами период. Перед Первой мировой

¹⁶ Макаренко Е.К. Агиография XX века. Проблема жанра и методов его исследования // Сибирский филологический журнал. 2011. № 1. С. 95–102.

войной Великая Княгиня Елизавета Федоровна задумала выпустить в Марфо-Мариинской обители серию книг для детей, в которых доступно и доходчиво излагались бы избранные жития святых. Они большей частью посвящены тем святым, чья жизнь описывается житиями святых с самого детства. Книги решено было проиллюстрировать, и дать свои рисунки к благотворительному изданию согласились не только известные художники того времени: В.Д. Поленов, П.Д. Корин, М.В. Нестеров, Н.К. Рерих, — но и члены Императорской семьи (в том числе и сама Елизавета Федоровна). В составлении и редактировании книги принимали участие преподаватели Московской духовной академии во

главе с тогдашним ректором, впоследствии знаменитым своей исповеднической твердостью епископом Феодором (Позднеевым). Из-за Первой мировой войны и революции остальные книги не вышли в свет — издатели успели выпустить только одну книгу серии, не так давно переизданную¹⁷.

Таким образом, мы видим, что жанр жития в 1900–1910-х гг., представленный значительными образцами, не только вписан в предшествующую житийную традицию, но и создал предпосылки для дальнейшего развития данного жанра уже в наше время.

¹⁷ Под благодатным небом. М.: Спасское братство, 2011.

ЛИТЕРАТУРА

Алехина Л.И. История публикации первых жизнеописаний преподобного Серафима Саровского // «Российския державы славо и ограждение»: Преподобный Серафим Саровский в историко-культурном и художественном наследии России. М.: Лето, 2015.

Бусева-Давыдова И. О духовных основах поздней русской иконы // Вопросы искусствознания: Журнал по истории и теории искусств. 1997. № 1(X). С. 182–197.

Жиленков А.И. Жанровый потенциал агиографии (на материале жития Иоасафа (Горленко), епископа Белгородского и Обоянского) // Святоотеческие традиции в русской литературе: Сборник материалов I Всероссийской интернет-конференции с международным участием / Отв. ред. В.В. Соломонова, С.А. Демченков. Омск: Вариант-Омск, 2010. С. 164–168.

Жиленков А.И. Агиографическая рецепция автобиографии Иоасафа (Горленко), епископа Белгородского и Обоянского // Научные ведомости. Серия «Гуманитарные науки». 2010. № 24(95). Вып. 8. С. 22–26.

Иванова Т.А. Лексические особенности жизне-описаний новопрославленных святых Русской Православной Церкви: Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МПГУ, 2004.

Красилин М. Русская икона XVIII — начала XX веков. История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. М.: АРТ-БМБ, 2002.

Литература о жизни и деятельности свт. Иоасафа // Житие, служба, акафист святителю Иоасафу, епископу Белгородскому, чудотворцу / Сост. списка литературы А.Н.Крупенков, И.В.Медведева. Белгород: Белгородская и Старооскольская епархия, 2005. С. 146–188.

Лоевская М.М. Русская агиография в культурно-историческом контексте переходных эпох: Дисс. ... докт. культурологии. М.: МГУ, 2005.

Макаренко Е.К. Агиография XX века. Проблема жанра и методов его исследования // Свято-отеческие традиции в русской литературе: Сборник материалов I Всероссийской интернет-конференции с международным участием / Отв. ред. В.В. Соломонова, С.А. Демченков. Омск: Вариант-Омск, 2010. С. 155–164.

Макаренко Е.К. Агиография XX века. Проблема жанра и методов его исследования // Сибирский филологический журнал. 2011. № 1. С. 95–102.

Под благодатным небом. М.: Спасское братство, 2011.

Поletaев Леонид, свящ. Современная агиография и русская житийная традиция: Дисс. ... канд. богословия. СПб.: СПбДА, 2007.

Руди Т.Р. Ранние жития Серафима Саровского: вопросы литературной истории // Труды Отдела древнерусской литературы / Институт русской литературы. Т. 51. СПб., 1999. С. 427–434.

Суровцева Е.В. Жития святых эпохи Древней Руси в современной агиографии // Диалог культур в глобализирующемся мире. диалог культур и культура диалога: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) / Под редакцией В.Э. Манаповой, О.С. Мутиевой. Махачкала: АЛЕФ, 2019. С. 99–101.

Суровцева Е.В. К проблеме изучения житийного жанра в русской литературе: на материале житий Сергия Радонежского // Актуальные вопросы изучения духовной культуры в контексте диалога цивилизаций: Россия – Запад – Восток. Материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XV Кирилло-Мефодиевские чтения». М.; Ярославль: Ремдер, 2014. С. 73–76.

Стернин Г.Ю. «Образы» и «образа́» в русском искусстве и художественной жизни России 1830–1840-х годов // Стернин Г.Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры. М.: Галарт, 2007.

Шильникова Т.В. Репрезентация житийной традиции в биографических произведениях об Иоанне Тобольском: Дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург: Уральский государственный университет им. М. Горького, 2009.

И.Ю. Дергачева
независимый исследователь
(Масса, Италия)

Цветаевы в Нерви

Аннотация: Доклад посвящен пребыванию семейства Цветаевых в итальянском городе Нерви в 1902–1903 гг. Об этом эпизоде в жизни Марины и Анастасии Цветаевых известно сравнительно мало. Однако он сыграл значительную роль в их личной и творческой судьбе.

Ключевые слова: семья Цветаевых, Нерви, Марина Цветаева, Анастасия Цветаева

I.Yu. Dergacheva
Independent Researcher
(Massei, Italy)

**Tsvetaev's Family Existence
in Nervi**

Abstract: The article deals with the stay of the Tsvetaev's family in the Italian city of Nervi in the 1902–1903s. Relatively little is known about this episode in the life of Marina and Anastasia Tsvetaeva. However, it played a significant role in their personal and creative fate.

Key words: Tsvetaev's Family, Nervi,
Marina Tsvetaeva, Anastasia Tsvetaeva

Имя Ивана Владимировича Цветаева (его дочерьми от второго брака с Марией Александровной Мейн были талантливые писательницы Марина и Анастасия Цветаевы) — одно из самых известных и славных в науке. Филолог-классик, впоследствии искусствовед, начинал он в 1872 г. свою научную деятельность как доцент римской словесности в Варшавском университете. После этого примерно год работал в той же должности в Киевском императорском универси-

тете св. Владимира. Защитив докторскую диссертацию, получил кафедру римской словесности в Московском университете. В 1888 г. перешел на кафедру истории изящных искусств и в 1889 г. возглавил ее. В июне 1888 г. стал доктором *honoris causa* Болонского университета. С 1904 г. — член-корреспондент Петербургского университета; заслуженный профессор Московского университета. Чтение лекций в Московском университете И.В. Цветаев совмещал с должностью директора московского Румянцевского музея (который был крупной библиотекой).

В Италии И.В. Цветаев бывал с молодости. Специалист по древнеиталийским языкам, он участвовал в раскопках Помпеи и Геркуланума. По свидетельству Марины Цветаевой,

ее отец владел итальянским языком, как родным.

Мечтой его жизни было создание в Москве музея изящных искусств, где были бы представлены в виде бронзовых копий и гипсовых слепков образцы античной и средневековой скульптуры. Осуществлению задуманного он отдал, по словам Марины Цветаевой, 14 лет своей жизни, а подготовка к созданию музея велась уже в начале 90-х гг. XIX в. Под разговоры о музее выросли его дети, с ранних лет впитывавшие в себя рассказы о сокровищах древнего искусства, о путешествиях отца с научными целями в Италию, Грецию, Египет.

Ближайшей помощницей И.В. Цветаева стала его вторая жена, Мария Александровна.

Внезапно потеряв первую жену, Варвару Дмитриевну Иловойскую, умершую вскоре после рождения сына, И.В. Цветаев, чтобы дать мать своим детям, через год женился снова. Анастасия Цветаева писала в своих «Воспоминаниях», рассказывая о матери: «На двадцать третьем году она ответила согласием на предложение человека сорока четырех лет, оставшегося внезапно вдовцом с двумя детьми на руках, вступила второй женой в дом, в котором еще пахло смертью... на брак с человеком на поколение старше, не увлекательным ни наружностью, ни всем типом пожилого уже ученого, не понимавшего музыки, ее главного таланта и страсти, согласилась она только из самопожертвования и из желания превозмочь

трудом и простой человеческой жизнью — трагизм своей первой любви... Нелегко получила она и согласие отца на брак с пожилым профессором... Ему шел сорок шестой год, когда родилась Марина, сорок восьмой — когда родилась я»¹.

«В нашей матери... отец нашел себе верного помощника по труду создания музея»².

В руках Марии Александровны, свободно владевшей четырьмя европейскими языками, была вся его переписка с учеными разных стран. Она не раз ездила с ним в европейские художественные центры, сопровождала его в Златоуст, на Урал, где

¹ Цветаева А. Воспоминания: В 2 т. Т. 1. М. Бослен, 2008. С. 47–48.

² Там же. С. 46.

добывался мрамор для строительства музея. Именно она, обладавшая талантом художника, нарисовала первый проект здания будущего музея.

Несмотря на сложные обстоятельства, которые их соединили и на разность интересов (Иван Владимирович был весь в науке, а Мария Александровна целиком отдавала себя музыке), Цветаевы были всё же достаточно сплоченной парой, семьей единомышленников. Кроме музейных дел, которыми оба увлекались в равной степени, их, безусловно, объединяла и любовь к детям. Марина Цветаева писала о матери: «Папу она бесконечно любила, но 2 первых года ужасно мучилась его неугасшей любовью

к В.Д. Иловойской»³, брак с которой длился 10 лет и которая, несомненно, была его музой-вдохновительницей и женским идеалом.

С Марией Александровной в общей сложности И.В. Цветаев прожил около 15 лет, но последние годы омрачало ее ухудшающееся самочувствие.

В 1902 г., когда врачи диагностировали у нее туберкулез, Иван Владимирович, уже раненый предыдущей семейной трагедией, сделал все для того, чтобы жена могла пользоваться услугами лучших европейских врачей и жить в более подходящем для лечения болезни, чем российский, климате.

Он отправился с ней, Мариной 10 лет, Асей 8 лет, старшей дочерью Ва-

³ Цветаева М.И. — Розанову В.В., 8 апреля 1914 г.: tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/pisma/letter-118.htm

лерией 19 лет и горничной Ариной в Италию, в генуэзское Нерви, славившееся благодатным средиземноморским климатом и новыми успешными методами лечения туберкулеза. И спасение действительно пришло! Тяжело больная Мария Александровна, которую боялись не довезти живой до Нерви, уже через месяц почувствовала прилив сил, принимая чудодейственную сыворотку доктора Маральяно, и в Рождество даже смогла порадовать семью и обитателей Русского пансиона на via Carolungo, где жили Цветаевы, виртуозной игрой на рояле.

В пансионе Цветаевы снимали четыре комнаты с видом на молодой лимонно-апельсиновый сад. Иван Владимирович, счастливый и успо-

коенный удачным ходом лечения, смог позволить себе поездки по Италии с научной целью. С собой он брал старшую дочь. Младшие дочери, в компании с мальчиком, почти ровесником Марины, Володей Миллером, а также его старшим братом Жоржем шестнадцати лет, который тоже иногда принимал участие в их играх, и позднее присоединившимся к ним Вовой Курдюмовым, ровесником Марины, замечательно проводили время у моря на скалах. Там они играли в разбойников, пиратов, контрабандистов, жгли костры, пекли на них рыбу.

Вова Курдюмов в юности, к слову сказать, тоже заявил о себе как поэт. На его стихи откликнулись Валерий Брюсов и Николай Гумилев, тогдаш-

ние мэтры. Эти же авторитетные литераторы дали рецензии и на первый сборник Марины Цветаевой «Вечерний альбом» (1910 г.).

Ныне Всеволод Курдюмов (именно так звали товарища детских игр Марины и Анастасии Цветаевых) известен как поэт Серебряного века. Был он (опять-таки как Марина Цветаева) еще и драматургом, его пьесы шли в театрах. Если ни одна цветаевская пьеса при ее жизни в театре поставлена не была, то судьба пьес Курдюмова была более удачной.

