

В.В. Сорокина

Литературные связи  
России и Европы  
в начале XXI века

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  
Филологический факультет

В.В. Сорокина

Литературные связи  
России и Европы  
в начале XXI века

Издательство Московского университета  
2022

УДК 821  
ББК 83.3  
С 65

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

Рецензенты:

доктор филологических наук профессор *В.М. Толмачев*  
доктор искусствоведения профессор *Р.Р. Мусина*

**Сорокина В.В.**

С 65

Литературные связи России и Европы в начале XXI века :  
Монография / В.В. Сорокина. – Москва : Издательство Мос-  
ковского университета, 2022. – 197 с. – [Электронное изда-  
ние сетевого распространения].

ISBN 978-5-19-011795-0 (e-book)

Монография посвящена различным формам взаимодей-  
ствия современной русской литературы с европейскими лите-  
ратурами и освещению этого процесса в западноевропейской  
русистике, претерпевшей на рубеже XX и XXI вв. радикальные  
изменения. Рассматривается феномен современной «русскоя-  
зычной» литературы, свойства которой еще недостаточно изу-  
чены современным литературоведением. Отмечено сближение  
путей развития русской и западной литератур в XXI в. В произ-  
ведениях современных русских и западных писателей выявля-  
ются общие для современной прозы признаки: по типу героев;  
способам выражения авторской позиции, по идеологической  
направленности, а также по формальным составляющим.

*Ключевые слова:* современная русская проза, современная ев-  
ропейская проза, русскоязычная литература, зарубежная ру-  
систика XXI века

УДК 821  
ББК 83.3

ISBN 978-5-19-011795-0 (e-book)

© В.В. Сорокина, 2022  
© ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
МГУ ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА, 2022

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1. Западноевропейская русистика в начале XXI века</b> .....	10
Немного истории (1950–2000).....	10
Новый подъем западноевропейской русистики (2000–2020) .....	13
Изучение русской классической литературы.....	17
Из истории европейского гоголеведения .....	19
Гоголь в XXI веке.....	22
Модернизм и эксперименты 1920-х гг. ....	30
«Возвращенная» литература .....	53
<b>Глава 2. Современная русскоязычная литература</b> .....	81
Русскоязычная литература Азербайджана как пример национальной разновидности.....	85
Современный европейский русскоязычный литературный процесс .....	117
<b>Глава 3. Взаимодействие русской и западной литературно-художественной традиции в начале XXI века</b> .....	141
1. Жанровые модификации современной европейской прозы.....	141
2. Взаимодействие современной прозы с визуальными видами творчества.....	161
<b>Указатель периодических изданий</b> .....	195



## Введение

Структура данной работы определяется основными формами взаимодействия художественного произведения в современном мире. Разнообразие этих форм напрямую зависит от интенсивности взаимодействия между различными культурными пространствами.

Первая глава «Западноевропейская русистика в начале XXI века» посвящена одному из традиционных способов взаимодействия национальных литературных процессов – восприятию художественного произведения иным художественным пространством. В данном случае речь идет об изучении русской классической и современной русской литературы в работах немецко- и франкоязычных исследователей, опубликованных монографически или в периодических изданиях.

Взаимодействие западноевропейского литературоведения с русской литературой началось во второй половине XVIII в., когда появились первые упоминания в европейской прессе о русской литературе. Обычно, начиная с XIX в., все интересные события русской литературы фиксировались на Западе, так как развитие русской и западноевропейской литературы этого периода постепенно приобретало сходные черты. Литературные направления и методы с небольшим отставанием или опережением проявлялись во всех европейских литературах, включая русскую, которая именно с этого периода вливается в общий поток европейской литературы. Информация о русской литературе поступала в Европу в первой половине века по определенной системе. Как правило, известие о значительном литературном событии в России появлялось в немецкой печати, затем оно подхватывалось французской и английской прессой. Русская литература привлекала и сходством протекавших в ней процессов, и оригинальностью их преломления на национальной почве, и постановкой новых проблем.

В первой половине XIX в. Германия стала страной, которой принадлежало первенство в освоении русского литературного опыта, именно через ее каналы остальная Европа получала не только информацию из России, но и, благодаря широко развитой книгопечатной индустрии, тексты произведений, как правило, все же во французском, реже в немецком переводе. Этому способствовали многие причины. Между

## Введение

Россией и Германией были старинные «академические» связи. Страны сближало географическое положение, родственные связи между дворами, сходный уровень развития.

Во второй половине XIX в. в восприятии русской литературы на Западе происходят качественные изменения, связанные как с изменением статуса русской литературы (приобретением ею мирового уровня), так и с появлением обобщающих литературно-критических работ, с формированием научных школ русистики в университетах Германии и Франции.

В период между Первой и Второй мировыми войнами ведущую роль в изучении русской литературы на Западе стала играть русская зарубежная русистика. В силу сложившихся общественно-политических и историко-культурных обстоятельств в Европе сформировалась уникальная ситуация, при которой выходцы из России включились в западный процесс изучения русской литературы. Став неотъемлемой частью западноевропейского литературно-художественного процесса, они тем не менее привнесли в него свойства русской литературной критики начала XX в. – эссеистической, философской и импрессионистической.

После Второй мировой войны в изучении русской литературы в Европе произошли существенные изменения, вдохновленные как изменением общественно-политической ситуации в мире, так и глубинным освоением накопившегося литературно-критического опыта. В частности, с появлением литературоведения ГДР западный читатель получил возможность ознакомиться с переводами русской литературы на немецкий язык в более полном объеме, что, в свою очередь, усилило интерес исследователей ФРГ к нашей литературе и таким образом способствовало более пристальному ее изучению. Это с одной стороны. С другой же стороны, под влиянием американской советологии европейские, и прежде всего западногерманские, исследователи исключали современную русскую литературу из мирового художественного процесса, а социалистический реализм выводился за рамки литературного метода.

Начиная с 1970-х гг. ситуация меняется, западная критика выдвигает как главную задачу не критиковать, не разоблачать, не полемизировать, а просто «восполнять дефицит информации» о современной русской литературе. Формируется несколько приоритетных направлений исследования. Противопоставление современной литературы русской классике, Серебряному веку и литературе 1920-х гг. и рассмотрение социалистического реализма как перерождающегося в «бытовой», а в случае сатирических произведений – в критический, оказываются главными.

Наступает время специализированных периодических изданий, представляющих теперь уже на регулярной основе литературно-критический анализ.

тические работы авторитетных центров по изучению русской литературы: Мюнхенского и Берлинского открытого университетов в Германии, Сорбонны во Франции.

Конец XX в. – время концептуальных изменений в западноевропейской русистике, меняется направление изучения восточноевропейских литератур. Русская теперь становится «одной из» многочисленных славянских литератур, сокращается количество выпускаемых университетами специалистов-русистов, многие специализированные издания прекращают свое существование, в основном по причинам отсутствия финансирования. В этих новых условиях взаимодействие русской литературы с европейской критикой меняется качественно, что и нашло отражение в материалах первой главы.

Вторая глава «Современная русскоязычная литература» представляет совершенно новый для русской литературы способ взаимодействия. Он сформировался внутри русскоязычного литературного мира, в отличие от внешнего восприятия инокультурной средой, о чем речь идет в первой главе. Этот опыт уникален для русского языка, но давно известен другим языковым пространствам. В силу изменявшихся общественно-политических обстоятельств в XIX в. появилась англоязычная, франкоязычная, а чуть позднее испаноязычная американская литература. После Первой мировой войны в центре Европы ускорился процесс создания швейцарской, австрийской, люксембургской немецкоязычных литератур, с одной стороны, и швейцарской и люксембургской франкоязычных литератур, с другой стороны. Есть еще и бельгийская литература, создающаяся на фламандском и французском языках.

В этих явлениях есть качество, позволяющее объединить их в один тип словесного искусства и одновременно отделить их от того, что происходит сейчас с русскоязычной литературой: в них отсутствует диалог разных культур, они создаются авторами на их родных языках для читателей того же родного языка и внутри единого культурного мира. Например, принято считать, что понятие «люксембургская литература» составляют «произведения, созданные люксембургскими авторами на любом из трех официальных языков страны: немецком, французском, люксембургском»<sup>1</sup>. Природное многоязычие, в основе которого лежат не национальные, а историко-культурные особенности, и является принципиальной основой этого типа явлений.

Другое дело, когда национальная самобытность культуры и языка переносится на иную знаковую систему (язык), сохраняя при этом свои уникальные особенности, как в случае, например, с франкоязыч-

<sup>1</sup> Казакова Н.И. Творчество Мишеля Роданжа в контексте становления национальной литературы Люксембурга // Вестник ННГУ имени Н.И. Лобачевского. Н. Новгород. 2014. №2. С. 179–182.

## Введение

ной алжирской (Баши С. «Пес Одиссея», 2001) или англоязычной египетской (Асиман А. «Из Египта», 2018) литературами, расцвет которых приходился на середину XX в.<sup>1</sup> Этот вариант иноязычной национальной литературы можно встретить и в русскоязычной национальной литературе, например в литературе Азербайджана.

В XXI в. литературная жизнь в Азербайджане приобрела изысканное многообразие. В стране одинаково востребована литература на русском и азербайджанском языках, а также собственно русскоязычная национальная литература, передающая и особый менталитет народа, и традиции художественного творчества.

Вслед за получившей развитие в середине XX в. литературой «промежуточного мира», создаваемой на европейских языках выходцами, как правило, из турецких, арабских, пакистанских земель, к началу XXI в. в Европе, преимущественно на территории объединенной Германии, сформировалась русскоязычная диаспора, появилась литература с характерной для нее проблематикой «свой/чужой» и рассказывающая о быте, переживаниях людей, существующих в особом межкультурном пространстве. В отличие от образов литературы русской эмиграции XX в. эти персонажи не испытывают тоски по родине, однако им присуще состояние постоянного пересечения, преодоления границ, как внутренних, так и внешних.

Этим двум типам современной русскоязычной литературы и посвящены материалы второй главы.

Задачей Третьей главы «Взаимодействие русской и западной литературно-художественной традиции в начале XXI века» является выявление типологической общности развития европейской литературы в ее западном и восточном варианте. Со времени вступления около трехсот лет назад русской письменности в круг светской литературы европейского типа характер взаимоотношений между собственно русской и европейской литературами периодически менялся. Вначале это был период ученичества, литературного заимствования и просто переложений, в частности французских романов, на русскую почву. В начале XIX в. русская литература развивалась в едином потоке европейского романтизма, имея при этом свою собственную национальную специфику. Второй половине позапрошлого столетия русская литература, особенно ее прозаические жанры, обязана своим наивысшим мировым развитием, во многом превзойдя европейские шедевры в этом роде литературы. Вплоть до 1930-х гг. взаимодействие русской

<sup>1</sup> *Набиль З.* Франкофонный алжирский роман. // Алжирская франкофонная литература и проблемы ее перевода. Круглый стол в Литературном институте имени А.М. Горького, 16 апреля 2018 г.; *Боруруева Н.В.* Проблема изучения франкофонной литературы (на примере франкоязычной литературы Магриба) // Ярославский педагогический вестник. 2012. Т. 1 (Гуманитарные науки). №1. С. 274–277.

и европейской литератур шло с переменным успехом, но, в принципе, в одном направлении, включая идейный декаданс рубежа веков и авангардистский эксперимент 1920-х гг. В дальнейшем пути развития русской и европейской литературы значительно разошлись в силу не только внелитературных факторов, но и ввиду принципиального отличия литературы западного типа (литературы действия, сюжета, приключений и развлечений) от литературы идейной, т.е. русского типа.

К концу XX в. в русской литературе в значительной степени утрачивается тяга к созданию идейных произведений. Возрастает читательский спрос на литературу действия, развлекательную. К тому же появляются широкие издательские возможности. Эти и другие факторы значительно способствовали обновленному сближению западного и восточного потоков общеевропейской литературы.

Современный литературный процесс все больше приобретает свойства наднационального характера. Литературные произведения, написанные на разных европейских языках, в значительной мере утрачивают региональную специфику, проявляющуюся на формальном уровне в виде жанровых модификаций и на содержательном уровне в виде вариаций лирической прозы, обращенности героя к рефлексии, сокращения диапазона художественного действия до малых пространств, утрате потребности внешнего путешествия. Теперь герои стремятся совершать путешествия внутри своего богатого внутреннего мира.

Взаимодействие русской и европейской литературы проявляется не только на формальном и содержательном уровне, что свидетельствует об общности происходящих процессов. Еще более определенно связь проявляется в тематической близости произведений. Сохраняется устойчивый интерес и на Востоке, и на Западе к литературе ужасов, фэнтези, любовным романам, военным приключениям, космическим войнам и др. Одной из популярных тем современной европейской прозы остается изобразительное искусство.

Опыт классической литературы в использовании образов изобразительного искусства получил дальнейшее развитие. Появились новые формы взаимодействия словесного и видео ряда. В рамках уже привычной игры с читателем авторами предлагаются игры и с художниками, и с их творчеством, создаются произведения на грани художественного вымысла и научного исследования. Искусствоведческий анализ подменяется любительскими впечатлениями персонажей, произведения искусства становятся участниками приключений, их истории, зачастую вымышленные, становятся основой сюжетов. В современной литературе можно встретить примеры художественной трансформации несуществующего визуального произведения в словесное описание.

## Введение

Все эти процессы органично развиваются как в европейской, так и в русской литературе без признаков очевидного превосходства в изобретательности ни той, ни другой. Новейшая история литературы и искусства свидетельствует, что динамика взаимодействия разных видов творчества усиливается, приводит к созданию синтетических произведений, а интермедиальность становится одним из типических явлений времени. В таких условиях использование писателями образов произведений искусства в своих работах учащается, а художественные функции их увеличиваются по сравнению с классическими примерами, значительно расширяя выбор приемов и выстраивая новые художественные связи.



## Глава 1. Западноевропейская русистика в начале XXI века

За более чем двухсотлетнюю историю существования западноевропейской литературной русистики ей приходилось переживать разные периоды – от первичного накопления информационных материалов в самом начале через вполне естественную вторичность освоения иноязычной литературы и зависимость от русского литературоведения во второй половине XIX в. к вполне самостоятельной отрасли европейской филологии, окончательно сформировавшейся после Второй мировой войны.

### Немного истории (1950–2000)

В это время литературоведение Западной Европы взяло курс на обобщение накопившегося за более чем вековой период опыт изучения русской литературы. Изменение общественно-политической ситуации в мире привело к тому, что внутри национальных школ изучения русской литературы произошли существенные трансформации. Появились страны социалистического лагеря с идеологией, во многом зависящей от политики СССР. Оригинальным явлением стало литературоведение ГДР. Отношение к нему во многом двойное. С одной стороны, обращает на себя внимание определенная зависимость его от советского литературоведения в оценке и выборе художественного материала, с другой – огромная популяризаторская функция, позволившая западному читателю ознакомиться с переводами русской литературы на немецкий язык в более полном объеме, что, в свою очередь, усиливало интерес западноевропейских исследователей к нашей литературе и таким образом способствовало углубленному ее изучению.

## Глава 1. Западноевропейская русистика в начале XXI века

Особенно больших успехов литературоведение ГДР достигло при исследовании трех историко-литературных периодов: древнерусского – прежде всего литературы Киевской Руси; Просвещения XVIII в.; реализма второй половины XIX в. В результате кропотливого труда А. и Х. Грасхофов впервые на немецком языке появились русские былины и полное собрание «Повести временных лет». Среди исследовательских работ заслуживает внимания публикация Р. Бройера «О немецко-русских литературных связях в средние века в области героической эпики» и Г. Штурма «Изображение человека в древнерусской и немецкой литературах». Важную роль в развитии русистики в Европе сыграл выход в 1965 г. «Истории русской классической литературы», ставшей основным справочным материалом по этому периоду в немецкоязычном мире, а также книги К. Штедке «Изучение русского реализма 19 века» в 1973 г.

В ФРГ публикации обобщающего характера появились значительно позднее – в 1980-е гг. (в 1982 г. «Русская драма» и в 1986 г. «Русская повесть» под ред. Б. Зелинского; «Русская поэзия» под ред. К. Зеемана в 1982 г.).

В 1950-1960-е гг. европейское литературоведение в целом занимало малопрофессиональную позицию, определявшуюся в первую очередь политическими факторами. Это время расцвета литературно-критической советологии. Современная русская литература в это время исключалась из руслу всемирного развития, а социалистический реализм выводился за рамки художественного метода.

Начиная с 1970-х гг. ситуация меняется: в качестве главной задачи литературно-критических исследований выдвигается не разоблачение, не полемика, а просто «восполнение дефицита информации» о современной русской литературе. В интересе западноевропейского исследователя того времени, преимущественно западногерманского и французского, можно выделить следующие характерные особенности: противопоставление современной литературы русской классике, Серебряному веку и литературе 1920-х гг.; рассмотрение социалистического реализма как перерождающегося в «бытовой», а в случае с сатирическими произведениями – в критический.

Базой, на которой развивалась русистика 1970–1980-х гг. в Европе, становятся специализированные журналы, продолжающие представлять различные авторитетные органы по изучению русской литературы. Во Франции это ежегодник Института Славяноведения в Париже «Ревю дез этюд слав» (*Revue des études slaves*), журнал «Ревю де литератур компаре» (*Revue de littérature comparée*), где печатаются статьи о русско-французских литературных связях, библиография по вопросам международных связей от библиографического центра ЮНЕСКО. Отдельные статьи о русско-французских литературных связях появ-



ляются в журналах «Русский мир» (*Le monde russe*), а также в «Кайе дю монд рюс» (*Cahiers du monde russe*). В немецкоязычном литературоведении крупнейшим центром восточноевропейских исследований становится Мюнхен, где публикуется «Анцайгер дер славише филологи» (*Anzeiger der slavische Philologie*). В Штуттгарте выходит общественно-политический и научный журнал «Остойропа» (*Osteuropa*), в Гейдельберге – «Цайтшриффт фюр славише филологи» (*Zeitschrift für slavische Philologie*), в Вене – «Винер славистишер альманах» (*Wiener Slavistischer Almanach*), а в Берлине – «Цайтшриффт фюр славистик» (*Zeitschrift für Slawistik*). К сожалению, этот наиболее известный в нашей стране берлинский журнал пережил тяжелые времена в начале XXI в. и теперь практически не публикует материалы по русской литературе, сменив филологическую тематику на общественно-политическую.

К концу XX в. вследствие прежде всего общественно-политических факторов ситуация резко изменилась, что вызвало беспокойство прежде всего в кругах европейских исследователей: они обратили внимание на резкое снижение научного интереса к русской литературе.

В самом начале нынешнего века один из авторитетнейших журналов по вопросам восточноевропейских исследований «Остойропа» опубликовал «Меморандум о состоянии славистики в Германии»<sup>1</sup>. В нем говорится, что после невиданного подъема интереса ученых, издателей, читателей к русской литературе в период 1945–1995 гг., пришло время резкого (на 27 %) снижения интереса, сокращения публикаций, переводов и дискуссий по вопросам русской литературы. Произошла переориентация многих издательств, сократились тиражи профильных периодических журналов, а некоторые, ориентированные исключительно на русскую аудиторию, вообще прекратили существование.

Французский журнал «Кайе дю монд рюс» за 1999 г. предложил подписчикам обзоры минимального количества публикаций о русской литературе. И в том же году выходит проблемная статья В. Кошмаля о состоянии и перспективах славистики<sup>2</sup>, в которой автор обращает внимание на то, что проблемы современного изучения славянских литератур уже были заложены в недрах исторически сложившегося подхода к этому предмету, когда сформировались два типа славяноведения: историко-научное и общественно-политическое. Это и привело в конечном счете к кризису профессии, ставшему следствием кризисов экономического и общественного. По этой причине интерес исследователей сместился в сторону второстепенности и «детальности» изуче-

<sup>1</sup> Schmid H., Berwanger K. Memorandum über die Lage der Slavistik in Deutschland // *Osteuropa*. Berlin-Stuttgart, 2005. Bd. 55. №9. S. 122–129.

<sup>2</sup> Koschmal W. (Slavische) Literaturwissenschaft zwischen Selbst- und Fremdstimmung // *Zeitschrift für Slavische Philologie*. 1999. Bd. 58. №1. S. 1–18.

## Глава 1. Западноевропейская русистика в начале XXI века

ния, что практически исключало научную полемику, филология стала «подменяться культурологией», и это, по мнению автора, не могло не привести к утрате профессионализма.

В 2010-е гг. ученые опять вернулись к этой теме, усмотрев в состоянии славистики рубежа веков более глубокие процессы. В статье с красноречивым названием «Конец и возрождение филологии. Перспективы литературоведческой славистики» У. Шмид выражает тревогу по поводу вырождения славистики, играющей роль моста между Западом и Востоком, в политический инструмент. Профессиональной славистике, по его мнению, «приходится продираться сквозь культурологическое нашествие на филолого-исторические факультеты»<sup>1</sup>. Эта мысль развивается Р. Грюбелем, который полагает, что к началу XXI в. традиционная филологическая ориентация университетов утратила свою силу. Споры между литературоведами и лингвистами выродились в дискурсивную лингвистику, культурологические структурные исследования или в специфически национальные изыскания<sup>2</sup>.

### НОВЫЙ ПОДЪЕМ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ РУСИСТИКИ (2000–2020)

По прошествии десятилетий после начала упадка западноевропейской славистики можно говорить о том, что ситуация в литературоведении изменилась не только количественно, но и качественно. Очевиден рост научных публикаций по всем периодам русской литературы. Крупнейшие европейские исследовательские центры – Мюнхен, Вена, Париж, Амстердам, Берлин, Женева – сохранили приоритеты и продолжают издавать серийные монографии и периодику. Существенные изменения произошли и на качественном уровне: являясь неотъемлемой частью европейского литературного процесса, русистика не могла не впитать в себя достижения новых, постмодернистских методов изучения художественного произведения, все более воспринимаемого исследователями как «текст».

Вследствие опять же общемировых процессов принципиально изменился качественный состав исследователей, что привело к возникновению проблемы национального литературоведения, до сих пор не существовавшей. Во время наивысшего расцвета русистики в Европе во второй половине XX в. был обозначен тематический и идеологический интерес разных национальных школ. Например, французская

<sup>1</sup> Schmid U. Ende und Neubegin der Philologie. Perspektiven für die Slavistik // Osteuropa. Berlin-Stuttgart, 2013. Bd. 63. № 2/3. S. 31–54.

<sup>2</sup> Grübel R. «Cto (ne)delat» – «Was (nicht)tun?» Warum Normen und Standarts in der Slavistik gegenwärtig ein Problem sind // Journal of Literary Theory. 2011. Bd. 5. № 2. S. 195–208.

литературоведческая русистика в основном ориентировалась на изучение русской классики и литературы Серебряного века (особенно символизма)<sup>1</sup>. Очевиден вклад в изучение этих периодов и литературоведения ГДР (К. Эберт, К. Штедке). Западногерманские исследователи, ориентируясь, с одной стороны, на англо-американскую советологию, обрушивались на эстетические принципы социалистического реализма (К. Аймермахер, Й. Хольтхузен, К. Менерт, К. Можейко), демонстрировали, с другой, поистине новаторские открытия в изучении произведений русских писателей, чье творчество не находило должного внимания в советском литературоведении: Е. Замятина, М. Булгакова, А. Платонова, М. Зощенко, О. Мандельштама, а также Д. Пригова, И. Бродского и др. Ведь именно в Западной Германии в 1970-1980-е гг. впервые вышли монографии Б. Мюллера, А. Ханзен-Леве, Н. Франца, В. Казака, Х. Гюнтера, Й. Майхеля и др. об этих писателях.

С наступлением XXI в. ситуация значительно изменилась. Теперь уже не приходится говорить о национальной специфике европейского литературоведения. Немцы издаются в Амстердаме на английском языке, французские журналы предоставлены россиянам, украинцам, сербам, австрийцам, в Мюнхенском восточноевропейском институте работают китайцы, американцы, наши соотечественники.

В последние годы выходцы из бывшего СССР активно работают в европейских центрах русистики, занимаются самостоятельным литературным творчеством. Это послужило поводом к созданию «Союза русских писателей в Германии» во главе с Владимиром Батшевым. Этим союзом во Франкфурте издается с 1998 г. ежемесячный журнал «Литературный европеец». В нем публикуются проза, стихи, материалы об искусстве, литературная критика (обзоры, рецензии), мемуарная литература. Главной задачей журнал считает «сохранение русской зарубежной литературы, обобщение ее опыта, развитие литературных традиций эмиграции на сегодняшнем этапе, противостояние негативным тенденциям новой подконтрольной властям российской литературы»<sup>2</sup>.

Получается, что качественный состав современной русистики – это сочетание специалистов, подготовленных в национальных европейских школах, ученых с российским образованием, выходцев из русской эмигрантской среды во втором и даже в третьем поколении. Таким образом внелитературные факторы оказали существеннейшее влияние на литературно-критический процесс конца XX в. в Европе, но не изменили его совершенно. Многое осталось и развилось в новых условиях. Это прежде

<sup>1</sup> См.: Булакова Т.П. Проблемы русского символизма во французском литературоведении // Русская литература в зарубежных исследованиях 1980-х годов / Под ред. Е.З. Цыбенко. М., 1994. С. 41–62.

<sup>2</sup> Литературный европеец. Ежемесячный журнал Союза русских писателей в Германии. Frankfurt a. M., 1998. №1. С. 3.

всего касается жанровых форм, среди которых монографические исследования занимают важнейшее место. В начале этого века уже практически невозможно встретить отдельное издание книги вне известных научных серий, как правило принадлежащих тому или иному учебному или исследовательскому учреждению; не составляют исключения и электронные книги, соперничающие с традиционными формами<sup>1</sup>.

Серьезную конкуренцию сериальным монографическим изданиям составляют статьи в журналах, альманахах, а также сборниках, посвященных юбилею известного русиста или съездам, симпозиумам, конференциям на заданную тему<sup>2</sup>. Можно сказать, что научная статья стала основной жанровой формой западноевропейской русистики, особенно если речь идет об изучении классической литературы и произведений первой половины XX в.

Освещение современного литературного процесса в России занимает важное место в западноевропейской критике, но материалы о нем в основном публикуются в журналах, посвященных вопросам культуры и общественной жизни, центральным из которых по-прежнему, как и пятьдесят лет тому назад, остается немецкоязычная «Остойропа».

Традиционно журнал «Остойропа» в 1970-1990-е гг. славился высокопрофессиональными аналитическими литературными обзорами патриарха западногерманской русистики В. Казака (1927-2003), сына Г. Казака – знаменитого автора романа «Город за рекой» (1946), выучившего русский язык в плену и посвятившего всю свою творческую жизнь пропаганде русской литературы на Западе. В изданном в 1976 г. «Лексиконе русской литературы XX века» исследователь принципиально отстаивает идею единого потока русской словесности, поэтому включает в справочник имена всех писателей независимо от их политических взглядов, места проживания и художественной ориентации. После его кончины К. Каспер с 2003 г. продолжает знакомить западного читателя с современным русским литературным процессом, делая особый упор на литературную жизнь. В течение более пятнадцати лет редакция публикует цикл его работ под общим названием «Литературная жизнь России в ... году».

Принципиальным отличием очерков К. Каспера от обзоров В. Казака является их вторичность по отношению к российской критике, представленной в изданиях «Литературной газеты», «Независимой

<sup>1</sup> См. публикации в следующих серийных изданиях: *Beiträge zur russischen Literatur; Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik; Slavistische Forschungen; Cultures et sociétés de l'Est; Slavica Helvetica; Slavische Literatur; Baden-Baden Beiträge zur russischen Literatur. Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte* и др.

<sup>2</sup> Например: *Slavistik in Tübingen: Jubiläumsband zu Ludolf Müller. Skripten des Slavischen Seminars der Universität Tübingen. №36. Tübingen, 2003. 115 S.; Figures de l'emgré russe en France en XIXe et XXe siècle: fiction et réalité. Series: Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft. Amsterdam: Brill Academic Publishers, 2012 (e-book).*

газеты», «Нового литературного обозрения», «Вопросов литературы», «Знамени» и др. Склонность оценивать проявляется отчасти в названиях его статей: «Фавориты взыскательных» (В. Маканин), «Провокаторы» (В. Сорокин, В. Ерофеев, Э. Лимонов, В. Шаров), «Женская проза» (В. Токарева, Г. Щербакова, Т. Толстая, Н. Садур, Л. Петрушевская), «Реалистические рассказчики» (О. Павлов, А. Варламов, Г. Владимов, А. Ким, О. Ермаков), «Автобиография и документалистика» (А. Сергеев, А. Мелихов, С. Липкин, А. Рыбаков), «Новые реалисты» (С. Шаргунов, Р. Сенчин) и т. д.

Наряду с попытками представить широкий тематический и жанровый спектр современной русской литературы К. Каспер печатает скрупулезно составленные таблицы лауреатов бесконечных премий и графики писательских рейтингов по данным российских литературно-художественных и научно-популярных изданий<sup>1</sup>. Несомненную ценность представляет регулярно публикуемая библиография переводов русской литературы на немецкий язык. Ее данные свидетельствуют о значительном росте, начиная с конца 2000-х гг., ассортиментного списка переводимых и переиздаваемых произведений русской литературы. Приоритетное место в нем занимают переводы Д. Хармса и «возвращенная» (по-немецки – «поздно обнаруженная») литература 1930–1940-х гг., особенно опубликованное в 1991 г. «Пятое путешествие Гулливера» погибшего в 1942 г. писателя М. Козырева.

И хотя порой замечания критика бывают довольно эмоциональны и ироничны («вожаки совести», «смятение чувств», «конгломерат исторических интерпретаций», «триумф патриотической ретрокультуры», «карусель писательской элиты», «чехарда литературных звезд»), нужно признать, что в этих публикациях дается обобщенная и подробная картина литературной жизни России соответствующего периода.

Русскоязычная читающая публика может пополнить свои знания о современной русской литературе из таких источников, как «Грани», «Вече», «Мосты», а франкоязычная – в основном из «Кайе дю монд рюс». Выходящий на английском, русском и других славянских языках в Амстердаме журнал «Рашн литераче» объединяет литературных критиков всей Европы. В этих периодических изданиях можно встретить справочно-библиографические материалы, рецензии, речи, репортажи с юбилеев, юбилейные статьи, некрологи, публицистические эссе, воспоминания, отзывы одного писателя о другом. Особое место в периодической печати занимает информация о литературной жизни в России. В последнее время европейцы особо пристально приглядываются к российским литературным премиям.

<sup>1</sup> Kasper K. Vorwärts zur Retrokultur! Russische Literatur und Literaturpreise 2009 // Osteuropa. 2010. №6. S. 131–160; Kasper K. Wechseljahre. Ein Kaleidoskop der neuen russischen Literatur // Osteuropa. 2013. №8. S. 59–94.



## Глава 1. Западноевропейская русистика в начале XXI века

Аналитические обзоры логически дополняются многочисленными рецензиями, призванными не только информировать читателя о выходе книги или поступлении ее в магазин, но и показать произведение в «контексте» окружающей его жизни. Рецензия, как правило, небольшая по объему, поэтому суждение высказывается четко и прямолинейно, к тому же благодаря ей можно узнать о книгах, вышедших в других странах и на других языках.

Как видно из вышеизложенного, изменения в западноевропейской русистике на формальном уровне не претерпели значительных колебаний – сохранены основные литературно-критические формы, обогащенные новыми технологиями.

Несколько иная картина на содержательном уровне. Преемственность русистики прошлых периодов выражается прежде всего в сохранении приоритета интересующих ее тем. Как и прежде основное внимание литературоведов сосредоточено на трех эпизодах русской литературы: классика XIX в.; модернизм и эксперименты 1920-х гг.; «возвращенная» литература. За состоянием современного литературного процесса оперативно следят критические статьи и аналитические обзоры. Новым явлением стало переиздание наиболее значительных книг западноевропейских русистов, вышедших в 1970-1980-е гг., что, несомненно, свидетельствует о преемственности литературно-критического процесса в Европе<sup>1</sup>.

### ИЗУЧЕНИЕ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Если в XX в. лучшие образцы западной критики ориентировались на философскую составляющую русской классической литературы: Достоевский как религиозный мыслитель, Толстой как выразитель народного духа, Чехов – знаток души человеческой; то теперь все большее место занимают работы, посвященные более второстепенным и менее филологическим вопросам – интимной стороне жизни писателей, воплощению отдельных образов (смерти, сна, тела, ужаса, террора, сумасшествия)<sup>2</sup>. Время фундаментальных филологических иссле-

<sup>1</sup> Depretto C. *Le formalisme en Russie*. P.: Institut d'études slaves, 2009; Gerigk H.-J. *Ein Master aus Russland: Beziehungsfelder der Wirkung Dostojewskijs: vierzehn Essays*. Heidelberg, 2010; Gerigk H.-J. *Staat und Revolution in russischen Roman des 20. Jahrhunderts 1900–1925. Eine historische und poetologische Studie*. Heidelberg: Mattes, 2005; Rammelmeyer A. *Aufsätze zur russischer Literatur und Geistesgeschichte*. Wiesbaden, 2000 (Opera slavica, NF 37).

<sup>2</sup> См.: Ludger U. *Das Verbrechen als «Unglück» Zum Volksbegriff in F.M. Dostoevskijs «Zapiski iz mertvogo doma» // Slavica Litteraria. Festschrift für Gerhard Giesemann zum 65 Geburtstag*. Wiesbaden, 2002. S. 271–278 (Opera slavica, NF 43); Sach M. *Ein literarische Modell des Terrors. Die Gestalt des Petr Verchovenskij in Dostoevskijs Roman «Besy» im Spannungsfeld von Geschichte und Literatur // Zeitschrift für Slavische Philologie*. Heidelberg, 2011. №1. S. 67–112; Un autre Tolstoï / Red.: C. Depretto. Paris: In-

дований прошло, уступив место частным разысканиям, находящимся на стыке литературоведения и истории культуры.