В нервный период Марина Цветаева начала под влиянием поселившихся в Русском пансионе революционеров-эмигрантов писать революционные стихи. Тогда же она завела дневник. Ее стихи встретили

теплый прием у революционеров и с их помощью были даже напечатаны в Женеве в одном из русскоязычных журналов левого толка. Это была первая поэтическая публикация Марины Цветаевой.

С мамой же Марины и Аси, Марией Александровной, чудом вырвавшейся из цепких лап болезни, произошло нечто непредвиденное: она, романтическая, страстная натура, вдруг просто потеряла голову, влюбившись в поселившегося с товарищами в пансионе красавца-революционера, польского еврея Владислава Александровича Кобылянского. И он тоже увлекся ею!

Воздух ли Италии был тому виной, красота ли морского побережья Нерви, роскошь ли, как писала Вале-

рия Цветаева, экзотических фруктов и цветов, делавшая Нерви похожим на земной рай, — кто знает?

Кобылянский, которому тогда было 26 лет, имел уже немалый опыт борьбы с царским режимом, в его прошлом был дерзкий побег с российской каторги. Мария Александровна, сама поклонявшаяся героям и насаждавшая их культ у дочерей, вне всякого сомнения, восхищалась таким человеком.

Свою революционную деятельность он начал как член Польской социалистической партии. Твердый, мужественный человек, обладавший литературными способностями, при этом обаятельный, красноречивый, он, на беду Марии Александровны, оказался еще и настоящим поклон-

ником ее музыкального дарования, меломаном, постоянно посещающим в пансионе музыкальные вечера, которые она устраивала (в то время как у мужа Марии Александровны, как свидетельствует Марина Цветаева в своем очерке «Мать и музыка», цитируя слова матери, «на редкость никакого слуха»⁴).

Обожали Кобылянского и Марина с Асей, впитывая из его разговоров с товарищами и революционные идеи, и присущий этой среде атеизм. Марина в то время давала всем прозвища, Кобылянский получил у нее прозвище Тигр.

Мария Александровна, которая была на 8 лет старше Кобылянского,

⁴ *Цветаева М. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1980. С. 97.*

уже склонялась (как он рассказывал уже взрослой Марине, вернувшись из эмиграции в Россию) принять его предложение бежать вместе в Цюрих, но этому помешал случай: упала с лестницы пансиона и до крови разбила голову Марина, потеряв сознание, — и это отрезвило Марию Александровну и обострило ее чувство ответственности перед мужем и детьми. Долг возобладал и вернул ее в семью. Произошло решающее объяснение, после которого Кобылянский через некоторое время женился на другой женщине, тоже талантливой пианистке, что Мария Александровна одобрила.

Уезжая из Нерви, она при расставании просила Кобылянского не забывать Марину и Асю. Известно

также, что из оставшегося ей после смерти отца состояния она до конца своей жизни помогала нескольким своим нервийским знакомым, в том числе и Кобылянскому, материально, а дочери продолжали эту помощь до самой революции, лишившей их этой возможности.

Марина Цветаева вспоминала: «Один из них (В.А. Кобылянский. — *И.Д.*) вернулся в Москву в 1918 году и умер через два месяца в одиночестве, в реквизированной гостинице, в комнате без окна. Он предлагал мне деньги (подозреваю, что втайне мать все-таки его любила, он-то любил ее наверняка) — я не могла взять, а он был уже слишком болен и слишком далек, чтобы

вложить их мне в руку... Самое изумительное, что наша мать, как две капли воды похожая на нас, дочерей, оставила нам очень много стипендиатов, которым мы регулярно должны были помогать... Они потеряли от переворота больше, чем мы, и наша последняя выплата была еще в апреле 1917-го»⁵.

«...Одной из ее предсмертных печалей была горечь сознания невозможности увидеть свою Москву, свой дом и музей. Делая предсмертные распоряжения, Мария Александровна завещала значительную долю своего состояния в вечный капитал Музея изящных искусств

⁵ Цветаева М.И. — Вундерли-Фолькарт Н., 9 марта 1931 г.: tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/pisma/letter-751.htm

для составления из процентов при нем отделения библиотеки имени ее отца»⁶.

Судьба распорядилась так, что и Мария Александровна, и Владислав Александрович умерли сравнительно молодыми людьми от одной и той же болезни — туберкулеза и даже похоронены оказались на одном и том же московском кладбище, Ваганьковском.

Пребывание в Нерви оставило яркий след в сознании двух будущих писательниц.

Оно хотя и длилось не особенно долго (весной 1903 г. девочек уже увезла в швейцарский пансион в Лозанну вызванная специально для этого в Ита-

⁶ Наследие Марины Цветаевой. Электронный ресурс: www.tsvetayeva.com/prose/pr_ovet_na_anketu

лию Сусанна Давыдовна Мейн⁷), но отразилось в творчестве обеих сестер.

«Костюмчик полинялый мелькает под горой», «На скалах», «Баярд» — эти стихотворения Марина Цветаева посвятила нервийскому мальчику Володе Миллеру, другу детских игр, сыну хозяина Русского пансиона. Они вошли в ее первый сборник стихов «Вечерний альбом» (1910 г.). Марина Цветаева рассказала о пребывании в Нерви в дневниковых записях 1919 г. «О Германии» и в написанной значительно позднее биографической прозе 1930-х гг.: «Дом у Старого Пимена» (1933), «Мать и

⁷ С.Д. Мейн — вдова их покойного дедушки Александра Даниловича, бывшая экономка и гувернантка, воспитавшая оставшуюся в младенчестве сиротой Марию Мейн.

музыка» (1934), «Черт» (1935), «Мой Пушкин» (1937) и других. Пребывание в Нерви Марина Цветаева отмечает как важную веху в своей жизни: «10 лет — революция и море (Нерви близ Генуи, эмигрантское гнездо)»⁸.

Впечатления от пребывания в Нерви существенно повлияли на формирование мироощущения Марины Цветаевой как творческой личности: тема моря в ее стихах, первая смерть (жильца пансиона в Нерви), увлеченность женским образом (Надя Иловойская), общение с больными туберкулезом, тема детской дружбы и другие.

В первой же книге Анастасии Цветаевой «Королевские размышления»

⁸ Наследие Марины Цветаевой. Электронный ресурс: www.tsvetayeva.com/prose/pr_ovet_na_anketu

(1916 г.) упомянут Нерви: сочельник в Нерви, вечер у горы Portofino, мама, Владислав Александрович Кобылянский, «Кошечка» (одна из нервийских революционерок), гора st. Ilario, сад Lavarello, улочка Capolungo. «Кобылянский... написал мне письмо, где рассказал о волнении, которое он испытал, прочитав мою первую книгу... где он нашел свое имя и память о нем»⁹ — это цитата из знаменитой книги Анастасии Цветаевой «Воспоминания», в которой она посвятила пребыванию семьи в Нерви отдельную главу.

Долгое время, к сожалению, в Нерви не было памятной доски в честь пребывания в нем сестер Марины и

⁹ Цветаева А. Воспоминания: В 2 т. Т. 1. М.: Бослен, 2008. С. 186.

Анастасии Цветаевых. Мне, впервые попавшей в Нерви в середине 90-х гг. прошлого века, это обстоятельство сразу же бросилось в глаза. Но тогда я еще была уверена, что такая доска скоро появится, поскольку знала о росте интереса к творчеству Марины Цветаевой в России и об открытии на волне этого возросшего интереса нескольких музеев, ей посвященных. Однако мои надежды не оправдывались: шли годы, а доска в честь Цветаевых так и не появлялась. В конце концов я решила сама попытаться как-то изменить ситуацию. О том, как это было, я рассказала в своей статье «Небытие — условность» (Марина и Анастасия Цветаевы в Италии).

ЛИТЕРАТУРА

Цветаева А. Воспоминания: авторская редакция: В 2 т. / Изд. подгот. Ст.А. Айдиняном. Т. 1: 1898–1911 годы. М.: Бослен, 2008. 814, [1] с.

Цветаева М.И — Розанову В.В., 8 апреля 1914 г.: tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/pisma/letter-118.htm

Цветаева М. Соч.: В 2 т. / [Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Саакянц]. Т. 1: Стихотворения, 1908–1941. Поэмы. Драматические произведения. М.: Художественная литература, 1988. 718, [1] с., [9] л. ил.

Цветаева М.И. — Вундерли-Фолькерт Н., 9 марта 1931 г.: tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/pisma/letter-751.htm

Наследие Марины Цветаевой. Электронный ресурс: www.tsvetayeva.com/prose/pr_ovet_na_anketu

И.Л. Анастасьева
кандидат культурологии
МГУ имени М.В. Ломоносова
(Москва, Россия)

**Еще раз к вопросу
о терапевтической функции
театра**

Аннотация: Одним из реформаторов русского сценического искусства рубежа XIX-XX вв. был Н.Н.Евреинов. Исключительная ценность его эстетической теории обнаруживается в попытке экстраполировать открытия театрального искусства в жизнь, таким образом, теория Евреинова касается вопросов человеческой адаптации в социальной среде, изучения способов преодоления опасных для общества качеств, например, животной жестокости. Инстинкт театральности, по мнению русского драма-

турга, позволит человеку контролировать разрушительные эмоции и преодолевать их с помощью законов сценического искусства.

Ключевые слова: Н. Евреинов, А. Арто, театральный инстинкт, монодрама, театротерапия

I.L. Anastasyeva

PhD

*Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russia)*

**Theatrics as a Way
to Establish a Balance
between Human Morality
and Human Aggression**

Abstract: The turn of the 19th–20th centuries in Russia was marked by the flourishing of all spheres of art, including theatrical. N.N. Evreinov was one of the reformers of Russian theatrical art. The exceptional value of his aesthetic

theory was an attempt to extrapolate the discoveries of theatrical art into life. Thus, Evreinov's theory deals with behaviorism, human adaptation in the social environment, and investigation of the issue of overcoming socially devastating human qualities, for example, blind cruelty. He believed that the instinct of theatricality would allow a person to control destructive emotions and overcome them with the help of the laws of scenic art.

Key words: N. Evreinov, Antonin Artaud, theatrical instinct, monodrama, theater as therapy

Известно, что театральное искусство в России достигает своего расцвета в период русского Ренессанса рубежа XIX–XX столетий, в уникальную эпоху в истории отечественной культуры, когда ее «жизнестрительные» идеи распространились на все сферы общественной жизни: эстетическую, научную, бытовую. Закономерно поэтому, что одним из важнейших вопросов, дискутировавшихся как в манифестах деятелей искусства, так и в их сценических постановках, был

вопрос о принципах и способах взаимодействия, взаимопроникновения театра и жизни, их гипостасисе, существенных положениях театрального искусства, а также о роли артиста, автора и режиссера в постановке пьесы. Основной вектор этих исканий был направлен в сторону решения проблемы морально-этического влияния театра на жизнь, а также жизни на театр. Исследовательница особенностей сценического искусства рубежа XIX–XX вв. Татьяна Джурова подчеркивает:

[...] традиция рассматривать театр как учреждение нравственное, этическое берет начало еще в XVIII веке. В XIX веке Л.Н. Толстой — первый из писателей, кто пытается применить свод нравственных, религиозных заповедей к своей жизни и жизни своих

близких и тем самым выводит на «арену эпохи» жизнестроительное, преобразовательное начало [Джурова 2016].

Одним из реформаторов театрального искусства этого периода был Николай Николаевич Евреинов, давший своему направлению определение моднодраматического театра, «театра для себя». Он был уверен в жизнеспособности своего детища, так как полагал, что, помимо известных человеческих инстинктов, существует еще один, столь же значительный, а может быть, наиболее важный — театральный. Будучи артистичной личностью и полагая, что всякий человек — в жизни актер, он приравнивал театральный инстинкт к чувству голода, т.е. провозглашал его универсальность и всеобщность. Иначе говоря, игра (теа-

тральная или же бытовая), утверждал Евреинов, первична, так как она существует на уровне безусловного рефлекса; поведение человека в системе общественных координат вторично, т.е. оно регламентировано теми внутренними стихийными силами, которые воздействуют на психические реакции человека и их визуализацию. Вследствие этого драматург в своих статьях попытался переосмыслить функцию театра и переформулировать его основные задачи. В книге «Театр как таковой» он заявляет:

Человеку присущ инстинкт, о котором, несмотря на его неиссякаемую жизненность, ни история, ни психология, ни эстетика не говорили до сих пор ни слова. Я имею в виду инстинкт преображения, инстинкт противопоставления

образам, принимаемым извне, — образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы, достаточно ясно раскрывающий свою сущность в понятии «театральность» [Евреинов 2003: 30].

Слово «инстинкт» Евреинов будет постоянно использовать в своих статьях, посвященных поискам новых форм сценических постановок. Американская исследовательница его творчества Ш.М. Карнике (Carnicke) полагает, что это слово необходимо режиссеру как «полемический прием», который поможет ему избежать суровой критики оппонентов:

He always grounds his statements in natural and physical laws as a polemical device, wishing to quell disagreements and dissensions in this way [...]. Consci-

entiously invoking Darwin, he hopes to convince his readers that he speaks not from a personal bias about one possible approach to an art form but from an objective point of view about a very real and essential law of the universe [Carnicke 1989: 50].

Действительно, в России этого периода существовал большой интерес к научным толкованиям человеческих интенций, нашедшим обоснование в книгах Е. Елачича «Инстинкт» (1913), И.П. Кондрырева «Инстинкт» (1910) и других. Апелляция к этологии, как и к психологии, была необходима Евреינוву в силу ее научной убедительности, ибо помогала провозгласить центральный постулат его теории о том, что всякий человек актерствует. По сути, Евреинов предвосхитил даль-

нейшие исследования человеческого поведения, отраженные, в частности, в книге немецкого философа Ойгена (Эйгена) Финка «Основные феномены человеческого бытия» и в книге «Истина и метод» основателя философской герменевтики Ганса-Георга Гадамера.

Как и Евреинов, Гадамер был убежден в том, что в природе постоянно наблюдается игровая ситуация, в которую вовлечены разные субъекты (животные, человек, волны и т.д.). Однако, с точки зрения немецкого мыслителя, игра имеет собственный бытийный статус, независимый от внешних субъектов, и реализуется в движении — даже при отсутствии играющих; Гадамер, таким образом, онтологизирует саму игру. Суть его

изысканий сводится к тому, что не человек играет, а игра реализует свой бытийный статус через посредство человека. Игра, в свою очередь, существует в мире, создаваемом абсолютизированным языком (текстом), ибо язык прочерчивает границы того мира, в котором существует человек, и язык же формирует способ понимания / познания этого мира. В эту минуту играющий человек способен приблизиться к истинному осознанию, истинному представлению о реальности. Следовательно, человеческое состояние должно быть уподоблено игровому. Сходство умозаключений Евреинова и Гадамера, таким образом, проявляется в следующем утверждении немецкого ученого:

«<...> произведение искусства — это не предмет, которому противопоставлен для-себя-сущий субъект. Скорее собственное бытие произведения искусства состоит в том, что оно становится опытом, способным преобразовать субъект» [Гадамер 1988: 147].

В отличие от предшественников, Финк не обнаруживает игрового статуса в природе, играть способен лишь человек: «Игра есть исключительная возможность человеческого бытия. Играть может только человек. Ни животное, ни бог играть не могут» [Финк 2016]. Вероятно, последнее замечание апеллирует к словам Платона, заявившего некогда о человеке — игрушке в руках богов. Но игра, по Финку, — один из пяти феноменов человеческого бытия; она пронизыва-

ет все сферы людского существования: политику, труд, взаимоотношения и т.д. — и таким образом способствует пониманию личностью собственного бытийного статуса. Вместе с тем в игре заложена и терапевтическая функция, проявляющаяся в минуту погружения человека в игру, как в сон, фантазию или грёзу, в подобную минуту человек персонифицирует мысль, овеществляет ее и, таким образом, «о-существляется» сам.

Игровое удовольствие — не только удовольствие в игре, но и удовольствие от игры, удовольствие от особенного смешения реальности и нереальности. Игровое удовольствие объемлет также и печаль, ужас, страх: игровое удовольствие античной трагедии охватывает и страдания Эдипа.

И игра-страсть, переживаемая как удовольствие, влечет за собой катарсис души, который есть нечто большее, нежели разрядка застоявшихся аффектов [Финк 2016].

Человек по натуре — гедонист, его жизненные цели диктуются стремлением к счастью, его философско-этическая и витальная установка формируются в контексте эвдемонических полаганий, согласно которым единственным, высшим, более предпочтительным человеческим желанием являются благополучие и успех. Эпикурейские потребности ненасытны, они порождают страстную жажду к все более и более успешной экзистенции, — и единственно возможное воплощение своей мечты-иллюзии человек обнаруживает в игре. И в этом

идеи Финка совпадают с позицией Евреинова, полагавшего, что игровое состояние позволяет человеку избежать чувства неудовлетворенности жизнью.

Евреинов одним из первых в отечественной мысли высказал предположение о том, что состояние фрустрации порождает невротические расстройства, которые, в свою очередь, являются следствием сложного взаимодействия сознательного и бессознательного, из-за чего нереализованные желания вытесняются в подсознание. Что происходит в душе человека, какие эмоциональные и интеллектуальные процессы порождают его психические реакции — вот тот вопрос, на который он пытался дать внятный ответ. Эти по-

иски и привели его к «монодраматическому» искусству, предполагавшему изображение «метафизической самости» личности. Главным персонажем на сцене должен являться герой по имени «Я», душевные переживания которого зритель сделает собственными, но ошибки и страдания персонажа должны научить реципиента тому, как от них избавиться в жизни действительной. Пьеса Евреинова «В кулисах души» натуралистически воплощала идею драматурга заглянуть в святая святых — в душу человеческую. Декорации на сцене представляли собой грудную клетку человека, в которой, условно говоря, и живет душа и в которой происходит вечная борьба между «я» рациональным (по сюжету пьесы —

отстаивающим интересы семьи, т.е. стремящимся эту семью сохранить), и «я» эмоциональным, демонстрирующим влюбленность героя в певичку. Вследствие этой борьбы происходит катастрофа: победу одерживает эмоциональное начало в душе человека, которое «обретает свободу безумия» и вынуждает героя покончить с собой. В минуту физической смерти пробуждается «я» подсознательное, метафизическое — и по приказу кондуктора уходит на пересадку. Восторг и заслуженную гордость Евреинова вызывало то обстоятельство, что под пером З. Фрейда

самое растроение нашего «я» (на «я» первое, «я» второе и «я» третье) стало предметом психоанализа [...] лишь несколько лет спустя, когда появи-

лась его книга «Я и Оно» [...], то есть после 1920 года, когда Фрейдом была обнародована книга «По ту сторону принципа удовольствия» [Евреинов 1998: 285],

из этого следует, что драматург разрабатывал свои концепции одновременно с австрийским психоаналитиком.

По мнению Евреинова, наблюдая действие извне, зритель как бы получал возможность изучить ситуацию, экстраполируя ее на себя, и, пережив ее, как свою собственную, освободиться от власти хаотических эмоций, захлестнувших его.

Помимо невротического или психического расстройства, нереализованные желания способны провоцировать проявления жестокости, насилия, убежден драматург. Н. Евреинов писал,

что человеческая «воля к преступлению» находится в корреляционной зависимости с волей к жизни. Понятие преступления он раскладывает на две составляющие: с одной стороны, преступление — это проявление свободной воли личности, подвергаемой насилию со стороны государственных юридических законов, ограничивающих человека в совершении тех или иных поступков. В этом случае приходится говорить о несовершенстве правовой системы:

Почему, спрашивается, преступление — вина перед законом, а не закон — вина перед преступлением? т.е. оскорбительное запрещение, обидная квалификация поступка и намерения, вторжение в интимную жизнь, угроза насилием? [Евреинов 2002: 143].

С другой стороны, преступление — это патологическое проявление агрессии, свойственной человеку в той или иной степени как представителю животного мира. Чувство враждебности и раздражительность — естественные реакции и проявления психики живого существа даже в те минуты, когда не имеется внешнего раздражителя, подтвердит позднее слова Евреинова Конрад Лоренц, зоолог и зоопсихолог, один из основоположников этологии, в своей книге «Так называемое зло».

Для того чтобы понять человека, важно знать, не воспитывался ли он в бесчеловечных условиях, полагал Евреинов, обращаясь за примером к временам далеких предков.

Возможность телесно наказывать превращалась на Руси в настоящую страсть

к истязанию, страсть, находящую себе полное объяснение лишь в планомерной истории развития телесных наказаний в России» [Евреинов 2010: 7].

Страсть к порке своих подчиненных была настолько велика, что воспринималась как нечто естественное; выбившись в люди, бывшие крепостные начинали пороть своих подопечных. Инстинкт театральнойности, по мнению русского драматурга, позволит человеку контролировать подобные эмоции и преодолевать их с помощью законов сценического искусства. Театр предоставит человечеству возможность избавления от жестокости. Пьеса в таком театре не нуждается в глубоком содержании, может иметь самый примитивный сюжет, важна лишь «форма»: деко-

рации, освещение, актерская игра. Высшее проявление театральности заключается, по Евреинову, в эстетической монстрации, т.е. в умении показать себя, свое «Я». Этому и должен научиться у актера зритель, а также умению правильно выражать эмоции, переживать их вместе с героем или вместо него. Тогда театр становится учебником жизни (а не наоборот, как у К.С. Станиславского), способствует зарождению ее новых форм и освобождению человека от разрушительных чувств. «Задача искусства — творчество новых ценностей, — уверял драматург. — Я утверждаю и настаиваю на том, что не столько сцена должна заимствовать у жизни, сколько жизнь у сцены» [Евреинов 2003: 27].

В своих театральных манифестах Евреинов уделял огромное внимание проблеме соотношения реальной жизни и театральной иллюзии, лица и маски, прирастающей к человеку, становящейся иногда его подлинным лицом. Жизнь приравнивалась к трагикомедии; а человек, мнивший себя импровизатором, играл в пьесе жизни предписанную ему роль. Театру же должна отводиться терапевтическая функция, его задача — научить человека играть новую, совсем иную, достойную его роль в жизни, нивелируя патологические пристрастия, помогая избавиться от них. Вопрос о слиянии жизни и театра «на началах искусства» звучал для него утилитарно-творчески, ибо, согласно закону театро-

кратии, человеку пре-эстетически свойственно ощущать себя актером в жизни. Свидетельство тому — самоукрашение дикаря или детские игры ребенка. Не лицо, а маска, выбранная самостоятельно, раскрывает содержание характера. Выбору достойной маски и может научить театр, ведь он способствует познанию человеком самого себя, он как иллюстрация в учебнике. Аристотель утверждает, что сущность искусства в подражании, следовательно, мимикрия, существующая в природе, свидетельствует о театральном поведении самой природы.

Что происходит с человеком, если он подавляет в себе желание поступить не так, как предписано законом? В этом случае он идет против Приро-

ды, которая не согласуется с юридическим правом, уверен Евреинов. Если предположить, что развитие природы осуществляется по законам индетерминизма, то, соответственно, человеку свойственно совершать поступки, идущие вразрез с логикой, и в этом выводе проявляется теснейшая связь преступления и театра. Иначе говоря, воля к театру определяется как преступная, т.е. она проявляется в преступлении / переступлении через ряд преград, которые личность преодолевает для достижения эстетического эффекта, подобно тому, как акробат, клоун, наездник и т.д. совершают чудеса на сцене, преобразаясь и преображая свое «Я». В роли преступника выступают ассистенты, создающие преграды цирка-

чам. Тут мы и становимся свидетелями «театра для себя». Притворство, обман, ложь сопутствуют фокуснику, даже артистический псевдоним есть симуляция, маска. Поэтому образы романтических злодеев, сцены объятий, поцелуев, сладострастий в театре преследовались как недопустимые и светскими, и церковными властями.

Недаром [...] малолетним и учащимся в средне-учебных заведениях запрещается посещать большинство из наших частных театров [Евреинов 2002: 146].

Если пользоваться определением австрийского писателя Германа Бара, автора романа «Театр» (1914), «актерство становится как бы маской нечестивых вождений. И в конце концов не знаешь, кто перед

тобой: спекулянты, мечтатели или служители сатаны...».