Среди новых приоритетов науки следует отметить возрастание интереса к творчеству Пушкина и Гоголя при неизменном лидерстве работ о Достоевском, Л. Толстом и Чехове.

Литературно-критическая судьба А. Пушкина в Западной Европе всегда не соответствовала уровню востребованности творчества писателя на родине, поэтому особенно важно отметить, что в последние десятилетия интерес к его творчеству возрос. Здесь не последнюю роль сыграли коррективы в самом литературоведении, изменившем взгляд на художественное произведение в целом. Объектом исследования начиная с середины XX в. все больше становится «текст», а процесс его анализа превращается в расшифровку форм и знаковых систем, из которых слагается некий гипертекст всей литературы. Отсюда и возрастание интереса к проблемам интертекстуальности, описанию структур, выявлению скрытого смысла. И здесь творчество А. Пушкина становится богатым материалом для подобного рода опытов. Особенно привлекает исследователей связь творчества русского классика с европейскими писателями эпохи романтизма и русской постмодернистской литературой конца XX в.<sup>1</sup>

---

stitut d'études slaves, 2012. 288 p. ; Günther H. Die stumme Sprache des Begehres: Non-verbale erotische Kommunikation in Tolstojs Erzählungen «D'javal» und «Otec Sergij» // Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 2009. №64. S. 35–56; Kasack W. Sterben und Tod im Schaffen Lev Tolstojs // Zeitschrift für Slavische Philologie. Heidelberg, 2002. №1. S. 107–135; Грюбель P. Телесное время войны и конструкт русского духа у Толстого. Отношение между телом, духом и душой в романе «Война и мир» // Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 2004. №54. S. 131–164; Reich L. Miss GULAG und die Rolle des Weiblichen Körpers in der russischen Literatur: von Anton Čechov bis Evgenija Ginzburg: mit einem Nachwort zu den Pussy Riots Series: Europäische Hochschulschriften. Reihe XVIII. Vergleichende Literaturwissenschaften. Bd. 135. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verl., 2013; Peters J.-U. Melancholische Reflexion und utopischer Vorschein. Čechovs späte Prosa und ihre frühe Rezeption in Russland während des Fin de Siècle // Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 2012. №70. S. 65–93; Hansen-Löwe A. Grundzüge einer Thanatopoetik. Russische Beispiele von Puškin bis Čechov // Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 2007. №60. S. 7–78; Entre les genres: l'écriture de l'intime dans la littérature russe XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles / Sous la direction de C. Depretto. Paris: Inst. d'études slaves, 2008. P. 299–466 (Revue des études slaves. Vol. 79).

<sup>1</sup> Kissel W. S. Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne. Puškin-Block-Majakovskij. Köln (Weimar); Wien: Böhlau Verlag, 2004 (Slavistische Forschungen. Bd. 45); Aleksandr S. Puškin, sein literarisches Werk in russischen und europäischen Kontext. Köln: Böhlau, 2014 (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Reihe A: Slavistische Forschungen. Bd. 80); Gerick H.-J. Zerebrale Spiele: Von E.T.A. Hoffmann über Puškin, Gogol und Dostojevskij zu Belyjs «Petersburg» // Scholae et symposium. Festschrift für Hans Röthe zum 75 Geburtstag / Hrsg. von Peter Thiergen. Köln: Böhlau, 2003 (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Reihe A: Slavistische Forschungen. Bd. 44). S. 27–36; Peters J.-U. Puškins «Evgenij Onegin» und der Diskurs der Postmoderne: Hermeneutische und rezeptionsästhetische Überlegungen zu Monika Greenleafs Monographie «Puškin and Romantic Fashion» // Zeitschrift für Slavistik. 2002. Bd. 47. №4. S. 469–478; Schrubba M. Intertextuelles und Poetologisches zum «uznik» A.S. Puškins // Zeit-

## Глава 1. Западноевропейская русистика в начале XXI века

Отношение западноевропейских литературоведов к творчеству Гоголя всегда отличалось большей скромностью и оригинальностью, чем их же реакция на произведения его литературных современников. С самого начала знакомства Запада с русской классикой в XIX в. наблюдается явное запоздание в его восприятии. Впервые западный читатель, как известно, познакомился с Гоголем благодаря переводу его комедии «Ревизор» П. Мериме, который рассматривал творчество писателя исключительно как национальное в своих истоках и формах, не обнаруживая его связи с европейской культурой<sup>1</sup>.

### Из истории европейского гоголеведения

Восприятие Гоголя в Европе с момента первого упоминания о творчестве писателя носило всегда двойственный характер: с одной стороны, горячее одобрение и сочувствие, а с другой – неприятие гоголевской сатиры, обличающей российскую действительность. Не трудно заметить в этой двойственности некое сходство с неоднозначными оценками творчества Гоголя в русской критике 30–40 гг. XIX в. Первый немецкий отклик на гоголевское творчество также был связан с «Ревизором» и касался постановки пьесы на петербургской сцене. Среди наиболее глубоких исследователей Гоголя при его жизни выделяется Р. Липперт, опиравшийся в своих статьях на высказывания В.Г. Белинского о гоголевском творчестве и видевший в русском писателе, соответственно, «отца раннего русского реализма и натуральной школы». В целом же очевидно, что в XIX в. работы немецких авторов о русских писателях, как правило, имели информативный характер: перевод иностранной книги являлся прежде всего одним из способов познакомиться с культурой другой страны<sup>2</sup>.

Смерть Гоголя послужила стимулом для более пристального внимания к его творчеству. Интенсивная переводческая деятельность началась и в Германии. В 1846 г. Х. Боде перевел на немецкий язык пять повестей, вышли переводы Р. Липперта в сборнике «Северные новеллы» (*Nordische Novellen*). В 1865 г. Ф. Лебенштейн перевел «Мертвые души». Под влиянием книги французского литературоведа М. Вогюэ «Русский роман»<sup>3</sup>, изданной в 1886 г. и содержащей отдельную главу о Гоголе, на рубеже веков западные исследователи отошли от освещения проблем российского крепостного права и социальной сатиры и

---

schrift für Slavistik. Berlin, 2002. №4. S. 423–431; *Strätling S.* Hypermnemonik. Puškin-Bilder bei Dovlatov, Bitov und Sorokin // Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 2000. №45. S. 151–174.

<sup>1</sup> См.: *Stolze H.* Die Französische Gogolrezeption. Köln; Wien: Böhlau, 1974. S. 10–11.

<sup>2</sup> См.: *Reißner E.* Deutschland und die russische Literatur: 1800–1848. Berlin, 1970. S. 9–13.

<sup>3</sup> *Vogüé E.M.* Le Roman russe. Paris, 1886. 355 p.



обратили внимание на изображение «русской души» в произведениях писателя.

Настоящим прорывом в пропаганде творчества Гоголя на Западе стала подвижническая деятельность русской эмиграции первой половины XX в. Именно в этот период были заложены основы будущего самостоятельного восприятия жизни и деятельности Гоголя на Западе.

Богатые фактическим материалом работы В. Воропаева «Гоголь в литературе Русского зарубежья» и диссертация А. Евтихиевой «Гоголь в критике Русского зарубежья»<sup>1</sup> являются красноречивым тому подтверждением. Как видно из представленного в них справочного материала, эмиграция в полной мере осознала значение продвижения творчества Гоголя на Западе значительно позже, чем это произошло с творчеством Пушкина, Достоевского и Л. Толстого. Основные публикации о Гоголе появились в 1930-е гг. в Париже и в послевоенный период в США. Однако начиналось все в Берлине.

Поводом публично вспомнить писателя стало отмечаемое в Берлине 75-летие его смерти в 1927 г., хотя, справедливости ради, нужно заметить, что в работах о Достоевском и Л. Толстом нередко появлялось его имя в связи с изображением этими писателями процесса преодоления их героями самих себя, становления личности. И хотя по сравнению с работами о других классиках берлинских публикаций о Гоголе действительно немного, обращает на себя внимание интерес критиков прежде всего к тайне личности писателя. Среди этих работ статья М. Гофмана «Последние дни Гоголя (новые материалы)»<sup>2</sup>, где приводятся неизвестные ранее письма Е.П. Ростопчиной и А.И. Кошелева к В.А. Жуковскому с подробным описанием кончины писателя; две «Литературные заметки» Ю. Айхенвальда об отношениях В.А. Жуковского и Гоголя и о значении Гоголя-художника<sup>3</sup>, а также неизданное письмо Гоголя из Рима к К.С. Аксакову<sup>4</sup>.

Известная книга В. Розанова «Легенда о Великом Инквизиторе», переизданная в Берлине, начинается с довольно пространной характеристики вклада Гоголя в развитие русской литературы. В. Розанов славит послегоголевскую литературу за борьбу с Гоголем: «Вся наша литература в своем целом явилась отрицанием Н. Гоголя»<sup>5</sup>.

Ю. Айхенвальд поддерживает заявление В. Розанова. По его мнению, Гоголь создал человеческую кунсткамеру, от которой его самого воротило: «...его мучило направление и стиль его таланта, ему хоте-

<sup>1</sup> Воропаев В. Гоголь в литературе Русского зарубежья. Библиография // Гоголевские студии. Нежин, 1999. Вып. 4. С. 134–154; Евтихиева А. Гоголь в критике Русского зарубежья: Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1999.

<sup>2</sup> Руль. Берлин, 1925. 25 янв.

<sup>3</sup> Руль. Берлин, 1927. 30 марта.

<sup>4</sup> Руль. Берлин, 1927. 12 марта.

<sup>5</sup> Розанов В. Легенда о Великом Инквизиторе. Берлин, 1924. С. 20.

лось создать нечто положительное и прекрасное, но это ему фатально не удавалось, он “человек, который смеется”, – в этом его внутренняя драма и это ускорило его смерть»<sup>1</sup>. В связи с этим можно говорить, что именно в Берлине появились первые в зарубежье оценки значения творчества Гоголя для русской культуры.

Дело эмиграции в освоении творческого наследия Гоголя было продолжено в послевоенной Европе. Во второй части труда Х. Штольца «Французская рецепция Гоголя» довольно подробно анализируется состояние французского гоголеведения в 1950–1970-е гг., особенности которого во многом характеризуют всю западную русистику. Автор полагает, что, продолжая дело русской эмиграции, французское литературоведение тем не менее не едино в оценке творчества писателя, к тому же оно в значительной степени было зависимо от русской традиции восприятия Гоголя. Однако именно в это время появились исследования о понимании поэмы «Мертвые души» как «открытого произведения».

Дело обобщения опыта восприятия творчества Гоголя во Франции было продолжено в недавно изданной работе К. Грев «Н.В. Гоголь во Франции». В этой работе, посвященной разным аспектам гоголевской темы: постановкам, переводам, биографическим данным, переписке, – уделяется внимание и литературно-критической оценке его творчества в 1970–1990-е гг. Обобщая богатый материал, К. Грев приходит к выводу, что крупнейшие французские исследователи русской литературы, в том числе и Ж. Нива и Ш. Бонамур, настроены против однозначного толкования произведений писателя. На их позицию значительно повлияла публикация одного из самых авторитетных специалистов по творчеству Гоголя Ю. Манна «Поэтика Гоголя»<sup>2</sup>. Исследователи обратились к анализу поэтических форм и вслед за автором монографии стали изучать эстетику гоголевской амбивалентности, парадокса и даже «обманки», скрывающей в себе потайной смысл. Таким образом, к началу XXI в., по мнению К. Грев, Гоголь выдвинулся «на первый план во “французском пантеоне” русской литературы»<sup>3</sup>.

Во второй половине XX в. немецкоязычная критика, так же как и французская, развивалась в направлении все большего углубления в изучение поэтических форм и тайн личности писателя. Проанализированная в книге Б. Зайдель-Дреффке ситуация 1970–1990-х гг. дала возможность автору заключить, что представление о творчестве и личности Гоголя «далеко от целостного»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Рувль. Берлин, 1927. 2 марта.

<sup>2</sup> Манн Ю. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1988. 413 с.

<sup>3</sup> Грев К. Н.В. Гоголь во Франции: (1838–2009). М.: Дом Н.В. Гоголя – мемориальный музей и научн. библиотека, 2014. С. 398.

<sup>4</sup> Seidel-Dreffke B. Die Haupttendenzen der internationalen Gogol’forschung in der zweiten Hälfte des XX Jahrhunderts (deutschsprachiges Gebiet, USA, Großbritannien, Sowjetunion). Frankfurt a. Main, 1992. S. 24.

В этой работе примечательно рассмотрение немецкоязычных исследований конца XX в. в контексте не только общеевропейском, но и в мировом, включая американские и российские публикации. Благодаря этому становится очевидным, что в современных исследованиях творчества Гоголя преобладают работы, написанные под влиянием структуралистских приемов изучения художественного произведения, все более воспринимаемого исследователями как «текст». Они пришли на смену психологическим и философско-религиозным направлениям, наиболее распространенным в литературоведении XX в.

Восприятие М. Воюэ творчества Гоголя как «слишком локального», «слишком русского» оказало влияние и на отношение к писателю во Франции. К началу XX в. существовали неплохие переводы только его «Тараса Бульбы» и «Вечеров на хуторе...». Достойные переводы А. Монго «Мертвых душ» в 1926 г. и А. Барсаком «Ревизора» в 1948 г. изменили ситуацию, хотя и сохранились проблемы понимания «исключительно оригинального стиля» Гоголя<sup>1</sup>. Трудности восприятия французской аудиторией произведений Гоголя также были связаны с нелогичностью повествования и особенно с отсутствием любовной интриги в некоторых произведениях автора.

В дальнейшем в творчестве Гоголя были найдены соответствия современному моменту. Получившая широкое распространение в европейской литературе 1920-1930-х гг. тема отношения художника и дьявола в творчестве Ф. Кафки, Д. Мережковского, В. Набокова, М. Булгакова повлияла на актуальность восприятия творчества писателя во Франции. Свой вклад в этот процесс сделали и русские формалисты<sup>2</sup>.

#### ГОГОЛЬ В XXI ВЕКЕ

Толчком к новому прочтению Гоголя стало 200-летие писателя. В Париже прошел Гоголевский фестиваль и научная конференция, материалы которой частично вошли в специальный выпуск «Ревю де литератюр компаре» за 2009 г. В нем нашли отражение практически все аспекты восприятия творчества и личности Н. Гоголя в Европе, существующие на сегодняшний день.

Юбилейный номер журнала открывает статья М. Окутюрье, посвященная празднованию 100-летия Гоголя. В ней автор отмечает, что это событие позволило сделать «решительный поворот в осмыслении творчества Гоголя не только в России, но и на Западе»<sup>3</sup>. Празднич-

<sup>1</sup> Gréve de C. Avant-propos // Revue de Litterature Comparée. Paris, 2009. №3. P. 1.

<sup>2</sup> Nivat G. Vers la fin du mythe russe. Essai sur la culture russe de Gogol à nos jours. Lausanne, 1998.

<sup>3</sup> Aucouturier M. Le premier centenaire (Gogol entre académisme et symbolisme) // Revue de Litterature Comparée. Paris, 2009. №3. P. 266.

ные мероприятия продемонстрировали истинный характер восприятия произведений писателя, обнаружив его двойственность. С одной, официальной стороны, его юбилей отмечался под эгидой Московского университета, где была представлена академическая точка зрения на Гоголя как на писателя-реалиста, отца русской литературы. С другой – журнал «Весы» в своем специальном выпуске представил писателя в ином ракурсе: мастера фантастики и карикатуры, мученика веры и виртуозного стилиста.

В работе И. Дмитришин, профессора Национальной школы восточных языков, ставится уже поднимавшийся в последние годы вопрос о национальной природе произведений Гоголя, о роли, которую играл украинский контекст в его творчестве и в его понимании России<sup>1</sup>. Опираясь на исследования украинских ученых, автор статьи приходит к выводу, что значение Н. Гоголя для украинской культуры возрастает вместе с ростом национального самосознания. Она согласна с мнением, что украинское начало в писателе стало определяющим для его русскоязычных текстов.

Из всех русских писателей Гоголь, по мнению О. Камел, был особенно привержен драме – и как драматург, и как неподражаемый читатель своих собственных произведений, и как теоретик. С раннего детства он был вовлечен в театральный мир, и профессиональный, и любительский: его отец писал смешные комедии, и сын унаследовал пристарстие к любительскому театру, в котором и сам принимал участие. В раннем творчестве он создал героическую пьесу о запорожских казаках, а затем использовал эту тему при работе над второй версией «Тараса Бульбы»<sup>2</sup>.

«Мимолетные детали» «Петербургских повестей» Гоголя стали предметом анализа Д. Леви-Бертера. В своей статье автор утверждает, что поэтическая традиция этого приема восходит к англичанину Л. Стерну через француза К. де Местра и швейцарца Р. Тепфера и проявляется в особой творческой манере Гоголя, предполагающей парадоксальное соединение важных и малозначительных подробностей о предмете изображения. Благодаря ей в творчестве Гоголя появляется склонность к экфрасису и творческому освоению литературных приемов О. Бальзака<sup>3</sup>.

Составитель и редактор выпуска К. де Грев ставит под сомнение тезис традиционной русской критики о реалистическом изображении России в поэме «Мертвые души». В Европе, полагает автор, преоблада-

<sup>1</sup> *Dmytrychyn I. Voyage dans l'Ukraine de Gogol // Revue de Litterature Comparée. Paris, 2009. № 3. P. 293–294.*

<sup>2</sup> *Camel Olga. Nicolas Gogol, homme de théâtre: entre l'Ukraine et la Russie // Revue de Litterature Comparée. Paris, 2009. № 3. P. 295–308.*

<sup>3</sup> *Lévy-Bertherat D. Le vertige du détail dans les récits péterbourgeois de Gogol // Revue de Litterature Comparée. Paris, 2009. № 3. P. 312.*

ет мнение, что Гоголь создает лишь иллюзию реализма и придает всему произведению метафорический смысл, особенно если учесть, что писал он это произведение в основном в Италии и Франции<sup>1</sup>.

Статья В. Трубецкого представляет взгляды философско-религиозного направления изучения творчества писателя. Автор выстраивает последовательно идущую от Гоголя через Л. Толстого к А. Солженицыну традицию приоритета эстетического над эпическим и объясняет личную трагедию писателя невозможностью показать мир, освещенный божьим светом. Вместо этого он изображал мир, где правит Сатана, как это делал до него Иероним Босх. По мнению автора, Гоголь ставил перед собой цель спасения русской литературы от «художественных форм западного нашествия безнравственности»<sup>2</sup>.

Довольно глубоко разработанная тема сопоставления художественных приемов Гоголя и М. Булгакова, с раннего детства полюбившего произведения классика и всю свою жизнь старавшегося ему подражать как человеку и писателю, дополняется оригинальными наблюдениями М. Гург. В основе авторской позиции лежит мысль о том, что к 1930-м гг. гоголевский архетип отвергнутого художника стал проецироваться М. Булгаковым на свою собственную трагедию жизни, что неминуемо сказалось на обращении автора «Мастера и Маргариты» к поэтическим приемам Гоголя. В качестве примеров М. Гург приводит использование М. Булгаковым говорящих фамилий и фантастики для создания образа Воланда, в котором наблюдается связь с Чичиковым. В соответствии с символистской интерпретацией оба они воплощают Зло. «Как в “Мертвых душах”, так и “Мастере и Маргарите” разница между живым и мертвым исчезает. Оба текста обладают признаками незавершенности, что предполагает возможность его виртуального продолжения»<sup>3</sup>.

Заключительная статья выпуска предлагает совершить небольшой экскурс в историю взаимоотношений Гоголя и Германии. Ее автор М. Кадо обращает внимание на особенности немецкого подхода к анализу произведений русского писателя. Он заключается, как считает исследователь, в большем интересе к вопросам формы, чем к идейному содержанию<sup>4</sup>. Автор подтверждает свою точку зрения суждениями Т. Манна о гротеске Гоголя.

Обзор публикаций в выпуске «Ревю де литератюр компаре», посвященный 200-летию Гоголя, обнаруживает широкий спектр направле-

<sup>1</sup> Greve de C. L'Europe occidentale, angle de vue sur la Russie, dans «Les Âmes mortes» // Revue de Litterature Comparée. Paris, 2009. №3. P. 329–346.

<sup>2</sup> Troubetzkoy W. Gogol' ou: la littérature, pour quoi faire? // Revue de Litterature Comparée. Paris, 2009. №3. P. 347–358.

<sup>3</sup> Gourg M. Gogol et «La Maître et Marguerite» // Revue de Litterature Comparée. Paris, 2009. №3. P. 359–370.

<sup>4</sup> Cadot Michel. Gogol et l'Allemagne // Revue de Litterature Comparée. Paris, 2009. №3. P. 371–378.



ний изучения творчества и личности писателя, который сложился к началу нынешнего века.

Таким образом, выделяются следующие подходы к изучению феномена Гоголя: традиционный биографический и философско-религиозный; формальный (получивший распространение в первой половине XX в.); сопоставительно-аналитический (сформировавшийся во второй половине XX в. под влиянием усиленного развития компаративистики в западном литературоведении) и национальный, ставший самым актуальным в последние десятилетия.

Все они с разной степенью регулярности представлены в западноевропейских публикациях начала XXI в., отличительной чертой которых становится тенденция к включению произведений русской литературы в контекст западноевропейского литературно-художественного процесса как эстетической подсистемы. Это проявляется в том, что ученые стараются выявлять ее специфику в сопоставлении с европейской литературой, что также привело к возрастанию количества сопоставительных работ. В этой ситуации творчество Гоголя становится исключительно благодатным материалом в силу его многосторонних типологических сходжений: его сравнивают с отечественными писателями, современными и прошлых лет, зарубежными классиками и сегодняшней литературой.

В статье К. Жери «Гоголь, Мелвилл и “романтизм разочарований”» речь идет не столько о частных совпадениях, например «Шинели» и «Писца Бартлби» или «Мертвых душ» и «Искусителя». Исследователь выстраивает типологические связи русской и американской литературы, оказавшихся в XIX в., по ее мнению, в равных историко-культурных условиях становления литературы европейского типа. Обе литературы являются наследниками руссоизма с его интересом к проблемам «маленького человека»; обе литературы уходят корнями в национальное наследие: в случае с Россией сказочно-фольклорное, в случае с США – романтический мир американского пограничья. «Ускоренный» темп развития позволил этим литературам практически одновременно пережить романтический опыт и представить новый тип героя 1840–1850-х гг. К. Жери считает, что в сопоставлении творчества двух писателей-современников также отразились свойства развития литератур «молодого типа». «Отдав дань народным преданиям (украинские циклы Гоголя и “Тайпи”, “Ому” и “Марди” Г. Мелвилля), пройдя через опыт романтического сатанизма (“Вий”, “Страшная месть” Н. Гоголя и “Моби Дик” Г. Мелвилля), оба писателя на ходу вскочили в дилижанс физиологии, загриммировав своих романтических героев под маленьких человечков»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Géry C. Gogol', Melville et le «romantisme de la désillusion» // Revue des études Slaves. Paris, 2005. Vol. 76 №4. P. 412.

Авторское сопоставление доказывает, что «Шинель» и «Писец Бартлби», «Мертвые души» и «Мошенник»<sup>1</sup> обладают признаками произведений, наполненных (следуя понятию, введенному Г. Лукачем) «романтизмом разочарования»<sup>2</sup>. Они представляют персонажей с проблемной идентичностью. «Акакий Акакиевич и Бартлби, с одной стороны, Чичиков и Великий Мошенник, с другой, обнажают повествовательные, структурные и онтологические механизмы романтической вселенной обоих авторов: нестабильность и двусмысленность нарративного дискурса, избыточность форм, придающую их стилю барочные черты, разоблачение пустоты и бессодержательности мира и населяющих его существ. История этих двух искателей абсолюта, какими были Гоголь и Мелвилл, показывает также, что скрещение американского трансцендентализма и русского мессианизма с “романтизмом разочарования”, порожденного неврезами европейской литературы, неизменно приводит к констатации собственного бессилия и к молчанию»<sup>3</sup>.

Гоголь и Т. Манн – тема статьи Х. Герика «Путешествие инкогнито»<sup>4</sup>. В ней проводится сопоставительный анализ двух национальных типов авантюристов и самозванцев на примере Хлестакова из «Ревизора» Гоголя и Феликса Круля из «Признаний авантюриста Феликса Круля» Т. Манна. Автор объясняет принципиальное различие этих персонажей особенностями национального менталитета, изображаемого русским и немецким писателями. «Успешность» Хлестакова целиком выстраивается на глупости и бахвальстве окружающего его патриархального общества и на недалекости его самого. Ситуация с Крулем противоположна: в основе его успеха личные качества, объединяющие предприимчивого молодого человека с героями плутовских романов, и жестокий мир буржуазной действительности.

Связь Гоголя с русским авангардом 1920-х гг. стала очевидна западноевропейскому литературоведению после выхода книги А. Белого «Мастерство Гоголя» (1934), где была обозначена связь гоголевской традиции с литературой начала XX в. Развивая мысль Ю. Манна и А. Чудакова<sup>5</sup> о значении изображенной вещи в поэтическом мире Гоголя, А. Ханзен-Леве идет дальше в своих обобщениях. По его мнению, вся русская литература вплоть до концептуализма второй половины XX в. вышла из «кучи Плюшкина»: «Эта “куча” растет из барочной суетности, приобретая гротесковые формы и размеры столкновения

<sup>1</sup> Во французском переводе роман «Искуситель: его маскарад» («The Confidence Man: his Masquerade», 1857) называется «Великий мошенник» («Le Grand Escroc»)

<sup>2</sup> Лукач Г. Теория романа, М., 1994. С. 20.

<sup>3</sup> Géry C. Gogol', Melville et le «romantisme de la désillusion». P. 419.

<sup>4</sup> Gerick H.-J. Die Reize des Inkognitos. Felix Krull in komparatistischer Sicht // Thomas Mann Jahrbuch, 18. Frankfurt a. Main, 2005. S. 123–139.

<sup>5</sup> Манн Ю. Поэтика Гоголя С. 132; Чудаков А. Вещь во вселенной Гоголя // Слово – вещь – мир: От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики рус. классиков. М., 1992. С. 25.

несоединимого, что в дальнейшем в авангарде реализовалось в контрастном монтаже и завершилось в конце всех авангардных направлений инсталляциями московского концептуализма»<sup>1</sup>. В приложении к словесному искусству, считает ученый, эта «куча» была реализована в футуристическом вещизме и формализме как прием.

Философско-эстетическое осмысление творчества Гоголя, занимавшее важное место в литературоведении Германии в 1970–1990-е гг., в начале XXI в. в значительной степени утратило свои позиции.

Монография гейдельбергского слависта У. Хефтриха «Вина и покаяние Гоголя. Попытка толкования романа “Мертвые души”» продолжает традицию философского осмысления художественного текста на уровне большой эпической формы. До сих пор немецкое литературоведение в основном имело дело с ранними произведениями Гоголя, в которых эстетические идеалы писателя в значительной степени определялись его увлечением философскими взглядами немецких романтиков.

У. Хефтрих предлагает новое прочтение поэмы, называя ее романом и никак не комментируя свой выбор жанрового определения. На его взгляд, русский писатель создал «историю преступления и возмездия»<sup>2</sup>, и без учета этого невозможно понимание загадочного названия поэмы. Бытовавшее до сих пор мнение в литературоведении о сложности выделения в творчестве Гоголя автобиографического начала исследователь пытается опровергнуть примерами из истории жизни самого автора. Он, анализируя детали произведения, выявляет элементы портрета Гоголя в образах персонажей и проясняет психологические и этические вопросы появления поэмы.

За основу метода исследования немецкий славист берет дифференцированный анализ структуры мотивов и их философского наполнения, которые взаимодействуют с «этическим строительным планом»<sup>3</sup> поэмы. Исходя из этого, автор рассматривает европейский средневековый эпос и барочный роман в качестве основы структуры поэмы Гоголя. Благодаря заимствованным из них мотивам, по его мнению, и возникает вся структура поэмы, восходящая к «скрытому роману становления»<sup>4</sup>. Ключом к раскрытию этого соотношения служит одиннадцатая глава поэмы, где в предыстории героя просматриваются параллели с биографией автора.

Другой важной составляющей смысла поэмы исследователь считает мотив соотношения пустоты и лжи. Он выстраивается вокруг

<sup>1</sup> Der dementierte Gegenstand: Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit / Hrsg. A. Hennig, G. Witte. München, 2008. S. 251 (Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 71).

<sup>2</sup> *Heftrich U. Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans «Die toten Seelen».* Hürtgenwald: Guido Pressler Verlag, 2004. S. 19.

<sup>3</sup> Ibid. S. 17.

<sup>4</sup> Ibid. S. 242.



центрального персонажа, проявляющего «небрежение божественным требованием истины»<sup>1</sup>. Это свойство Чичикова обнаруживается в противопоставлении его пяти помещикам, каждому в его индивидуальной форме. Ложь как «самоцельная пустота лести» обнажается персонажем при встрече с Маниловым. В разговорах с Коробочкой происходит «уничтожение действительности через пустые названия». Образ Ноздрева превращает слово в игру и высвобождает его от действительности. Цинизм сделки с Собакевичем приводит к «абсолютизации разрыва слова / названия и объекта». Наконец, как «предание забвению религиозного смысла исконному единству слова и действительности» автор исследования рассматривает общение Чичикова с Плюшкиным.

Исходя из замысла поэмы, в котором Гоголь предполагал возможность покаяния Чичикова в третьей части, У. Хефтрих рассматривает вторую часть как «взыскание за совершенные в первой части грехи». Возможность наказания исходит из самой лжи: слухи о покупке мертвых душ распространяет пресловутый лжец Ноздрев, чем усугубляет ситуацию сплошной лжи. В этом ученому видится не только ситуация, схожая с представленной в комедии «Ревизор», но и устойчивая связь понятий «лжи» и «пустоты» в художественно-эстетической системе Гоголя.

Выведенная У. Хенфрихом в подзаголовок фраза «Попытка толкования» скорее указывает на скромность исследователя, предлагающего глубокий анализ произведения с выделением главной, на его взгляд, составляющей идейного содержания «Мертвых душ» – постановка проблемы лжи как основы человеческого существования и его изначальной двойственности.

Метафорическому значению света посвящена статья Р. Грюбеля «“Исчезнувший портрет”, “живые глаза” и “падший ангел”»<sup>2</sup>. По мнению автора, в повести «Портрет» с наибольшей полнотой выразилась метафизика гоголевских эстетических воззрений и представления о двойственности всех сторон мироздания. Уже в этом произведении, как считает Р. Грюбель, Гоголь обращается к проблеме, которой будет посвящено его зрелое творчество – связи исчезновения (опустошения) с «обездушиванием», светлого начала с темными сторонами человеческого бытия. Умение «проливать свет» обнаруживает в Гоголе художника, стоящего на границе риторического искусства XVIII в., которое поражает читателя снаружи, и искусства XIX в. с его психологическим проникновением в явление изнутри. Через все произведение писателя, утверждает исследователь, проходит идея двойственности красоты: с одной стороны, это свет, с другой – нарциссизм и саморефлексия.

<sup>1</sup> Heftrich U. Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans «Die toten Seelen». S. 181.

<sup>2</sup> Grubel R. The «Vanished Portrait», «Living Eyes» & «Fallen Angel». Metaphysics of Light in Gogol's «The Portrait» // Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 2000. №45. S. 5–26.

Р. Грюбель предлагает и другое прочтение повести – как эстетического мифа о взлете и падении художника. Эту модель построения художественного произведения ученый считает основной для всего последующего творчества писателя. Именно в «Портрете», по его мнению, была реализована идентификация искусства с религией – идея, почерпнутая Гоголем из работ немецкого писателя Г. Ваккенродера. В более поздней версии повести Гоголь отходит от фантастической традиции немецкого романтизма и все более приближается к ортодоксальной культуре и связывает свое художественное творчество с религиозной традицией.

Биографический подход к поиску тайны Гоголя очевиден в исследовании Д. Крещмара «Умиравший с голоду поэт»<sup>1</sup>. В основе этой статьи лежит стремление разобраться в давнем вопросе: сколько самого Гоголя в его произведениях. Материалом для анализа стала переписка писателя последних месяцев его жизни. Автор настаивает на том, что все выходящее из-под пера Гоголя в это время должно рассматриваться как «художественное послание больного тела поэта», для которого голодание стало реакцией на современную действительность и использовалось писателем как прием.

Таким образом, последним приемом литературной коммуникации становится для писателя собственное его тело как носитель информации, что четко указывало на высокий градус его болезни, проявляющийся в выборе стилистических форм эпистолярного творчества. Тело Гоголь превратил в смысловой образ, представший в виде необычного текста. Имеющие возможность наблюдать тело Гоголя видели перед собой завораживающе созерцательный образ, который был им навязан в качестве наставника. Читатель этого «тела / текста» становился участником некоего иллюзорного диалога между учеником и учителем, восходящего, подчеркивает автор, к поучениям из «Мертвых душ».

Несомненно, Гоголь осознавал себя носителем некой профетической божественной силы, передаваемой им через слово. Смерть – визуализация его литературных намерений. «Каждый воплощенный логос должен хоть раз через смерть своего тела – если он не хочет исчезнуть – превратиться в писание», – заключает исследователь.

Анализ публикаций о творчестве и личности Гоголя за последние годы свидетельствует о возрастании интереса к этой теме в западноевропейской русистике. В соответствии с общей для нее тенденцией изучение русского классика идет в направлении включения его творчества в общеевропейский литературно-художественный контекст. Гоголевская традиция теперь воспринимается западной критикой в

<sup>1</sup> *Kretschmar D. Der verhungerte Dichterkörper: Nikolaj Gogol' und sein tödliches Leiden an der Schrift // Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 2003. № 51. S. 103–120.*

той же мере устойчивой для литературы XX в., как и традиции Пушкина и Достоевского, Л. Толстого и Чехова. Наличие очевидных контактного и типологического сходжений ранних произведений Гоголя с творчеством европейских романтиков, прежде всего немецких, было установлено и западной и отечественной наукой еще в середине XX в. В настоящее время на Западе сохраняются приоритеты изучения русской литературы, сложившиеся в прошлом веке. Среди них авангард и постмодернизм, при изучении которых исследователи обнаруживают связи с традицией Гоголя.

Статья швейцарского специалиста по русской культуре У. Шмид «Религиозная служба писателей: ересь Гоголя, Достоевского и Толстого»<sup>1</sup> представляет собой редкий для современного состояния западноевропейской русистики пример обращения исследователя к идейной составляющей художественного творчества. Автор, развивая известную мысль о сильной социальной ангажированности творчества русских классиков, замечает значительное влияние их на русские социальные проекты, большинство которых имело религиозную подкладку, необходимую для укрепления народного единства. По его мнению, писатели, каждый по-своему, участвовали в пропаганде этих идей: Гоголь – аскезой и самобичеванием; Достоевский – проповедью братства всех людей под эгидой русского мира; Толстой – отклонением любой иерархии и предложением искоренять зло радикальным пацифизмом. Эти религиозные программы имели различные конфессиональные свойства: Гоголь сближался в своем акцентировании апокалипсиса с католицизмом; неистовость Достоевского указывает на параллель с протестантизмом; толстовский отказ от личного бога и его квиетизм духовно сближают его с буддизмом.

Эта особенность творчества русских писателей, по мнению У. Шмида, привела к тому, что в отечественной литературе не получила развития западная модель буржуазного романа воспитания, а произведения этих авторов следует воспринимать не как художественный текст, а как философские откровения.

#### МОДЕРНИЗМ И ЭКСПЕРИМЕНТЫ 1920-х гг.

Традиционный интерес к литературе Серебряного века и русского авангарда изменил идеологический вектор. Если в 1970–1980-е гг. основной акцент в изучении этого периода русской литературы делался на противопоставление ее всей последующей, то теперь исследователей привлекает новаторский пафос этой литературы и форма,

<sup>1</sup> Schmid U. Das religiöse Amt des Schriftstellers. Häresen bei Gogol', Dostoevskij und Tolstoj // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2009. Bd. 59. № 6. S. 261–275.

что несомненно указывает на влияние русской формальной школы на методы исследования художественного текста западноевропейскими учеными-славистами, а также на послевоенный структурализм.

Русская литература этого периода начинает восприниматься в контексте западноевропейского модернизма как эстетическая макроэпоха. Это проявляется в том, что ученые стараются выявлять ее специфику в сопоставлении с европейской литературой, отсюда и возрастание количества сопоставительных работ. Был даже создан научный проект «Эксперимент свободы. Русский модернизм в сопоставлении с европейским»<sup>1</sup>, объединивший ученых разных стран и научных школ. Одной из его задач стало освоение потенциала русского модернизма на благо европейского и оценка его в новом масштабе и в сравнительном аспекте. Материалы этого проекта доказывают, что стали возможны интеграция всех модернистских процессов, происходящих в Европе, и отказ от бытовавшего ранее стремления разграничивать проявление модернизма в искусстве и культуре всех европейских стран.

Исследователи русского модернизма уверенно обнаруживают истоки его в национальном и европейском романтизме, и это дает основание многим авторам не только видеть общее происхождение русского и европейского модернизма, но и улавливать связи этих явлений и взаимовлияние. Русский романтизм рассматривается участниками проекта как восходящий к прозе Пушкина, Лермонтова, Гоголя, но и, в связи с полнотой и богатством его контрастов, к истокам европейского романтизма.

Работа над вышеназванным проектом позволила исследователям выделить два направления в методике сравнительного изучения: одно из них предполагает изучение межлитературных связей (интертекстуальность, литературные архетипы, историческая поэтика), другое – установление транслитературных взаимосвязей и структурных аналогий (литература и другие виды искусства, искусство и культура).

В работе К. Борера, историка, философа и издателя журнала «Меркур», «Насколько романтичен модернизм?» слышны отголоски начавшегося еще в 1970-е гг. процесса переосмысления понятий романтизм и модернизм. Исследователь обращается к историко-философскому материалу раннего романтизма, в частности к эстетическим «Фрагментам» Ф. Шлегеля и его изобретению «новой мифологии», которая «отменяет благоразумные понятия философских и политических выражений», чем уже способствует формированию модернистской эстетики. И в то же время устанавливает связь особых стилевых и поэтических феноменов романтизма с сюрреализмом, в частности фантастического. К. Борер различает два вида фантастического, существовавшего в

<sup>1</sup> Russische Moderne Interkulturell. Von der Blauen Blume zum Schwarzen Quadrat / Hrsg.: Barbara Aufschneider und Dunja Brötz. Innsbruck, 2004. 265 S.

литературном творчестве немецкого романтизма: каузальное, как у Гофмана, и автономное, как у Ахима фон Арнима. Именно этим последним, по мнению автора, исключительно интересовались А. Бретон и Л. Арагон. Он устанавливает связь между романтической некаузальной фантастикой и сюрреалистическим понятием «*objet trouvé*» (случайно обнаруженный, редкий, бессмысленный предмет). В заключение К. Борер отправляется на поиски «дискурсивно-теоретических» параллелей между романтизмом и сюрреализмом и находит их в сфере мифологии. Чрезвычайно убедительно сравнивает он «новую мифологию» Ф. Шлегеля и «современную мифологию» Л. Арагона и утверждает, что у обоих очевиден отказ от рационального и интерес к загадочному. Вследствие анализа фантастической прозы А. фон Арнима исследователь приходит к выводу, что «теория сюрреализма нашла в нем родоначальника, как с поэтологической, так и с чувственно-философской точки зрения».

Профессор культурологи Бременского университета Вольфганг Штефан Киссель в статье «Модель внешности и художественный манифест (к русскому переводу “О дендизме и Георге Брэммеле” Ю.Б. Д’Оревильи)» обращается к переводу культурно-исторического очерка, опубликованного в 1912 г., в котором культивируется модель внешнего облика денди, ведущего превосходную игру с условностями. По мнению автора, время было несправедливо к этому произведению, имеющему большой потенциал для искусства и культуры в целом. Однако, появившись в русском переводе, французский очерк об английском денди Георге Брэммеле попал «прямо к чрезвычайно актуальному художественному поворотному моменту» постепенного заката символизма и громкого радикального наступления футуризма. Исследователь полагает, что культ дендизма мог восприниматься русским читателем как призыв к собственному символическому жизнетворчеству, к реализации недооцененных возможностей личности.

В. Киссель устанавливает параллели между дендизмом начала XX в. и особым вариантом русского дэнди эпохи романтизма, выраженным в образе русского гусара П. Чаадаева и в заглавном герое пушкинского романа «Евгений Онегин». Художественная предреволюционная богема в лице М. Кузмина, С. Дягилева, «мирискусников», вплоть до футуристических изысков В. Маяковского, по его мнению, является естественным развитием романтических веяний. В заключение представлено детализированное изображение русского варианта общеевропейского феномена дендизма как четкого отклонения и «апокалиптически окрашенного предупреждения такими художниками, как Блок и Ахматова».

К философским корням русского модернизма обращен материал Хорста-Юргена Герика «Восток-Запад: Достоевский, Толстой, Турге-



нев и Чехов в межкультурном контексте». Особенностью русского варианта общеевропейского явления всегда считалось его формирование в литературе, точнее в романе, поэтому исследователь обращается к творчеству трех самых знаменитых русских романистов и драматургии Чехова. Исходя из новаторской повествовательной техники, с помощью которой эти писатели создают свои работы, Герик исследует их воздействие на западноевропейское и англо-американское культурное пространство. В писательской манере Достоевского видно влияние на киноповествовательную технику, которая в основном базируется на необходимости разъяснения и «прямо ведет в Голливуд к образному языку Дэвида Линча». По мнению автора, Достоевский стал крестным отцом многим авторам и кинорежиссерам: от Ф. Кафки через У. Фолкнера к Фрицу Лангу и Билли Уальдеру.

В Л. Толстом автор видит влиятельнейшего баталиста всех времен, чья повествовательная техника покоится на особом эффекте очуждения. Он оказал воздействие на Э. Золя, Дж. Дос Пассоса, Э. Хемингуэя и Н. Мейлора. Даже эпифания Тургенева в воспоминаниях и чеховское художественное понимание настоящего момента создает ряд межкультурных полей, которые исследуются автором. Он пытается найти объяснение до сих пор не прекращающемуся успеху драм Чехова и обнаруживает специфику изображения им эмпирического человека. В конце своего исследования Герик вслед за М. Допперманн называет этих четырех авторов «стоящими у входа в модернизм фигурами».

Вторая часть этого проекта посвящена исследованиям теоретического характера, где русский модернизм рассматривается в связи с западной теорией литературы и культуры. Немецкие авторы отдают себе отчет в том, что русский модернизм представлен не только многообразием влиятельных течений в искусстве и культуре и яркими творческими личностями, но и целым рядом философов, теологов, художественных критиков и журналистов, которые возвели теоретический фундамент, на котором базируются художники в рамках эстетики европейского модернизма и постмодернизма.

Известный специалист по русскому символизму Криста Эберт в статье «Символизм à la russe, или насколько европейский символизм был русским?» обращается к культурно-теоретической системе русского символизма. По мнению исследовательницы, в противоположность своему европейскому «двойнику» русский модернизм не ограничивался художественным совершенствованием стиля в литературе и искусстве, а представлял собой некий феномен, проникавший во все сферы жизни и ставший основой оригинальной философской мысли, проложившей себе путь между национальной традицией и европейским модернизмом. В основе ее заключений при этом лежит не только очевидная франкофильская тенденция В. Брюсова и германофильская

склонность А. Белого и Вяч. Иванова. Исследовательница идет дальше и прослеживает развитие русского символизма «от художественного направления до мировоззрения», включая программные работы поэтического наследия Эллиса, рассматривавшего философские положения Ницше как основу европейского символизма. Оригинальной стороной позиции немецкой исследовательницы является интерес к проблеме восприятия на Западе символизма *à la russe*: понять его и как особый образ жизни, тяготеющий к европейской традиции, и как философию, вобравшую в себя разнообразные западные тенденции.

Разочарованные в «безучастном поведении Запада», русские символисты, такие как Вяч. Иванов, снова обращаются к национальной традиции, в то время как другие, Д. Мережковский например, остаются верны космополитической ориентации. В итоге К. Эберт утверждает, что русский символизм в своем стремлении к культурной революции сформировал некий образец поведения, который нашел отражение во всех сферах тогдашней жизни: философии, религии, даже политике.

По мнению Бригит Обермайер, автора статьи «Парадоксы участия: интертекстуальность и постмодернизм (А. Ахматова и Д.А. Пригов)», цитирование, повторы, заимствования не могут служить исключительно признаками интертекстуальности. Автор предлагает определять отношение постмодернистского текста и его современного источника как «парадоксальное участие». Эта мысль доказывается поэтапно. Сначала исследуются возможности мемуарной литературы 1970-х гг. в России, затем устанавливается «граница текстуальной вместимости» между стихами Ахматовой и Пригова и на заключительном этапе рассматриваются постмодернистские последствия «отраженных на переломе дискурса фактов». Конечность модернистского дискурса как приема, по мнению исследовательницы, доводится в практике постмодернизма до «индекса излома». К такому выводу, впрочем довольно малоубедительному, Б. Обермайер приходит, исследуя многосторонние взаимосвязи постмодернистских текстов Пригова, использующих в качестве литературной основы поэзию Ахматовой, понимаемую как «текст памяти», не подверженный историческим изломам.

Насколько глубоко исследовательский скепсис, тоска и чувство изоляции русского модернизма коренятся в теоретической мысли романтизма, показано в статье Р. Гольдта «Романтическая религиозность искусства в дореволюционной России: “Заколдованный мир” в литературе, искусстве и философии». Автор противопоставляет религиозной утрате стремления романтизма к исконному смыслу тоску по обновлению и ставит вопрос: если секуляризация российского общества очевидна, то что происходит с феноменом околдования. Для анализа этого процесса используется принцип диахронического анализа и на примере творчества Новалиса и Пушкина, с одной стороны,

и Сологуба и Блока вплоть до кубофутуристов и дадаистов à la Hugo Ball, с другой. На синхронном уровне исследователь соотносит чувство обмана, свойственное восприятию произведений модернизма, и связанное с ним чувство «оволшебствления» во всех сферах духовной жизни России на рубеже веков.

В работе особенно подчеркивается стремление русских художников к «ресакрализации» в области философии (Розанов, Флоренский), искусстве (Кандинский, Малевич), музыке (Стравинский, Скрябин) и литературе (Блок, Вяч. Иванов) и вырисовывается многогранная картина отношений, соединений и взаимосвязей между русскими и европейскими модернистскими течениями.

Как уже отмечалось выше, основным пафосом проекта «Эксперимент свободы. Русский модернизм в сопоставлении с европейским» является интеграция русского модернизма в эстетическую систему европейского романтизма, который осмысливается исследователями как первая художественная альтернатива классике и классицизму.

В работах А. Гузки и Х. Любколь обращается внимание на посредническую роль романтической традиции в творчестве русских писателей как средства включения их произведений в литературный контекст соответствующей эпохи.

В статье «Начала. К понятию модернизма как категории историко-литературной» Х. Любколь пробует перейти зыбкую границу между эпохами и пересмотреть предложения по включению понятия модернизма в эстетическую концепцию романтизма. Исследовательница на удачном примере стихотворения немецкого романтика йенской школы К. Brentano «Если бы хромой ткач мечтал, то он бы ткал» показывает динамичную включенность текста как в романтическую, так и в модернистскую поэтику. Автор, желая преодолеть «шероховатости терминологической неразберихи», предлагает изменить датировку модернизма, чтобы «проблемный случай» со стихотворением К. Brentano не представлялся «непонятным анахронизмом». Ей также хочется и впредь рассматривать модернизм не только в синхроническом, но и в диахроническом аспекте, вплоть до отказа от применения к понятиям «классицистическое», «романтическое», «реалистическое» и «модернистское» временных рамок.

Влиянию романтической традиции на творчество писателей XX в. посвящена статья А. Гузки «Ненадежное пристанище. В.П. Катаев “Белеет парус одинокий” как текст воспоминаний». По мысли исследователя, цитата из Лермонтова создает особое пространство воспоминаний, связанных с неудавшимся восстанием на броненосце «Потемкин». Кроме этого автор выделяет и другое пространство воспоминаний – личное, в котором констатируется связь с чеховской «Степью», где герой также проделывает путь духовного становления. Для исследователя связь ро-



мантической символики с поэтикой социалистического реализма представляется вполне очевидной, так как, по его мнению, они «культурно идентичны русскому авангарду и русскому либерализму».

В проекте также принимают участие исследователи, обнаруживающие явное стремление вывести разговор о русском модернизме за рамки литературы и установить эстетическую связь с другими видами искусства.

Работа А. Парина «Три последние оперы Чайковского как первые цветы русского модернизма в музыке» обращена к музыкальной культуре и литературе. В частности, в «Пиковой даме» ощущается, по его мнению, влияние «мифа о Петербурге», в «Иоланте» – отголоски «Парсифаля» и «Тристана и Изольды», а в «Чародейке» – полифония Достоевского и драматургия Л. Андреева.

Г. Оберцаухер-Шуллер в статье «Ритм как основа русского театра авангарда. Сергей Волконский и музыкально-танцевальное движение» пишет о влиянии свободного русского танца на европейскую культуру, а Р. Грюбель касается влияния русского Кандинского, Малевича и Филонова на американское концептуальное искусство и на минимализм в работе «Сокращение и усложнение средств и форм во времени и пространстве. Русская литература и живопись высокого модернизма в межкультурном контексте».

Как видно из вышеизложенного, включение русского модернизма в контекст европейской культуры не представляется участникам проекта проблемой, вопрос в другом: насколько Европа подготовлена к восприятию этого уникального богатства, насколько знания европейца о России глубоки, чтобы обнаруживать подлинные ценности.

Интерес европейцев к литературе русского авангарда определился еще в 1930-е гг., когда под влиянием критики русского зарубежья начал формироваться научный взгляд на русскую литературу первой трети XX в. С тех пор эта тема остается одной из приоритетных в литературоведении Западной Европы. Изучение русского литературного авангарда всегда было связано с включением этого художественного явления в сравнительно-сопоставительный контекст западной культуры. Одни исследователи видели в нем корни романтизма, другие – истоки театра абсурда.

На разных этапах литературно-критического развития второй половины XX в. внимание к русскому авангарду определялось общекультурными событиями времени. В 1950–1960-е гг., отмеченные значительным влиянием американской советологии, изучением русского авангарда стали заниматься те специалисты по русской литературе на Западе, которые старались избежать возможности участия в идеологической борьбе систем, начавшейся вокруг соцреализма. Последняя треть XX в. – период наиболее пристального внимания исследователей

к этому явлению – отмечен выходом работ, создавших научную базу для современного более детального анализа художественных произведений писателей русского авангарда<sup>1</sup>.

В сложившихся новых условиях западноевропейской русистики XXI в. эта работа была продолжена. Среди специалистов, занимающихся проблематикой русской литературы первой трети XX в., укрепилось понимание важности достижений русского авангарда для развития литературы и культуры Запада. Это в свою очередь повлияло на углубление сравнительно-сопоставительного подхода к изучению произведений русских писателей, появилась необходимость уточнения понятий и определения границ явления. В связи со специфическими особенностями литературы эпохи авангардизма увеличилось количество работ со структурным анализом, использованием математических методов исследования словотворчества. Отдельные работы касаются вопроса контекстуальных отношений русского авангарда с литературой социалистического реализма и классической традицией, а также его связей с русским постмодернизмом.

Вследствие того, что до сих пор в науке не существует определенной теории и типологии авангарда, тем более русского авангарда, вопрос о понятии «авангард» остается открытым как для отечественных, так и для зарубежных ученых. Не менее важна и проблема терминологического порядка, связанная с соотношением модернизма и авангарда как литературно-художественных явлений. Зачастую эти понятия или противопоставляются друг другу, или используются как синонимы, что чаще всего происходит, когда речь идет о русском литературном авангарде, в отличие, например, от западного модернизма или русского авангардного искусства.

К началу XXI в. вопрос о времени появления радикальных новаторских течений в русской литературе был уже принципиально решен и отечественным, и западноевропейским литературоведением<sup>2</sup>. Сложившиеся в предвоенные годы и достигшие зрелости в первое послереволюционное десятилетие эти течения определяли ход лите-

<sup>1</sup> Conio G. *Le formalism et la futurisme russe devant la marxisme. Problèmes de la revolution culturelle*. Lausanne, 1975. 234 p.; Gassner H., Gillen E. *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus*. Cologne, 1979; Hansen-Löve A. *Der russischen Formalismus: Methodologische Rekonstruktoin seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien, 1978. 635 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaft); Müller B. *Absurde Literatur in Russland: Entstehung und Entwicklung*. München: Sagner, 1978. 210 S.; Grübel R. *Russischer Konstruktivismus: Künstler Konzeption, literarische Theorie und kultureller Kontext*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1981. 263 S.; Забытый авангард. Россия. Первая треть XX столетия. Wien, 1988. 387 S. (Wiener Slavistische Almanach. Sonderband 21).

<sup>2</sup> Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2000; Зверев А.М. Авангардизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 11–14; Kraus P. *Originality of the Avantgard and Other Modernist Myth*. Cambridge, 1988; *L'avant-garde russe et la synthèse des arts* / Ed. par Gérard Conio. Lausanne, 1990.

ратурной жизни вплоть до начала 1930-х гг. и эстетически во многом подготовили формирование социалистического реализма.

Тема завершения классической формы русского авангарда была предметом дискуссии еще в 1980-е гг. и в наиболее полном виде была представлена в исследовании Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда»: «К концу 20-х гг., – пишет автор, – наблюдается более органическое развитие авангарда к деградиционным формам, в том смысле, что он постепенно лишается своей утопической подопретки и приближается к тому, что получило название “абсурда” – явления, которое можно констатировать по всей остальной Европе в это время»<sup>1</sup>. Для большинства западных ученых окончание литературного эксперимента в русской литературе напрямую связано с формированием нового эстетического феномена – социалистического реализма<sup>2</sup>, который, по мнению патриарха западной русистики А. Ханзена-Леве, вобрал в свою поэтику многие художественные формы левого авангарда<sup>3</sup>. В своем аргументированном анализе ученый опирается на широко известное исследование В. Паперного «Культура Два», вышедшее в США в 1985 г. и оказавшее влияние на отношение западной критики к русской культуре революционного авангарда 1920-х гг. Противопоставление «культуры Один», организованной горизонтально и центробежно (традиционной), «культуре Два», организованной вертикально и центростремительно (новаторской), представляется в книге В. Паперного как оппозиция «растекания» «отвердению» и как неизбежное следствие одного после другого.

Решение вопроса о внешних границах русского авангарда в западноевропейском литературоведении повлекло за собой публикацию ряда работ, уточняющих понятия и предлагающих новые решения вопроса. Для Л. Геллера, профессора русской литературы Лозаннского университета, эпоха модернизма в русской литературе начинается с неоромантизма и символизма и заканчивается в преддверии социалистического реализма<sup>4</sup>.

Профессор олденбургского университета Р. Грюбель, автор книги «О границах модерна. Мысли и творчество Василия Розанова»<sup>5</sup>, находит истоки модернизма в работах русского религиозного философа и публициста. Его творчество представляется исследователем как новатор-

<sup>1</sup> Jaccard J.-Ph. Daniil Harms et la fin de l'Avantgarde russe. Bern, 1991. P. 34.

<sup>2</sup> Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur der Sowjetunion. München, 1988.

<sup>3</sup> Hansen-Löwe A. Von der Dominanz zur Hierarchie im System der Kunstformen zwischen Avantgarde und Sozialismus // Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 2001. №47. S. 7–36.

<sup>4</sup> Геллер Л. Существует ли эстетика безвластия? Об анархической слагающей русского модернизма // Schweizerische Beiträge zum XII Internationalen Slavisten Kongress in Krakau, August 1998. Slavica Helvetica. Bd. 2. S. 197.

<sup>5</sup> Grübel R.G. An den Grenzen der Moderne. Vasilij Rozanovs Denken und Schreiben. München: Fink, 2009. S. 216.

ское, направленное в будущее – к символизму и авангарду. По мнению автора монографии, в произведениях В. Розанова устанавливается связь между концепциями М. Бахтина и взглядами теоретиков ОПОЯЗа.

Известный с 1980-х гг. как автор работ о европейском и русском авангарде профессор Х. Гюнтер предполагает началом русского авангарда итальянский футуризм, из которого в основном был заимствован терминологический инструментарий русских авангардистов, так как идеологически эти явления одного порядка: «В терминологическом арсенале футуризма выражена известная предрасположенность к “модернистскому национализму”, который проявляет подъем витальной энергии, вызванной техникой и войной, и стремится к политическому акционизму. Это же можно сказать и о русском авангарде. Благодаря конструктивистской ориентации многие художники легко могли идентифицировать себя с идеологией, которая основывалась на всеобщей идее строительства»<sup>1</sup>.

Помимо вопроса о начале русского авангарда, для европейского литературоведения также актуальна полемика о составляющих его частях. Ученые спорят, какие направления в литературе и критике считать принадлежащими русскому авангарду, а какие нет. Исследователи отмечают значительную неоднородность экспериментальных течений, суть которых, в общем, сводится к конструктивистской и беспредметной линиям. В уже известной работе Х. Гюнтера отмечается, что «при сопоставлении терминологии футуризма и русского авангарда бросается в глаза тот факт, что в симультанности преобладает временное измерение, в то время как в обеих разновидностях русского авангарда – в конструктивистской линии и линии беспредметной – доминирует пространственный аспект»<sup>2</sup>. Особенно остро в этой связи встал вопрос о русском формализме, относящемся более к сфере литературоведения, чем собственно литературы.

Одни исследователи доказывают, что русский формализм – неотъемлемая часть русского авангарда, так как трудно отрицать близость раннего формализма с произведениями кубофутуристов, а также личные связи В. Шкловского, Р. Якобсона, Ю. Тынянова с В. Маяковским, В. Хлебниковым, А. Крученых, Д. Бурлюком. Очевидно и общее предпочтение материального идеальному (звука – смыслу) в работах формалистов и кубофутуристов<sup>3</sup>. Другие, наоборот, видят в этом литературно-критическом явлении признаки исключительно европей-

<sup>1</sup> Гюнтер Х. Терминология и идеология: итальянский футуризм и русский авангард // *Russian Literature*. 2010. Vol. 67. №3/4. С. 360–361.

<sup>2</sup> Там же. С. 360

<sup>3</sup> Heller L. Des signes et des fleurs, ou Victor Chklovski, Broder Christiansen et la «sémiologie formaliste» // *De la littérature russe: mélanges en l'honneur de Michel Aucouturier*. Paris, 2005. P. 201–215; Derpetto C. La question du formalisme moscovite // *Revue des études slaves*. Paris, 2008. Vol. 79. Fasc. 1–2. P. 87–101; Smirnov I. Evidenz und Blindheit // *Wiener Slavistischer Almanach*. 2012. №69. S. 411–426; Jaccard J.-Ph. Du futurisme au formalisme: Chklovski en 1913: La résurrection du mot // *Europe*. Paris, 2005. №911. P. 37–54.

ского литературного процесса, потому что, по их мнению, он послужил предтечей европейского структурализма. Русский формализм адаптировали к французскому интеллектуальному контексту, и, начиная с 1950-х гг., в исследованиях европейских ученых он представлялся как модернистское литературно-критическое течение<sup>1</sup>.

В своем развитии русский авангард, по мнению западноевропейских исследователей, неумолимо должен был «переродиться» в социалистический реализм. «Переход от авангарда к социалистическому реализму диктовался логикой развития идеи авангарда: созданием новой реальности, – а не уступками вкусам массового потребителя»,<sup>2</sup> – полагает искусствовед Б. Гройс в своем обращении к читателям отечественного журнала «Вопросы литературы», где высказывает мысли, ранее опубликованные в немецкоязычных изданиях. Он поясняет свою мысль: «Как и авангард, социалистический реализм считал современную эпоху “концом истории”, наивысшей точкой развития человеческого общества, будущее виделось воплощением стремлений настоящего»<sup>3</sup>. Существенная разница между социалистическим реализмом и авангардом, по его мнению, состоит в перемещении центра тяжести от «работы над базисом» на «работу над надстройкой», от прежнего проектирования технической, материалистической стороны действительности на создание нового человека. Если внешне социалистический реализм преодолел авангард, то в глубине он продолжает, развивает и завершает программу авангарда. «Преодоление конкретно-исторического эстетизма авангарда означало не поражение его планов и проектов, а их продолжение и завершение в той степени, в какой они настаивали на отказе от эстетически созерцательного, от индивидуального стиля»<sup>4</sup>, – заключает автор статьи.

Следствием неразделимости идеального и материального (абстракции и предметности) в авангардистском художественном процессе в конце концов становится, как полагает доктор Т. Циммерман, плавный и глубинный переход к социалистическому реализму, который в свою очередь оказался не только наследником старого реализма, но и продолжателем авангардизма как «тотальной» реализации сталинского представления о художественном творчестве. Ученый убеждена,

<sup>1</sup> Erlich V. Russian Formalism: History, doctrine. 'S-Gravenhage, 1955; Todorov T. L'héritage méthodologique du formalisme russe // Todorov T. Poétique de la prose. Paris, 1971. P. 9–31; Hansen-Löve A. Der Russische formalismus: methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus Prinzip der Verfremdung. Wien; Köln, 1978; Aucouturier M. Le formalisme russe. Paris, 1994.

<sup>2</sup> Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. М., 1992. № 1. С. 54.

<sup>3</sup> Там же, С.57.

<sup>4</sup> Groyes B. Traumfabrik Kommunismus // Die visuelle Kultur der Stalinzeit. Frankfurt a. Main: Kunsthalle Schirn, 2003. S. 58.



что «скорее речь идет о самостоятельном художественном понятии, к которому были применены технические средства авангарда, но не в обнаженном виде, а в соответствии с принятыми нормами реализма»<sup>1</sup>.

Определению этого художественного понятия также посвящена работа профессора университета в Констанце И. Смирнова «Очевидность и слепота», в которой высказывается мнение, что с середины 1920-х гг. начинается последовательное превращение постсимволизма во «второй авангард», с одной стороны, а с другой – в зародыш тоталитарной культуры. Поражение визуальности проистекает, на его взгляд, из неопределенности бытия, особенно из трагического заблуждения личности, как, например, в «Отчаянии» В. Набокова, где центральный персонаж осознает свою схожесть с бродягой. Поздние авангардисты не уверены, в какой степени вербализация отражает то или иное явление; способно ли она преодолеть непрозрачность образности. «Неочевидная очевидность, которая для второго авангарда означает негативную реальность или ошибочную субъективность, визуальной культурой образованного тоталитаризма оценивается положительно»<sup>2</sup>.

Изучение русского авангарда на Западе, имеющее более долгую традицию, чем в отечественном литературоведении, особенно пристально присматривается к категории «вещизма / беспредметности». Начало ему было положено в 1980-е гг. в рамках международного проекта «Глоссарий русского авангарда»<sup>3</sup>. В XXI в. за эту работу взялись ученые берлинского Свободного университета, где под руководством профессора Г. Витте был организован научно-исследовательский проект «Между вещью и знаком. Эстетический опыт в искусстве»<sup>4</sup>, в котором противостояние знаковости и вещественности определялось как основная эстетическая концепция модернизма. Изыскания в этой сфере нашли логическое продолжение в изданном в 2008 г. «Венским славистическим альманахом» специальном томе «Опровергнутый предмет»<sup>5</sup>, посвященном исследованию сложных взаимосвязей беспредметности и «вещизма». Наряду с работами, анализирующими творческую деятельность В. Татлина, А. Чичерина, Эля Лисицкого и других представителей художественного авангарда, в книгу вошли работы, посвященные семантической и лексической составляющей словотворчества, понимаемого как создание слова-вещи, где имя, образ и

<sup>1</sup> Zimmermann T. Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde. München: Verlag Otto Sagner, 2007. S. 321 (Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 68).

<sup>2</sup> Smirnov I. Evidenz und Blindheit // Wiener Slavistischer Almanach. 2012. № 69. S. 416.

<sup>3</sup> Glossarium der russischen Avantgarde. Graz; Wien, 1989.

<sup>4</sup> Zwischen Ding und Zeichen: zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst. München [u.a.]: Fink, 2005. 214 S.

<sup>5</sup> Der dementierte Gegenstand: Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit / Hrsg.: A. Hennig, G. Witte. München: Verlag Otto Sagner, 2008. 511 s. (Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 71).



понятие были нерасторжимо слиты в единый организм, получивший обозначение «концепта».

По мнению А. Ханзена-Леве, вся литература вплоть до концептуализма второй половины XX в. вышла из «кучи Плюшкина»: «Эта “куча” растет из барочной суетности, приобретая гротесковые формы и размеры столкновения несоедимого, что в дальнейшем в авангарде реализовалось в контрастном монтаже и завершилось в конце всех авангардных направлений инсталляциями московского концептуализма»<sup>1</sup>. В приложении к словесному искусству, считает ученый, эта “куча” была реализована в футуристическом вещизме и формализме как прием. В то же время, исследуя предметную эстетику «будетлянства», Х. Гюнтер приходит к выводу, что истоки этого явления кроются в «аскетическом отрицании современной индустриализации вещи»<sup>2</sup>.

О феномене «разрушения вещи» как основе парадоксального противостояния «вещизма» и беспредметности пишет Г. Витте в статье «Поврежденность вещи». Свой анализ автор строит на нескольких произведениях малой прозы 1920-х гг. В рассказе В. Катаева «Вещи» (1929) Х. Гюнтер отмечает реализацию аллегории суетности через избыточное перечисление порченных вещей, приобретенных персонажами на рынке («волнистое зеркало», «скрипучая тумбочка»). «Эти испорченные вещи перекликаются с мотивом изношенности туберкулезного Жоржика, вынужденного, как ломовая лошадь, тащить их на себе домой сразу после выхода из ЗАГСа»<sup>3</sup> с молодой женой.

На «вещь» как на одну из основных ячеек в поэтической системе В. Маяковского обращает внимание профессор мюнхенского университета И. Кукуй в специальном исследовании «Концепт “вещь” в языке русского авангарда»<sup>4</sup>. Автор выявляет определенную тенденцию в поэтическом мастерстве поэта. По его мнению, оставаясь в словаре языка Маяковского, семантическое поле понятия «вещь» со временем сужается. Это связывается с изменением взглядов писателя на задачи и методы поэтического творчества, что неизбежно повлекло за собой смещение не только идеологических акцентов, но и изменение семантики основных понятий. Осознавая двойственную природу данного языкового знака, Маяковский в процессе перестройки своего поэтического мировоззрения меняет полярность отношения к слову – от идеи «самовитого слова» к теории «литературы факта», и деформация концепта «вещь» отражает этот процесс наиболее отчетливо.

<sup>1</sup> Der dementierte Gegenstand: Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit. S. 251.

<sup>2</sup> Ibid. S. 42.

<sup>3</sup> Ibid. S. 61.

<sup>4</sup> Кукуй И. Концепт «вещь» в языке русского авангарда. Wien: Sagner, 2010. 213 S. (Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 77).