Все эти формулировки нужны Евреину не для того, чтобы доказать наличие преступного или quasi-преступного характера театральных постановок. Он устраняет различие между преступлением и театральным инстинктом, так как хочет соединить явления жизни культурной и обыденной — и подвести читателя к собственному представлению о катарсисе, дополняя определение, данное Аристотелем:

[...] если б я был хоть чуточку посмелее, я бы прибавил ко всем этим толкованиям пресловутого катарсиса такое, которое раскрывало бы сущность трагического театра как арены преступлений, сопричащаясь коим

и в коих временно исчерпывая свою злую волю (волю к преступлению), душа зрителя очищается. [...] трагический театр, призывая зрителя к идеальному соучастию в представляемых преступлениях, соблазнительно увлекая его волнующую страстями душу в самый омут заразительно разыгрываемого преступления, — является, в аристотелевском понимании, сам по себе преступлением (хе, хе!) Разве в самом деле учение о катарсисе не выигрывает от такого простейшего объяснения, что раз воля к преступлению существует в человеке, надо дать ей надлежащий исход; театр же как раз обманчивым образом, через сопереживание и дает такой исход!.. [Евреинов 2002: 148].

Исследуя патологические душевные движения и пытаюсь найти спо-

собы их исцеления, драматург в пьесах и киносценариях добивался убедительности и эстетической привлекательности. Он пророчил полное и абсолютное проникновение в человеческую жизнь кинематографа, обладающего своеобразным «плацебо-эффектом». Прирожденная открытость человека миру театрального искусства позволяет сценической постановке воздействовать на внутренний мир реципиента в качестве своеобразного гипнотического регулятора. Каждому человеку свойственно жить иллюзиями, а театр обладает способностью «подогревать» эти надежды и мечты людские. Таким образом, очевидна благотворная миссия театра для психического здоровья человека. Понятие «театр»

в концепции Евреинова приобретает характер универсальной детерминанты, включающей в себя не только театр на сцене, но также и театр, генетически свойственный человеку, — это театр «внутренний», порожденный «инстинктом театральности».

О театре жестокости писал и французский теоретик театра Антонен Арто в книге «Театр и его двойник», отнюдь не предлагая сакрализировать жестокость. В современном театральном представлении зритель имеет возможность перевоплотиться в героя, а это является своеобразной формой насилия над собой, уверен французский драматург. Театр обладает сильнейшей коммуникативной мощностью, но зритель должен наблюдать происходящее как бы извне,

со стороны, и для того, чтобы воздействовать на чувствительность реципиента, на его подсознание, необходимо создать новые динамические способы ретрансляции текста, прежде всего избавившись от этого текста, заменив его жестом, полагает режиссер. М. Мамардашвили объясняет идеи французского драматурга таким образом: «Все мы все время что-то изображаем. А то, какие мы есть, можно показать лишь изображением изображения, то есть театром театра. Тогда-то и происходит катарсис» [Мамардашвили 1988: Электронный ресурс]. Человеческое сознание устроено таким образом, что одного визуального или слухового впечатления ему недостаточно для того, чтобы вникнуть в смысл

сказанного / прочитанного: «Оказывается, читая и слыша слова, мы не имеем мыслей — вот в чем драма. Сами по себе значения всех наших письменных и звуковых записей не содержат состояний понимания и мысли, поэтому, собственно, становятся необходимыми изображения изображений» [Мамардашвили 1988: Электронный ресурс], т.е. требуется новая постановочная форма.

В своих работах Арто не дает четких формулировок нового театра, он, прежде всего, отрицает право на существование театра традиционного, ибо тот потерял способность воздействовать на зрителя, добираться до потаенных уголков его души. В этих уголках и затаилась человеческая жестокость, о которой Арто заявляет вслед за

Ф. Ницше. Как подчеркивает один из исследователей творчества французского драматурга В. Максимов, и Арто, и Ницше считали, что христианство вульгаризировало естественнонаучное представление о хищнической натуре человека, ныне он «обеспечивает себе жизнь на земле, создав идею ада, превышающего земную жестокость, и идею неба, оправдывающего жизнь среди жестокости» [Арто 2000: 403]. Борьба с жестокостью, провоцирующая ответную жестокость, лишь усугубляет положение, закольцовывает движение, бессмысленно и бесконечно порождая большую безжалостность и открывая варварству вечность. Поэтому Арто предлагает новые пути для рождения человеческого в человеке: это произойдет через художественное

переживание, вскрытие духовных язв при помощи кротоического театра, «уязвляющего сердце». Арто уверен: если театр

предъявит зрителю неоспоримые свидетельства его собственных грез и сновидений, где тяга к преступлению, эротические кошмары, зверства и химеры, несбыточные представления о жизни и мире, даже позывы к каннибализму вырвутся наружу уже не в мирном иллюзорном плане, но из глубин его собственного бытия [Арто 2000: 183],

произойдет прорыв в человечность, т. е. человек сумеет вырваться из пут ужасных страстей и жестокости, он обретет свободу и станет нищепанским сверхчеловеком.

Арто ведет к идее великого освобождения, великого нарушения услов-

ностей, к идее очищения через насилие и жестокость; он предполагает, что выведение слепых сил на сцене должно защитить нас от них в жизни [Гротовский 2009: 129].

Для достижения такой сверхзадачи и нужны новые художественные решения, действие должно напоминать кошмарный сон, только наши грезы имеют силу воздействия на подсознание, ибо мы в ответе за наши сны.

И Евреинов, и Арто, как видно из сказанного, пытались придать театру доселе невиданную целительную функцию, визуализируя тех химер, которые владеют человеческими душами: «либо человек разыграет все это в своем воображении и справится тем самым с определенными силами, либо эти силы — кровь и насилие — будут

не в театре, а в реальности» [Мамардашвили 1992: Электронный ресурс].

Впрочем, далеко не все современники были единомышленниками Евреинова в его взглядах на театротерапию. Так, Н. Дризен, критик «Театральной России (Театральной газеты)», на страницах которой не раз помещались иронические отзывы о пьесах Евреинова, скептически говорит о декадентствующих театрах:

После разных надрывов на сцене, поголовного избиения младенцев, ужасов и настроений, вовсе не вредно побеседовать иногда с нормальными людьми, может быть немного шаблонными, но во всяком случае уравновешенными. Ведь сцена, — признаем это раз и навсегда, — публичная

кафедра, но не кафедра психиатрии и гражданского права! [Дризен 1904: 17]

Те же слова применимы и к творчеству Арто, учение которого пытались аккумулировать в искаженном виде представители различных общественных групп и движений. Известный исторический факт — театрализованное поведение членов «Чикагской семерки» во время судебного разбирательства — лишь подтверждает это предположение. Современный исследователь идеи «исцеляющего театра» Евгений Гольцман пишет об «опасности», амбивалентности постановок, манифестирующих жестокость:

Два человека становятся участниками одной игры, одну и ту же драму могут назвать «своей». Мать прижимает к себе ребенка, и тот успокаива-

ется, но если его прижмет к себе чужой человек, ребенок заплачет. Для того чтобы чужие люди стали своими, необходим специальный сигнал. Психотерапевт, актер, политик и гадалка используют разные методы подачи такого сигнала и создания у человека нужной им психологической установки. Человек идет в театр, на митинг, к врачу и при этом оказывается втянутым в выполнение определенного ритуала, неотъемлемой частью которого является воздействие на психику. [...] Иногда такое вовлечение в «театральное действие» помогает освободиться от психических и физических недугов, иногда приводит к депрессии и язве желудка [Гольцман 2001: 87].

Эта мысль приобретает все более громкое звучание, даже порождает новые околонучные течения, идеи,

как, например, идеи «векторной психологии». Вероятно, на их возникновение в значительной степени повлияли теракты и массовые преступления, совершаемые в последнее время. Все чаще звучит вопрос о том, что подтолкнуло преступника (если он не религиозный фанатик) к совершению подобного злодеяния. Не находился ли он под воздействием кинопостановки (заменившей в нашем случае театральную постановку), спровоцировавшей выброс негативной энергии, сыграв, таким образом, противоположную роль, нежели та, которую ей отводили Евреинов и Арто? Подражание, притворное или не-притворное, может свидетельствовать и о психологических отклонениях (человек, воображающий себя королем;

художник, рисующий автопортрет, привносящий в него что-то нарушающее истинность подражания). Тут необходимо помнить о дистанции в подражании. И тогда мы упираемся в важнейший тезис манифестов обобщенных театральных деятелей, исключая возможность «изображения изображаемого». Выстраивая метафизическую структуру идей Арто, М. Мамардашвили приводил в пример такого вора, которого невозможно изобразить на сцене, так как в жизни вор (блатной) уже играет вора; в таком случае на сцене следует играть вора, играющего вора. Это и есть театр театра, изображение изображаемого.

В театре театра, если использовать это определение для пьес Евреинова, не нужен раскрученный сюжет,

поэтому драматург сводил его к минимуму, например, не давал рассказа о любви, а устраивал «Представление любви» (именно такое название дано его монодраме), т.е. актер изображал это чувство. Существует принципиальное отличие между актером на сцене и притворяющимся кем-то человеком, например, ревнивцем. Оба притворяются, но неудавшееся притворство актера будет засчитано ему как поражение. Актер не занимается на сцене самоизображением, хотя привносит в игру что-то от себя. Евреинов утверждает, что актер, изображая изображаемое, должен пережить абсолютное пресуществование, иначе — перевоплотиться в другого, поэтому для него не важны декорации и сюжет.

В отличие от него, Арто абсолютизирует жест, стремясь вовсе отказаться от текста, от слова. Человеческий крик, изломы рук, страдания должны стать той вспышкой, которая на секунду создаст в сознании зрителя жестокое «состояние понимания», чтобы оно так и осталось в театре, не выйдя на улицу со всеми театральными атрибутами.

В этом и заключается целительная функция театра.

ЛИТЕРАТУРА

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

Гадамер Х-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988.

Гольцман Е. Исцеляющий театр // Наука и жизнь. М., 2001. № 11. С. 86–92.

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

Джурова Т. Театр как храм. К истории некоторых религиозных понятий на русской сцене 1900–1910-х годов // Петербургский театральный журнал. 2016. № 1[83]: ptj.spb.ru/archive/83/theater-and-religion/teatr-kak-hram/#link-8

Н.Д. [Николай Дризен] Михайловский театр // Театральная Россия. Театральная газета. СПб., 1904. № 1. С. 17.

Евреинов Н.Н. Преступление как атрибут театра // Николай Евреинов. Демон театральности / Сост., общ. ред. и коммент. А. Зубкова и В. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 143–149.

Евреинов Н.Н. Театр как таковой. Одесса: Студия «Негоциант», 2003. 192 с.

Евреинов Н.Н. В школе остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М.: Искусство, 1998. 366с.

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

Евреинов Н. Театр у животных. О смысле театральности с биологической точки зрения. Л.; М., 1924.

Мамардашвили М. Метафизика Антонена Арто. 1988: mamardashvili.com/archive/interviews/arto.html

Финк Э. Основные феномены человеческого бытия: Канон+РООИ Реабилитация, 2016: www.litmir.me/br/?b=70823&p=1

Carnicke Sh.M. The Theatrical Instinct: Nikolai Evreinov and the Russian Theatre of the Early Twentieth Century. American University Studies. Series XXVI. Theatre Arts. Vol. 2. N.Y.; Bern; Frankfurt a/Main; Paris, 1989. 247p.

Е.Н. Толмачева
независимый исследователь /
адвокат
Адвокатский кабинет
(Южно-Сахалинск, Россия)

**Красота Культуры
в творчестве
Н.К. Рериха**

Аннотация: В докладе раскрывается особое восприятие Н. Рерихом культуры, в разных формах проявляемое в его творчестве.

Ключевые слова: культура, этика и эстетика, искусство и религия, Николай Рерих

E.N. Tolmacheva
Independent Researcher / Lawyer
Law Office
(Yuzhno-Sakhalinsk, Russia)

**The Beauty of Culture
in Creativity of Nicholas Roerich**

Abstract: The report reveals a special perception by Nicholas Roerich of culture, manifested in various forms in his work.

Key words: culture, ethics and aesthetics, art and religion, Nicholas Roerich

Пожалуй, никто, кроме Николая Константиновича Рериха, столь изысканно, с глубоким осознанием каждого слова не писал столько о красоте культуры. Красота проявляется во всем: и в литературных произведениях Н.К. Рериха, и в его картинах, его поведении, и даже во внешнем облике. Его светлое, степенное лицо уже несет в себе проявление гармонии. Глядя на портрет этого выдающегося человека, чувствуешь

мудрость и знания, накопленные им в течение не одной жизни. Красота жизни Николая Константиновича, проявляющаяся внутри его тонкого душевного устройства, показывает и красоту во внешнем мире — в культуре как искусстве, которую он почитал как служение Свету.