## Глава 1. Западноевропейская русистика в начале XXI века

Вещь, принадлежавшая ранее идеальной сфере бытия, частица мира, равная человеку в правах, по мнению ученого, перемещается в материальную сферу, становится объектом тенденциозной утилизации. «Та революция духа, о которой мечтал В. Маяковский, которая должна была освободить вещи из плена мертвых имен, оказалась всего лишь распределителем социальных заказов: вещи Маяковского отныне находят свои имена в рекламе, а применение – в фактографических очерках ЛЕФа... Будучи последовательным в своем выделении вещи как сущностной единицы мира, Маяковский теряет заинтересованность в обнаружении подлинного бытия вещи, изменив творческую установку от футуристической “самовитости слова” к “меди проповедей” и “ста томах своих партийных книжек”»<sup>1</sup>.

Начало распада семантики вещи на две области: «идеального» и «вещественного» – И. Кукуй прослеживает в русской литературе с середины XIX в. и приходит к выводу, что в русском модернизме попытка «приземленного» акмеизма свести эти две области в его противостоянии «возвышенному» символизму проходила на фоне апокалиптических представлений о конце текущего положения вещей: «Это ощущение кризиса, заявленное уже в младосимволизме, с еще большей силой отразилось в утопии футуризма и попытке снятия противоречия “идеи” и “вещи”»<sup>2</sup>.

Развивая идею предметности в творчестве русского авангарда, И. Кукуй обращает внимание на переход от вещи к предмету в творчестве ОБЭРИУтов и философской рефлексии «чинарей». Крушение авангардной утопии «управления вещей» на рубеже 1920–1930-х гг. совпадают с общей исчерпанностью стилевых поисков исторического авангарда и приходом к новой фигуративности в изобразительном искусстве, кинематографу сталинских комедий и, в конечном счете, к социалистическому реализму, вначале объявленному как магистральное течение в литературе, а затем наложенному в качестве своеобразной масштабной сетки на все советское искусство<sup>3</sup>.

Наиболее последовательно, по мнению западного литературоведения, идея беспредметности словесного искусства русского авангарда была воплощена в творчестве Д. Хармса. В статье доцента университета в Тампере (Финляндия) Н. Башмакофф «Разреженность и недовоплощенность материи в русском авангарде» обращается внимание на то, что на протяжении всего своего творчества, и в ранний (поэтический) и более поздний (прозаический) период, он стремился проникнуть

<sup>1</sup> Кукуй И. Концепт «вещь» в языке русского авангарда. С. 112.

<sup>2</sup> Там же. С. 127.

<sup>3</sup> Kukuj I. Das Auslöschung der Gegenstände und die Verwaltung der Dinge. Die Problematik der Dinglichkeit in der Poetik der Gruppe OBÉRIU // Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 71. Wien, 2008. S. 398.

за пределы вещного бытия. Автор заглядывает в творческую лабораторию писателя и приходит к выводу, что «он расщепляет “самовитым словом” косность оболочки осязаемого мира, пробивает брешь в материальном пространстве, для того чтобы заглянуть по ту сторону вещественности. Слова-сигналы, посылаемые поэтом в незнакомые пространства, “реверберируя”, наталкиваются на недооволоженные фигуры внутреннего строя вселенной, отправляемые звуковыми волнами из невещественных, мнимых миров»<sup>1</sup>.

Проблема «предметности / беспредметности» напрямую связывается европейскими учеными с вопросом о теоретических и практических истоках «литературы факта». Художники-конструктивисты, «изгнавшие изобретательность» из своих картин, заменившие ее «конструкцией» и провозгласившие переход от ложного и иллюзорного изображения мира к его материальному воссозданию, по мнению большинства исследователей, пробудили в писателях-фактографах желание объявить о кончине традиционного романа, о конце сюжета в пользу факта.

В книге итальянского ученого М. Заламбани с провокационным названием «Смерть романа. От авангарда до социалистического реализма»<sup>2</sup> исследуется феномен фактографии, появившейся на литературной сцене «как противоядие традиции, как предтеча “коммуникативно-идеологической” прозы, которая использует слово для выражения той реальности, которую зафиксировали современные технические средства, но при этом не забывая производить собственные “эффекты повествования”»<sup>3</sup>.

Оказывая большее внимание поэзии, чем прозе, по мнению М. Заламбани, литературный конструктивизм пытался применить к первой приемы второй, обобщая средства сюжетного построения, которые фактография категорически отвергала.

Исследовательница рассматривает «литературу факта» как промежуточный этап между авангардом и социалистическим реализмом. Эта литература представляет собой течение, в состав которого входят последние представители авангарда вместе с представителями формализма (областью интересов которых является чисто литературное знание) и некоторые литераторы, которые, как С. Третьяков, начав с производничества, приходят к социалистическому реализму.

Из проанализированного материала итальянский литературовед делает следующие выводы: «Авангард как периферийное семиотическое образование зародился на краю, на границе семиосферы, на

<sup>1</sup> *Baschmakoff N.* Разреженность и недооволенность материи в русском авангарде (Хлебников – Гуро – Чекрыгин) // *Russian Literature*. 2012. Vol. 71. №3/4. P. 275.

<sup>2</sup> *Zalambani M.* *La morte del romanzo. Dall'avanguardia al realismo socialista.* Roma, 2003, 238 p.

<sup>3</sup> Цит. по: *Заламбани М.* Литература факта. От авангарда к социализму / Пер. с итал. СПб.: Академ. Проект. 2006, С. 43.

почве мятежа и отсутствия нормы; в дальнейшем он подвергся многочисленным преобразованиям, которые постепенно приблизили его к ядру (это и есть фактографическая стадия), а затем ядро поглотило и нормализовало его. На этом этапе утверждается победа соцреализма, который становится доминирующей семиотической системой»<sup>1</sup>.

Выводы М. Заламбани во многом созвучны мнению И. Кукуя, высказанном им в статье о романе В. Каверина «Скандалист»: «Значимость принципа несовершенного действия выводит роман из лефтовской “литературы факта” в область более общей логики событий»<sup>2</sup>, и рождение новой сюжетной литературы становится ее альтернативой.

Среди общетеоретических и конкретно исторических тем, связанных с литературой русского авангарда, особое место занимает творчество Д. Хармса как наиболее художественно законченного и выразительного явления, повлиявшего на развитие всей европейской литературы. Изучение его творчества в Европе имеет уже прочную традицию, не связанную с изучением творчества писателя в отечественном литературоведении XX в. Современные западные работы о писателе создаются под значительным влиянием написанных в 1980–1990-х гг. работ Ж.-Ф. Жаккара, в настоящее время заведующего кафедрой русского языка и литературы университета Женевы, ученика и преемника профессора русской литературы Ж. Нива.

Основополагающая работа Ж.-Ф. Жаккара о творчестве Хармса<sup>3</sup> дала импульс развитию его идей в работах ученых последних лет. В работах западноевропейских исследователей творчество Хармса связывается с завершающим этапом русского авангарда, в котором наиболее очевидным стало проявление «вещественного» начала в литературных образах, связывающих его творчество с футуризмом, с одной стороны. С другой стороны, творчество Хармса, по мнению ученых, явилось предтечей экзистенциальной составляющей европейской литературы абсурда<sup>4</sup>.

В основе анализа творчества Хармса, предлагаемого Ж.-Ф. Жаккаром, лежит идея о двойственной природе материального явления, предложенная Ф. де Соссюром и примененная к художественному тексту теоретиками структурализма. Она заключается в том, что про-

<sup>1</sup> Заламбани М. Литература факта. От авангарда к социализму. С. 125.

<sup>2</sup> Кукуй И. Рождение романа из духа науки: «Скандалист, или вечера на Васильевском острове» В.А. Каверина // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство / Ред. А. Вранеш, ред.-сост. Корн. Ичин. Белград, 2011. С. 299.

<sup>3</sup> Jaccard J.-Ph. Daniil Harms et la fin de l'Avantgarde russe. Bern. 1991.

<sup>4</sup> См.: Hansen-Löwe A. «Wir sind alle aus “Pljuškins Haufen” hervorgekrochen...»: Ding – Gegenstand – Ungegenständlichkeit – Unding // Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 71. Wien, 2008. S. 251–346; Witte G. Die Verletzlichkeit der Dinge. Am Beispiel russischer Erzählungen der 1920er und 1930er Jahre // Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 71. Wien, 2008. S. 51–86; Lehmann G. Fallen und Verschwinden. Danielk Charms. Leben und Werk. Wuppertal: Arco Verlag, 2010. 735 s. (Arco Wissenschaft, Bd. 20. Sonderband).

изведение состоит из двух элементов, где первое означаемое – рассказанная история, воспринимаемая «обычным» читателем; и второе означаемое – сама литература как прием. Автор либо пытается спрятать второе, т. е. рассказ литературы о себе самой, тогда получаются реалистические произведения, либо делается попытка потеснить радикальный вариант – авангард.

Творчество Хармса, полагает ученый, в значительной части представляет собой признание факта, что «системы изображения, созданные авангардом, включая его собственные, являлись лишь обманом, поскольку миф, который можно видеть, всегда шире непосредственно увиденного»<sup>1</sup>. Это создает эффект обмана, который у Хармса выражается двумя уровнями определения – философским и оптическим. Ж.-Ф. Жаккар доказывает, что если в начале литературной деятельности Хармс имел широкий диапазон видения, то это видение постепенно начинало сводиться к восприятию определенных деталей внешнего мира, которые, распадаясь на отдельные клочки, становились устрашающими. Это стало, как полагает автор исследования, причиной гротескного изображение мира в его разорванности и хаотичности, о чем свидетельствует большое количество текстов Хармса 1930-х гг., в которых повествование основывается на «видении под узким углом». Получается, что рассказчик не видит связи между последовательно описываемыми им вещами, что производит эффект комического хаоса.

Ж.-Ф. Жаккар указывает на «столкновение словесных смыслов» как на центральный прием в творчестве Хармса и связывает его с философскими взглядами и поэтическими принципами, причем подчеркивает, что оно важно как для поэзии Хармса (на лингвистическом уровне), так и для его прозы (на структурном уровне)<sup>2</sup>.

Творчески освоив накопленный за несколько десятилетий опыт модернизма, Хармс предложил поэтику, способную качественно выразить смысл – в противоположность творчеству реалистического типа, которому остается довольствоваться лишь количественным выражением накопленных привычных значений. Письмо такого типа, как полагает Ж.-Ф. Жаккар, неспособно пойти дальше, чем предмет, который оно описывает, и, следовательно, оно по определению всегда остается описательным и неполным (потому что мир бесконечен); слово же оказывается сведенным к разряду чистого означаемого; произвольным образом присвоенного этому предмету одними его «рабочими значениями».

<sup>1</sup> Жаккар Ж.-Ф. «Оптический обман» в русском авангарде: О «расширенном смотре-нии» // *Russian Literature*. Amsterdam, 1998. Vol. XLIII. P. 245.

<sup>2</sup> Jaccard J.-Ph. De la réalité au texte: l'absurde chez Daniil Harms и Daniil Harms dans le contexte de la littérature de l'absurde russe et européenne // *Cahiers du monde russe et soviétique*. 1985. Vol. 26. №3-4. Juillet-décembre; Jaccard J.-Ph. Возвышенное в творчестве Хармса // *Wiener Slawistischer Almanach*. Wien, 1994. Bd. 34.



## Глава 1. Западноевропейская русистика в начале XXI века

Привести мир в первоначальное состояние («к нулю»), предшествовавшее его «разъятию рассудком, срастить с миром», стать одной из его частей – среди прочих, носителем всего его смысла – в этом представляется исследователю философская программа Хармса. Выработка поэтической программы была предпринята писателем уже в 1930-е гг., когда осуществлялся его переход от поэзии к прозе. Она предполагает изображение бесконечности мира через его фрагментирование, что, очевидно, невозможно в прозе, предполагающей линейное повествование, поэтому и переход к ней совпал с переходом от «левой» авангардной поэтики к более классической.

В это время, по мнению ученого, произошла утрата организующего принципа, которая привела все творчество Хармса в область не только других форм, но и другой литературы, в которой чуть позже зародятся экзистенциализм и абсурд.

Отдельный исследовательский интерес на Западе вызывает тема отношения Хармса к творческому наследию Достоевского. Ученые обращают внимание на перевернутое, гротескное, явно пародийное использование Хармсом тем и сюжетов произведений Достоевского.

В статье «К вопросу о литературных источниках сочинений Д. Хармса (“Елизавета Бам” и “Преступление и наказание”))» сербские русисты К. Ичин и М.Иованович обращают внимание на то, что писатель «демонтирует словесную структуру и перенятые у источника мысли, замечания и прочее в процессе создания нового словесного целого безо всякой мотивировки: то ли передает персонажам разных планов, то ли делает наоборот, строя реплику определенного героя из разного словесного материала произведения-прототипа»<sup>1</sup>. По мнению исследователей, театрализация сюжета «Преступления и наказания» покоится на преобладании в нем игрового начала: герои «играют» друг с другом, в особенности Раскольников, Свидригайлов, Порфирий Петрович и Лужин. Они связывают этот художественный прием с «разного рода проявлением детскости»<sup>2</sup>.

Отношение Хармса к наследию Достоевского представляется ученым двойственным. С одной стороны, они полагают, что Хармс был провидцем и ему уже к концу 1920-х гг. стало абсолютно очевидно, что события, начавшиеся в 1917 г., приведут к всеобщей трагедии и поэтому ему претила мысль о идейном возрождении убийцы. Однако, с другой стороны, Хармс высоко ценил творчество Достоевского, особенно его приемы парадоксального развертывания сюжета и парадоксальное в целом восприятие мира как феномена «двойственного».

<sup>1</sup> Ичин К., Иованович М. К вопросу о литературных источниках сочинений Д. Хармса («Елизавета Бам» и «Преступление и наказание») // Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 1998. №42. S. 149.

<sup>2</sup> Там же. С. 150.



К. Ичин и М. Йованович проводят параллель между взаимосвязью Хармса и Достоевского и темами и контактами, что обнаружил в свое время Ю. Тынянов между Достоевским и Гоголем. «Хармсу удалось осуществить то же самое, что удалось автору “Села Степанчикова”, – он создал «новое органическое единство» внутри пародируемого, комического мира, как это требовал тот же Тынянов в своей ранней статье о пародии»<sup>1</sup>. В заключение авторы статьи приходят к выводу, что в ходе эволюции поэтических систем пародийное переосмысление старых «классических» сюжетов и идей в итоге привело к возникновению литературы абсурда, родоначальником которой, наряду с А. Введенским, справедливо считать и Хармса.

В статье доцента Белградского университета Е. Кусовац «Вопросы пространства в пьесе “Елизавета Бам” Д. Хармса» анализируется взаимодействие различных пространственных уровней. Исследовательница обращает внимание на столкновение всех одновременно представленных в произведении пространств (драматургического, сценического, космогонического и эсхатологического). В пьесе также противопоставлено внутреннее пространство (индивидуум) и внешнее – мир, государственное в лице Петра Николаевича и общественное в лице Ивана Ивановича. «Д. Хармс еще раз подчеркнул неопределенность, безграничность, но и одновременность существования пространства / пространств во всех измерениях, постигаемых или не постигаемых человеческим разумом»<sup>2</sup>.

По мнению Ж.-Ф. Жаккара, поэтическое мастерство Хармса не сводится только к пародированию: «Отказавшись от причинно-следственной связи – «наказание без преступления», писатель с явным осуждением смотрит на свою эпоху. Он подхватывает, пусть даже порой в форме гротеска, вопросы и размышления Достоевского о вере, смерти, воскресении, чуде, бессмертии. Не давая советов, он выявляет то, что движет как им самим, так и героями Достоевского, а именно метафорическое сомнение. Только в нем и таится надежда на утешение, ведь, по словам Хармса: «Сомнение – это уже частица веры»<sup>3</sup>.

В статье, посвященной анализу рассказа Хармса «Старуха», И. Кукуй обращается к иной стороне творческого дарования писателя.

По мнению автора, Хармс к концу 1920-х гг., в отличие от конструктивистской ветви русского авангарда, отказывается от опытно-научного подхода к изображению действительности в пользу «чистоты род-

<sup>1</sup> Ичин К., Йованович М. К вопросу о литературных источниках сочинений Д. Хармса («Елизавета Бам» и «Преступление и наказание»). С.156

<sup>2</sup> Кусовац Е. Вопрос пространства в пьесе «Елизавета Бам» Д. Хармса // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство / Ред. А. Вранеш; ред.-сост. Корн. Ичин. Белград, 2011. С. 244.

<sup>3</sup> Цит. по: Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 250.

ника живого знания» и противопоставляет «условной незыблемости понятий» – ту безусловную случайность потока жизни»<sup>1</sup>.

Многослойность повествовательной структуры рассказа «Старуха», в основе которой лежит сложная картина сновидения, наделение главного героя автобиографическими чертами, отведение труппе роли орудия преобразования и проводника бессмертия, позволяет автору сделать вывод, что Хармс в этом произведении «моделирует лингвистическое тело, подобно Голему должно избавить физическое тело автора от невзгод всех родов»<sup>2</sup>. В данной статье И. Кукуй развивает тему связи творчества Хармса с романом Г. Майринка «Голем», которая уже поднималась в западноевропейской русистике в 1990-е гг.<sup>3</sup>

Исследование эстетической системы Хармса связано с постановкой вопроса о «чистом / нечистом», культом уродства, ошибок, нечистоты обыденной жизни в философских системах центральных представителей авангарда. Чистоты представления о предмете, по мнению большинства авангардистов, можно достигнуть, только абстрагируясь от него, поэтому абстракция («беспредметность») становится единственным художественным средством, позволяющим постичь мир в его целостности и бесконечности, а значит, в его чистоте, поскольку не может быть и речи о пределах чистоты как во времени, так и в пространстве. С этой точки зрения всякий предмет становится нечистотой поэтического порядка, поскольку он устанавливает пределы (именно те, которыми ограничен он сам) в том мире, который не должен был бы знать никаких предметов, – мире художественного изображения.

В творчестве К. Малевича, считает Ж.-Ф. Жаккар, чистота художественной формы является условием приближения к бесконечной реальности мира, что вполне соотносится с представлениями Хармса, с той лишь разницей, что он страдал от сознания того, что такой подход невозможен<sup>4</sup>.

Внимание авангардистов к вопросам чистоты художественной формы в конечном счете привело Хармса к созданию собственной концепции чисел, нашедшей свое выражение и в серьезных, и в написанных специально для детей произведениях. Числа для Хармса имели двойственную природу: с одной стороны, они выражают математическую точность, а с другой – мистическое начало. Присутствие в его творче-

<sup>1</sup> Кукуй И. Феноменология тела: заметки к поэтике Даниила Хармса // Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 2006. №57. S. 141.

<sup>2</sup> Там же. S. 147.

<sup>3</sup> См.: *Grob Th. Daniil Charms als 'mystischer' spätavantgardist. Eine verschlungene Annäherung an ein existenziell-poetologisches Konzept des Paradoxen* // Schweizerische Beiträge zum XI. Internationalen Slavistenkongress in Bratislava, Sept. 1993 / Hrsg. J.P. Locher. Bern, 1993. S. 57–111.

<sup>4</sup> Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: избранные работы о русской словесности. С. 341.

стве числа как материального объекта стало основой для ряда публикаций на эту тему.

Профессор мюнхенского университета А. Нидербудде считает, что Хармс не вычисляет, а считает и тем самым выдвигает на первый план естественный ряд чисел и их потенциальную бесконечность. Исходная точка его концепции чисел – интуитивное постижение чисел из созерцания или временной последовательности счета. «Для Д. Хармса счет как мысленное представление себе временной последовательности единиц – единственная возможность постижения времени: «Мы... смотрели на воду, ничего в ней не видели и скоро нам стало скучно... Мы загибали пальцы и считали, а что считали, мы не знали, ибо разве есть какой-нибудь счет в воде?» («Как легко человеку запутаться», 1940)<sup>1</sup>.

Автор статьи отмечает, что Хармс представлял счет как физическое, телесное движение – счет по пальцам и по предметам, которые и служат физически конкретными инструментами счета, поэтому действительность счета имеет у писателя игровой компонент. Он часто применял счет в произведениях, ориентирующихся на детские считалки, и в детских стихотворениях (считалки «Миллион», «Цирк Принтинпрам»). В них числа выступают как сами по себе бессмысленные, чисто инструментальные элементы счетного ряда, выполняющие лишь игровую функцию в последовательности представленного.

В творчестве Хармса исследовательница усматривает проявление непосредственного слияния темы бесконечности и рассказа. Как счет не знает конца, так и конец рассказа может быть реализован только как прекращение или обрыв. Эту мысль автор доказывает анализом рассказа Хармса «Выливающиеся старухи». По его мнению, он построен как потенциально до бесконечности продолжаемый ряд событий, который может быть приведен как основной принцип литературного абсурда. Ведь представление о мышлении бесконечного как возможности лежит в основе мысли о восприятии познания как бесконечного движения поиска, как бесконечного процесса. «Подходящий для этого математический образ – это потенциально открытый в бесконечный числовой ряд»<sup>2</sup>.

Принципиально другое отношение к числам наблюдается в творчестве В. Хлебникова. Автор отмечает, что для утопически-авангардного языкового мышления Хлебникова характерно оперирование знаками по определенным установленным правилам игры, находящим свое выражение в вычислении. Он производит замену слов языком чисел, что, по мнению А. Нидербудде, является «утопическим проектом будущего и неотъемлемой частью языковых утопий, как и любых других утопий, невозможных к их реализации. Однако намерение со-

<sup>1</sup> Нидербудде А. Природа и значение чисел. Некоторые замечания о вычислениях, счете и множества чисел в русской литературе начала XX века // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство. Белград, 2011. С. 40.

<sup>2</sup> Там же. С. 42.

единить искусство вычисления и искусство слова по меньшей мере оригинально осуществлено Хлебниковым в «Досках судьбы»<sup>1</sup>. Это сложное для читательского восприятия и критического анализа произведение тем не менее стало предметом отдельного подробнейшего исследования на Западе: ему были посвящены три выпуска журнала «Рашин литераче»<sup>2</sup>.

На поиски нового языкового шифра в литературных изысканиях Хлебникова обращает внимание и Т. Циммерманн в известной работе о соотношении абстракции и реализма в искусстве русского авангарда. Автор считает, что иконизация буквы стала для Хлебникова компонентном идеограмматическом заумном письме. За изобразительными экспериментами Хлебникова, включая и близкие художественные формы живописи, и звукопись, стоит визуализация некоего «праединства» всех языков в идеографической последовательности: мысль – образ – звукопись. Через иконизацию и новую звуковую семантику отдельных букв он представлял неологическую заумь футуристов как дешифрованный код, отчасти следуя путем А. Белого, автора «Глоссалалии»<sup>3</sup>.

Творчество В. Хлебникова рассматривается на Западе в контексте работ Д. Хармса. Однако в отдельных публикациях ученых привлекают прежде всего его историософские взгляды, в которых находят отражение как архетипические (индийские), так и современные (Е. Блаватская, А. Белый) идеи циклического развития времени, но, в отличие от них, у писателя отсутствуют метафизические составляющие религиозных или оккультных парадигм. Это проявляется в риторических особенностях его символических и теософских текстов, как, например, в «Числах»<sup>4</sup>.

Изучение западным литературоведением творчества русских экспериментаторов имеет, как было показано, довольно долгую и насыщенную историю, в основе которой лежит давнее знакомство европейского читателя и ученого с их творчеством. В то же время процессы осмысления этого творчества и его влияния на отечественную литературу, как на неофициальную литературу советского времени, так и на последующую российскую, начинаются лишь в последней трети XX в., после того как в начале 1970-х гг. открылся доступ к наследию ОБЭРИУтов.

<sup>1</sup> Там же. С. 38.

<sup>2</sup> Хлебников В. Доски судьбы // Russian Literature. 2008. Vol. 64. №3/4, №1; 2009. Vol. 66. №3; 2010. Vol. 68. №1/2.

<sup>3</sup> Zimmermann T. Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde. München: Verlag Otto Sagner, 2007. S. 156 (Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 68).

<sup>4</sup> См.: Niederbude A. Mythopoetik und Wissenschaft des Todes im Werk Velemir Chlebnikovs // Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 2007. Bd. 60. S. 275–294; Obermeyer B. Tod und Zahl. Transitive und intransitive Operationen bei V. Chlebnikov und D.A. Prigov // Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 2005. Bd. 56. S. 209–286; Werberger A. Kandinskij trifft ein buntes Volk, Chlebnikov lässt Nixen singen, oder: das Primitive als Evidenzerzeuger des Modernen // Wiener Slavistischer Almanach. 2012. Bd. 69. S. 173–197.

В отечественном литературоведении творчество представителей авангарда до сих пор не рассматривалось в контексте постмодернистского прочтения. Изучение связи русского авангарда с неоавангардистскими течениями второй половины XX в. остается приоритетом западного литературоведения.

По мнению цюрихского ученого Т. Гроба, проследить связь русского авангарда с литературой позднего времени довольно трудно, однако влияние его на европейскую литературу, особенно проявившееся через творчество Д. Хармса, очевидно просматривается в творчестве англичанина У. Голдинга («Повелитель мух») и француза Ж. Кокто («Ужасные дети»), которые реализуют хармсовский прием утраты детскости детскими образами. «Номинальность детских образов проявляется в карнавализации и игровой деконструкции повествования. Его персонажи не знают, что делать, что с ними происходит. До самого конца Хармс остается провокатором, пользующимся протокольным принципом построения своих текстов. Возможно, в этом содержится зерно его раннего, свободно-игрового детства, оставившего след на апокалиптической инфантильности его поздних прозаических произведений»<sup>1</sup>.

И. Кукуй предлагает вообще отказаться от практики применения понятий «ранний авангард» (модернизм) и «поздний авангард» (постмодернизм) и ввести в литературно-критический обиход понятие «внеисторический авангард»: ведь «перформатизм авангарда, выводящий на первый план фактуру вещи в ее разнообразных медиальных проявлениях, стал мейнстримом гиперязыка искусства конца XX – начала XXI в.»<sup>2</sup>.

Подводя итог сказанному, можно подчеркнуть, что изучение русского авангардного искусства на Западе является оригинальным направлением европейской науки. В отличие от других периодов русского художественного процесса, в исследовании которых отечественные исследователи всегда имели явный приоритет, русская литература и искусство первой трети XX в., начиная с 1930-х гг. и по настоящее время, остаются предметом постоянного критического внимания европейских исследователей. Особенность современного этапа этого явления заключается не в противопоставлении литературы русского авангарда литературе советской, как это было во второй половине XX в., а в сопоставлении ее с литературой европейской на синхронном уровне и изучении влияния русского авангарда на текущий европейский литературно-художественный процесс.

<sup>1</sup> *Grob Th.* Daniil Charms' unkindliche Kündlichkeit // *Slavica Helvetica*. 1994. Bd. 45. С. 397.

<sup>2</sup> *Кукуй И.* Концепт «вещь» в языке русского авангарда. Wien: Sagner, 2010. S. 177 (*Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 77*).



В 2007 г. вышел тематический номер журнала «Остойропа» с характерным названием «Лагерное послание. Варлам Шаламов и исследование ГУЛАГа», приуроченный к столетию писателя. В редакционной статье «Оплот преисподней» говорится об уникальной творческой манере писателя, «оказавшегося в тени “Архипелага ГУЛАГ” А. Солженицына»<sup>1</sup>. Авторы рассматривают произведения Шаламова как документальную прозу, обличающую «мир, в котором человек был превращен в материал», а сам писатель играет роль обвинителя. Отмечается, что художественное мастерство выделяет Шаламова из ряда авторов, разрабатывающих сходные темы (называются Х. Семпрун, французский и испанский писатель, автор книг о концлагерях; П. Луви, автор воспоминаний «Выживание в Освенциме»; И. Кертес, нобелевский лауреат 2002 г. за книги о Холокосте). Исходя из расставленных редакторами выпуска акцентов, очевидно, что в творчестве Шаламова их больше всего привлекает идеологическая составляющая: они надеются, что память о сталинских репрессиях в ближайшем будущем преодолет региональный характер и примет мировой масштаб, как в случае с Холокостом.

Таким подходом к произведениям русского писателя объясняется внушительное количество материалов и публикаций о ГУЛАГе, Колыме, взаимоотношениях Шаламова и Солженицына. В то же время в номер вошли статьи, напрямую касающиеся литературно-критической оценки «Колымских рассказов», и в них авторы стараются ответить на вопросы о жанровом своеобразии, поэтической манере; включить творчество Шаламова в контекст европейской литературной традиции.

В статье «Поэтика неозлобленности. Варлам Шаламов: жизнь и творчество» Ф. Тун-Хохенштайн подробно останавливается на особенностях поэтического языка, в основе которого лежит «предельный лаконизм и беспристрастность», создающие эффект «лагерного присутствия»<sup>2</sup>. Теме восприятия произведений Шаламова на Западе и Востоке посвящена статья А. Хартман «Окно в прошлое»<sup>3</sup>. В ней обращается внимание на тот факт, что для западного читателя, познакомившегося с произведениями Шаламова еще в 1970- гг., тема ГУЛАГа уже давно исчерпана. Для советского же читателя того времени она была маргинальной. Сейчас чтение «Колымских рассказов» уже не воспринимается идеологически, и поэтому, как считает исследователь, настало время научного анализа художественных приемов.

<sup>1</sup> Saper M., Weichsel V., Hutterer A. Editorial. Bollwerk der Hölle // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2007. Bd. 57. №6. S. 5–8.

<sup>2</sup> Thun-Hohenstein F. Poetik der Unerbittlichkeit. Varlam Šalamov: Leben und Werk // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2007. №6. S. 40.

<sup>3</sup> Hartmann A. Ein Fenster in die Vergangenheit. Das Lager neu lesen // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2007. №6. S. 55–80.



Эта же мысль развивается в работе У. Шмида «Не-литература без морали. Почему Варлам Шаламов не читался». Будучи впервые опубликованным в Германии в 1967 г., Шаламов не стал востребованным писателем на волне увлечения Западом Солженицыным, объясняет исследователь, подтверждая свои доводы подробной историей публикаций произведений в разное время и в разных странах. Только в последние годы, указывает У. Шмид, исследователи увидели в его произведениях особую технику, соединяющую приемы авангарда и реализма в противоречивое единство. «Его тексты дают читателю, не имеющему своего собственного опыта ГУЛАГа, самое общее представление. Многое остается недосказанным и загадочным»<sup>1</sup>.

Другую проблему восприятия Шаламова У. Шмид связывает с особенностями его поэтических приемов, выражающихся в концепции «новой прозы», которая смещает связь между автором и текстом. Эта манера письма не рассчитана на простоту прочтения, так как действия практически нет, многое остается недосказанным, а что-то следует угадывать. В отличие от Солженицына, который создает «эстетическую дистанцию» между читателем и рассказчиком, Шаламов предельно сокращает расстояние между автором и текстом, автором и героем, добиваясь тем самым предельной достоверности.

Такая авторская стратегия, по мнению У. Шмида, неизбежно исключает моральную оценку изображаемого, ведь при известном сближении автора и персонажа практически невозможно «остранение описываемого», но именно так достигается этическая составляющая текста. Повествователь шаламовских рассказов почти не описывает проявления жестокости и унижения, он лишь отмечает их как повседневную последовательность событий. В этом приеме исследователем обнаруживается влияние поэтики ЛЕФа, литературы факта, которая требует предельной объективности, сближающей литературу с фотографией и кинематографом.

Таким образом, литература наполняется у Шаламова особым свойством – она становится «не-литературой и утрачивает моральные притязания», о чем сам писатель высказывался в статье «О прозе». Шаламовская концепция «новой прозы» с утверждаемым в ней моральным нигилизмом намного опередила свое время, поэтому Шмид предлагает читать «Колымские рассказы» не как документы прошедшей эпохи, а «как опыт литературного решения весьма актуальной проблемы»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Schmid U. Nicht Literatur ohne Moral. Warum Varlam Šalamov nicht gelesen wurde // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2007. №6. S. 90; Thun-Hohenstein F. Poetik der Unerbittlichkeit. Varlam Šalamov: Leben und Werk // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2007. №6. S. 40; Hartmann A. Ein Fenster in die Vergangenheit. Das Lager neu lesen // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2007. №6. S. 55–80; Schmid U. Nicht Literatur ohne Moral. Warum Varlam Šalamov nicht gelesen wurde // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2007. №6. S. 87–105.

<sup>2</sup> Там же. С. 91.

К теме соотношения идеологии, морали и творчества обращена статья К. Штедтке «Низвержение идола – конец гуманизма? Литературная модель Оттепели: Солженицын и Шаламов». Она продолжает развивать поставленный в предыдущей работе вопрос об «этическом нигилизме», обсуждавшийся в России творческой интеллигенцией с самого начала XX в., но забытый в советское время. Он снова возникает в творческой полемике Шаламова и Солженицына, который настаивал на возвращении к старому нравственному порядку.

Шаламов обнаруживает в ГУЛАГе мощную силу, разрушающую человеческую природу. В то время как его оппонент встраивает лагерный быт в русскую историю, автор «Колымских рассказов» воздерживается от попытки объяснения мира и создания программных проектов. «Проза его лишена эмоциональности и восходит к опытам русского модерна. Гуманистический пафос звучит, когда речь идет о сопротивлении отдельного человека абсурдному и смертоносному окружению или когда трезвая объективность и рискованное поведение отдельных фигур открывается взору. Индивидуальная мораль протупает в подтексте шаламовской прозы»<sup>1</sup>.

На метафорическом прочтении прозы Шаламова настаивает Л. Юргенсон в статье «След. Документ. Протез. “Колымские рассказы” Варлама Шаламова»<sup>2</sup>. По ее мнению, создание этих рассказов является «борьбой против забвения, останавливает утечку лагерной памяти. Более того, они обращаются к сложностям передачи читателю лагерного опыта». Исследовательница прибегает к метафорическому образу «писательского тела», документально подтверждающего ценность слов. Сравнивая художественные приемы Шаламова с приемами итальянского поэта и прозаика П. Леви, описывающего жизнь в немецком концлагере, Юргенсон устанавливает сходство в обращении к приему «протезирования». «Писательское тело», пережившее лагерный быт, отличается от изначального «писательского тела»: оно уже с протезом. Как у П. Леви, с одной стороны, память – это «протез» опыта, с другой стороны, «искалеченное тело не может действовать без протеза».

Сопоставительный анализ «Колымских рассказов» Шаламова продолжается в статье Т. Петцер «Олимп воров. Доказательства Шаламова и Данило Киша»<sup>3</sup>. В очевидной тематической связи творчества Шаламова и сербского писателя, обличающего террор, исследовательница видит не столько идеологическое, сколько поэтическое единство. Оно проявляется, как считает автор статьи, в отказе от пафосных стерео-

<sup>1</sup> *Städte K.* Sturz der Idole – Ende des Humanismus? Literaturmodelle der Tauwetterzeit: Solženicyn und Šalamov // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2007. №6. S. 149.

<sup>2</sup> *Jurgenson L.* Spur. Dokument, Prothese. Varlam Šalamovs Erzählungen aus Kolyma // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2007. №6. S. 169–182.

<sup>3</sup> *Petzer T.* Der Olymp der Diebe. Spurensicherung bei Šalamov und Danilo Kiš // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2007. №6. S. 205–228.

типов оценки «великих сюжетов» XX в., включая нацизм и сталинизм, оставляя место для юмора или иронии. Оба писателя талантливо балансируют между документом и художественным вымыслом. Знакомство с их произведениями создает впечатление подлинности изображаемого и развеивает миф о том, что в лагерях перевоспитывают жуликов и воров в благородных и дисциплинированных заключенных. Наоборот, писатели изображают процесс необратимой трансформации человеческой психики вплоть до полного уничтожения личности.

Приведенные примеры литературно-критического анализа творчества Шаламова свидетельствуют, что заявляемое большинством исследователей стремление к изучению поэтических средств создания художественных образов не всегда соблюдается. Идеологическая подоплека, желание увидеть в творчестве писателя злободневное, а не вечное преобладают, хотя и осознаются самими авторами статей.

В 2016 г. выходит отдельный номер под названием «Утопия и власть. Андрей Платонов: современный взгляд», развивающий уже сложившуюся традицию монографических выпусков и обнаруживающий явную формальную и идейную преемственность по отношению к выпуску о творчестве Шаламова, хотя составители М. Заппер и Ф. Вайхзель внесли ряд структурных изменений. Характерной чертой этого выпуска является соединение в нем сразу нескольких тем и направлений изучения. В него входят тексты самого Платонова, преимущественно эссеистического плана, исследования российских ученых, статьи западных платоноведов, а также материалы о культурно-историческом контексте времени, включая знаменитые высказывания И. Бродского о писателе. Такое разностороннее освещение платоновского творчества повлияло и на тональность всего выпуска: работы, исключительно идеологической направленности, как в книге о Шаламове, отсутствуют.

В предисловии отмечается, что для понимания феномена Платонова особенно важно соотнесение его жизни и творчества с контекстом эпохи. Обращает на себя внимание разнообразие методологических подходов и интерпретаций, отражающее довольно широкий спектр взглядов европейских ученых.

Известный своими публикациями о Платонове еще с 1980-х гг. Х. Гюнтер представляет немецкому читателю обзор его жизни и творчества<sup>1</sup>. Он обращает внимание на «внешний» фактор восприятия творчества Платонова на Западе, в основе которого до недавнего времени лежала «фрагментарность» знакомства читателя с его книгами. Сегодня ситуация изменилась вследствие максимальной доступности произведений и архива писателя. Идеологический аспект изучения творчества сме-

<sup>1</sup> Günther H. Leiden an der Revolution. Andrej Platonovs Leben und Werk // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2016. №8–10. S. 87–112.

няется анализом философской, мифопоэтической и антропологической проблематики. Особую важность приобретают текстологические исследования и контекстуальный анализ. Исследователь указывает и на принципиальные различия в трактовке творчества Платонова. На Западе его произведения рассматривались всегда в рамках модернистской традиции, в то время как на Востоке главным предметом критических споров была связь его с реалистической традицией, признаки которой наиболее очевидны в ранних туркменистанских рассказах. В настоящее время для Х. Гюнтера стало очевидным, что никакой творческий метод полностью не объясняет творческую манеру писателя, хотя сходство поэтики Платонова с принципами «новой вещественности» неоспоримо. С ними сближает его «холодное», отстраненное наблюдение, наряду с дистанцированным описанием и присутствием образа «сострадающего» рассказчика.

Материалы, представленные в статье Ш. Фитцпатрик «Энтузиазм и разочарование Платонова и И. Сац. Взгляд на революцию», дают возможность обратиться к культурно-историческому контексту творчества и касаются частного случая в жизни Платонова – его дружбы с И. Сацем. По мнению автора, принятие революции очень быстро объединило столь разных людей, а потом столь же молниеносно повлияло на их творческий пафос: один занялся «печальной утопией», а другой – «черным юмором». Для И. Саца, многие годы работавшего в комиссариате образования литературным секретарем А.В. Луначарского, опыт гражданской войны сыграл выдающуюся роль в развитии его революционного энтузиазма. «Бюрократизация революции привела к разрушению всех надежд молодых людей. Жестокость коллективизации и индустриализации вместе с террором привели их в ужас»<sup>1</sup>.

В статье А. Хартман «Несвоевременный и упрямый. Взгляд А. Платонова на Среднюю Азию» речь идет о туркменистанских рассказах, которые отмечены «высоким градусом его радикального отхода от литературных и идеологических условностей создания человеческих образов, хотя в начале творчества он вполне вписывался в соцреалистическую парадигму»<sup>2</sup>. Автор строит свои доводы на анализе рассказов «Такыр» и «Джан». Они появились в 1934 г. после путешествия Платонова по Средней Азии в составе бригады литераторов, наблюдавшей там развитие социалистического строительства. А. Хартман считает, что у Платонова не получилось воспользоваться методом социалистического реализма в полной мере, хотя явные попытки и предпринимались. Однако «историческая отсталость и враждебность азиатских на-

<sup>1</sup> Fitzpatrick Sh. Enthusiasmus und Enttäuschung Platonovs und I. Sac'. Blick auf die Revolution // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2016. №8-10. S. 142.

<sup>2</sup> Hartmann A. Unzeitgemäß- und eigensinnig. Andrej Platonovs Blick auf Zentralasien // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2016. №8-10. S. 167.

родов, религиозные предрассудки не позволили писателю преодолеть меланхолично-пессимистические настроения в рассказах»<sup>1</sup>.

Инженерное образование Платонова, по мнению Г. Витте, сыграло важную роль в формировании его художественного видения. Оно помогло писателю вывести в своих романах и рассказах антропологию технического человека, который в дальнейшем стал центральным образом творчества. У Платонова рабочий «механизировал» свой инструмент, инженер обращается с машиной как с «архаическим аппаратом». Отстраненный от машины человек и отстраненная от человека машина образуют единство. Этим не соответствующим духу времени отношением к средствам производства питается энтузиазм платоновских героев, для которых фантастическое и животное видение будущего связано с антропологическим вызовом сформировавшегося технического человека. Этот новый человек – нечто среднее между биологическим и техническим, органическим и неорганическим миром. «Вездесущие бессмертные фантазии Платонова направлены не на отделение человека от его биологической сущности, а на включение его тела в универсальный энергетический проводник. Платоновские рабочие перенесли энтузиазм революции в проекцию технического человека»<sup>2</sup>.

Произведениям, создающим образ нового утопического человека в его биологической сущности, как считает Т. Петцер<sup>3</sup>, свойственен мотив преодоления смерти. В литературе и философии XIX в. с его стремительным научным прогрессом этот мотив получил конкретный образ в технических идеях продления жизни и физического бессмертия человека, в частности в трудах Н. Федорова, родоначальника русского космизма. Его наследие творчески осмысливается Платоновым и воплощается в литературе первых лет советской власти.

В отдельный раздел выпуска объединены работы о «Котловане», в оценке которого исследователи в основном ориентируются на жанровый канон утопии. Статья Х. Гюнтера «Утопия в становлении и крушении. “Котлован” и Вавилонская башня»<sup>4</sup> соединяет в себе мысли, высказанные им ранее в других публикациях<sup>5</sup>. Автор утверждает, что «общепролетарский дом» Платонова и архетипическая Вавилонская башня имеют много общего: они не были завершены. Однако возведение библейской башни сначала успешно продвигалось, а строительство «общепролетар-

<sup>1</sup> Там же. S. 173.

<sup>2</sup> Witte G. Archaische Zukunftswesen. Andrej Platonovs Werkzeugmenschen // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2016. №8–10. S. 223.

<sup>3</sup> Petzer T. Utopie und Unsterblichkeit. Tod und Erlösung bei N. Fedorov und A. Platonov // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2016. №8–10. S. 267–282.

<sup>4</sup> Günther H. Utopie im Werden und Scheitern. Die Baugrube und der Turmbau zu Babel // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2016. №8–10. S. 311–316.

<sup>5</sup> Гюнтер Х. По обе стороны от утопии: Контексты творчества А. Платонова. М.: НЛО, 2012.



ского дома» уже на начальной стадии представляет собой катастрофу: результатом утопического проекта стала огромная яма, дыра в земле. Ученый настаивает, что только метафорическое, а не конкретно-историческое прочтение романа дает возможность рассматривать его в контексте споров о строительстве Вавилонской башни в русской культуре. В частности, речь идет о полемике А.В. Луначарского с Достоевским, у которого в «Легенде о Великом инквизиторе» строители Вавилонской башни оказались слабее явления Христа, и о поэме А. Гастева «Башня».

Мнение, представленное в статье Л. Дебюзер «Есть власть, есть и право. “Котлован” Платонова»<sup>1</sup>, продолжает поднятую Х. Гюнтером тему осуществления идеала. Утопическое представление о «свободных людях на свободной земле» автор не только соотносит с мыслями Н. Федорова о «всеобщем деле человечества», но и устанавливает более «длинные» связи с мировой литературой, в частности с фаустовским поиском прекрасного и Хрустальным дворцом Чернышевского. Но на самом деле происходит бессмысленное и жестокое разрушение жизни людей, «организованных» государственной бюрократией.

Рассмотрение «Котлована» как метафоры продолжается в статье Р. Ходель «Коммунистическое и личное счастье. Поиски следов в “Котловане”» При всей многозначности и полифоничности произведения, центральное место в нем принадлежит теме счастья. Для многих персонажей это последняя ценность, которая стоит выше справедливости и свободы. Они верят в коммунистическое общество, в котором счастье будет реализовано. Автор статьи задается вопросом: «Не является ли “Котлован” произведением, которое показывает страшное разрушение этой утопии? Указывает ли роман на метафорический мир, который больше соответствует счастью, чем тот, по эту сторону находящийся, пролетарский мир? Или устанавливает он тем временем безнадежность христианской этики без метафизики, чувствительность гуманистических источников?»<sup>2</sup>

Продолжает тему жанрового определения «Котлована» А. Гузки. По его мнению, то, что партия требовала от писателей включиться в процесс социалистического строительства, породило жанр производственного романа, в котором разрабатывались темы и идеологические лейтмотивы первого пятилетнего плана. «“Котлован” – формально классический производственный роман, откровенно согрешивший против жанровой нормы»<sup>3</sup>. Отклонение от канона ученый видит в критическом изображении абстрактной силы и ее закостенелого язы-

<sup>1</sup> Debüser L. «Man hat Gewalt, so hat man Recht». Platonovs Baugrube // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2016. №8–10. S. 381–392.

<sup>2</sup> Hodel R. Kommunistisches und persönliches Glück. Eine Spurensuche in Platonovs Baugrube // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2016. №8–10. S. 319–336.

<sup>3</sup> Guski A. Nullwachstum in der Wüste. Platonovs Baugrube und der sowjetische Produktionsroman // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2016. №8–10. S. 309–380.



ка, в откровенной симпатии к социально обездоленным и «духовно нищим», тщетно надеющимся на обещания социализма. Всего этого писатель достигает исключительно поэтическими средствами, разрушающими идейную составляющую производственного романа.

У. Шмид, так же как и в статье о Шаламове, выстраивает свои наблюдения, анализируя историю публикаций и переводов произведений Платонова в России и на Западе. В статье «Шутка, сатира, ирония и более глубокое значение. Тяжелое восприятие Платонова на родине и за границей»<sup>1</sup>. Шмид категорически утверждает, что творчество русского писателя – мирового уровня, но, к сожалению, оно не получило широкого признания ни в России, ни на Западе. Исследователь объясняет это отчасти тем, что предпринятые в 1970-е гг. на Западе попытки опубликовать произведения Платонова оказались неудачными, потому что было слишком сложно передать в переводе особенности «русского стиля 1920-1930-х годов». В 1980-е гг. в России, когда было опубликовано большинство произведений «возвращенной» литературы, работы Платонова оказались в тени романов Булгакова, Набокова и Пастернака по причинам того же порядка – из-за трудности восприятия стиля.

На этом можно было бы и закончить обзор платоновских публикаций в журнале «Остойропа», если бы не напечатанная в нем через год после выхода специального номера, вдогонку, статья А. Шпрёде «Революционный эпос, заупокойный фольклор и литературная деконструкция утопии. Заметки к роману Андрея Платонова “Чевенгур”», продолжающая полемику о творчестве писателя. Автор считает этот роман в большей степени идеологическим, чем другие произведения Платонова: «В нем развитие сюжета заменено изображением статического счастья, описанием странствия к счастливому городу... Это иллюстрация утопической идеи, реализованной в равномерной жизни идеального государства. В полутени диалогов и свободной не прямой речи автор романа ставит под сомнение революционный настрой, с одной стороны, и догматические формы утопии, с другой»<sup>2</sup>. Исследователь прослеживает параллели с средневековыми легендами об Александре Великом и его плане создания всеобщего государства.

Подводя итог обзору платоновских изысканий, собранных в отдельном выпуске журнала «Остойропа», следует отметить, что все они предприняты в русле поставленных современным платоноведением проблем. Среди них преобладают вопросы трансформации жанровой формы и метафоричности содержания. Не последнее место занимает

<sup>1</sup> Schmid U. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Platonovs schwierige Rezeption in In- und Ausland // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2016. №8–10. S. 409–423.

<sup>2</sup> Sproede A. Revolutionsepik, Erlösungsfolklore und literarische Dekonstruktion der Utopie. Notizen zu Andrej Platonovs Roman «Čevengur» // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2017. №5. S. 153–170.

тема преемственности платоновского творчества, в котором отмечаются как «дальние» схождения с мировой утопической литературой и фольклором, так и «ближние» связи с практикой русского авангарда.

Современный литературный процесс традиционно обращает на себя наибольшее внимание западноевропейской критики. Исследовательский интерес вызывают преимущественно следующие темы: соотношение реализма и модернизма; писатель и власть; литература и коммерция; литературные премии; литературный критик и коммерция; антигерой; самоубийство и смерть; интертекстуальность.

Однако прежде всего перед критиками стоит вопрос о качестве современного русского литературного процесса. Одни утверждают, что постсоветская литература – «скандальная деградация незыблемой модели великой русской классической литературы»<sup>1</sup>, другие же говорят, что на руинах социалистического реализма возникают произведения романтического, конструктивистского, метафорического постмодернизма и магического, игрового, фантастического реализма<sup>2</sup>. За этим проглядывает единый структурный принцип противостояния «искусства для искусства» и «искусства как отражения жизни». В произведениях русского постмодернизма исследователи отмечают в большей степени влияние западной литературы и ориентацию на поэтику «классического» модернизма 1920–1930-х гг. Исследователями отмечается образная метафоричность М. Булгакова в произведениях В. Пелевина, многоплановость А. Платонова у Л. Петрушевской, сложный синтаксис В. Набокова у В. Сорокина<sup>3</sup>. На содержательном уровне – тяготение к вселенским обобщениям, к «вечным» темам, отказ от тотальной иронии.

По мнению западноевропейских критиков, усилия новых модернистов направлены на представление универсального образа мира, не претендующего на стирание границ между искусством и действительностью. Это неизбежно приводит к откровенной традиционности, к возникновению опасности впадения в излишнюю монотонность, декоративность, инерционность слишком «правильного» языка («Матисс» А. Илического, «2017» О. Славниковой, «Венерин волос» М. Шишкина). Исследователи признаются в неспособности определить творческий метод этих произведений, склоняясь то к «онтологическому реализму», то к «онтологическому модернизму»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Glanc T. Achtung! Hier endet die Literatur // Wiener Slavistischer Almanach. 2012. Bd. 69. S. 229–246.

<sup>2</sup> Poynter E. Prostranstvo: Intimer und öffentlicher Raum, Kosmos und Chaos in der russischen Literatur. Frankfurt a. M.: Peter Lang. GmbH, 2015.

<sup>3</sup> Ljunggren A. Closing the Circle: On the Poetics of Contemporary Russian Prose // Russian Literature. 2009. Vol. 65. №4. P. 451–466; Rutten E. Post-Communist Society and Sorokin's «Trilogy» // Wiener Slavistischer Almanach. 2012. Sonderband 79. S. 27–56; Kolesnikoff N. Menippean Satire in Russian Postmodern Prose // Russian Literature. 2008. Vol. 64. №1. P. 47–60.

<sup>4</sup> Kasper K. Megapolos versus Provinz. Russlands Gegensätze im Roman // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2008. Bd. 58. №11. S. 129–154.

В работах, посвященных современному литературному процессу, все более очевидным становится сравнительный подход к анализу произведений русских писателей. Показательна в этом плане статья Д. Буркхарт о вариациях на тему гоголевской «Шинели» в романе В. Маканина «Андерграунд» (1998) и рассказе немецкого писателя У. Тимма «Пальто» (*Das Mantel*, 1999)<sup>1</sup>. По ее мнению, помимо центрального, гоголевского мотива «шинели», представляющего собой символ двойничества, некоей другой половины человеческой сущности, в обоих современных романах возникают «религиозно-этические, философско-метапоэтические и критические экологически-цивилизационные аспекты», требующие обсуждения. Так, полагает Д. Буркхарт, проявляется интертекстуальная сущность современной европейской литературы.

Тот же сопоставительный принцип лежит и в основе работы Л. Каткус «Комическая агония. Гротеск в позднесоциалистической литературе»<sup>2</sup>. В ней автор обращается к приему гротеска как «средству изображения сильного общественного интереса» и сопоставляет «Москва – Петушки» В. Ерофеева, «Малый Апокалипсис» Т. Конвицки и «Вильнианс Покерис» Р. Гавела, в которых гротеск служит изображению распада «бредовой, пьяной, мертвой и безумной мечты» завершающей эпохи.

В большинстве обзоров российской литературной жизни К. Каспера также преобладает сравнительно-сопоставительный подход. Анализируя произведения В. Маканина, автор представляет его западному читателю как продолжателя европейской модернистской литературы, использующего запас пародийных приемов Дж. Джойса, В. Набокова, Х. Борхеса и даже французского «нового романа». «Он прошел по краю писательского поколения шестидесятников, чей путь в семидесятые годы опустился в андерграунд социалистического реализма и привел к изображению мучительного процесса самосознания»<sup>3</sup>. Исследователь также сравнивает А. Геласимова с У. Фолкнером и Э. Хемингуэйем, М. Шолоховым и Ю. Бондаревым; Е. Попова и А. Левкина – с Г. Майринком; А. Иличевского – с Р. Музилом; М. Шишкина – с Т. Манном<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Burkhardt D. Das Phantasma des Mantels Gogol', Timm, Makanin // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2005. Bd. 55. № 11. S. 95–106.*

<sup>2</sup> *Katkus L. Komische Agonie. Das Grotteske in der spätsozialistischen Literatur // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2012. Bd. 62. № 9. S. 87–96.*

<sup>3</sup> *Kasper K. Das Literarische Leben in Russland 1998. Erster Teil: Favoriten, Provokature und Trendsetter // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 1999. Bd. 49. № 5. S. 454.*

<sup>4</sup> *Kasper K. Vorwärts zur Retrokultur! Russische Literatur und Literaturpreise 2009 // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2010. Bd. 60. № 6. S. 131–160; Kasper K. Aus den Biographien geschuldert Literatur und literarisches Leben in Russland 2002 // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2003. Bd. 53. № 4. S. 536–554; Kasper K. Megapolos versus Provinz. Russlands Gegensätze im Roman // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2008. Bd. 58. № 11. S. 129–154; Kasper K. Wo kommen wir her? Wo gehen wir hin? Russland und Schriftsteller Zwischen West und Ost // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2005. Bd. 55. № 11. S. 107–123.*

Наибольшее количество откликов у современных критиков вызывает творчество И. Бродского, В. Сорокина, В. Пелевина и Л. Петрушевской.

И. Бродский представляет интерес для тех исследователей, которые склонны к структурному анализу, их привлекает поэтическое мастерство поэта, преемственность его творчества лучшим образцам русской поэзии<sup>1</sup>. Работы о книгах Л. Петрушевской также обращены к изучению их поэтики и особенностей стиля<sup>2</sup>.

Творчество В. Сорокина и В. Пелевина всегда рассматривается как «другая» литература<sup>3</sup>. Встречаются и крайние точки зрения: одна из них принадлежит автору статьи «Внимание! Здесь кончается литература» Т. Гланцу<sup>4</sup>. В ней автор указывает на предтечу этого направления в русской литературе писателя Т. де Квинси, создавшего «Исповедь англичанина, употребляющего опиум». По его мнению, «возможности психоделической литературы, совмещающей фиксацию точных данных с видениями измененного сознания, обогащают технику художественного изображения», но эта литература изображает не истину, а служит лишь «средством передачи измененного ощущения психоделического процесса».

<sup>1</sup> См.: *Baumgärtner I.* Wasserzeichen: Zeit und Sprache im lyrischen Werke Iosif Brodskijs. Köln: Böhlau, 2007. 385 S. (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Reihe A: Slavistische Forschungen. Bd. 56); *Herlth Jens.* Ein Sänger gebrochener Linien. Iosif Brodskijs dichterische Selbstschöpfung. Köln: Böhlau, 2004. 385 S. (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Reihe A: Slavistische Forschungen. Bd. 47); *Huber Petra.* Verrat oder Vermittlung? Iosif Brodskij als Doppelspion der Kultur // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2006. Bd. 56. №3. S. 105–120; *Nivat G.* Tsvetaeva & Brodskii: Two Types of References to the Bible // Cahiers du Monde Russe. Paris, 1998. Vol. 39. №4. P. 593–604; *Venclova T.* Über den «Königsberg-Text» der russischen Literatur und die Königsberg-Gedichte von Iosif Brodskij // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2003. Bd. 53. №2/3. S. 159–177.

<sup>2</sup> См.: *Balz N.* Zwischen Schock und Spiele. Narrative Möglichkeiten in der Kurzprosa Ljudmila Petruševskajas. München: Verlag Otto Sagner, 2003. 269 S. (Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik, 44); *Balz N.* Erzählinstanz und aktiver Leser in der Mikroerzählungen von Ljudmila Petruševskaja // Zeitschrift für Slavistik. 2000. Vol. 45. №2; *Nohejl R.* Ljudmila Petruševskaja Erzählung «Slučaj Bogorodicy» und die These vom Sowjetmatriarchat: Versuch einer psychoanalytischen Dichtung // Zeitschrift für Slavistik. 2000. Vol. 45. №2; *Warnke M.* «Das Netz, das bleibt...» Zur Bedeutung des geschriebenen Wortes in Ljudmila Petruševskajas Erzählung «Vremja noč» // Slavica Litteraria. Festschrift für Gerhard Giesemann zum 65 Geburtstag. Wiesbaden, 2002. S. 385–394 (Opera slavica, NF 43).

<sup>3</sup> *Rutten E.* Post-Communist Society and Sorokin's «Trilogy» // Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 79. Wien, 2012. S. 27–56; *Schruba M.* Zur Typologie intertextueller Verfahren (Čechov bei Akunin, Sorokin, Głowacki und Mamet) // Zeitschrift für Slavistik, 2008. Vol. 53. №4. S. 438–455; *Strätling S.* Hypermnemonik. Puškin-Bilder bei Dovlatov, Bitov und Sorokin // Wiener Slavistischer Almanach. 2000. №45. S. 151–174; *Uffelmann D.* Marina Himmel fährt und Liquidierung. Erhöhung und Erniedrigung in Sorokins Roman «Tridcataja ljubov' Mariny» // Wiener Slavistischer Almanach. 2003. №51. S. 289–335; *Mnich L.* Числовая символика в творчестве Виктора Пелевина // Миргород. Lausanne, 2014. №2(4). С. 75–84.

<sup>4</sup> *Glanc T.* Achtung! Hier endet die Literatur // Wiener Slavistischer Almanach. 2012. Bd. 69. S. 229–246.

В последние годы литературные обозреватели на Западе стали обращать внимание на русскую критику не только как на источник первичной информации и мнений о русской литературе, но и как на самостоятельное явление российского литературного процесса. Основные вопросы вызывают параметры оценки литературных произведений, так как для западноевропейской критики они являются важным составляющим элементом литературно-критической работы, в которой они видят элементы семиотического, эстетического и читательского анализа.

По мнению исследователей, современная российская критика «сильно коммерциализировалась». Судьбу литературного произведения теперь определяют премии, а не критический разбор и читательская оценка. К тому же «ощущается недостаток внятного профессионального анализа литературного материала, предметного объяснения художественной и общественной значимости произведений»<sup>1</sup>. В России происходит расширение эстетических норм и форм, и процесс этот сопровождается уменьшением количества компетентных молодых критиков. Обращается внимание на то, что в российской печати представлена смесь цинизма, идеологизации и современного экстремизма, полная «этико-моральной безответственности». Западноевропейские критики высказывают сожаление, что в современной России так и не получили развития плюрализм мнений и уважение к читателю определенной части интеллектуалов.

Высказываются упреки в неоднородности литературного материала. С одной стороны, ощутима приватизация книжного рынка, а с другой – значение печатного слова в России изменилось: теперь печатается огромными тиражами массовая литература и книги «с минимальными требованиями качества»<sup>2</sup>.

И все же выводы западноевропейских специалистов о состоянии русской литературы вполне оптимистичные. По их мнению, новейшая русская литература является еще одной исторической проверкой и подтверждением общих законов функционирования литературной эволюции, где новизна, рождаясь на радикальном разрыве с традицией, обретает весь свой смысл лишь через динамику преемственности. На смену социалистическому реализму приходит эпоха литературы многоязычия и разноязычия, как освобождение. «Постсоветская литература играет в вавилонскую башню, отстаивая множественность языков: ненормативная лексика, жаргон, арго, новояз, лингвистический «пэчворк»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Menzel B. Blick durch ein deutsches Teleskop. Russische Literaturkritik im Wandel // Osteuropa. Berlin; Stuttgart. 2003. Bd. 53. №9–10. S. 1295–1307.

<sup>2</sup> Dubin B. Mass und Macht // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2003. №9–10. S. 1281–1294.

<sup>3</sup> Фортель де ла А. Законы литературной эволюции. К вопросу изучения новейшей русской литературы // Миргород. Lausanne, 2014. №1(3). С. 70.



Впервые вопрос о феномене русскоязычной литературы за пределами России был поставлен в 2000 г. в статье В. Казака о журнале «Литературный европеец», органе Союза русских писателей Германии. По мнению специалиста, своей главной задачей журнал считает «сохранение русской зарубежной литературы, обобщение ее опыта, развитие литературных традиций эмиграции на сегодняшнем этапе, противостояние негативным тенденциям новой, подконтрольной властям, российской литературы»<sup>1</sup>. В. Казак отдает себе отчет в том, что понятие русской литературной эмиграции себя исчерпало. Ему на смену пришло нечто новое, еще не осмысленное критиками, но в значительной мере унаследовавшее традиции эмигрантской литературы, развивающее свои собственные темы и художественный стиль.

Факт проживания в Европе в данном случае автоматически не отменяет традиционного российского сознания. Стилистика повестей и стихов, как правило, остается прежней. Содержательная (оценочная) сторона произведений «немецких русских», чаще всего негативная, как полагает исследователь, также не свидетельствует о появлении нового литературного явления. В. Казак не сформулировал в то время очевидные признаки русскоязычной литературы, однако вернуться к этому явлению пришлось через полтора десятилетия. Продолжая традицию прошлого века, западноевропейская критика обращается к тем писателям, творчество которых на родине не получило должного внимания, или тем, в оценке творчества которых нет единства взглядов.

В последние годы таким автором оказалась лауреат Нобелевской премии по литературе (2015) С. Алексиевич, ставшая, по мнению европейской критики, «уникальной находкой для литературоведения»<sup>2</sup>. Ведь о ней и ее творчестве еще не написано ни биографической книги, ни популярной монографии<sup>3</sup>. Тогда как творчество недавних лауреатов той же премии К. Исигуро (английского писателя японского происхождения) и П. Модiano (француза с итальянскими корнями давно стало предметом литературно-критических исследований. «Почему же не Светлана Алексиевич?» – задается вопросом редакция журнала «Остойропа» и в целиком посвященном творчеству и личности писательницы выпуске ищет ответа на него<sup>4</sup>.

Все дело, полагают авторы, в сложности определения жанровой природы ее произведений, в спорах о соотношении художественности

<sup>1</sup> Kasack W. «Der literarische Europäer». Eine neue Monatsschrift russischer Schriftsteller in Deutschland // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2000. Bd. 50. №3. S. 300.

<sup>2</sup> Editorial. Ecco homo // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2018. Bd. 68. №1–2. S. 3.

<sup>3</sup> Впервые монографический анализ творчества писательницы был сделан в диссертации польской исследовательницы Э. Гурской «Художественно-документальная проза Светланы Алексиевич (проблемы поэтики)» (Москва, 2019).

<sup>4</sup> *Nackte Seelen. Svetlana Aleksievic und der «Rote Mensch»* // Osteuropa. Berlin, 2018. Bl. 68. №1–2.

и документальности в них. «Историки и социологи отдаляются от ее произведений», так как видят в них недостаток исторической правды, а для литературоведов жанр «устной истории» (oral history), в котором работает С. Алексиевич, недостаточно «художествен», тяготеет к журналистике. Добавляет неопределенности и национальная идентичность ее творческой традиции.

Таким образом, литературно-критическая тематика публикаций о феномене творчества Алексиевич, появившихся в западной печати в связи с присуждением ей Нобелевской премии, сводится как минимум к трем направлениям. Сразу после объявления лауреата началась дискуссия о выборе Шведской Королевской Академии наук, ее продолжили споры о жанровом характере текстов писательницы, что привело к необходимости поиска литературных связей и традиций ее творчества.

Когда Алексиевич получила премию по литературе, в критике начались дебаты по поводу статуса ее произведений. Под сомнение ставилась сама возможность рассмотрения ее текстов как литературных. Одним из первых откликнулся на выбор Нобелевского комитета немецкий еженедельник «Ди Вельт». Под заголовком «Вдруг каждый текст становится произведением искусства» были опубликованы два сколь категорических, столь и антагонистических мнения критики<sup>1</sup>. Точку зрения редакции представляла журналистка А. Радиш, известная своими публикациями по женскому вопросу и современной французской литературе. Она пеняет Шведской Академии за «чрезвычайно расширенное понимание литературы». Получается, что «тщательно отредактированное интервью и качественно написанные научно-популярные тексты» могут претендовать на нобелевскую номинацию по литературе. Она напоминает, что «классическое понятие художественной литературы включает в себя творческое воображение, преобразующее мир».

Иначе относится к выбору Шведской Академии немецкий журналист А. Платтхаус, заведующий разделом «Литература и литературная жизнь» газеты «Франкфуртер Альгемайне». Для него вопрос о статусе премии однозначно ясен. Он говорит об «огромном литературном достоинстве разговорной книги» Алексиевич, о «голосовом концерте», в композиции которого «лежит особая художественная манера автора».

По мнению автора статьи в «Нью-Йорк Таймс», выбор шведской Академии не был случаен. «Избрание госпожи Алексиевич приветствуется как давно назревшее исправление. Это прекрасный образец документальной журналистики... Поместив творчество С. Алексиевич в один ряд со всемирно известными литераторами, Нобелевский Комитет признал жанр, который зачастую рассматривается как информационный, а

<sup>1</sup> Plötzlich ist jeder Text ein Kunstwerk // Die Welt. 2015. 29. Oktober.

не эстетический»<sup>1</sup>. Ведь уже на следующий год, с удовлетворением отмечает американский критик, в той же номинации избирается поп-музыкант Боб Дилан «за создание новых средств поэтической выразительности». Автор статьи в нью-йоркской газете обращает внимание на то, что решение шведских академиков было своего рода ответом на многочисленные упреки их в неспособности ориентироваться в тенденциях современного художественного процесса. Дважды подряд Нобелевская премия по литературе была присуждена за создание произведений, тяготеющих к размыванию жанровых границ искусства, что, несомненно, является одним из характерных признаков современного мирового художественного творчества в целом. После первых реакций на решение Нобелевского комитета постепенно начинается литературно-критическая дискуссия, в основном в немецкоязычных изданиях.