Знакомство автора статьи с творчеством Н.К. Рериха началось с его картин. Это тот случай, когда действительно лучше один раз увидеть. Первое, что замечаешь, это цвет — синий. Пронзительная многофактурная, влекущая в беспредельность Космоса с его семьёю великими тайнами¹ синева из полотна в полотно

¹ *Рерих Н.К.* Семь Великих тайн Космоса. М.: Эксмо, 2010. С. 864.

перемещается с разными оттенками. Безмятежность и могущество гор, священных гор Востока и Алтая (Кайлас, Белуха), искомые многими, но вершины которых доступны далеко не каждому, открываются перед зрителем во всей красе. Его любовь к горам объяснима: его влекли тайны бытия народов Востока, но больше всего он тяготел к славянской культуре, быту славян, что, как мы видим уже сейчас, схоже с традициями загадочного Тибета, Индии, Китая. Быть может, славяне и жили на территории этих стран? Это предстоит установить.

Очевиден контраст между картинами, в которых воплощены духовные идеи Рериха, и супрематическими по-

лотнами². По нашему мнению, картины, на которых изображены геометрические фигуры, к искусству в самом высоком его проявлении отнести нельзя. Это по сути пустота, которую, по замыслу художника, мы сами можем наполнить содержанием, а черный квадрат — вовсе тьма. Рерих такого рода эксперименты с искусством — «перенос действительности в абстракцию» — рассматривал как «одно из преступлений культуры»³.

² Основополжником супрематизма является К. Малевич, о творчестве которого см., напр.: Овшинов А.Н. Философия супрематизма авангардиста Каземира Малевича // Гуманитарий юга России. 2017. Т. 6. № 3. С. 99–111; Голенок М.П. Философия супрематизма Казимира Малевича: cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-suprematizma-kazimira-malevicha (дата обращения: 05.01.2020).

³ Рерих Н. Держава Света: (сборник). М., 2003. С. 4.

Существует множество определений культуры. Например, во всемирной энциклопедии по философии культура определена как система исторически развивающихся надбиологических программ человеческой деятельности, поведения и общения, выступающих условием воспроизводства и изменения социальной жизни во всех ее основных проявлениях⁴. В энциклопедии по культурологии XX в. дано такое определение: «Культура (от лат. возделывание, воспитание, образование, развитие, почитание) — совокупность искусственных порядков и объектов, созданных людьми в дополнение к природным, заученных форм человеческого поведения и

⁴ Всемирная энциклопедия: Философия. М.: АСТ, 2001. С. 524

деятельности, обретенных знаний, обрядов самопознания и символических обозначений окружающего мира»⁵.

Рерих, осмысляя существующие определения культуры, сформулировал свое понимание того, что есть культура. Называя культуру почитанием Света, он и сам отмечал, что, возможно, слишком воодушевлен ею, но акцентировал внимание читателя на различиях между культурой и цивилизацией. Цивилизация в основе своей гражданственное, общественное строение жизни, тогда как Культура — Культ — имеет глубокое духовное значение: *Культ* — почитание Благого Начала, *Ур* напоминает старый восточ-

⁵ Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 1. СПб.: Алетея, 1999. С. 336.

ный корень, обозначающий Свет, Огонь⁶. Таким образом, КультУра по Рериху — это почитание Света, Огня — благого начала источника жизни на Земле и процветания человека. Причем иного слова, кроме «почитание», он не использует. Образование, т.е. образы жизненных проявлений у человека формируются индивидуально, всякая стандартизация в этом процессе неуместна. Воспитание в человеке тех или иных качеств также неприменимо, поскольку все необходимые качества и знания уже присутствуют у человека от рождения, а задача воспитателя — создать условия для их проявления, помочь раскрыть потенциал человека.

⁶ Рерих Н.К. Синтез // Рерих Н.К. Твердыня Пламенная. Рига: Виеда, 1991. С. 28–29.

Рерих указывает на основы истинной Культуры: «Культура есть истинное, просветленное познание. Культура есть научное и вдохновенное приближение к разрешению проблем человечества. Культура есть красота во всем ее творческом величии. Культура есть переоценка ценностей для нахождения истинных сокровищ народа. Культура утверждается в сердце народа и создает стремление к строительству. Культура защищает историческое достоинство народа»⁷.

В статье «Культура — почитание Свету», он развивает свою мысль: «Культура есть любовь к человеку... Культура есть синтез возвышенных

⁷ Рерих Н.К. Культура — почитание Света // Рерих Н.К. Твердыня Пламенная. Рига: Виеда, 1991. С. 28–29.

и утонченных достижений. Культура есть оружие Света. Культура есть двигатель. Культура есть сердце. Если соберем все определения Культуры, мы найдем синтез действенного Блага, очаг просвещения и созидательной красоты»⁸.

Рерих высоко почитал Культуру, считая, что необходимо собираться вокруг нее, как последователи и служители собирались вокруг Христа, «не умаляя, не унижая это понятие, но служа во всеоружии в безпредрасудном сознании»⁹.

В этом возвышенном понимании Культуры выявляется сущность жизни Человека, его пребывания на Земле — служение Свету, которое проявляется

⁸ Рерих Н.К. Культура — почитание Света. С. 28–29.

⁹ Рерих Н. Держава Света. С. 5.

во всех аспектах жизни: в ежедневном быту — и в искусстве: музыке, живописи, драме, танце, — в искусстве не только в привычном нам понимании творчества, но и в *мыслетворчестве*.

Рерих был убежден в том, что искусство объединит человечество, и с ним можно согласиться. Искусство неотделимо от творчества, в котором выражены основные ритмы, коны Вселенной — и Красота.

Искусство — это красота и прекрасное. Слово «красота» Рерих часто заменяет словом «Прекрасное» с той целью, чтобы подчеркнуть духовную основу повседневных явлений. Он пишет: «Лишь в невежестве мы думаем, что прекрасное суждено только богатым и недоступно трудящимся. В превратном мышлении мы, пожа-

луй, придем к опасному заключению, что прекрасное есть не что иное, как роскошь. Нужно раз и навсегда понять, что одухотворяющая сущность прекрасного не имеет ничего общего с роскошью»¹⁰.

Несомненно, его рассуждения о Культуре как о благом начале Света, Огня заслуживают особого внимания, но самое прекрасное в этом мире — это связь с Создателем, и Рерих это знал. Упоминая о красоте искусства и его единстве с наукой, он думал именно об этом — о духовном начале, о дарованных Создателем возможностях явить здесь знания через свое творчество.

¹⁰ *Рерих Н. Прекрасное // Рерих Н.К. Держава Света. Священный Дозор. Рига: Виеда, 1992. С. 19.*

Помимо искусства в разных его проявлениях: театр, живопись, пение, танцы, — он писал и о политических событиях, о финансах, науке. Рассуждая о культуре как единственном источнике и двигателе спасения угасающего в плену материальных богатств человечества, он обращался и к вопросам политическим. В своих работах он неоднократно говорил о разделении мира на разрушителей и созидателей, что подтверждается ситуацией в мире в 1930-е гг., в преддверии Второй мировой войны, финансового кризиса в США, повлиявшего на финансовые системы и в других странах. Применима его теория и к современному миру, где, как и в прежние времена, все взаимосвязано.

Таков был подход Рериха к восприятию жизни, где нет разделения на сферы жизнедеятельности человека, сообществ и государств — есть единство. Как единство человека, его Духа со Светом Космоса и Землей. Как взаимосвязь политики, финансов, искусства, науки с ее открытиями и повседневной жизни человека. Это всё и есть Культура, т.е. служение Свету.

С верой в красоту поколения сменялись поколениями, изменялась и расстановка сил на международной арене, но неизменным оставался Дух русского человека, о котором также писал Рерих. Каждое произнесенное им слово несет в себе потенциал, стимулирующий к мыслетворчеству.

Однако в век торжества низменных «ценностей» (жестокость, самость, эгоизм, ложь, месть и др.) слова о Культуре как источнике вдохновения, основе жизни остаются услышанными немногими. Более полувека прошло с момента ухода Рериха, но открытые им истины, которые воплощались в его творчестве, все чаще и чаще мы слышим от наших современников.

В октябре 2019 г. в Индии установлены памятники Николаю и Елене Рерих. Это знак того, что их идеи обращены ко всем ищущим Свет, независимо от места и времени рождения. Но чтобы верно понять творчество Николая Рериха, надо жить его мыслями, впитывая таящееся в них знание о Мире.

Николаем и Еленой Рерих написаны предания, несущие позитивные, светлые знания, позволяющие прозревать в материальном мире пророческие явления и Иерархов Света, а иначе в материальном дуальном мире принять Светлые многомерные знания невозможно. Проявленный в их произведениях Свет есть великая ценность человечества, дошедшая до нас, в том числе известный Пакт и Знамя Рериха, посвященные защите культурных ценностей. 15–16 ноября 2019 г. в Музее-институте семьи Рерихов и Главном штабе Государственного Эрмитажа прошел круглый стол «Права музеев – Пакт Рериха и Декларация прав культуры Лихачева». Были рассмотрены вопросы сохранения и актуализации культурного

наследия и межмузейного сотрудничества с целью создания единого культурного пространства. Среди участников были спикеры из России, Монголии, Индии, Тайваня, Израиля и Италии¹¹. Столь же важна Декларация прав культуры Д.С. Лихачева¹². Эти документы заслуживают самого внимательного прочтения.

К счастью, мы живем в интересное время, когда сила живого искусства возрождается, проповедуя любовь к жизни в ее естественном, природном, первозданном виде.

¹¹ См.: roerich.spb.ru/news/kruglyy_stol_pra-va_muzeev_%E2%80%93_pakt_reriha_i_deklaraciya_prav_kultury_lihacheva (дата обращения: 05.01.2020 г.)

¹² С текстом Декларации прав культуры ознакомиться на сайте: www.lihachev.ru/lihachev/deklaratsiya/

Но возникает вопрос: почему наследие Рерихов, распространившееся по всему Миру, не столь ценно сейчас у нас, в России? Даже в тяжелое для России 1990-е гг. их сочинения изучались. Так, нами были обнаружены в ГБУ «Государственный исторический архив Сахалинской области» публикации за подписью В. Бочаровой в 1992 г. в областной газете Сахалинской области «Губернские ведомости» в разделе «Живая этика». В своих статьях она писала, об энергетической сущности человека, Абсолюте, о судьбе планеты и человека на ней.

Как известно, Рерих часто уезжал из России. Так, в 1920–1923 гг. он создает в США Институт объединенных искусств и Художественный Музей Рериха; в 1924–1928 гг. предприни-

мает беспрецедентную пятилетнюю научно-художественную экспедицию через Гималаи, Тибет, Алтай и Монголию. В 1934–1935 гг. Рерих возглавляет экспедицию в Монголию и Китай. Длительное время, с конца 1928 до 13 декабря 1947 г., он жил со своей семьей в Индии — в долине Кулу (Гималаи). Он всем сердцем желал вернуться на Родину, но, начав сборы, накануне отъезда, 13 декабря 1947 г., ушел из жизни.

Размышляя над поставленным вопросом, мы пришли ко следующему.

Пребывая вдали от Родины, душой он всегда был с Россией, а Россия — это Светоч Нового Мира на Земле. В период тяжелых времен в Российской Империи, в Советской России, оставаться было небезопасно. Быть может, Рериха и его семью уберег-

ли Силы Света. Вообще, человек, устремленный к Свету, мало внимания обращает на условия жизни, какими бы тяжелыми они ни были. Сложности повседневного бытия он стойко преодолевает, с Любовью и радостью. Так и жила семья Рерихов, служа Свету, даря людям знания, которые принимают Душой и Сердцем в разных частях мира.

ЛИТЕРАТУРА

Рерих Н.К. Синтез // Рерих Н.К. Твердыня Пламенная. Рига: Виеда, 1991. С. 272.

Рерих Р. Прекрасное // Рерих Н. Держава Света. Священный Дозор. Рига: Виеда, 1992.

Рерих Н. Держава Света (сборник). М.: Эксмо-Пресс, 2003.

Николай Рерих о Культуре / Сост.: Т.В. Аверьянова. Новосибирск: Издательский центр РОССАЗИЯ Сибирского Рериховского Общества, 2009.

- Рерих Н.К.* Семь Великих тайн Космоса. М.: Эксмо, 2010.
- Бочарова В.* О власти // Губернские ведомости. 1992. 28 марта.
- Бочарова В.* Судьба планеты и человека на ней // Губернские ведомости. 1992. 18 апр.
- Бочарова В.* Вернемся к началу // Губернские ведомости. 1992. 1 мая.
- Бочарова В.* Ежедневно желайте людям добра // Губернские ведомости. 1992. 22 авг.
- Бочарова В.* Мы должны нести свет. Губернские ведомости. 1992. 7 марта.
- Всемирная энциклопедия: Философия. М.: АСТ, 2001.
- ГБУ «Государственный исторический архив Сахалинской области». Фонд 262, оп. 1, д. 1597, л. 71–73.
- Голенок М.П.* Философия супрематизма Казимира Малевича. [Электронный ресурс]: cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-suprematizma-kazimira-malevicha (дата обращения: 05.01.2020).

Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 1.
СПб.: Алетейя, 1999.

Овшинов А.Н. Философия супрематизма аван-
гардиста Каземира Малевича // Гуманита-
рий юга России. 2017. Т. 6. № 3. с. 99–111.

М.М. Громова
МГУ имени М. В. Ломоносова
(Москва, Россия)

**Переводы словенской
детской литературы
на русский язык:
основные имена и факты**

Аннотация: С 1956 г. до настоящего времени над русскоязычными изданиями словенской детской литературы работали более двадцати переводчиков. Произведения, выбранные для перевода, — народные и авторские сказки, народная поэзия, художественная проза, пьесы, стихотворения современных авторов. Среди переводчиков словенской детской литературы следует отметить Татьяну Вирта, Ирину Макаровскую, Ольгу Кутасову, Леонида Яхнина, в настоящее время — Жанну Перковскую.

Ключевые слова: художественный перевод, словенская детская литература

M.M. Gromova
Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russia)

**Translations of Slovenian
Children's Literature
into Russian:
Basic Names and Facts**

Abstract: From 1956 to the present more than twenty translators have worked on Russian-language editions of Slovenian children's literature. The works chosen for translation include folk and author's tales, plays, realistic prose, folk poetry and poems by contemporary authors. The most significant names among translators of Slovenian children's literature are Tatyana Virta, Irina Makarovskaya, Olga Kutasova, Leonid Yakhnin, currently Zhanna Perkovskaya.

Key words: literary translation,
Slovenian children's literature

Первым переводчиком словенской детской литературы на русский язык был словенец Мартин Матвеевич (Даворин) Хостник (1853–1929), автор «Ручного русско-словинского словаря» (1897) и «Грамматики словинского языка» (1900). В 1888 г. он перевел «народную повесть» Франа Левстика «Мартин Керпан» (1858), которая в те годы, впрочем, вовсе не считалась детской.

Издания словенской детской литературы на русском языке возобно-

вились только в середине 1950-х гг., сразу после восстановления отношений Советского Союза и Югославии, прерванных в 1948 г. С 1956 г. начинают появляться сборники югославских сказок. Над ними работают известные ученые-слависты. Так, выдающийся специалист по славянскому фольклору, литературовед-энциклопедист Николай Иванович Кравцов (1906–1980) был редактором и составителем сборника «Девушка-лебедь» (1956), а профессор МГУ имени М.В. Ломоносова, поэт и переводчик Илья Николаевич Голенищев-Кутузов (1904–1969), — автор предисловия к сборнику «Сказки народов Югославии» (1962).

С 1956 г. до настоящего времени над русскоязычными изданиями словенской детской литературы рабо-

тали более двадцати переводчиков. Первые переводы были выполнены с сербского языка; эта практика прекратилась только после 1970 г., когда в МГУ появилась словенистика как специальность.

В 1956 г. в Москве выходит сборник «Девушка-лебедь: Сказки народов Югославии». В сборнике восемь словенских сказок, все они переведены с сербскохорватского языка. Переводчица — Татьяна Вирта (р. 1930), автор воспоминаний «Родом из Переделкино», «Моя свекровь Рахиль, отец и другие», «Физики и лирики. Истории из жизни ученых и творческой интеллигенции», дочь советского писателя Николая Вирты. Отдельные сказки в ее переводах переиздавались на протяжении двадцати двух лет.

В том же году тиражом 115 000 экземпляров выходит сборник «Славянские сказки» под редакцией Т.Д. Зубковой, включающий болгарские, чешские, польские и «югославские» сказки. Составительница и переводчица раздела «югославские сказки» — Нина Алексеевна Цветинович-Грюнберг (1895–1978), выпускница Ленинградского института восточных языков (1924), где изучала турецкий, сербский и болгарский языки, сотрудница Библиотеки Академии наук СССР в Ленинграде, преподаватель Ленинградского университета (1945–1955), переводчица. Литературная обработка югославских сказок выполнена А. Любарской.

Первая словенская детская пьеса, опубликованная на русском языке, тоже переведена с сербского. Это сказочная пьеса Фране

Мильчинского-Ежека (1914–1988) «Звездочка-Соня» («Zvezdica za sranka», 1952). Она опубликована в разделе «Сказки для детей» сборника «Театр кукол зарубежных стран», вышедшего в 1959 г. тиражом 6000 экземпляров¹. Это единственная сказка словенского автора в сборнике; впрочем, о ее словенском происхождении в книге не упоминается. Переводчик, Дмитрий Павлович Мансфельд, словенской литературой больше не занимался. У этого перевода необычная судьба: через десять лет после публикации в сборнике он вышел в журнале «Пионер» в рубрике «Фонарик», где помещались пьесы для постановки в школьных театрах.

¹ Благодарим за предоставленную информацию хранителя архивных фондов Музея ГА-ЦТК им. С.В. Образцова Марию Сергеевну Ильину.

Несмотря на то что в Словении пьеса стала классикой кукольного театра, в Советском Союзе, насколько нам известно, она не ставилась. Однако героиня этой сказки попала в Россию. С 1955 г. спектакль по сказке входит в репертуар кукольного театра Любляны и уже стал классикой. Когда С.В. Образцов, театральный режиссер, создатель и руководитель Государственного академического центрального театра кукол, посетил Люблянину в 1957 г., мастер кукол Мара Краль (1909–2010) изготовила для него авторскую копию куклы Звездочки Сони. Оригинал сгорел при пожаре театра в 1972 г., а копия до сих пор хранится в музее театра Образцова. В октябре 2015 г., когда спектакль «Zvezdica zaspanka» отмечал шести-

десятилетие в восстановленном кукольном театре Любляны (где спектакли возобновились в 2008 г.), копия прибыла в Люблян у в сопровождении заведующего музеем ГАЦТК Гордия Салтыкова и выставлась в постоянной экспозиции музея кукол в Люблянском замке до 24 января 2016 г.

С 1961 г. на русском языке начинается выходить словенская реалистическая проза для детей. Как правило, это остросоциальные детские повести, их ведущие темы — национальное самосознание словенского народа, его борьба за национальную идентичность и родной язык. Большая часть повестей вышла в переводе Ирины Макаровской — уже со словенского языка. В ее переводе опубликованы повести «Экипаж “Синей

чайки”» (1961) Тоне Селишкара, «Спрятанный дневник» (1971) Леопольда Суходольчана, «Родишься только раз» (1976) Бранки Юрца, «Мальчик с двумя именами» и «Тайное общество ПГЦ» (1980) Антона Инголича и рассказ Кристины Бренковой «Кружка каши» (1970). Также Ирина Макаровская переводила словенские народные и авторские сказки.

Вторая переводчица словенской реалистической прозы для детей — Ольга Кутасова. В ее переводе вышли повести Франце Бевка (1890–1970) «Тончек» и «Черные братья» (1964 и 1977 соответственно). В 2015 г. повесть «Тончек» переиздана в сборнике «Посвящается Югославии, вышедшем тиражом 1000 экземпляров. Это единственное произведение

словенского автора в сборнике, причем нигде нет указания на то, что это детская повесть, а сам сборник имеет возрастную маркировку 12+.

В 1955 г. по инициативе преподавателей только что воссоединившейся кафедры славянской филологии Санкт-Петербургского (тогда Ленинградского) государственного университета тиражом 10000 экземпляров издан сборник «Поэзия западных и южных славян», куда вошли произведения Станко Враза, Франце Прешерна и Антона Ашкерца. Переводы выполнены преимущественно силами студентов и выпускников кафедры: «В ту пору, — а это была послесталинская эпоха, — вспоминал Св. Свяцкий, — существовало повышенное внимание к славянским литературам, обуслов-

ленное политической конъюнктурой. Иногда поощрялись издательские проекты, которые с трудом нашли бы осуществление в иной ситуации. Так был подготовлен и быстро издан сборник поэзии под названием “Поэзия западных и южных славян” (1955). Задумали и осуществили его преподаватели славянской кафедры Университета. Старых литераторов они привлекли мало, а студентов в достаточном количестве. Своим участием в этой книге (перевод почти 40 стихотворений) я обязан своему учителю Сергею Советову». Редактором сборника стал поэт и переводчик Вс.А. Рождественский. Сборник опубликован в издательстве «Детгиз» и предназначен для среднего и старшего возраста.

В 1961 г. тиражом 2500 экземпля-

ров вышел сборник стихов словенского поэта-модерниста Отона Жупанчича (1878–1949) «Пробуждение», ориентированный на взрослую аудиторию. В конце сборника расположен небольшой раздел «Стихи для детей». В него вошли стихотворения «Колыбельная» («Uspavanka»), «Моряк», «Ленка» («Lenka»), «Весенний корабль», «Под парусами», «Будь я деревом в роще...», «Береза и дуб», «Вздых», «Мак». Перевод детских стихов выполнен известной детской поэтессой, членом Союза писателей СССР Еленой Благиной (1903–1989) — возможно, с подстрочника (рабочие языки Благиной-переводчицы — украинский, белорусский и идиш).

С 1971 г. словенскую народную и

авторскую поэзию для детей переводит исключительно Леонид Яхнин (1937–2018) — поэт, писатель, драматург и переводчик. Словенские детские песенки в его переводах вошли в сборники «Утро. Детские песенки народов Югославии» (1971, 1973, тираж 1200 000 экземпляров) и «Серебряный рожок. Детские песенки народов Югославии» (1976, тираж 300 000 экземпляров). Оба сборника не содержат указания, какая песенка с какого языка переведена. Отдельные песенки из сборника «Утро» переиздаются до сих пор в хрестоматиях для дошкольников, а «Серебряный рожок» переиздан в 2014 г., но без подзаголовка — авторство песенок приписано переводчику, что вызвало возмущение читателей,

знакомых с изданием 1976 г.

В 1984 г. в журнале «Пионер» опубликовано стихотворение Сречко Косовела «Солнце на плече» в переводе Яхнина. В 1986 г. вышел сборник детских стихов югославских поэтов «Давайте расти!», составленный Яхниным и полностью им переведенный — всего шестьдесят восемь стихотворений, переведенных со словенского, сербохорватского, македонского и русинского языков. Стихотворений словенских авторов шестнадцать: это «Народная песенка», «Ковшик» и «Колыбельная» («Uspavanka») Отона Жупанчича (1878–1949); «Но, лошадка!» («Hi, konjiček») Аницы Черней (1900–1944); «Солнце на плече» («Otrok s sončnico») Сречко Косовела (1904–1926); «Рыбы» («Ribica» из

сборника «Srebrna gibica», 1953) Бранко Рудольфа (1904–1987); «Двери» («V Vrata») из сборника «Abecedarija», 1975) Дане Зайца (1929–2005); «Рак» Вояна Тихомира Архара (1922–2007); «Темнота» и «Неправильные сказки» («Pravljice z napako») Тоне Павчека (1928–2011); «Сны» («Sanjamo») Милены Батич (1930–2015); «Побег» («Pobeg») и «Медвежья школа» («Medvedja šola») Каэтана Ковича (1931–2014); «Старушка Стоушко» («Vseveda soseda») Саши Вегри (1934–2010); «На краю земли» («Kaj je na koncu sveta») и «Откуда?» Нико Графенауэра (р. 1940).