Директор Гете-института в Варшаве Х. Бартман справедливо полагает, что ясность в вопрос о «литературности» произведений Алексиевич может внести только обращение к завещанию А. Нобеля. В нем утверждается, в частности, ежегодная премия автору, «создавшему наиболее значительное литературное произведение, отражающее человеческие идеалы». Таким образом, приоритетным завещатель выдвигал эстетическую, а не познавательную силу искусства. Награждая Алексиевич премией по литературе, Шведская Академия довольно далеко отступила от заветов А. Нобеля, как отмечается в статье «В окружении голосов. Литературный памятник С. Алексиевич и Нобелевская премия». Автор приходит к выводу, что в последние десятилетия премия по литературе все чаще стала присуждаться не за творчество, а за жизнь. Анализ списка премиальных имен за период 1992–2016 гг. привел исследователя к выводу, что в основе выбора лежит особый интерес к «небольшим» литературам, в которых выделяются писатели, соответствующие, по крайней мере, шести критериям. Это скромность происхождения; автобиографизм; многоязычие; опыт миграции / изгнания; диссидентство / индивидуализм; западная система отсчета<sup>2</sup>. В случае с Алексиевич исследователь находит всего два критерия из шести (диссидентство / индивидуализм и опыт миграции / изгнания).

Полемику продолжает Т. Резен, также считающий выбор Нобелевской комиссии неожиданным, противоречащим многим критериям Шведской академии. «Способ ее обращения с документами критиковался с точки зрения принадлежности к литературе. Правда, которую она создает, другая, чем у историков, но авторские цитаты из бесед в ее книгах впечатляют»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Svetlana Alexievich, *Belarussian Voice of Survivors, Wins Nobel Prize in Literature* // *New York Times*. 2017. 8 October.

<sup>2</sup> *Bartmann Chr.* «Umgeben von Stimmen». *Aleksievičs literarische Denkmäler und der Nobelpreise* // *Osteuropa*. Berlin; Stuttgart, 2018. №1-2. S. 47.

<sup>3</sup> *Roesen T.* *Zwischen den Stühlen. Dokument und Fiktion bei Svetlana Aleksievič* // *Osteuropa*. Berlin; Stuttgart, 2018. №1-2. S. 103.

Приведенные доводы критиков, как в защиту, так и в опровержение решения Нобелевского комитета, свидетельствуют, в сущности, о понятийном споре, о широком и узком трактовании «литературы». Если в узком смысле речь может идти исключительно об «изящной словесности», что во многих европейских языках связывается со значением или «красивого», или «вымышленного»<sup>1</sup>, то понимание «литературы» в более широком, «стилистическом» или публицистическом, смысле также имеет право на существование. Нобелевский комитет, вопреки воле А. Нобеля, как считает автор статьи, старается придерживаться именно широкого понимания. В этой связи становится понятным приращение премии по литературе не только английскому математику и философу Б. Расселу в 1950 г.<sup>2</sup>, но и премьер-министру Великобритании У. Черчиллю в 1953 г.<sup>3</sup>, никогда ничего не создававшим в жанрах «изящной словесности».

Очевидно, что со времени написания завещания в 1895 г. само понятие «литература» претерпело существенные изменения. Для эпохи XIX – начала XX в. все жанры словесности довольно четко делились на художественные и нехудожественные и под словом «литература» подразумевалась прежде всего «изящная словесность». Постепенно формируясь как письменная форма искусства слова, «литература» вместе с тем уже с начала XIX в. осознается в ряду других видов письменности (научной, философской, публицистической), а не других видов искусства. В ней предполагается образное осмысление действительности, как и в других видах искусства, и, в связи с этим, в отличие от нехудожественной, она предлагает читателю авторский взгляд на события и вымысел, а не документальную точность. Ситуация начала меняться во второй половине XX в., когда произведение стало называться «текстом», появились выдаваемые за подлинные документы, претензии на художественную образность стали предъявлять предметы повседневного спроса.

В европейской науке рождение этой литературы до сих пор вызывает споры. Не сложилось еще ее терминологического определения, хотя попытки в этом направлении предпринимаются как в российском литературоведении, так и в европейском. Е.Г. Местергази предлагает понятия «литература факта» и «документальная литература», затрудняясь с выбором: «Одно бесспорно: эстетическую значимость этой литературы определяют организующие ее факты»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Ср.: нем. *Schönliteratur*; фр. *belle littérature, fiction*; англ. *fiction*; итал. *finzione*.

<sup>2</sup> «В знак признания его разнообразных и значимых произведений, в которых он защищает гуманитарные идеалы и свободу мысли».

<sup>3</sup> «За его высокое искусство исторического и биографического описания, а также за блестящее ораторство в защиту возвышенных человеческих ценностей».

<sup>4</sup> Местергази Е.Г. О термине «документальная проза» // Вестник Тамбовского гос. ун-та. Сер.: Языкознание и литературоведение. 2007. № 11(55). С. 174.

В англоязычном литературоведении все больше стали придерживаться термина «написание жизни», хотя и оно довольно условно, как отмечается в коллективном труде Оксфордского университета: «Размытость понятия “написание жизни” (life-writing) не препятствует растущему вниманию к нему академической науки. Очевидно недоверие к документальным формам, объективности и прозрачности повествования, не могущим во всей полноте заменить “литературу”»<sup>1</sup>.

В последние годы немецкие литературоведы все больше склоняются к использованию английского термина. Однако в академическом литературоведческом Словаре закрепляется только «документальная литература» (Dokumentarliteratur). Под ней понимаются «литературные тексты, составленные на основе нелитературных источников и представленные в виде необработанных документов. Однако документальная литература неразрывна с авторским присутствием и поэтому никогда не станет тем, чем она хочет быть: подлинным воспроизведением реальности»<sup>2</sup>. В справочном словаре Г. фон Виперта также отмечается условность этого понятия «с довольно нечеткими границами»<sup>3</sup>.

Терминологическая зыбкость «документальной литературы» как жанровой разновидности «изящной словесности» в XX в. стала причиной споров критиков о статусе прозы С. Алексиевич. Очевидная пограничность, переходность позволяют говорить о присущем ее произведениям индивидуальном стиле, что, несомненно, сближает их с мастерами художественного слова.

Критики, поддерживающие решение Шведской академии, сосредотачивают свое внимание на выявлении жанрового своеобразия прозы писательницы, предлагают анализ художественной формы ее текстов.

К. Гюнтер в статье «Больше чем история. Документальная проза С. Алексиевич» занимает двойственную позицию. С одной стороны, он согласен с решением Нобелевского комитета и настаивает на художественности прозы С. Алексиевич, с другой стороны, возражает против формулировки награждения<sup>4</sup>. По его мнению, заслуга писательницы в том, что ее проза выходит далеко за рамки «собираания различных голосов» и не является просто «памятником» или «свидетельством». Рассказанные истории претерпевают «сознательную художественную трансформацию и приобретают таким образом эстетическую силу»<sup>5</sup>.

Обсуждение решения Нобелевского комитета занимает незначительную часть критических откликов на произведения С. Алексиевич. Основной темой дискуссии остается проблема жанрового своеобразия,

<sup>1</sup> On Life-Writing / Ed. by Zachary Leader. Oxford, 2015. P. 1-2.

<sup>2</sup> Weimar K. Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin, 2010. S. 383.

<sup>3</sup> Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner, 2001. S. 182.

<sup>4</sup> «За ее многогласное творчество – памятник страданию и мужеству нашего времени».

<sup>5</sup> Günther Cl. Mehr als Geschichte. Svetlana Aleksievič // Osteuropa. Berlin; Stuttgart. 2018. №1-2. S. 87.



довольно глубоко изученного в российском литературоведении<sup>1</sup>, однако работы европейских литературоведов существенно расширяют аргументацию.

Наблюдения над художественной манерой С. Алексиевич в основном сводятся к тому, что исследователи стараются объяснить, а иные и продемонстрировать, как из словесного документа, «свидетельского показания» писательница, не меняя содержательной и индивидуально стилиевой стороны высказывания, создает художественную образность. Чаще всего речь идет о приеме полифонии, позволяющем «перерабатывать репортерские интервью в литературу, где каждый человек имеет свой голос»<sup>2</sup>, создающий духовную историю общества. «Хором из разных голосов целой эпохи»<sup>3</sup>, который «исполняет» не исторические факты, а чувства людей, также называют этот прием.

Й. Линдبلاد в статье о книге С. Алексиевич «Последние свидетели» дополняет исследования, проведенные российским литературоведом В.И. Муминовым. В его работе основное внимание уделяется приему минимизации образа автора, дающего возможность «выговориться своим героям, делая лишь скудные пояснения о рассказчике. Но в его “незримом присутствии” реализуется... стремление управлять процессом восприятия рассказов “последних свидетелей” минувшей войны»<sup>4</sup>.

Немецкий же критик сосредотачивает свое внимание на степени интенсивности переработки «сырого материала» в творческой манере С. Алексиевич. На его взгляд, писательница не переходит границ исторических исследований, так как свидетельства ее персонажей носят сугубо личный и в силу этого уже отчасти эмоциональный характер: «...воспоминания и чувства передаются другими формами, чем объективные факты. Последовательная переработка уменьшает документальную и усиливает литературную составляющую текстов. В результате отдельное высказывание становится универсальнее и приближает автора к читателю. В ходе чтения функция “этического субъекта”, участвующего в показаниях, переходит от автора к читателю»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> См.: *Тесля А.А.* Документальная проза: проблема и история жанров // Ученые заметки ТОГУ. 2012. Т.3. №1. С. 7-17; *Латкина Т.В.* К вопросу об определении жанра произведения Светланы Алексиевич «У войны не женское лицо» // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2 (часть 1); *Гурска К.Е.* Художественно-документальная проза Светланы Алексиевич (проблемы поэтики): Автореферат дисс.... канд. филол. наук. М., 2019.

<sup>2</sup> *Obertreis Ju.* Polyphonie auf den Trümmen des Sozialismus. Svetlana Aleksievič. Werk aus Sicht der Oral History // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2018. №1-2. S. 120.

<sup>3</sup> *Helscher K.* Die Menschenforscherin. Leben und Werk Svetlana Aleksievičs // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2018. №1-2. S. 7.

<sup>4</sup> *Муминов В.И.* Средства выражения максимальной экспрессии в повести С. Алексиевич «Последние свидетели» // Вестник Удмуртского ун-та. Сер. История и филология. 2017. Т. 27. Вып. 3. С. 446.

<sup>5</sup> *Lindbladh J.* Näher am Trauma. Aleksievičs «Letzte Zeugen» im Vergleich // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2018. №1-2. S. 183-195.

О «моральной революции» речь идет в исследовании Е. Гаповой, которая видит в произведениях С. Алексиевич не только уникальную манеру документальной прозы, но и «масштабное нравственное размышление о природе и смысле страдания». Изучив под этим углом зрения произведения «Красного цикла» писательницы, ученый приходит к выводу, что в книге «У войны не женское лицо» страдание является результатом сознательных действий извне. В следующих произведениях героини воспринимают его как пассивное и зачастую бессмысленное переживание. В последнем томе «Время секондхенд» основное внимание уделяется потере самого смысла страдания: с распадом СССР происходит «моральная революция», которая обесценивает жизнь и создает новые страдания. «Наблюдается смещение в поиске смысла от коллективного к частному страданию»<sup>1</sup>.

У. Шмид обращается к творчеству С. Алексиевич в связи с феноменом национального в европейской литературе<sup>2</sup>. Он соглашается с тем, что для современного литературного процесса это явление не является бесспорным. Ему трудно понять соотношение национального и мирового в произведениях писательницы. С одной стороны, С. Алексиевич представляет себя как белорусского автора, но с другой – подчеркивает свою принадлежность к русской культуре и литературной традиции. В юности оппозиционные настроения выражались у нее в протесте против «русского мира», и родина у нее сужалась до белорусской идентичности. Исследователь, впрочем, не видит в ее творчестве признаков традиции белорусской литературы, несмотря на развитие в произведениях С. Алексиевич приемов документальной прозы А. Адамовича. Он считает ее русскоязычным космополитом. Это мнение вступает в явное противоречие с суждениями о литературе в «Истории Белоруссии», изданной в Германии в начале века. Автор не двусмысленно связывает феномен прозы С. Алексиевич с творчеством белорусских писателей – А. Адамовича, Я. Брыля и В. Колесникова<sup>3</sup>.

В поисках преимущества творческой манеры писательницы критика обращается не только к национальному, но и к более широкому русскому и европейскому литературному контексту. К. Гюнтер видит в ее произведениях «своеобразную эстетическую силу», восходящую к «опыту советской документальной прозы 1920–1930-х гг. и стилю диссидентской литературы А. Солженицына и В. Шаламова»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Gapova E.* Leiden und Sinnsuche Svetlana Aleksievičs moralische Revolution // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2018. №1–2. S. 211–221.

<sup>2</sup> *Schmid U.* Ein eigener Ton. Svetlana Aleksievič, das Belarussische und die russische Kultur // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2018. №1–2. S. 135–148.

<sup>3</sup> *Afanassef I.* Weißrussland in seiner Belletristik des 20. Jahrhunderts // Handbuch der Geschichte Weißrusslands / Hrsg. v. Dietrich Beyrau und Rainer Lindner. Göttingen, 2001. S. 484.

<sup>4</sup> *Günther Cl.* Mehr als Geschichte. Svetlana Aleksievič. S. 91.

Полагая книги С. Алексиевич «контрапунктом культа победы вокруг Великой Отечественной войны», Н. Веллер отмечает, что «своей документальной прозой С. Алексиевич примыкает к А. Адамовичу и Д. Гранину. Они отредактировали и литературно обработали свидетельства и разрушили идеологизированное представление о войне. С. Алексиевич следует нравственному помыслу, в основе которого “живые свидетельства” и подлинности, чтобы рассказать другую “всю правду” о войне. Многоголосая документальная проза является средством против забвения и подавления; “хоровое свидетельство” – их поэтический принцип»<sup>1</sup>.

Эти литературные связи очевидны и отмечаются российскими исследователями. В обобщенном виде национальные творческие традиции С. Алексиевич, русскоязычной белорусской писательницы родом с Западной Украины, представлены в статье Э. Гурска: «Документальное повествование о войне стало основой книг А. Адамовича и Д. Гранина “Блокадная книга”, С. Смирнова “Брестская крепость”, Е. Ржевской “Берлин, май 1945”, “Я из огненной деревни” А. Адамовича, Я. Брыля, В. Колесникова... Так же, как указанные авторы, Алексиевич использует “документ, говорящий человеческим голосом”, собирает и выстраивает их в многоголосый ансамбль, где участники “поют” свои партии, а вместе взятые – составляют единый хор, управляемый “автором-дирижером»»<sup>2</sup>.

Поискам малоизученных российским литературоведением европейских связей «космополитического» творчества С. Алексиевич посвящено несколько оригинальных исследований на Западе. В конце 1990-х гг. на европейском книжном рынке стали пользоваться популярностью, а потому довольно интенсивно издавались, печатные произведения, в основе которых лежали интервью, взятые у жителей бывшей ГДР после объединения Германии. Таким образом авторы воссоздавали чувства и переживания своих соотечественников, рисовали картину внутренней «бытовой» жизни в восточной Германии. Этот феномен стал предметом исследования в последней книге Г. Шредера, одного из выдающихся исследователей русской классической и советской литературы XX в. Предваряет исследование экскурс в историю документальной прозы, и, в частности, рассматривается один из множества жанров этой литературы – «литература интервью» (Interviewliteratur). «Обычно, – отмечает исследователь, – эти интервью представляются в некомментируемой форме и говорят сами за себя... Автор или редак-

<sup>1</sup> Weller N. Vielstimmige Gegengeschichten Kriegserfahrung und Kriegsdarstellung bei Ales' Adamovič, Daniil Granin und Svetlana Aleksievič // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2018. №1–2. S. 172.

<sup>2</sup> Гурска Э. Творчество Светланы Алексиевич в контексте развития художественно-документальной прозы (повесть «Цинковые мальчики») // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. №2. С. 293.

тор собирает их в непрерывный монологический текст, называемый иногда “протокольной литературой”»<sup>1</sup>. Книги эти близки по принципу организации документального материала к работам С. Алексиевич и создавались они почти в одно время.

Вопрос о художественной ценности творчества С. Алексиевич остается не решенным, пока не будут выявлены индивидуальные приемы создания образности и не будет определено, в каком разделе библиотеки или книжного магазина искать ее книги. Так полагает Х. Бартман и отправляется на поиски истоков ее творчества в европейское концептуальное искусство, для которого вопрос о соотношении авторства и предметности изображения встал намного раньше, чем для литературы. «Художники оставляют за собой авторство идеи, а не ее воплощения. Для литературы, даже экспериментальной, авторство обязательно»<sup>2</sup>.

В основе любого литературного эксперимента всегда лежит идея разрушения границ жанра (экспериментальный роман, например). В таком случае само литературное авторство еще больше подчеркивается оригинальностью стиля. В случае с произведениями С. Алексиевич немецкий исследователь видит не литературный эксперимент, а пересечение границ другого рода, а именно журналистского репортажа. «Следует проводить различие между грамотным репортажем, как у С. Алексиевич или у ее известного предшественника Р. Капуцинского, и литературой концептуального искусства, в котором упорядочен найденный, но не имеющий журналистского значения материал, и таким образом, как у Дюшана, авторство заявляется лишь на саму концепцию. Случай с С. Алексиевич можно прояснить, используя критерии документальной прозы, так называемого “нетворческого письма”»<sup>3</sup>.

Автор книги «Хроника конца империи: записки польского репортера о распаде СССР»<sup>4</sup> Р. Капуцинский не случайно вспоминается немецким критиком. По его мнению, вполне закономерна связь между использованием обоими писателями близких форм и схожей направленностью идейного содержания их произведений. «Использование репортажного стиля с минимизированным выражением авторской позиции чаще всего используется в произведениях социально-критической направленности»<sup>5</sup>.

Связь стиля С. Алексиевич с творческой манерой Р. Капуцинского не столь очевидна на формальном уровне, как с письмом «пионера

<sup>1</sup> Schröder H.J. Interviewliteratur zum Leben in der DDR. Tübingen, 2001, S. 28.

<sup>2</sup> Bartmann Chr. «Umgeben von Stimmen». Aleksievičs literarische Denkmäler und der Nobelpreise. S. 46.

<sup>3</sup> Ibid. S. 48.

<sup>4</sup> Капуцинский Р. Хроника конца империи: записки польского репортера о распаде СССР. Фрагменты. // Знамя. 1994. № 2.

<sup>5</sup> Bartmann Chr. «Umgeben von Stimmen». Aleksievičs literarische Denkmäler und der Nobelpreise. S. 50.

написания жизни» немецким писателем и журналистом Г. Вальрафом, основоположником жанра журналистского расследования и создателем метода включенного наблюдения и эксперимента. В «Нежелательных репортажах» (1982) он описывает свой опыт двухлетнего проживания под видом турецкого гастарбайтера. Несмотря на общность общественно-критической направленности текстов этих авторов, Х. Бартман считает, что и Р. Капуцинский и Г. Вальраф представляют читателю необработанный материал: сухие отчеты, которые редко подозревались в «литературности». «Книги Г. Вальрафа в некотором смысле обычнее, чем у С. Алексиевич. Вопрос об их авторстве возникает не больше, чем о художественной манере. Стил, несомненно, журналистский, и поэтому художественная образность не получается»<sup>1</sup>. И хотя он несколько раз номинировался на Нобелевскую премию, получить ему ее так и не удалось.

Другой многократный номинант на ту же премию португальский писатель Антониу Лобу Антунеш также представляется Х. Бартману связанным с творческой манерой С. Алексиевич. В свое время он прославился полифоническим принципом композиции своих произведений. В романе 2001 г. «А мне что делать, когда все горит?»<sup>2</sup> А. Антунеш делает персонажами восемь голосов восьми жильцов многоквартирного дома в Лиссабоне и организует их таким образом, чтобы личность говорящего вплеталась в клубок других личностей. «Из этого созвучия создается нечто вроде хорового портрета общества, связанного общими травмами»<sup>3</sup>.

Параллели с С. Алексиевич очевидны, когда речь идет об идее тотального «голосового концерта», в котором раскрывается правда о всей стране. Голоса А. Антунеша полностью вымышлены, поэтому не может идти речи о журналистском методе. Авторская позиция тоже не выделяется. В этом тексте больше художественности, А. Антунеш создает общим для С. Алексиевич приемом полифонии образ страдающего сознания рассказчика, которого подсознательно преследуют голоса, возможно, в бессонные ночи. Художественный характер этого письма неоспорим, поскольку в романе не проводится предварительных расследований и не берется интервью. «Антуанеш и Алексиевич достигают сравнимых результатов по общему полифоническому эффекту, они принципиально различаются по замыслу своих произведений»<sup>4</sup>.

Наибольшую близость творческой манере С. Алексиевич и всему ее «Красному циклу» можно увидеть в многотомном «Эхолоте. Кол-

<sup>1</sup> Ibid. S. 51.

<sup>2</sup> Антунеш А. А мне что делать, когда все горит? Фрагменты // Иностранная литература. 2011. №5.

<sup>3</sup> Bartmann Chr. «Umgeben von Stimmen». Aleksievičs literarische Denkmäler und der Nobelpreise. S. 53.

<sup>4</sup> Ibid. S. 54.



лективный дневник»<sup>1</sup> (2005) В. Кемповски, немецкого писателя и историка-архивиста. В десяти томах содержатся текстовые свидетельства 1941–1945 гг., которые автор собирал десятилетиями. Деятельность В. Кемповски Х. Бартман рассматривает как обратный процесс творчеству С. Алексиевич и называет его «разлитературиванием» (Ent-Fiktionalisierung). Как романист В. Кемповски уже проявился в автобиографической «Немецкой хронике» в девяти томах (1971–1984), прежде чем посвятить себя коллажу и монтажу в «Эхолоте», где вымышленная речь полностью исключена. Создавая эффект «телефонной книги» (справочника), В. Кемповски и С. Алексиевич придали новый импульс развитию «неинтроспективного», фактографического письма, заменившего традиционную форму. Как яркий пример «нетворческого письма» в стиле поп-арта исследователь приводит стихотворение П. Хандке 1969 г. «Первый состав футбольного клуба “Нюрнберг” от 27 января 1968 года»<sup>2</sup>.

Изобилие доказательного материала свидетельствует о том, что Х. Бартман не сводит творчество С. Алексиевич к поп-культурным, «пост-уорхоллским» проявлениями. «Письмо может быть “некреативным” в жанре “ожидания творчества”, и С. Алексиевич расширяет его до литературного. Она может сказать, что ничего не изобрела, а только вышла за рамки своего жанра»<sup>3</sup>.

Принцип сопоставления, выбранный немецким критиком, позволил ему довольно четко определить специфику письма С. Алексиевич, ясно показать, что каждый случай размывания границ между фактографией и вымыслом должен оцениваться индивидуально. Можно сказать, что главное условное различие Fiction / Nonfiction в настоящее время устанавливается с трудом. «Творчество С. Алексиевич находится в гибридной области, сочетающей журналистику и художественную литературу. Они сходятся в понятии “мемуары” или “автофикция”»<sup>4</sup>. Х. Бартман приходит к выводу, что такого вида творчество является художественным и может считаться искусством, но ему отказано в высших посвящениях чудесного, и не беда что в нем есть что-то более важное, чем искусство.

Подводя итог критическим спорам и терминологическим дискуссиям, развернувшимся за последнее пятилетие в европейской прессе, можно сделать несколько обобщений. Журналистско-литературная деятельность С. Алексиевич оценивается как творческая, способная создать путем «честного слушания» безошибочную литературную вселенную. Используя пограничные с журналистикой приемы, она

<sup>1</sup> *Kempowski W.* Das Echolot. Abgesang 45. Ein kollektives Tagebuch. München, 2005.

<sup>2</sup> *Handke P.* Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. Frankfurt a. Main, 1969, S. 59.

<sup>3</sup> *Bartmann Chr.* «Umgeben von Stimmen». Aleksievičs literarische Denkmäler und der Nobelprize. S. 53.

<sup>4</sup> *Ibid.* S. 54.

создает гибридный стиль, воздействующий на читателя литературно. Это литературное воздействие создается помимо прочего этически заряженным автопортретом автора, представленным в ее книгах как беспокойный, страстный и «честный» сборщик голосов, отказывающийся от изобретательства и тем самым демонстрирующий самоотверженность самого авторства. Использование известных поэтических, синтаксических, лексических приемов способствует усилению впечатления коллективного, анонимного и бесконечного общения. Создаваемый ею литературный памятник превышает размер документа, так как строится на основе собранных доказательств, следующих новой культурной и исторической логике, чего нельзя сказать о простой архивации голосов, как у А. Антунеша или В. Кемповски.

На этом фоне некоторые исследователи критикуют стиль С. Алексиевич как «слишком литературный», а не как «недостаточно литературный», но большинство все же склоняется к мнению, что произведения писательницы не литературные настолько, чтобы претендовать на искусство. Несмотря на приоритетное внимание к индивидуальной творческой манере автора «Красного цикла», критики все же рассматривают книги С. Алексиевич как литературные памятники голосам свидетелей, спасенных от забвения.

Явление, зафиксированное в произведениях, С. Алексиевич, «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»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Мусеева В.Г. Презумпция достоверности: место и роль автобиографического и документального элементов в повествовательных стратегиях современных прозаиков // VI Соколовские чтения: международная научная конференция. Тезисы. М., 2020. С. 330.

- Balz N.* Erzählinstanz und aktiver Leser in der Mikroerzählungen von Ljudmila Petruševskaja // Zeitschrift für Slavistik. 2000. Vol. 45.
- Balz N.* Zwischen Schock und Spiele. Narrative Möglichkeiten in der Kurzprosa Ljudmila Petruševskajas. München: Verlag Otto Sagner, 2003. 269 S. (Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik, 44).
- Baumgärtner I.* Wasserzeichnen: Zeit und Sprache im lyrischen Werke Iosif Brodskijs. Köln: Böhlau, 2007. 385 S. (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Reihe A: Slavistische Forschungen. Bd. 56).
- Burkhardt D.* Das Phantasma des Mantels Gogol', Timm, Makanin // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2005. Bd. 55. №11. S. 95–106.
- Cadot M.* Gogol et l'Allemagne // Revue de Litterature Comparée. Paris, 2009. №3. P. 371–378.
- Debüser L.* "Man hat Gewalt, so hat man Recht". Platonovs Baugrube // Osteuropa. Berlin-Stuttgart, 2016. №8–10. S. 381–392.
- Der dementierte Gegenstand: Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit / Hrsg.: A. Hennig, G. Witte. München: Verlag Otto Sagner, 2008. 511 s. (Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 71).
- Dubin B.* Mass und Macht // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2003. №9–10. S. 1281–1294.
- Glanc T.* Achtung! Hier endet die Literatur // Wiener Slavistischer Almanach. 2012. Bd. 69. S. 229–246.
- Gréve de C.* Avant-propos // Dans Revue de littérature comparée. Paris, 2009. Vol. 3. №331. P. 259–263.
- Grübel R.G.* An den Grenzen der Moderne. Vasilij Rozanovs Denken und Schreiben. München: Fink. 2009.
- Günther H.* Leiden an der Revolution. Andrej Platonovs Leben und Werk // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2016. №8–10. S. 87–112.
- Günther H.* Utopie im Werden und Scheitern. Die Baugrube und der Turmbau zu Babel // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2016. №8–10. S. 311–316.
- Guski A.* Nullwachstum in der Wüste. Platonovs Baugrube und der sowjetische Produktionsroman // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2016. №8–10. S. 309–380.
- Hartmann A.* Ein Fenster in die Vergangenheit. Das Lager neu lesen // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2007. №6. S. 55–80
- Ein Sänger gebrochener Linien. Iosif Brodskijs dichterische Selbstschöpfung. Köln: Böhlau, 2004. 385 S. (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Reihe A: Slavistische Forschungen. Bd. 47).
- Hodel R.* Kommunistisches und persönliches Glück. Eine Spurensuche in Plato-

- novs Baugrube // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2016. №8–10. S. 319–336.
- Huber Petra. Verrat oder Vermittling? Iosif Brodskiy als Doppelspion der Kultur // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2006. Bd. 56. №3. S. 105–120.
- Jurgenson L. Spur. Dokument, Prothese. Varlam Šalamovs Erzählungen aus Kolyma // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2007. №6. S. 169–182.
- Kasack W. «Der literarische Europäer». Eine neue Monatsschrift russischer Schriftsteller in Deutschland // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2000. Bd. 50. №3. S. 300–302.
- Kasper K. Aus den Biographien geschuldet Literatur und literarisches Leben in Russland 2002 // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2003. Bd. 53. №4. S. 536–554.
- Kasper K. Das Literarische Leben in Russland 1998. Erster Teil: Favoriten, Provokature und Trendsetter // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 1999. Bd. 49. №5. S. 119–125.
- Kasper K. Vorwärts zur Retrokultur! Russische Literatur und Literaturpreise 2009 // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2010. Bd. 60. №6. S. 131–160.
- Kasper K. Megapolos versus Provinz. Russlands Gegensätze im Roman // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2008. Bd. 58. №11. S. 129–154.
- Kasper K. Wo kommen wir her? Wo gehen wir hin? Russland und Schriftsteller Zwischen West und Ost // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2005. Bd. 55. №11. S. 107–123.
- Katkus L. Komische Agonie. Das Groteske in der spätsozialistischen Literatur // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2012. Bd. 62. №9. S. 87–96.
- Kempowski W. Das Echolot. Abgesang 45. Ein kollektives Tagebuch. München, 2005.
- Kolesnikoff N. Menippean Satire in Russian Postmodern Prose // Russian Literature. 2008. Vol. 64. №1. P. 47–60.
- Kukuj I. Das Auslöchen der Gegenstände und die Verwaltung der Dinge. Die Problematik der Dinglichkeit in der Poetik der Gruppe OBÉRIU // Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 2008. Sond. 71. S. 395–418.
- Lehmann G. Fallen und Verschwinden. Danielk Charms. Leben und Werk. Wuppertal: Arco Verlag, 2010. 735 s. (Arco Wissenschaft, Bd. 20. Sonderband).
- Ljunggren A. Closing the Circle: On the Poetics of Contemporary Russian Prose // Russian Literature. 2009. Vol. 65. №4. P. 451–466.
- Menzel B. Blick durch ein deutsches Teleskop. Russische Literaturkritik im Wandel // Osteuropa. Berlin; Stuttgart. 2003. Bd. 53. №9–10. S. 1295–1307.
- Mnich L. Числовая символика в творчестве Виктора Пелевина // Миргород. Lausanne, 2014. №2(4). С. 75–84.
- Nackte Seelen. Svetlana Aleksievič und der «Rote Mensch» // Osteuropa. Berlin, 2018. Bl. 68. №1–2. S. 117–134.
- Nivat G. Tsvetaeva & Brodskii: Two Types of References to the Bible // Cahiers du Monde Russe. Paris, 1998. Vol. 39. №4. P. 593–604.
- Nohejl R. Ljudmila Petruševskaja Erzählung «Slučaj Bogorodicy» und die These vom Sowjetmatriarchat: Versuch einer psychoanalytischen Dichtung // Zeitschrift für Slavistik. 2000. Vol. 45. №2
- On Life-Writing / Ed. by Zachary Leader. New York: Oxford University Press, 2015. XII, 317 p.: ill.

## Литература

- Petzer T.* Utopie und Unsterblichkeit. Tod und Erlösung bei N. Fedorov und A. Platonov // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2016. №8–10. S. 267–282.
- Plötzlich ist jeder Text ein Kunstwerk // Die Zeit. 2015. 29. Oktober.
- Poynter E.* Prostranstvo: Intimer und öffentlicher Raum, Kosmos und Chaos in der russischen Literatur. Frankfurt a. M.: Peter Lang. GmbH, 2015. 161 S.
- Russische Moderne Interkulturell. Von der Blauen Blume zum Schwarzen Quadrat / Hrsg.: Barbara Aufschnaiter und Dunja Brötz. Innsbruck, 2004. 265 S.
- Rutten E.* Post-Communist Society and Sorokin's «Trilogy» // Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 79. Wien, 2012. S. 27–56.
- Schmid H., Berwanger K.* Memorandum über die Lage der Slavistik in Deutschland // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2005. Bd. 55. №9. S. 122–129.
- Schmid U.* Nicht Literatur ohne Moral. Warum Varlam Šalamov nicht gelesen wurde // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2007. №6. S. 87–105.
- Schmid U.* Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Platonovs schwierige Rezeption in In- und Ausland // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2016. №8–10. S. 409–423.
- Schruba M.* Zur Typologie intertextueller Verfahren (Čechov bei Akunin, Sorokin, Głowacki und Mamet) // Zeitschrift für Slavistik, 2008. Vol. 53. №4. S. 438–455.
- Sproede A.* Revolutionsepik, Erlösungsfolklore und literarische Dekonstruktion der Utopie. Notizen zu Andrej Platonovs Roman «Čevengur» // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2017. №5. S. 153–170.
- Strätling S.* Hypermnemonik. Puškin-Bilder bei Dovlatov, Bitov und Sorokin // Wiener Slavistischer Almanach. 2000. №45. S. 151–174.
- Svetlana Alexievich, Belarussian Voice of Survivors, Wins Nobel Prize in Literature // New York Times. 2017. 8 October.
- Uffelmann D.* Marina Himmelfahrt und Liquidierung. Erhöhung und Erniedrigung in Sorokins Roman «Tridcataja ljubov' Mariny» // Wiener Slavistischer Almanach. 2003. №51. S. 289–335.
- Venclova T.* Über den «Königsberg-Text» der russischen Literatur und die Königsberg-Gedichte von Iosif Brodskij // Osteuropa. Berlin; Stuttgart, 2003. Bd. 53. №2/3. S. 159–177.
- Warnke M.* «Das Netz, das bleibt...» Zur Bedeutung des geschriebenen Wortes in Ljudmila Petruševskajas Erzählung «Vremja noč» // Slavica Litteraria. Festschrift für Gerhard Giesemann zum 65. Geburtstag. Wiesbaden, 2002. S. 385–394 (Opera slavica, NF 43).
- Weimar K.* Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin, 2010.
- Zalambani M.* La morte del romanzo. Dall'avanguardia al realismo socialista. Roma, 2003, 238 p.
- Zimmermann T.* Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde. München: Verlag Otto Sagner, 2007. 380 S. (Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 68).
- Zwischen Ding und Zeichen: zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst. München [u.a.]: Fink, 2005. 214 S.