В том же году в заключительном, пятидесятом томе серии «Библиотека мировой литературы для детей» «Поэзия народов мира», вышедшем тиражом 407000 экземпляров, в разделе «Сербская, хорватская и словенская

поэзия» опубликованы стихотворения Франце Прешерна «Здравица» (перевод Д. Самойлова) и «Просьба» (перевод М. Петровых), «Веселый пастух» (перевод М. Петровых) Симона Грегорчича, «Дымится черное, распаханное поле...» (в переводе С. Штейна) и «Русский язык» (в переводе А. Сиротина) Антона Ашкерца.

В 1988 г. выходит сборник «Мальчишечья свирель: Стихи поэтов Югославии» с предисловием Татьяны Вирта. В сборнике два словенских стихотворения — «Кому письмо?» и «Улитка» («Polž», 1965) — Тоне Павчека, который назван «одним из ведущих словенских детских поэтов».

С 1977 г. в переводах Леонида Яхнина выходят также народные и авторские сказки, в том числе в виде диафиль-

мов и на виниловых пластинках. Так, в 1977 г. отдельным изданием опубликована сказка «Кто сшил Видеку рубашку» («Kdo je napravil Vidku srajčico», 1877) словенского писателя, критика и лингвиста Франа Левстика (1831–1887). Это «книжка-малышка» с тиражом 1500000 экземпляров. В 1982 г. студия «Диафильм» Госкино СССР выпускает по книге одноименный кукольный диафильм по сценарию Леонида Яхнина. В 1980-х гг. сказка выходит в «Библиотечке “Веселых картинок”» с пометой «словенская сказка», без указания имени автора. Листы с книжками из этой библиотечки требовалось аккуратно достать из журнала, отогнув скрепки, разрезать, сложить и сшить. В 1987 и 1990 г. сказка публикуется в хрестоматиях для дошкольников. Несмотря на то

что «Видек» не переиздавался на русском языке почти тридцать лет, он известен и популярен до сих пор: так, в 2016 г. по сказке было проведено развивающее занятие в детском клубе «Мамины помощники» в Сыктывкаре, а в 2018 — в Центре поддержки детского чтения Центральной районной детской библиотеки им. Н.А. Зайцева в Нижнем Новгороде. Отсканированное издание 1977 г. часто публикуют в группах социальной сети «ВКонтакте», посвященных детским книгам.

В 1978 г. выходит отдельной книгой сказка Леополяда Суходольчана «Красный теленок в белую крапинку» («Pikapolonček», 1968) в пересказе Леонида Яхнина, а в 1982 г. — сказка Суходольчана «Пико-динозавр» («Piko Dinozaver», 1978) с иллюстрациями словен-

ской художницы Марьянцы Емец-Божич (р. 1928, в книге названа Марианкой). Через год выходит рисованный диафильм «Пико-динозавр» по сценарию Яхнина. Он переиздается в 1988 и 1989 г.

В 1983 г. вышла антология «Двенадцать слонов. Сказки югославских писателей». Все сказки пересказал Леонид Яхнин. Словенских сказок в книге пять. Это «Мой зонтик — легкий шарик» («Moj dežnik je lahko balon», 1955, впервые опубликована на русском языке в 1962 г.) и «Домик из кубиков» («Hišica iz kock», первое отдельное издание — 1964) Элы Пероци (1922–2001), «Сказки под мостом» («Roteruh in počna lučka», 1977) Светланы Макарович (р. 1939); «Двенадцать слонов» («Dvanajst slonov», 1976) Леополь-

да Суходольчана (1928–1980) и «Праздничная сказка» («Praznična pravljiца», 1974) Марии Церковник (р. 1928; на самом деле писательницу зовут не Marija, а Marja). Все перечисленные авторские сказки, кроме «Праздничной сказки», выходили на виниловых пластинках фирмы «Мелодия», а «Мой зонтик — легкий шарик» также в виде рисованного диафильма.

В 1984 г. в Любляне вышел сборник Славко Прегла (р. 1945) «Сказки и рассказы» в переводе Леонида Яхнина. Через год рассказ Славко Прегла «Скверная история» на узбекском и русском языках вышел отдельным изданием в Ташкенте.

В 1981 г. словенская народная сказка «Пшеница — лучший цветок» в пересказе Л. Яхнина вошла в сборник

славянских сказок «Девушка-лебедь». В 1986 г. по сказке вышел одноименный рисованный диафильм, через два года он был переиздан.

В 1989 г. на основе перевода Яхнина и по его сценарию вышел рисованный диафильм «Петер-молоток» с подзаголовком «Словенская народная сказка». Это словенская легенда о Петере Клепце — маленьком пастушке, сыне вдовы, которого обижали взрослые пастухи, а волшебница-вила наделила его чудесной силой, с помощью которой он проучил обидчиков, расчистил землю возле своего дома и с тех пор помогает людям. После женитьбы он строит дом, а когда в его родные земли вторгаются турки, прогоняет их. История Петера Клепца известна в литературных обработках Ивана

Цанкара (1917), Франце Бевка (1956), Фердо Козака (1971), Душана Чатера (1995), Йоже Примца (2009). В диалекте Петера обрывается на его триумфальном возвращении к матери после победы над пастухами.

После 1991 г. в основном перепечатывались отдельные словенские народные сказки в составе различных сборников; выходили и новые переводы сказок, как правило, безымянные. С 2003 г. словенские детские песенки вновь стали входить в хрестоматии для дошкольников. Новых переводов не было. Только в 2001 г. по инициативе словенского общества «Д-р Франце Прешерн» в Москве выходит повесть Франа Левстича «Мартин Крпан» («Martin Krpan z Vrha», 1858) в переводе Александра

Романенко — то самое произведение, с которого в 1888 г. началась история переводов словенской детской литературы на русский язык. Издание не ориентировано на детей, хотя в Словении повесть издается как детская: увеличенным форматом, с многочисленными иллюстрациями. В 2011 г. книга переиздана в Любляне тиражом 500 экземпляров.

В последние несколько лет словенская детская литература, издающаяся на русском языке, — это книги для дошкольников и младших школьников. Направленность книг разнообразна — от «воспитательной» литературы до развлекательно-игровой и развивающей. Издательства делают ставку на популярные в Словении красивые иллюстрированные книги.

Переводчики — выпускники славянского отделения филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова: Ж.В. Перковская, А.Н. Красовец, В.В. Сонькин, А.С. Моругина; выпускница филологического факультета СПбГУ О.Д. Смородина.

В 2013 г. в переводе Ж. Перковской (р. 1961) опубликована пьеса Светланы Макарович «Пекарня Мыш-Маш» («Peкарна Ми́шма́ш», 1974). Премьера совместного белорусско-словенского спектакля на русском языке (постановщик — словенец Роберт Вальтл, хореограф — хорватка Наталья Манойлович) состоялась в Брестском театре кукол в апреле 2012 года в рамках международного европейского проекта «Кукольная кочевая академия 2». Спектакль посетил Гродно, Минск

и Люблянну. В 2016 г. его продолжали ставить в Бресте. В 2012 г. переводчица читала и обсуждала с ребятами «Пекарню Мыш-Маш» в рамках «Дней Европы» в Республиканской юношеской библиотеке в Казани. 18 февраля 2017 г. «Пекарню Мыш-Маш» читали в Центре славянских культур Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы им. М.И. Рудомино в рамках культурной акции «Неделя Балкан».

Уже почти сорок пять лет неизменно популярна у маленьких словенцев сказка Каетана Ковича (1931–2014) «Маšek Mugi» (1975), в которой стихами и прозой описан обычный день из жизни кота Мури, летописца Кошачьего города, и его подруги Кисы

Мацы. На основе стихов из сказки в 1984 г. был издан музыкальный альбом «Maček Muri in Musa Masa» с песнями на музыку Ерко Новака в исполнении певицы Нецы Фальк. Первый русский перевод книги вышел в 2017 г. под названием «Котик Мурчик». Это ритмизированный пересказ в духе раёшного стиха, выполненный детским писателем С. Еремевым, видимо, с немецкого перевода или с подстрочника. В 2018 появился перевод Ж. Перковской «Про кота Мурзика» — дань памяти консулу посольства Словении в Москве Борису Голе, неоднократно просившему перевести эту книгу. Перевод пока не опубликован. Летом 2019 г. он был дважды представлен перед маленькими слушателями в Центре

славянских культур и в Детском зале Государственной библиотеки иностранной литературы им. М.И. Рудомино в сопровождении песен из альбома «Mašek Mugi in Musa Masa», исполненных на языке оригинала.

В 2017 г. одна за другой выходят две книги головоломок словенских авторов — Наташи, Валентина и Грегора Буцик — «Думай» («Misleca, miselne naloge za mlade bistroume», 2013) и «Думай 2» («Misleca 2, Miselne naloge za bistroumne», 2015) с общим подзаголовком «сборник головоломок для развития мышления». Переводчица — словенистка Анастасия Моругина. Книги вызвали восторженные отзывы русскоязычных родителей. Первая книга выдержала уже три издания на русском языке, вторая два.

В 2019 г. под одной обложкой вышли на русском языке две сказки словенской художницы и писательницы Маницы Музиль (Manica Klenovšek Musil, р. 1974) «Слоненок Савва и Львенок Лева» в переводе Виктора Сонькина (р. 1969). В этих книгах первична визуальная составляющая — фотографии аппликаций из фетра и обрезков ткани. Художница работает в технике тканевой аппликации и коллажа, сначала создавая героев и фон, а затем уже текст. Книжки Маницы Музиль опубликованы в Китае, Пакистане, Турции, Испании, Швейцарии, Германии, Австрии и Бразилии. 23 февраля 2019 г. Русский центр Марибора и «Художественная галерея Марибор» организовали чтение сказок и мастер-класс по книге

для русскоязычных детей Словении.

В 2019 г. в переводе А. Красовец тиражом 4000 экземпляров выходят две книги словенской писательницы и художницы Лилы Прап (р. 1955): «Собачьи “почему”» и «Кошачьи “почему”». Своеобразный, зачастую скатологический юмор, отсутствие познавательности и игровое содержание книг вызвали неудовольствие некоторых русскоязычных читателей. Также отмечалось несоответствие суховатого, энциклопедичного языка перевода шутливому, полусерьезному содержанию книг.

В 2019 г. тиражом 5000 экземпляров выходит «Волшебная книга полезных трав» («Zelišča male čarovnice», 1995) Полонцы Ковач (р. 1937) с иллюстрациями Анчки Гошник Годец в перево-

де выпускницы СПбГУ О. Смородиной. Это сборник коротких историй про ведьму-травницу Леночку и ее друзей-мышат, дополненный энциклопедическими справками о лекарственных травах с латинскими названиями и рецептами.

Таким образом, в каждом жанре словенской детской литературы можно выделить «ведущего» переводчика. Реалистическую прозу перевели в 1960–1970-х И. Макаровская и О. Кутасова. Народную и авторскую поэзию (с 1971 г.), народные и авторские сказки (с 1977 г.) переводил поэт Л. Яхнин. Сейчас словенскую литературу для детей переводят Ж. Перковская, А. Красовец, В. Сонькин, А. Моругина, С. Еремеев (через язык-посредник) и О. Смородина.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бевк Ф. Тончек / Пер. со словен. О. Кутасовой. М.: Детская литература, 1964. 108 с.
2. Бевк Ф. Черные братья / Пер. О. Кутасовой // Отряд под землей и под облаками. Повести писателей Югославии. М.: Детская литература, 1977. 320 с.
3. Бёвк Ф. Тончек // Посвящается Югославии. Произведения словенских, хорватских и сербских писателей в переводах Ольги Кутасовой. М.: Центр книги Рудомино, 2015. С. 77–162. (Серия «Мастера художественного перевода»)
4. Бренкова К. Кружка каши / Пер. со словен. И. Макаровской // Дети мира. М.: Детская литература, 1970. С. 244–251.
5. Буцик В., Буцик Н., Буцик Г. Думай: Сборник головоломок для развития мышления / Пер. со словен. А. Моругиной. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. 136 с.
6. Буцик В., Буцик Н., Буцик Г. Думай 2. Сборник головоломок для развития мышления / Пер.