- Антунеш А.* А мне что делать, когда все горит? Фрагменты // Иностранная литература. 2011. №5. С. 3-62.
- Воропаев В.* Гоголь в литературе Русского зарубежья. Библиография // Гоголевские студии. Нежин, 1999. Вып. 4. С. 134-154.
- Гурска Э.* Творчество Светланы Алексиевич в контексте развития художественно-документальной прозы (повесть «Цинковые мальчики») // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. №2. С. 290-294.
- Гюнтер Х.* По обе стороны от утопии: Контексты творчества А. Платонова. М.: НЛЮ, 2012. 208 с.
- Гюнтер Х.* Терминология и идеология: итальянский футуризм и русский авангард // Russian Literature. 2010. Vol. 67. №3/4. С. 357-364.
- Капуцинский Р.* Хроника конца империи: записки польского репортера о распаде СССР. Фрагменты // Знамя. 1994. №2. С. 116-161.
- Кукуй И.* Феноменология тела: заметки к поэтике Даниила Хармса // Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 2006. Bd. 57. S. 139-150.
- Латкина Т.В.* К вопросу об определении жанра произведения Светланы Алексиевич «У войны не женское лицо» // Современные проблемы науки и образования. 2015. №2-1 (часть 1).
- Местергази Е.Г.* О термине «документальная проза» // Вестник Тамбовского гос. ун-та. Сер.: Языкознание и литературоведение. 2007. №11(55). С.174-176.
- Моисеева В.Г.* Презумпция достоверности: место и роль автобиографического и документального элементов в повествовательных стратегиях современных прозаиков // VI Соколовские чтения: международная научная конференция: Тезисы. М., 2020.
- Муминов В.И.* Средства выражения максимальной экспрессии в повести С. Алексиевич «Последние свидетели» // Вестник Удмуртского ун-та. Сер. История и филология. 2017. Т. 27. Вып. 3. С. 446-450.
- Научные концепции XX века и русское авангардное искусство / Филологический фак. Белградского ун-та; ред.: Александра Вранеш; ред.-сост. Корнелия Ичин. Белград: Филологический фак. Белградского ун-та, 2011. 404 с.
- Русский авангард 1910-1920-х годов в европейском контексте / Рос. акад. наук. Гос. ин-т искусствознания. м-ва культуры Рос. Федерации. Комис. по изучению искусства авангарда 1910-1920-х г.; [Отв. ред. Г. Ф. Коваленко]. М.: Наука, 2000. 309, [1] с.
- Тарасова Е.К.* Н.В. Гоголь в немецкоязычном литературоведении (70-90 годы XX века). М.: УРСС, 2002. 158 с.
- Тесля А.А.* Документальная проза: проблема и история жанров // Ученые заметки ТОГУ. 2012. Т. 3. №1. С. 7-17.
- Фортель де ла А.* Законы литературной эволюции. К вопросу изучения новейшей русской литературы // Миргород. Lausanne, 2014. №1(3). С. 83-108.
- Чупринин С.* Русская литература сегодня: зарубежье. М.: Время, 2008. 782, [1] с.

## Глава 2. Современная русскоязычная литература

Специфика взаимодействия национальной и иноязычной литератур – одна из приоритетных тем современного литературоведения. В литературоведческих работах XXI в., посвященных отечественной словесности, авторы все чаще стали употреблять словосочетание «русскоязычная литература», выделяя ее из потока собственно «русской литературы» или, наоборот, обобщая все написанное на русском языке. Таким образом сложилась ситуация, при которой, с одной стороны, это словосочетание начинает уже претендовать на терминологическое понятие, а с другой – оно до сих пор обозначает явления неоднозначные. Появление его стало возможным отчасти вследствие изменившейся культурно-политической ситуации на пространстве бывшего СССР, а также вследствие общемировой тенденции к взаимодействию литературно-художественных процессов, приведших к появлению инонациональных произведений внутри мононациональной литературы. В английской, немецкой, испанской, французской и иных типологически европейских литературах этот процесс начался еще в прошлом веке, поэтому ситуация с терминами там намного благополучнее.

В XX в. российское литературоведение вполне обходилось без употребления этого выражения. В академической «Истории всемирной литературы» в восьмом томе, посвященном XX в., при описании российских литератур ученые обходятся без него: в разделе «Литературы народов Российского государства» предпочтение отдается национально-территориальному принципу классификации. В главе «Литературы Поволжья и Приуралья» написано: «Эволюция мордовской, коми, марийской, удмуртской литератур имеет некоторые общие особенности: <...> русскоязычие, а подчас и прямая сращенность с русской литературой», а в главе «Литературы народов Северного Кавказа и Дагестана» следующее: «...можно говорить об оформлении в Дагестане русскоязычной литературной традиции. Произведения <...>, созданные на русском языке, – неотъемлемая часть истории дагестанской

художественной культуры». В случае с другими национальными литературами авторы «Истории...» обходятся без введения этого понятия, обращаясь к творчеству писателей, создававших произведения на родном языке. В академической «Литературной энциклопедии терминов и понятий» вообще не представлено словарной статьи на эту тему.

Очевидно, что проблема «русскоязычности» литературы появилась на рубеже XX и XXI вв. и связана с оппозицией «русская / русскоязычная» или – шире – «национальная / иноязычная». Все эти вопросы относятся к наименее разработанной части отечественного литературоведения – сравнительному изучению литератур, или компаративистике. Именно в этой области современных знаний ощущается наибольшее количество проблем с понятийным аппаратом: не хватает терминов для новых образований. То, что происходит сейчас, не совсем адекватно прежней ситуации в XX в. Это вызвало полемику среди ученых, понимающих необходимость уточнения или замены понятия, стремящегося уже превратиться в термин. Недостает малого – определения его границ. Ухудшает ситуацию не только это. Порой одно и то же понятие называют по-разному, что приводит к недопониманию, утрате смысла, значения.

В исследованиях современных ученых этот вопрос ставится довольно остро: «Терминологическая “глобализация” становится <...> признаком энтропийного состояния науки о литературе. Терминологический бум наших дней имеет отрицательный эффект, и многие известные ученые справедливо воспринимают его как сигнал о грядущей деградации научной мысли»<sup>1</sup>. Следствия этого процесса, полагает автор, могут быть необратимы: «Несогласованность в понятиях приводит не только к очевидным парадоксам, но и останавливает движение, развитие науки или отдельных ее областей, отраслей»<sup>2</sup>.

К.К. Султанов, один из авторитетных академических ученых, занимающийся еще с советских времен литературами народов СССР, в своих современных публикациях вынужден признать, что для описания нынешней ситуации в литературах народов России и ближнего зарубежья проблема авторской самоидентификации сопряжена с необходимостью введения нового понятия: «Изучение литературного русскоязычия пока не нашло своего места в системе современного гуманитарного знания: русскоязычная литература уже заявила о себе как явление, но еще не стала предметом серьезной литературоведческой аналитики»<sup>3</sup>. Исследователь рассматривает русскоязычную национальную, т.е. не-

<sup>1</sup> Полякова Л.В. Проблемная ситуация в современной литературоведческой терминологии: «национальная идентичность» // Вестник ТГУ. 2012. Вып. 2(106). С. 43.

<sup>2</sup> Там же. С. 51.

<sup>3</sup> Султанов К.К. Русскоязычная литература как культурный феномен и объект исследования // Stephanos. 2016. №3(17). С. 160.

## Глава 2. Современная русскоязычная литература

русскую литературу, или русскоязычный текст этнически нерусского автора, опираясь на два основополагающих тезиса: «принцип, или презумпция, равноправия языков самовыражения и русскоязычие как фактор национально-литературного самоопределения»<sup>1</sup>.

В современном литературоведении сейчас намечается два понимания явления. В конце прошлого века М.С. Генделев, говоря о израильском литературном процессе, предложил считать «русскоязычную литературу» практически синонимом «русской литературы», но создающейся не в России. В диссертациях С.В. Гриппа и М.А. Логиновой<sup>2</sup>, посвященных литературам казахстанского и северокавказского регионов, русскоязычными произведениями называются «поликультурные» работы, написанные национальными авторами.

Среди украинских литературоведов также нет единого взгляда на предмет. Одни полагают, что «русскоязычное» произведение отличается от «русского» прежде всего тем, что является одним из иноязычных текстов, возникших «вне изначальной культурно-исторической и национально-культурной зоны функционирования того национального языка, на котором они написаны, и находящихся по отношению к этой метрополюной, центральной зоне (и только!) на маргинесе»<sup>3</sup>. Другие заметно сужают границы явления тем, что относят к ней только произведения, имеющую «украинскую стилистику (выраженную художественными средствами) и украинскую ментальность»<sup>4</sup>.

Различие в понимании явления «русскоязычная литература» дополняется также и предложениями синонимических названий. И.Д. Тодорова считает, что «под русскоязычной литературой понимается совокупность художественных текстов (проза, поэзия, драма, в том числе автоперевод), созданных нерусскими авторами на русском языке, т. е. та литература, которая практически не подпадает под определение «национальная литература». Эту литературу следует рассматривать как «особый параметр измерения витальности русского языка»<sup>5</sup>. Для определения этого явления исследователь предлагает ввести понятие «транснациональная и транслингвальная»<sup>6</sup> литература. В других ра-

<sup>1</sup> Султанов К.К. Русскоязычная литература как культурный феномен и объект исследования. С. 155.

<sup>2</sup> Гриппа С.В. Категория автора в русскоязычной прозе Северного Кавказа XX века: этнокогнитивный аспект: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Нальчик, 2007; Логинова М.А. Этнокультурный хронотоп малой русскоязычной прозы писателей Казахстана конца XX – нач. XXI вв.: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Омск, 2018.

<sup>3</sup> Козлик И. История русскоязычной литературы Украины: какова она? // Радуга. Киев, 2006. №3. С. 139.

<sup>4</sup> Михед П.В. Заметки к проекту «История русскоязычной литературы Украины» // Радуга. Киев, 2006. №3. С. 125.

<sup>5</sup> Тодорова И.Д. Витальность русского языка и русскоязычная литература // Вестник РУДН. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. 2018. Т. 15. №1. С. 119.

<sup>6</sup> Там же. С. 123.

ботах ее предлагается называть транскультурой, транслитературой, относя к ней все написанное не на национальном языке<sup>1</sup>. Приведенные суждения свидетельствуют об очевидной неопределенности понятия, связанной с условностью критериев выбора.

Впервые комплексно к выявлению специфики русскоязычной литературы подошел профессор Уральского педагогического университета Н.Л. Лейдерман. Он обратил внимание на то, что «русскоязычное» произведение, в отличие от «русского», принципиально диалогично: «в нем происходит диалог одной национальной культуры, запечатленной в предметном мире, в сюжетно-композиционной системе произведения, с другой национальной культурой, которая присутствует как бы в снятом виде – в формах речи, корректирующих работу художественного сознания. Поэтому «русскоязычный» художественный текст – это всегда пограничная литература, это всегда сплав русской и иной национальных культур»<sup>2</sup>. Эта точка зрения принципиально поддерживается в статье «Русскоязычная литература как феномен культуры “российского фронта”», где авторы рассматривают произведения этой литературы как единый «метатекст» и соотносят ее с «транснациональными» исследованиями и «постколониальным дискурсом»<sup>3</sup>.

Сузяя признаки «русскоязычности» до «диалогичности» и «пограничности», Н.Л. Лейдерман, как это ни парадоксально, расширяет возможности использования этого понятия. Все, что писалось на эту тему у нас в стране, касалось исключительно опыта изучения литератур народов России или ближнего зарубежья, что, в принципе, типологически одно и то же. Другое дело литература на русском языке в странах дальнего зарубежья. Там ситуация иная, потому что русский язык авторов не является для них одним из языков врожденного двуязычия. Чаще всего это благоприобретенные и двуязычие, а зачастую, и двукультурие.

Различие этих двух видов русскоязычной литературы можно продемонстрировать на примерах современного литературного процесса в Азербайджане, с одной стороны, и Германии, с другой. Ситуации с русскоязычием в этих странах во многом схожи: в них проживает значительное количество русскоязычных граждан, в них существуют писательские клубы и литературные объединения русскоязычных писателей, печатные органы, книжные магазины, театры, радио- и телевещательные программы. Однако, при внешнем сближении, обе эти разновидности «русскоязычной» литературы с обязательными для нее

<sup>1</sup> Бурцева Ж.В. Русскоязычная литература Якутии: художественно-эстетические особенности пограничья. Новосибирск, 2014. С. 13.

<sup>2</sup> Лейдерман Н.Л. Русскоязычная литература – перекресток культур // Филологический класс. Екатеринбург, 2015. № 3(41). С. 20.

<sup>3</sup> Шульженко В.И., Переяшкин В.В., Савченко Т.Д. Русскоязычная литература как феномен культуры «российского фронта» // Вестник Пятигорского ун-та. 2017. №4. С. 56–63.



## Глава 2. Современная русскоязычная литература

характеристиками «диалогичности» и «пограничности» расходятся во внутренней сути.

В азербайджанском варианте диалогическая двойственность проявляется в национальном характере менталитета и реалий, с одной стороны, и в языке и отчасти в форме художественного произведения, с другой стороны. Русский язык, на котором написаны произведения ряда азербайджанских писателей, ориентирован на иную стилистическую систему, т.е. на применение другой нормы, на широкое использование языковых калек. Этот язык обслуживает национальные и синтетические (национальные и общеевропейские, включая специфически русские, как, например, повесть) жанровые формы.

В германском варианте диалогичность в большей степени проявляется в противопоставлении «свой / чужой». Возможны наложения национальных (немецких в данном случае) реалий на русские при сохранении менталитета, языка и жанровых форм исходной национальной культуры. Отсюда приоритетность пограничного переживания «преодоления границ», чувство тоски по родине (или неприятия ее) – мотивы и сюжеты, невозможные в азербайджанском варианте русскоязычной литературы.

Очевидно, что в мировом литературном процессе XXI в. принимают участие как минимум две разновидности русскоязычной литературы: русскоязычная национальная литература, включающая в себя явления как внутрироссийские (с региональными особенностями), так и ситуацию ближнего зарубежья, и русскоязычная литература диаспоры (рассеяния), существующая в дальнем зарубежье и типологически сходящая с любой инокультурной литературой внутри национальной.

### РУССКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА АЗЕРБАЙДЖАНА КАК ПРИМЕР НАЦИОНАЛЬНОЙ РАЗНОВИДНОСТИ

Появлению художественной литературы на русском языке на территории современного Азербайджана в немалой степени способствовал ряд внелитературных факторов. Главным из них является быстрое индустриальное и культурное развитие города Баку во второй половине XIX в., где впоследствии и сосредоточивалась в основном вся русскоговорящая общественность и формировался особый надэтнический бакинский городской мир со своими реалиями, космополитичностью, фонетическими и лексическими особенностями русского языка. Это привело к тому, что его в качестве родного восприняла значительная часть нерусского населения, в том числе и некоторые азербайджанцы, называемые в быту «русскоязычными азербайджанцами» или просто «русскоязычными».

В это время появились произведения Имрана Касумова, Гасана Сеидбейли, Мансура Векилова, Натика Расулзаде, Льва Аскерова и др. В поздне- и постсоветский период ее традиции продолжили поэты Динара Каракмазли и Дмитрий Дадашидзе, автор антологии азербайджанской русскоязычной поэзии «О Хазар! Это таинство слова»<sup>1</sup>, прозаики Гасан Кулиев, Чингиз Абдуллаев. После распада СССР в Азербайджане появились и молодые писатели: Самит Алиев, Шахин Мургузов, Нателла Османли, Исмаил Сафарали, Тамилла Ахундова, Бахтияр Мамедов, Ниджат Дадашов, Эль Тамиллин, Ниджат Мамедов и др.

В 2003 г. была основана ассоциация русскоязычных азербайджанских писателей «Луч» во главе с литературоведом и критиком Г. Кулиевым и московское объединение Союза писателей Азербайджана, а также «Содружество литератур». С 1931 г. продолжает выходить журнал «Литературный Азербайджан», объединяющий создателей русскоязычной азербайджанской литературы. Все это позволяет говорить о формировании особой литературной общности со свойственными ей характерными признаками и о расширении спектра русскоязычных национальных литератур теперь уже в постсоветском пространстве.

Существование русскоязычной азербайджанской литературы насчитывает более ста лет. Что же сейчас, в начале XXI в., позволяет говорить об ее самобытности, с одной стороны, и включенности в европейский литературный контекст, с другой?

Объединяющие всех ее авторов двуязычие и двукультурность неизбежно приводят к постановке проблемы языка и обогащения одного языка другим, одной культурой – другой. Большое значение приобретает культурный контекст этой литературы. Вслед за этим возникает вопрос о самоидентификации автора, а вместе с ним и его героев. Все это общие для иноязычных национальных литератур черты. При этом в каждом отдельном случае каждая иноязычная национальная литература приобретает только ей присущие свойства.

В случае с русскоязычной азербайджанской литературой можно говорить как минимум о следующих особенностях, проявляющихся прежде всего на содержательном уровне произведения: интерес к проблеме Восток – Запад, межнациональные отношения, вопросы войны и мира, Баку и его окрестности как наднациональный, надрегиональный культурный центр.

Вместе с тем эта литература остается, как и прежде, включенной в единый европейский литературный процесс, поэтому неизбежны синхронические контактные и типологические схождения, проявляющиеся как в общности тем и проблем, так и на формальном уровне.

<sup>1</sup> «О Хазар! Это таинство Слова»: Антология современной азербайджанской лирики на русском языке / Сост. Д. Дадашидзе. Ганновер; Киев, 2003.

## Глава 2. Современная русскоязычная литература

Несомненно, на современный европейский литературный процесс оказало значительное влияние и расширение границ общения всей европейской литературы от запада до востока, и повышение интенсивности культурного взаимообмена 1980–1990-х гг. как очевидного следствия внелитературных факторов. В этом движении заметна ведущая роль эпических жанров как наиболее гибких и исторически лишенных более или менее строгих канонов (в отличие от лирики и драмы). Уже к концу XX в. стало ясно, что среди всех родов литературы эпос оказался наиболее авторитетным и подвижным. Форма его приобрела новые модификации, практически размывающие его привычные классические черты.

К началу XXI в. на развитие европейской литературы оказали влияние факторы, без учета которых трудно представить дальнейшие пути ее развития. Закончившийся в 1980-х гг. постмодернистский эксперимент в западной ее части лишь подстегнул восток к освоению этого опыта.

Рубеж XX–XXI вв. обнаружил явное сближение путей развития западных и бывших советских (в том числе азербайджанской) литератур, которые большую часть XX в. представляли собой два ярко выраженных направления европейской литературы. Имея общие исторические корни и развиваясь в одном направлении вплоть до начала XX в., эти две составляющие европейской литературы пережили длительный процесс расхождения, чтобы к концу века обрести общие признаки.

Современная русскоязычная азербайджанская литература оказалась в области пересечения двух мощных культурных традиций – западной и восточной, породив тем самым уникальные художественные образцы. В ней объединились и формальные эксперименты Запада, и восточная тяга к философскому осмыслению жизни.

Об одном из современных представителей этой литературы Ниджате Мамедове известным русским писателем А. Иличевским написаны очень точные слова, которые можно отнести и к другим авторам. «С одной стороны, он писатель абсолютно европейского склада – по причине не столько своей билингвистичности, ибо его в языке интересуют не только русские смыслы: его сфера интересов – преломление европейского смысла через призму русского языка. С другой стороны, влияние культуры Востока – Азербайджана, Персии, Турции – на его писательский состав души неизбежно и огромно не только по самой причине происхождения, но и потому, что на Востоке поэт всегда более сакральная фигура, чем в Европе»<sup>1</sup>.

Книга Н. Мамедова «Карта языка», о которой идет речь, представляет собой дневниковые записи, но не столько событий жизни героя, сколько событий его души. Здесь можно найти и детские впечатления, и сны молодости, и встречи с друзьями, и воспоминания об учебе в

<sup>1</sup> Иличевский А. На гребне двух волн // Мамедов Н. Карта языка. Баку, 2010. С. 3.

университете, даже намек на романтическую историю. Но главное не это. В книге сосредоточены все узловые вопросы, волнующие современного молодого человека в Азербайджане.

На первое место, как уже отмечалось, выступает проблема языка. Она и стала главной темой книги. Автора с самого начала своей профессиональной деятельности волновал вопрос о выборе языка своих произведений: «Мне кажется, что я мог бы писать по-азербайджански, делая это не хуже тех, чьи тексты безвозмездно перевожу на русский. Однако “не хуже” никуда не годится так же, как и “лучше”, ведь не в соревновании дело, а в том, что в силу скованности, инертности, клишированности, засилья “готовых смыслов” азербайджанский язык в том виде, в котором мы на сей день его имеем (либо наоборот, что сути не меняет), менее всего подходит для моих целей»<sup>1</sup>.

В другой книге, «Место встречи повсюду», Н. Мамедов опять возвращается к толкованию своего литературного двуязычия, благодаря которому создается его собственный творческий прием «космополитичного энтузиазма», распространяющийся на все его произведения и опирающийся на «западную и дальневосточную традицию»<sup>2</sup>.

Благодаря владению разными языками писатель придает словам некое дополнительное значение, уловить которое может только разноязычная аудитория. Например, автор обращает внимание на созвучие французского заимствования в русском языке «мираж» и арабского слова «мерадж», обозначающего «вознесение на небо», «возвышение», и видит в этом особый смысл, скрытый от непосвященных. Да и сами его тексты создаются именно для такой аудитории, так как «неуловимый момент перевода с одного языка на другой и есть момент истины, смысловая пауза, отсутствие, смерть. Все остальное – правда»<sup>3</sup>.

Для героя книг Н. Мамедова и его друзей установление коммуникации при помощи разных языков – дело обычное в Баку. Автор пишет: «Сабина Шихлинская, темноокая Ешим Агаоглу и я обсуждаем в 9 вечера в ресторане детали билингвального ешимовского сборника. Смешно то, что мы трое – турки, но найти общий, в буквальном смысле, язык для разговора не способны, без перевода не обойтись. Сабина не знает азербайджанского и турецкого, Ешим не знает русского, я не знаю английского; Сабина с Ешим говорят на английском, я с Сабиной на русском, Ешим со мной на турецком. Сообразили на троих...»<sup>4</sup>. Языковое своеобразие ситуации становится элементом художественной прозы и способом национальной самоидентификации героев.

<sup>1</sup> Мамедов Н. Карта языка. Баку, 2010. С. 67.

<sup>2</sup> Мамедов Н. Место встречи повсюду. М., 2013. С. 83.

<sup>3</sup> Там же. С. 35.

<sup>4</sup> Мамедов Н. Карта языка. С. 44–45.

«Я азербайджанец, пишущий на русском языке»<sup>1</sup> – так определяет себя герой прозы Н. Мамедова.

Героиня повести Натали Османлы «Фудзияма с клошками» так же, как и герой Н. Мамедова, филолог по образованию, поэтому особенно восприимчива к языку. При общении с людьми она непременно обращает внимание на их речь: «Роскошная дама заскучала и внезапно заговорила со мной на чистейшем русском... Оказалась львовской еврейкой, покинувшей Союз в середине восьмидесятых»<sup>2</sup>.

Очевидно, что практически все героини книг русских азербайджанских писателей, независимо от профессии, социального положения и уровня образования, так или иначе осознают свое двуязычие и пользуются им для придания сочности своим высказываниям. Они используют в речи именно те фразы на разных языках, которые им представляются более подходящими для точного выражения мыслей.

В повести Шахина Мургузова «День рождения» перед глазами читателя разворачивается монолог подвыпившего пожилого кавказца перед вокзальным зеркалом. В нем отражается вся жизнь Вагифа, который так определяет свой социальный статус: «Я сам в советское время торговлей занимался... раньше таких, как мы, спекулянтами называли, “алверчи” по-нашему, это сейчас бизнесмены одни... ха-ха...»<sup>3</sup>. Теперь же (со слов официантки привокзального буфета) он уже второй год бомжует. Герой является представителем самых низких социальных слоев, но при этом чувство языка и национальной идентичности им не утрачено: «Да, брат, с Кавказа я, мы на Кавказе всегда молодо выглядим... Нет, не грузин. Азербайджанец я. Из Баку. Муслим Магомаев, знаешь?»<sup>4</sup> «Говорят, гиямят гюню будет... Как там по-русски? Ну, когда всем придет полный... ты уж меня извини... Конец света, я хочу сказать»<sup>5</sup>.

Фахраддину, герою повести И. Сафарали «Три удивительных дня Фахраддина Б.», за шестьдесят. Он на пенсии, собирается встречать сына из тюрьмы на своем стареньком «москвиче» и при этом фиксирует в дневнике свои мысли, сны, ощущения, наблюдения за три дня, посвященных этой важной для него встрече. Речь его, а особенно сны, в основном на русском, но пересыпаны азербайджанскими фразами: «Судья среднего роста, седой, с пышными усами, неожиданно подбегает к Фахраддину и говорит по-азербайджански, показывая пальцем на двух других арбитров: “Ау qardaş, səndə on beş rubl axşama qədər olmaz? Uşaqlardan bulvardakı «Nərgiz» kafesinə gedmək istəyirik e”». И тут немец вста-

<sup>1</sup> Мамедов Н. Место встречи повсюду. С. 83.

<sup>2</sup> Османлы Н. Фудзияма с клошками // Баку и окрестности-II: альманах. Баку, 2012. С. 56.

<sup>3</sup> Мургузов Ш. День рождения // Баку и окрестности-II: альманах. Баку, 2012. С. 12.

<sup>4</sup> Там же. С. 10.

<sup>5</sup> Там же. С. 23.



ет с колен и говорит Фахраддину с четким шекинским акцентом: “*Au kişi, ona bir qərik də vermə, o bizi də atdı!*”<sup>1</sup> Перевод азербайджанских фраз в русскоязычном тексте даже не предполагается, так как обращен он прежде всего к двуязычному читателю.

Роман Заура Акифоглу «Гангал» погружает читателя в мир уголовников, грабителей, убийц и наркоманов, но и в этой среде персонажи непрерывно переходят с одного языка на другой, обращают внимание на речь друг друга и национальность. «Здравствуй, гаджи, с приездом, – засюсюкал Гугуг. – Аллах габул елесин! Дай бог вам счастья и много лет жизни...»<sup>2</sup> «– Ну, ну, Изя, – на свой манер назвав Зета, попытался успокоить его старый добрый еврей... Во-первых, у вас есть Марк Абрамович, – на чистом азербайджанском торжественно объявил старый ловелас»<sup>3</sup>.

Бахруз, герой повести Эля Тамилина «В Москву за билетом в Торонто», отстаивая свое право на принятие взрослых решений, гордо заявляет матери: «Мама, я же уже зрелый мужчина и говорить могу и писать, и читать, даже на нескольких языках»<sup>4</sup>. Молодой человек принадлежит к интеллигентной семье коренных бакинцев, проживающих в самом центре города, и для него знание нескольких языков признак не только образованности, но и определенной зрелости.

Судьбы героев современных азербайджанских писателей вплетены в сложную вязь многоликого мира города Баку. Все они по большей части бакинцы – представители «отдельной нации», как утверждает Бахтияр Мамедов в романе «Святой грешник»: «Они всегда отличались от всех и, в первую очередь, тем, что никогда ни у кого не спрашивали: – “Откуда ты родом?”»<sup>5</sup> Можно даже говорить о Баку как о главном художественном образе современной русскоязычной азербайджанской литературы. Создаваемый писателями мир имеет не только внутреннюю составляющую, основывающуюся на признании героями себя носителями культурного двуязычия, но и внешнюю, выражающуюся в создании особого типа художественного пространства, связанного с городской средой.

В произведениях Н. Мамедова создается неповторимый образ города-миража, города-символа, города-сказки. «Баку – город постмодерновый, коллажный по своей сути, архитектуре, при покрытии достаточным количеством снега превращается в сюрный: на улицах мало машин и людей, и двигаются они очень медленно, будто во сне; улицы пусты – открывается перспектива, вселяющая тревогу... Архитектура

<sup>1</sup> Сафарали И. Три удивительных дня Фахраддина Б. // Баку и окрестности-II: альманах. Баку, 2012. С. 98.

<sup>2</sup> Акафоглу З. Гангал. Баку, 2013. С. 81.

<sup>3</sup> Там же. С. 90.

<sup>4</sup> Тамилин Э. В Москву за билетом в Торонто. Баку, 2010. С. 6.

<sup>5</sup> Мамедов Б. Святой грешник. Баку, 2011. С. 14.

заменяет горожанам природу...»<sup>1</sup>. Автор делает акцент на нарочитой «искусственности», нереальности городского пейзажа, что вполне соотносится с замыслом его книги «Карта языка». В ней «на карту» наносится не только язык, но и территория соединения множества древних культур Востока и Запада, и всей своей мощью вливается в него Россия. «Ниджат Мамедов не только путем сотрудничества языков совместил в себе место схождения двух мощных потоков культуры. Вдобавок – его место творчества находится в уникальном топосе – на Апшероне», – отмечает А. Иличевский<sup>2</sup>.

Аиду Велиеву из повести «Фудзияма с клюшками» с детства преследует ощущение внутренней неопределенности, которое с возрастом не проходит, а только усиливается под влиянием все углубляющейся раздвоенности родного Баку. Получив специальность филолога, она работает секретаршей, потом маркетологом, интересуется египетскими статуэтками и тренингами в Лондоне, поэтому и свое будущее ей представляется в виде репродукции Фудзиямы на стене и игры в минигольф. И это не удивительно, ведь «всюду царит эклектика, смешение стилей, эпох и культур – и витиеватость Востока, и чопорность средневековой Европы, и дерзкий шик рококо»<sup>3</sup>. Аида связывает свое внутреннее состояние с изменчивостью города: «А город изменился. Выросли новые дома, стали лучше дороги, вечная стройка уступила гламурному уюту мощеных улочек с аккуратными скамейками, веселыми статуями и фонарями. Я вижу Баку таким впервые... и будто бы не в первый раз. Двойное знание поселилось навсегда в моей черепной коробке»<sup>4</sup>.

Писатели помещают своих героев в «стремительно развивающийся мегаполис, наполненный суетой и преходящими ценностями»<sup>5</sup>, они стараются зафиксировать в сознании читателя реалии города и его красоту. Мимо внимания совсем не романтического героя романа З. Акифоглу «Гангал» не проходит зимний рассвет родного города: «Когда, наконец, над промерзшим Баку взошло солнце, оно осветило все закоулки и тупики Бондарной и Чадровой улиц, растопив тонкую ледяную корку на узких мостовых старого города»<sup>6</sup>.

В состоянии напряженного волнения Фахраддин Б., герой повести И. Сафарали, ожидает встречи с сыном, а глаза его фиксируют подробности сменяющегося пейзажа. «Кашляя, машина медленно покатила по разбитым улицам района Советской – вниз, по направлению к станции метро “Низами”. Выехав к памятнику Освобожденной Жен-

<sup>1</sup> Мамедов Н. Карта языка. С. 15–16.

<sup>2</sup> Иличевский А. На гребне двух волн. С. 4.

<sup>3</sup> Османлы Н. Фудзияма с клюшками. С. 69.

<sup>4</sup> Там же. С. 78.

<sup>5</sup> Акифоглу З. Гангал. С. 69.

<sup>6</sup> Там же. С. 135.

щине Востока, он остановился на светофоре, когда к машине подбежал мальчик лет пяти и стал выпрашивать деньги на хлеб... Он протянул двадцать гепик, отъехал и сразу же поймал себя на мысли о том, что мальчик ему удивительно кого-то напоминает... На повороте от площади Физули в сторону улицы Мирза-Ага Алиева, он, наконец, вспомнил – кого, пожалуй, даже слишком отчетливо»<sup>1</sup>.

Город незримо присутствует в судьбах своих детей, а когда неразрешенность накопившихся проблем делают их жизнь невыносимой, он всегда приходит на помощь. После долгой жизни на чужбине героиней повести Тамиллы Ахундовой «Обманутые судьбой» Данила окунается в атмосферу родного Баку, чтобы возродиться и продолжить свой жизненный путь в поисках счастья. Писательница посвящает описанию города целую главу, скорее походящую на лирическую поэму. Здесь и картины залитых солнцем современных небоскребов, и романтическая легенда «старинной крепости», и «сказочная нереальность» бронзовых и гранитных памятников в городских парках, скверах и площадях. Торжественная красота города при этом отражается в окнах старых приземистых домов «с неказисто-щербатыми стенами и покосившимися ветхими рамами, едва удерживающими тяжелые ставни»<sup>2</sup>. Но этот город только на время замер в своей красочной и житейской причудливости. В предрасветной тишине его пробуждает грохот мусорных баков, размеренный шум дворников, сметающих с пыльных тротуаров мусор. «Лениво пробуждаясь от усталой дремы, одиночными звуками шуршащих по асфальту шин, город постепенно оживал, загораясь светом ламп в темных окнах, в ожидании людского потока»<sup>3</sup>.