- со словен. А. Моругиной. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. 144 с.
7. Давайте расти! Стихи югославских поэтов / Пер. Л. Яхнина. М.: Детская литература, 1986. 112 с.
 8. Двенадцать слонов. Сказки югославских писателей в пересказе Леонида Яхнина. М.: Детская литература, 1983. 144 с.
 9. Девушка-лебедь. Сказки народов Югославии / Пер. с серб.-хорв. Татьяны Вирта; ред. и сост. Н.И. Кравцов. М.: Детгиз, 1956. 134 с.
 10. Жупанчич О. Стихи для детей / Пер. Е. Благининой // Жупанчич О. Пробуждение. М.: ГИХЛ, 1961. С. 161–172.
 11. Инголич А. Мальчик с двумя именами. Тайное общество ПГЦ // Инголич А. Мальчик с двумя именами / Пер. со словен. И. Макаровской. М.: Детская литература, 1980. 176 с.
 12. Ковач П. Волшебная книга полезных трав / Пер. О. Смородиной. СПб.: Питер, 2019. 74 с.
 13. Кович К. Котик Мурчик / Пер. С. Еремеева. М.: Мир и образование», 2017. 24 с.

14. Косовел С. (Словения). Солнце на плече / Пер. Л. Яхнина // Пионер. 1984. № 8. С. 21.
15. Кто сшил Видеку рубашку / Пер. Л. Яхнина // Хрестоматия для маленьких. Книга для воспитателя детского сада / Сост. Л. Елисеева. М.: Просвещение, 1987. С. 204–206.
16. Кто сшил Видеку рубашку. Словенская / Пер. Л. Яхнина // Хрестоматия для детей старшего дошкольного возраста. Книга для воспитателя детского сада / Сост. З.Я. Рез, Л.М. Гурович, Л.Б. Береговая. М.: Просвещение, 1990. С. 54–57.
17. Левстик Ф. Очерки и рассказы современных славянских писателей. Мартин Керпан: народный рассказ / Пер. с словен. М.М. Хостник. СПб.: Тип. Н.А. Лебедева, 1888.
18. Левстик Ф. Мартин Керпан: народный рассказ / Пер. со словен. М. Хостник. Триест: Slovanski svet, 1891. 29 с.
19. Левстик Ф. Кто сшил Видеку рубашку / Пер. Л. Яхнина. М.: Детская литература, 1977. 16 с.
20. Левстик Ф. Кто сшил Видеку рубашку? / Сценарий Л. Яхнина; под ред. Г. Витухновской. Сту-

дия «Диафильм» Госкино СССР, 1982. Д-254-82.

21. *Левстик* Ф. Мартин Крпан. Словенская народная повесть / Пер. со словен. А. Романенко; автор замысла, сост. и отв. ред. Ю. Ругел. М.: Д-р Франце Прешерн, 2001. 64 с.
22. *Левстик* Ф. Мартин Крпан. Словенская народная повесть / Пер. со словен. А. Романенко. Любляна: Д-р Франце Прешерн», 2011. 88 с.
23. *Макарович* С. Пекарня Мыш-Маш / Пер. Жанны Перковской // Я вхожу в мир искусств. Репертуарно-методическая библиотечка / Гл. ред. М. Гааз. М.: ВЦХТ, 1997 –. Звонок. Пьесы для детей. 2013. № 7. С. 4–22.
24. Мальчишечья свирель: Стихи поэтов Югославии / Пер. с серб.-хорват., словен., македон.: М. Петровых, Ю. Вронский, М. Ярмуш, Т. Вирта, Т. Макарова, И. Токмакова, Л. Яхнин, Д. Самойлов / Сост. и автор предисл. Т. Вирта. М.: Детская литература, 1988. 111 с.
25. *Миљчински* Ф. Звездочка-Соня. Сказка в 3 д., 6 картинах / Пер. с серб. Д.П. Мансфельда; пер. стихов П.М. Грушко // Театр кукол зарубежных стран / Сост., ред. и вст. ст. С. Дрейде-

- на. М.; Л.: Искусство, 1959. С. 503–525.
26. Мильчински Ф. Звездочка-Соня. Сказка в 3-х действиях / Пер. с серб. Д. Мансфельда // Пионер. 1969. № 1. С. 33–41.
27. Музиль М. Слононок Савва и Львенок Лева / Пер. В. Сонькина. М.: Пешком в историю, 2019. 64 с.
28. Пекарня Мыш-Маш. [Электронный ресурс]: tomin.by/news/cult/17079-pekarnya-mysh-mash (дата обращения: 31.07.2019).
29. Пероци Э. Мой зонтик — легкий шарик / Пер. Л. Яхнина; под ред. Т. Семибратовой. Студия «Диафильм» Госкино СССР, 1982. Д-083-82.
30. Петер-молоток. Словенская народная сказка / Пересказ и сценарий Л. Яхнина; художник Н. Беякова; ред. Г. Витухновская. Студия «Диафильм» Госкино СССР, 1989. Д-058-89.
31. Поэзия западных и южных славян: польск., чеш., словац., болг., серб., хорв., словен. Для сред. и ст. возраста / Вступ. ст. К. Державина. Л.: Детгиз, 1955. 503 с.

32. *Прап Л. Собачьи «почему»* / Пер. А. Красовец. М.: Речь, 2019. 32 с. *Прап Л. Кошачьи «почему»* / Пер. А. Красовец. М.: Речь, 2019. 32 с.
32. *Прегл С. Сказки и рассказы* / Пер. со словен. Л. Яхнина. Любляна: Младинска книга, 1984. 184 с.
34. *Прегл С. Скверная история. Рассказ. На узбекском и русском языках* / Пер. со словен. Л. Яхнина. Ташкент: Изд-во литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1985. 48 с.
35. *Прешерн Ф. Здравница. Просьба; Грегорчич С. Веселый пастух; Ашкерц А. Дымится черное, распаханное поле... Русский язык // Поэзия народов мира (от древнейших времен до рубежа XIX–XX веков)* / Сост. В.В. Левик, С.А. Небольсин, В.С. Столбов (поэзия народов Латинской Америки), С.А. Макуренкова; вступит. ст. Г. Кружкова. Т. 50. М.: Детская литература, 1986. С. 434–439. (Серия «Библиотека мировой литературы для детей»)
36. *Про кота Мурзика. Словенская сказка*: libfl.ru/ru/event/pro-kota-murzika-slovenskaya-skazka (дата обращения: 31.07.2019).
37. *Пчелка, пчелка...* / Пер. Л. Яхнина // Люби-

мое чтение в детском саду. До 4 лет. М.: АСТ; Астрель, 2003. С. 45.

38. Пчелка... (словенская песенка) / Пер. Л. Яхнина. Яблоня (словенская песенка) // Полная хрестоматия для дошкольников. Кн. 1 / Сост.: С. Томилова. М.: Астрель, 2011. С. 346.

39. Пшеница — лучший цветок. Словенская сказка в пересказе Л. Яхнина // Девушка-лебедь. Славянские сказки в пересказе С. Маршака, К. Паустовского, Н. Гессе и З. Задунайской, Н. Подольской, Н. Шерешевской, Т. Вирта, Л. Яхнина / Ред. Н.А. Терехова. М.: Детская литература, 1981. С. 97-103.

40. Пшеница — лучший цветок. Словенская сказка / Пересказ и сценарий Л. Яхнина; художник Н. Ермак; ред. Т. Семибратова. Студия «Диафильм» Госкино СССР, 1986. Д-010-86.

41. Селишкар Т. Экипаж «Синей чайки» / Пер. И. Макаровской. М.: Детская литература, 1961. 112 с.

42. Серебряный рожок. Детские песенки народов Югославии / Пересказал Л. Яхнин. М.: Детская литература, 1976. 32 с.

43. Сказки народов Югославии / Сост. Л.С. Архипова; предисл. И. Голенищева-Кутузова. М.: ГИХЛ, 1962. 408 с.
44. Славянские сказки / Ред. Т.Д. Зубкова; сост. болг., чеш. и польск. сказок Л.И. Толстая; сост. югослав. сказок Н.А. Цветинович-Грюнберг. Л.: Лениздат, 1956. 224 с.
45. Суходольчан Л. Спрятанный дневник. Повесть / Пер. со словен. И. Макаровской. М.: Детская литература, 1971. 112 с.
46. Суходольчан Л. Красный теленок в белую крапинку / Пересказ Л. Яхнина. М.: Детская литература, 1978. 40 с.
47. Суходольчан Л. Пико-динозавр / Пер. со словен. М.: Детская литература, 1982 г. 24 с.
48. Суходольчан Л. Пико-динозавр / Пересказ со словен. и сценарий Л. Яхнина / Под ред. Т. Семибратовой. Студия «Диафильм» Госкино СССР, 1983. Д-224-83.
49. Утро. Детские песенки народов Югославии / Пересказал Л. Яхнин. М.: Детская литература, 1972. 17 с.

50. Утро. Пчелка, пчелка... / Пер. Л. Яхнина // Хрестоматия для маленьких. Книга для воспитателя детского сада / Сост. Л. Елисеева. М.: Просвещение, 1987. С. 86–87.
51. Утро. Словенская народная песенка / Пер. Л. Яхнина // Антология детской литературы для детей 3–5 лет / Сост. Л. Яхнин, Е. Зайцева. М.: Олма-Пресс, 2003. С. 6.
52. Юрца Б. Родишься только раз / Пер. со словен. И. Макаровской; предисл. Е. Рябовой. М.: Детская литература, 1976. 159 с.
53. Яхнин Л. Серебряный рожок. Загадки и потешки. М.: Эксмодетство, 2014. 56 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин В.С., Лурье А.Н. Писатели Ленинграда: Биобиблиографический справочник, 1934–1981. Л.: Лениздат, 1982. 376 с.
2. Гармель Е. «Пекарня Мыш-Маш», или Белорусско-словенское «угощение». [Электронный ресурс]: www.zarya.by/event/message/view/7853 (дата обращения: 31.07.2019).

3. Кукла месяца. Октябрь 2015: Звездочка Соня из Москвы. [Электронный ресурс]: puppet.ru/muzej/arkhiv_vystavok/zvezdochka_sonya (дата обращения: 11.07.2019).
4. Новый сезон Брестский театр кукол откроет спектаклем «Пекарня Мыш-Маш». [Электронный ресурс]: brestcity.com/blog/novyj-sezon-bre-stskij-teatr-kukol-otkroet-spektaklem-pekar-nya-mysh-mash (дата обращения: 31.07.2019).
5. Центр славянских культур приглашает на Месяц культуры Словении. [Электронный ресурс]: krasotabalkan.ru/centr-slavyanskikh-kul-tur-priglasheet (дата обращения: 31.07.2019).
6. Чтение и обсуждение словенских сказок. [Электронный ресурс]: eur.ru/kazan/chtenie-i-obsuzhdenie-slovenskikh-skazok (дата обращения: 11.07.2019).
7. 23.02.2019 Slonček Sava in Levček Ljova / ruska pravljična ura+likovna ustvarjalnica. [Электронный ресурс]: www.ugm.si/dogodki/slonecek-sava-in-levcek-ljova-ruska-pravljična-ura-likovna-ustvarjalnica-3137 (дата обращения: 11.09.2019).
8. Dan Zvezdice Zaspanke: pred 60 leti je prvič za-

sijala naša morda edina prava zvezdnica. Celodnevno dogajanje v prestolnici [Электронный ресурс]: www.rtv slo.si/kultura/oder/dan-zvezdice-zaspanke-pred-60-letije-prvic-zasijala-nasa-morda-edina-prava-zvezdnica/377127 (дата обращения: 11.07.2019).

Электронное сетевое издание

Научное издание

Соколовские чтения VI

Русская литература XX века
в контексте литературных связей
и взаимовлияний

Материалы международной
научной конференции

Оригинал-макет подготовлен
на филологическом факультете
МГУ имени М.В. Ломоносова

Подписано в печать 29.04.2020 г.
Усл. печ. л. 25,6. Изд. № 11608.

Издательство Московского университета
119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 15
(ул. Академика Хохлова, 11).

Тел.: (495) 939-32-91;

e-mail: secretary@msupress.com

Отдел реализации

Тел.: (495) 939-33-23, e-mail: zakaz@msupress.com

Сайт Издательства МГУ: <http://msupress.com>