В романе «Святой грешник» Б. Мамедова Баку предстает совершенно в другом ракурсе. Уже во «Введении» автор отмечает, что повествование основано на реальных событиях, произошедших в жизни его «навсегда родного, когда-то любимого, а сейчас до неузнаваемости чужого для всех коренных бакинцев города Баку»<sup>4</sup>. Изменившийся за последние двадцать лет образ Баку автор напрямую увязывает с судьбой своего героя. Противопоставление «вчера» и «сегодня» в жизни Мурада затрагивает важную демографическую проблему города (коренные / некоренные бакинцы), приведшую, по мнению автора, к изменению самой атмосферы уникальности, «нереальности» Баку, города между востоком и западом, в сторону большей заурядности, утрате силы магического притяжения его культуры и архитектуры. «Многие водили машины, не соблюдая правила дорожного движения и не имея

<sup>1</sup> Сафарали И. Три удивительных дня Фахраддина Б. С. 102.

<sup>2</sup> Ахундова Т. Порой. Баку, 2005. С. 156.

<sup>3</sup> Там же. С. 158.

<sup>4</sup> Мамедов Б. Святой грешник. С. 14.

культуру вождения. Сидя в автомобилях, они на ходу выбрасывали из окон сигаретные окурки, пустые пачки сигарет, жвачки, отрывки пищи, пустые бутылки, салфетки и прочий мусор прямо на проезжую часть»<sup>1</sup>. Автора возмущает то, что город засоряется не только мусором, но и некультурными людьми. Мурад покидает этот город, чтобы перебраться в Филадельфию.

О том же мечтает и Бахруз из повести Э. Тамилина «В Москву за билетом в Торонто». И одной, может быть главной, причиной отъезда становится изменение облика родного города, где он родился в самом центре, где прожили всю жизнь его родители, а теперь вынуждены с сожалением наблюдать, как меняется Баку. Его отец, Вагиф, рассуждает: «Я с недавних пор часто стал вспоминать старый Баку, и это неспроста, Бахруз. Когда все начинает резко меняться, приходится изменять своим привычкам – ходить не по тем улицам, какие-то обходить, а с некоторыми и вовсе проститься. Для меня, скажу тебе, трудно запомнить новые названия улиц, но с этим понятно – у каждой эпохи свои герои. Ну, как прикажешь согласиться с тем, что некоторые творят с городом. Они пытаются вместить свои дома туда, куда даже ветер уже не способен пробраться. А для Баку ветер – главный приток воздуха, значит, и жизни. Скоро наглым образом и вовсе застроят весь небосвод. А люди чем занимаются, сам черт голову сломит. Все разодетые, в костюмах, при галстуках, все стоят по углам, что-то предлагают, что-то высматривают, постоянно шныряют по дворам, в подъездах о чем-то договариваются. Одни манипуляции»<sup>2</sup>.

Баку в произведениях современных писателей является главной составляющей судеб героев, их образа мыслей, поступков, а главное, самоидентификации – одной из центральных проблем в литературе молодой республики. Писатели отражают реальность, в которой представители других национальностей обязательно участвуют в жизни героев. Нет произведения, где бы этот вопрос ни обсуждался. Героям очень важно знать, какой они национальности, кто их друзья и недруги. Традиционный набор национальностей – азербайджанец, армянин, грузин, еврей, реже встречаются русские и украинцы.

В романе Ниджата Дадашова «Станция “Аврора”» основные сюжетные коллизии строятся на национальных нюансах. Именно национальность определяет поведение героев, их характеры. Главный герой Нуран – обычный представитель своего времени, он имеет военное звание и отсутствие четкой веры во что-либо. Автор знакомит читателя с ним в момент, когда он стоит на грани саморазрушения, но жизнь дает ему шанс найти опору. Для этого Н. Дадашов прибегает к приему смещения временных пластов в рамках одной повествовательной

<sup>1</sup> Мамедов Б. Святой грешник. С. 24.

<sup>2</sup> Тамилин Э. В Москву за билетом в Торонто. С. 13.

структуры: после очередного бурного вечера герой садится в метро и попадает в прошлое на сорок лет назад. Справиться с первыми трудностями нахождения в непривычной среде ему помогают армянка Зара и грузин Амирани. После долгих сомнений, колебаний, обид, попыток вернуться в будущее герой преодолевает досадные условности и выбирает любовь вместо ненависти.

В повести «В Москву за билетом в Торонто» автор рассказывает о давней, еще с детства, дружбе Бахруза, Эмиля Эльмана и Сергея. Национальных разногласий между ними нет, наоборот, каждый отмечен признаками типичной национальной колоритности, а вместе они – бакинцы, в детстве обитатели одного двора, разбросанные судьбой по разным местам (кто в Москве, кто за городом, а кто и в Филадельфию собирается).

У Н. Мамедова тема самоидентификации становится лейтмотивом всего творчества. Как уже отмечалось, реализуется она прежде всего в языке, но есть и другие способы. Автор обращается к местному фольклору как наиболее очевидному проявлению народом своей сути. Во всех культурах существуют анекдоты, обращенные к национальной идентичности, и Н. Мамедов тоже включает их в канву своих рассуждений на эту тему. «Однажды Шота, Ашот и Атош отправились на базар. По пути им встретилась Тоша.

Вах! – воскликнул Шота.

Джан! – вспыхнул Ашот.

Эщци... – пробурчал Атош.»<sup>1</sup>

Писатель приходит к выводу, что «азербайджанская нация – слегка взболтанная солянка, три ингредиента устанавливаются с ходу: тюркская кровь, персидская и арабская. Это на поверхности, а сколько кровей, племен, верований в глубине?! Конечно, у турков в крови примесей гораздо меньше по сравнению с нами, турки – установившаяся нация, конкретный этнос»<sup>2</sup>.

Сходные мысли посещают и героя романа Б. Мамедова «Святой грешник»: «Он (Мурад) в этот момент, смотря на них, обратил внимание на то, что все они были разных национальностей. Среди них были азербайджанцы, евреи, русские, грузины и армяне. Он тогда еще не знал, что деловых людей, умеющих и любящих зарабатывать деньги, ничего кроме денег не интересует, тем более национальность»<sup>3</sup>.

Национальная самоидентификация тесным образом связана и с религиозной принадлежностью. Есть примеры религиозной определенности героев: «На то мы и мусульмане, чтобы не бросать братьев по

<sup>1</sup> Мамедов Н. Карта языка. С. 54.

<sup>2</sup> Там же. С. 75.

<sup>3</sup> Там же. С. 85.



вере в трудную минуту»<sup>1</sup>. Но это не всегда так. В поисках своей идентичности герои обращаются к мудрости разных конфессий. Мурад из романа «Святой грешник», «выйдя из мечети... поехал в книжный магазин. Купив Коран, Библию и еще несколько книг на религиозные темы, он поехал к себе домой»<sup>2</sup>.

Особое место в современной русскоязычной азербайджанской прозе занимает тема войны и межнациональных противоречий. Вопрос этот сложный, раны, нанесенные взаимным недоверием, еще открыты, поэтому разговор о них актуален. Он присутствует в разной степени обостренности у всех авторов и является одной из составляющих проблемы самоидентификации. В художественных текстах он представлен в виде воспоминаний, размышлений героев, иногда напрямую связан с их судьбами.

Небольшой рассказ Самита Алиева «Часовая цепочка» отсылает читателя к 1920-м гг. Он представляет собой отрывок рассуждения о гражданской войне на Кавказе одного из участников событий, в котором обнажаются корни будущих проблем живущих там народов: «Глазам в смутное время многое видеть приходится»<sup>3</sup>. «Гляди, как бы в горло не вцепились, тут не до пледа в кресле-качалке, сначала армяне нас резать начали, на куски, по живому, всплыла вражда вековая при первой же слабине центральной власти, еле отбились, говорю, русские с армянами смотрели друг на друга с плохо скрываемой неприязнью, что и закончилось тем, что последние призвали в Баку англичан»<sup>4</sup>.

Вернувшийся из тюрьмы герой повести И. Сафарали, не узнает свой родной город. В отличие от своего отца Фахраддина, который, проезжая по городу, обращает внимание на постепенное обновление Баку: строительство, ремонт, реконструкцию, благоустройство, – в глаза Шахрияру прежде всего бросаются печальные изменения. «Вниз, вниз по уложенному брусчаткой спуску на Азнефть, мимо Музея Искусств, во дворе которого штабелями лежат брошенные, простреленные статуи великих карабахских азербайджанцев, выкупленные и привезенные из Грузии, когда армяне пытались продать их там на металлолом»<sup>5</sup>. Просидев довольно долго в тюрьме, герой не был очевидцем кровавых событий, и они никак не повлияли на его судьбу, но это скорее исключение, чем правило.

Мурад из «Святого грешника», наоборот, стал очевидцем событий, которые наряду с семейными трагедиями перевернули многие его представления о мире, людях и смысле жизни. Насмотревшись на то,

<sup>1</sup> Акифоглу З. Гангал. С. 104

<sup>2</sup> Мамедов Н. Карта языка. С. 199.

<sup>3</sup> Алиев С. Часовая цепочка // Баку и окрестности-II. Баку, 2012. С. 5.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Сафарали И. Три удивительных дня Фахраддина Б. С. 121.

как в Баку стали прибывать первые беженцы, как начались митинги и столкновения, Мурад стал думать о том, «как глупы люди, тратя свое драгоценное время в этой временной для всех без исключения жизни на зависть, вражду и войны ради желания присвоить себе чужое»<sup>1</sup>. Ему представлялось, что все люди на Земле должны любить и помогать друг другу, независимо от их национальности, вероисповедания, социального положения и богатства. После этих событий в его рассуждениях, взглядах на жизнь появилось больше мудрости и ответственности.

Международный конфликт в романе «Станция “Аврора”» приобрел масштабы «шекспировской трагедии». Оказавшийся в прошлом молодой военный влюбляется в работницу ковроткацкой фабрики, но вскоре узнает, что она «не азербайджанка» – и поэтому долг велит ему отказаться от своего чувства. «Он злился, чувствовал отвращение к ее происхождению, за то, что вообще заговорил с ней и сумел оценить как приятную девушку, но это все было неважно, ведь она из Армении и, значит, не должна, не может быть ему мила. Ее нация ставит на ней печать, говорящую о том, что Нуран должен ненавидеть ее или, на худой конец, просто обходить стороной, ведь это они унесли жизнь его отца, оставили маленького мальчика одного с этим кровавым миром, во всем виноваты они»<sup>2</sup>. Н. Дадашов сталкивает в своем романе представителей разных эпох и заставляет их решать вневременные проблемы любви, дружбы, долга, создавая тем самым универсальную ситуацию, в которой проявляются характерные черты каждого, определяется мера личности каждого независимо от национальности.

Очевидно, что отношение к этой проблеме русскоязычных азербайджанских писателей в принципе едино. Во всяком случае, в своих произведениях они стремятся донести до читателя свою нравственную позицию по одному из важнейших для современного Азербайджана вопросов.

Таковы в основном содержательные особенности русскоязычной азербайджанской литературы. Если обратиться к форме, то здесь совершенно очевидна тенденция к ориентации на общеевропейские образцы, которые стали наблюдаться в литературе начала XXI в.

Истории литературы известны разнообразные художественные построения, способы повествования, смена точек зрения, включение всевозможных внесюжетных элементов, изменения последовательности изображения событий, пространственно-временных экспериментов. Форма анализируемых произведений во многом следует этой традиции. Приемы, выбираемые писателями, не выходят за рамки уже хорошо известных. Интерес скорее представляет не новизна приемов художественной формы, а их сочетаемость и мотивированность ис-

<sup>1</sup> Мамедов Н. Карта языка. С. 109.

<sup>2</sup> Дадашов Н. Станция «Аврора»: Роман. Баку, 2013. С.109.

## Глава 2. Современная русскоязычная литература

пользования. Наблюдается откровенная «вторичность» формальных приемов, унаследованная от постмодернизма, который (в отличие от модернизма) всегда демонстрировал свое лояльное отношение к классическому наследию.

Один из самых устойчивых в классической литературе прием хронологического построения сюжета среди выбранных произведений писателей не очень популярен. Он чаще встречается в крупных эпических формах, среди которых «Святой грешник» Б. Мамедова, «В Москву за билетом в Торонто» Э. Тамиллина, «Гангал» З. Акифоглу, чем в небольших рассказах и повестях. Все эти произведения объединяет намерение авторов воспроизвести последовательность изображаемых событий частной жизни героев в течение важного для авторов и их героев периода жизни. Написаны они от третьего лица и изобилуют авторскими отступлениями, уводящими читателя в прошлое героев, чтобы там найти ответы на настоящее.

Бахруз из повести «В Москву за билетом в Торонто» собирается покинуть родной дом и поискать счастья за границей, куда его пригласила подруга детства. Все повествование растянуто на день – от момента прощания с родителями до посадки самолета в Домодедове. Все остальное – воспоминания, размышления, разговоры с матерью, отцом, братом, бывшей женой, дочерью и другом детства, наблюдения за прохожими на улице, пассажирами в самолете и аэропорту.

В «Святом грешнике» Б. Мамедова раскрывается непростая судьба Мурада на протяжении более двадцати лет – от похорон любимой жены до отъезда к сыну за границу (начинается в тюрьме, потом разворачивается ретроспективное повествование). И только в «Гангале» выстроен хронологически последовательный сюжет, в основе которого рассказ о мести старшего брата за убийство младшего.

В соответствии с выбранной повествовательной формой в этих произведениях представлена одна точка зрения, один рассказчик, но, как отмечалось, таких «однолинейных» художественных форм не много. Все другие прозаические произведения, даже сохраняющие форму дневника и одного рассказчика, тем не менее избегают последовательного изображения событий, пользуясь различного рода художественными ухищрениями. В книгах также можно встретить соединение хронологического повествования и рассказа от первого лица.

С большой долей условности эпическим можно назвать монолог в рассказе С. Алиева «Часовая цепочка». Автор выхватывает из потока довольно грубой солдатской речи небольшой отрывок без начала и конца, передающий напряженное эмоциональное состояние рассказчика, участника далеких событий гражданской войны. Во время боевых действий трое нападают на одного, польстившись на карманные часы, но в страшной, звериной схватке терпят поражение: «Так его и нашел па-

труп, три трупа, сам на корточках сидит, руки в крови, и хохочет безудержно... а у одного мертвяка из горла цепочка торчит... часовая... какой патруль, говорите? Обыкновенный патруль, военный... сапоги, винтовки, облезлые посеребренные пуговицы, кто их сейчас разберет...»<sup>1</sup>

Сходное монологическое повествование представлено в рассказе «День рождения», с той только разницей, что перед читателем разворачивается не монолог, а разговор двух персонажей, где ответы одного из собеседников отсутствуют, а обращение к нему, повторение его вопросов и ответов придает повествованию характер диалогичности. Прием этот обнажает трагизм одиночества героя, да еще в день своего рождения: «В наше время, родной, главное – чтобы компания была... Выпьем, выпьем... Повод? А что, брат, конечно, повод есть... День рождения у меня... Да. Лет сколько? А сколько дашь? Нет, на самом деле? Да ну тебя... Рассмешил, ха-ха...»<sup>2</sup>

Общим для всех произведений является игра со временем, стремление его приостановить. В этих книгах, в отличие от русских и европейских, угадывается восточное тяготение к медленному проживанию каждого ощущения, события, впечатления. Потому и внутреннее время произведений очень ограничено: день, час, неделя, полдня, – но чаще, вследствие отсутствия сюжета как такового, время вообще отсутствует. И тогда на первое место выдвигается образ повествователя, что чаще всего и встречается в произведениях выбранных авторов.

Уже из первых наблюдений над эпической формой литературы начала века становится ясно, что основное внимание авторов будет сосредоточено на усилении роли повествователя, придании ему многомерности. Подавляющее количество выбранных произведений обнаруживают устойчивую ориентацию на различные комбинации повествования от первого лица. Этот рассказчик – субъект изображения, достаточно объективированный и связанный с определенной социально-культурной и языковой средой, с позиций которой он и представляет других персонажей. Наиболее частый вариант – это один рассказчик на протяжении всего текста. Такое встречается в произведениях С. Алиева, Ш. Мургузова, Н. Османлы, Н. Мамедова.

В монологах С. Алиева и Ш. Мургузова при помощи языковых средств создаются яркие психологические образы рассказчиков, что и является основой содержания этих произведений. Авторы свою цель видят не в рассказе о событиях, произошедших с персонажами, – они создают речевой портрет своих героев, делая их таким образом рассказчиками своих судеб.

Другое дело у Н. Османлы и Н. Мамедова. Их повествователи – представители другой среды, они образованные люди, да к тому же филоло-

<sup>1</sup> Алиев С. Часовая цепочка. С. 8.

<sup>2</sup> Мургузов Ш. День рождения // Баку и окрестности-II. Баку, 2012. С. 10.

ги, поэтому их рассказы не только создают портрет самого повествователя, но и под особым углом зрения оценивают происходящее вокруг.

Героиня рассказа Н. Османлы «Фудзияма с клюшками» Аида Велиева ставит себе жесткий, но вместе с тем и довольно ироничный диагноз – «дисфункция брачной железы»<sup>1</sup>. Она работает в одном из офисов Баку, и внешняя ее жизнь представляется вполне типичной для образованной молодой женщины, вынужденной проводить время в неприятной ей среде «офисного планктона».

Жизнь ее меняется после встречи с неким «повелителем сладостей» Мустафой Модестовичем, который виртуально инсталлировал ей в мозг другую память детства (она помнит о том, чего не было, но забывает о 95-летию прабабушки), другую модель жизни (теперь она богатая замужняя женщина с ребенком, нянями и прислугой). Аида, находясь в фантастически построенной двойственной ситуации, впервые задумывается о суетности земного существования, о пошлости своих мечтаний: «Вот я уже могу позволить себе взять в кредит хорошую тачку, обставить квартиру... А впереди? Впереди – сбережения и пенсия. Но остановиться нельзя, нас полчища таких же, вечных хорошистов, больных духом соперничества, любящих эту глянцевою халяву в обмен на потерянное в офисных гробах время»<sup>2</sup>.

Сложность решаемых Н. Мамедовым художественных задач, постановка важных проблем предполагает выбор и довольно изысканной формы. Свойственная большинству эпических форм сюжетность практически отсутствует в книгах Н. Мамедова. Скорее всего в его творчестве получила развитие общая для современной европейской литературы тенденция к углублению лирического начала в ущерб эпическому, где центральное место занимает не сюжет, а изображение переживаний, мыслей, осмысление прожитого.

Этими же свойствами наполнена и проза азербайджанского писателя. Сюжетную основу его произведений составляют фрагментарные воспоминания детства, в которых видятся истоки всех волнующих автора вопросов бытия и языка, выстраивающего эти вопросы. Книга «Карта языка» начинается следующими словами: «Одно из первых, может быть, самое первое в хронологическом отношении воспоминание: мы тогда еще жили в отцовском доме, я дошкольник, мне максимум 5, но вполне может быть, что и 3–4. Я взобрался на стол у окна, в руках моток ниток. Обвязываю оконные щеколды / затворы ниткой и начинаю поднимать-опускать щеколды, долго, увлеченно; слежу за наклоном нитки. Мне кажется, что я произвожу нечто очень важное, значимое; я уверен, что творю миры»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Османлы Н. Фудзияма с клюшками. С. 51.

<sup>2</sup> Там же. С. 78.

<sup>3</sup> Мамедов Н. Карта языка. С. 6.



В этом начальном отрывке текста представлено авторское желание показать современного человека, пытающегося разобраться в своих ощущениях, чтобы найти самого себя. Обращение к детским воспоминанием стало довольно часто использоваться авторами современной лирической прозы как пути поиска своего «Я».

Среди современных русскоязычных писателей Азербайджана Н. Мамедов не одинок. Так же, как и у современных западноевропейских и русских авторов, в его произведениях очевидна склонность к лирическому постижению своего настоящего через воспоминание прошлого.

Повесть Н. Османлы начинается следующими словами: «С самого детства манящая египетская древность, словно всполохи пламени в сознании – просыпается лжепамять. Мрачные своды подземелья, факелы и не потускневшие с веками яркие рисунки на стенах. Мне было шесть лет, когда я застыла у экрана телевизора, впервые увидев фильм о Египте. Египет манил и откликался в снах и странных фантазиях, погружал во что-то мрачное, заставлял взглянуть куда-то вглубь и отталкивал, словно подведя к запретным знаниям о скрытом я, о собственной душе; и, устав биться у запертой двери, я снова отходила на почтительное расстояние, сворачивалась клубком, как опьяненная Сехмет (вторая сущность Бастет), и крепко засыпала»<sup>1</sup>.

Э. Тамиллин предваряет свой рассказ детскими воспоминаниями героя: «В детстве мы то и дело бежим к окнам, откуда слышны детские голоса – ищем себе ровню. Со временем мы подолгу простаиваем в окнах, откуда видно, как ходят люди и ездят машины – постигаем взрослую жизнь. Вот так жизнь делит нас между окнами, а мы делим ее на счастливую жизнь и непростую...»<sup>2</sup>

Перемещение героя романа Н. Дадашова «Станция “Аврора”» в пространстве автор с самого начала мотивирует его детскими переживаниями: «Нурану было 6 лет, когда произошло то, что изменило всю его дальнейшую жизнь. Он словно мигмом повзрослел через ступени жизни, пропустив детство, приземлившись в период, называемый отчаянной юностью»<sup>3</sup>.

Из приведенных примеров становится ясно, что обращение к детству, истокам, корням лежит в основе попыток самосознания героев. В случае с азербайджанскими писателями это стремление наиболее интенсивно, так как перед большинством их них стоит вопрос не только поиска своих родственных корней и историй, но и национальной самоидентификации. И тут важно многое: и первые детские впечатления, и раннее ощущение не только двуязычия, но и двукультурности как бытовой нормы, выбор повествовательной формы от первого лица.

<sup>1</sup> Османлы Н. Фудзияма с клюшками. С. 50.

<sup>2</sup> Тамиллин Э. В Москву за билетом в Торонто. С. 6.

<sup>3</sup> Дадашов Н. Станция «Аврора». С. 5.

## Глава 2. Современная русскоязычная литература

В современной европейской литературе и в разных ее национальных вариантах превалирует форма повествования от первого лица как наиболее приемлемая для выражения общей эпической тенденции к лиричности, саморефлексии, обращенности во внутренний мир более, чем во внешний. У нее есть разновидности: романы в письмах, дневники, репортажи, совмещение первого лица с третьим.

Форма спонтанных дневниковых записей в наибольшей полноте представлена в книгах Н. Мамедова «Карта языка» и «Место встречи повсюду». По принципу репортажного письма выстраивается художественный материал в повести И. Сафарали «Три удивительных дня Фахраддина Б.».

Еще реже встречается соединение авторского повествования от третьего лица с прямым голосом, как правило, центрального персонажа, рассказывающего свою историю или комментирующего происходящее. Такую структуру произведения выбрал Б. Мамедов в романе «Святой грешник». Здесь основному повествованию от третьего лица предшествуют развернутые «Вступление» и «Введение», написанные от первого лица. Во «Вступлении» автор-герой описывает последние минуты перед началом важного дела: «Тихо встаю, надеваю халат и прохожу на кухню. Включаю свет, зажигаю газ, кормлю рыбок в аквариуме и сажусь за компьютер. В уме готовый роман “Святой грешник, или Жизнь по-страусиному” – мечта всей моей жизни»<sup>1</sup>. «Введение» обращено к читателю, где автор-создатель объясняет свой замысел и название книги. Помимо этого, внутрь авторского повествования включены дневниковые записи героя, соперничающие по объему с эпическим материалом. В них очевидно сильное влияние просветительского романа воспитания с присущей ему дидактической направленностью. Классики этого жанра (Г. Филдинг, Т. Смоллет, Ж.-Ж. Руссо) формировали нравственное сознание читателя не только описывая поведение своих героев, но и напрямую – авторским текстом. Так же поступает и Б. Мамедов. Содержательную сторону этих отступлений составляют рассуждения о смысле любви, предназначении семьи, родительском долге. «Живи так, чтобы ни о чем не сожалел, не извинялся, не опускал глаза, не прятался, а главное – не проклинал себя. Представь, что тот, кому ты сделаешь больно, плачет – и тогда ты не захочешь сделать это. Представь, что завтра ты вместе со всеми умрешь – и тогда ты не захочешь обидеть или обидеться на кого-то»<sup>2</sup>.

Выстраивая сложные повествовательные конструкции, писатели прежде всего работают над созданием образа повествователя, который порой совпадает и с образом главного героя, но, что важнее, выстраивается образ самого создателя, который чаще всего представляется как

<sup>1</sup> Мамедов Н. Карта языка. С. 6.

<sup>2</sup> Там же. С. 189.

личность образованная, впитавшая обширный культурный контекст разных эпох. Цитирование, ссылки на литературные авторитеты становятся важным средством создания образа.

Неизбежно возникает вопрос о литературном и культурном контексте произведений современных азербайджанских авторов, без которого невозможна вытекающая из двуязычия двукультурность. Контекстуальность литературы позволяет определить вектор ее развития, понять степень и качество гуманитарных знаний героев. Здесь очевидно превалирует общеевропейский литературный и культурный контекст. Более того, обращение вообще к литературным и культурным реалиям свидетельствует об устойчивой тенденции современной русскоязычной азербайджанской литературы к включению в современный европейский литературный процесс.

Использование в своих книгах цитат и образов из огромного количества имен русской и европейской классики становится для Н. Мамедова одним из основных принципов создания художественной образности, привносит определенный филологизм в его прозу. В воспоминаниях детства герой обращает внимание на то, как формировался его литературный вкус, какие книги он может читать с любого места: «Валам олум», «Песнь о Гайавате», «Ара-ол масаани», «Боги Древней Греции». «Письмо как разматывание первоначального чтения, данного в детстве откровения, его уточнения и шлифовки. Расшифровка на протяжении всей жизни молитвы, прочитанной на ухо новорожденному»<sup>1</sup>.

Для Н. Османлы контекстуальность является одним из главных средств создания художественного образа. Герои повести свободно ориентируются в творчестве В. Набокова, М. Булгакова и В. Пелевина, знакомы с фильмами «Чучело» Р. Быкова и «От заката до рассвета» Родригеса, цитируют Станиславского, любят картины Гойи. Они включены и в современную жизнь со списками Форбса, «дребеденью Малахова», журналом «Бизнес и жизнь». Центральный эпизод повести – волшебное появление в кабинете героини «гигантского портрета, шириной в полтора и высотой в три метра»<sup>2</sup>, не зафиксированное ни одной видеокамерой и не замеченное другими коллегами, – прямая аллюзия на гоголевский «Портрет».

Для высоко образованных и интеллектуально развитых героев Н. Мамедова и Н. Османлы широта контекстуальных связей вполне очевидна, ею определяется атмосфера их существования. Другое дело у З. Акифоглу в романе «Гангал», где автору важно показать не только столкновение законопослушного бакинца с криминальной группировкой, но и противостояние разных слоев современного общества, возможности взаимопонимания между которыми автор не видит.

<sup>1</sup> Мамедов Н. Карта языка. С. 32.

<sup>2</sup> Османлы Н. Фудзияма с клошками. С. 65.

## Глава 2. Современная русскоязычная литература

В данном случае именно культурный контекст и определяет различие двух миров. Султан – молодой человек из приличной семьи – обладает характерными для своего круга знаниями. Автор плотно населяет именами и образами знаменитостей его мир: Бальзаком, Ньютоном, Эйнштейном, Хокингом, Шекспиром, Куинджи, Менделеевым, Л. Кэрролом. А его криминальные соперники характеризуются в основном отборной бранью.

Использование культурного контекста для создания атмосферы литературных образов известно со времен классической литературы. Постмодернистский эксперимент конца XX в. придал ему особое значение, он стал неотъемлемой частью практически всех современных произведений.

Герой Н. Мамедова претендует на явное выделение из толпы, на свою исключительность, прежде всего на интеллектуальную и творческую, что создается при помощи культурного контекста. «Уже можно и нужно позволить себе “чтение по диагонали”. В особенности большей части так называемых современных текстов, после того как я ощутил настоящее, сущность (в письме и вообще в сотворенном), я имею на это полное право»<sup>1</sup>. Отсюда и изысканная аллюзивность, понять которую может только избранное окружение писателя. (Например, «Тишина. Пятистопным дактилем пролаяла далекая собака. Тишина»<sup>2</sup>.)

В художественном арсенале Н. Мамедова имеются и графические изображения, поясняющие мысль<sup>3</sup>. В его произведениях принявший условия игры читатель, несомненно, угадывает травестиrowание приемов Л. Стерна.

Большое внимание уделяется усложнению повествовательной структуры всякого рода вставными конструкциями. Без них не обошелся ни один современный писатель, а иные вообще сделали этот прием основным. Предыстории, сны, видения, вставные рассказы, сноски, документы, внутренние монологи – в арсенале их средств художественной изобразительности. Здесь вообще трудно представить какие-либо новшества. Наоборот, внесюжетные элементы произведений используются писателями обширно и традиционно. Самым широко употребляемым является сон, в основном как сновидение, а не состояние. Его можно найти в работах Ш. Мургузова, Н. Османлы, И. Сафарали, Т. Ахундовой, Б. Мамедова, Н. Дадашова, З. Акифоглу.

Обращает на себя внимание не частое использование одного из популярнейших в свое время внесюжетных элементов – эпиграфа. В этом русскоязычные азербайджанские писатели скорее тяготеют к представителям русской литературы, чем западной.

<sup>1</sup> Мамедов Н. Карта языка. С. 38.

<sup>2</sup> Там же. С. 47.

<sup>3</sup> Там же. С. 32.

Современная проза демонстрирует разнообразие языковых характеристик, обусловленных индивидуальностью автора, его приверженностью к тому или иному литературному направлению, отношению к литературной традиции, склонностью к языковому эксперименту. Общей чертой, объединяющей произведения, созданные в русле разных художественных направлений, является стремление их авторов погрузить читателя в стихию живой речи. У азербайджанских писателей это проявляется в разговорном двуязычии персонажей, а представители русской литературы чаще склоняются к примитивизации языка (порой доходящей до нецензурной лексики) и, как следствие, примитивизации картины мира.

Расследование собственного прошлого предпринимается героями в непростые моменты своего существования. Память становится главным орудием обретения самого себя. Одни герои обращаются к детству, чтобы обрести себя и найти смысл в том, что с ним происходит. Другие, наоборот, разбираются в настоящем, чтобы обрести свое детство, а вместе с ним и чувство сопричастности большой семье. У третьих есть и большая семья и яркое насыщенное событиями и друзьями детство, но вся жизнь перевертывается из-за любви. Об этом книги Т. Ахундовой, Н. Дадашова. В них страстное чувство героев определяет их жизнь, отвлекает от намеченных планов. Таким образом, рассказ об этом чувстве становится путем к освобождению от него.

В современной русскоязычной литературе Азербайджана стремительно развивается общая для литератур этого типа тенденция к разработке малых форм и, как следствие, к усилению жанровой градации по мере сокращения текста художественного произведения. При сохранении в общих чертах известных понятий: повесть, рассказ, новелла – писатели пользуются и другими жанровыми определениями: «дневник», «юморески», «этюды», «отражения», «сказки», «песни», «альтернативная история», «путевые заметки» и др.

Повесть, традиционно занимающая срединное положение между большими и малыми формами, сохраняет свои типологические признаки не во всех случаях. Чаще всего жанровая гибкость понятия и неканонизированная его форма являются способом выражения авторской позиции и демонстрацией преемственности традиции русской литературы, в которой повесть всегда занимала особое место. В творчестве Пушкина, Гоголя, Чехова, В. Распутина, Ю. Трифонова, Ч. Айтматова, В. Быкова и др. авторское определение жанра всегда соотносится с художественным замыслом. Произведения, которые сами авторы называют повестями, как правило, не велики по размеру, они скорее могут быть названы рассказами, но в них представлены значительные, описанные с подчеркнутой достоверностью и нередко заканчивающиеся смертью периоды из жизни персонажей.



Среди русскоязычных произведений, заявленных писателями как «повести», очевидна тенденцию к выделению двух структурных линий. Одна из них психологическая, другая – притчевая. Различия между ними проявляются как на содержательном, так и на формальном уровнях.

В произведениях с преобладанием психологического начала повествовательная структура выстраивается, как правило, с привлечением образа рассказчика, представляющего центрального персонажа через его поступки и свое восприятие.

В повести А. Джалилова «Ники-Вездеход из созвездия Гончих Псов» автор создает такой образ, предлагая читателю ознакомиться с несколькими фрагментами его жизни, отраженными в восприятии рассказчика. Фрагменты выстраиваются не в хронологической последовательности, а так, как они всплывают в сознании коллеги по работе. Первый и последние фрагменты разделяет несколько дней, другие относятся к 1960-м, 1990-м, 1980-м гг. Среди них и предыстория героя, и фантазийные сновидения о Л.И. Брежнев, и трагедия января 1990-го г. в Баку, и найденная после смерти персонажа переписка с бывшей женой.

Между строк зарисовок рассказчика о личности изображаемого проступают и собственные его суждения о важных для истории Азербайджана событиях: вступление в Баку XI Красной армии в апреле 1920 г., Карабахский конфликт и его предыстория. Чувство недосказанности, обрывочности в общении с Никитой, «коренным бакинцем», переносится рассказчиком и на образ яркого, талантливое, предприимчивого, но «недосказанного» человека, чья жизнь оборвалась неожиданно. «После его ухода меня не покидало ощущение, что он хотел сказать что-то еще, но не решился»<sup>1</sup>. Каждое появление Никиты в своей жизни рассказчик соотносит с социальными явлениями: «В те смутные времена, когда брадобреи и завгары стремились заполнить бреши в органах власти, когда майоры милиции за ночь становились генерал-майорами... В один из этих дней после длительного отсутствия в редакцию вновь явился Никита»<sup>2</sup>. Для рассказчика воспоминания о Никите стали поводом проанализировать свою жизнь, пересмотреть оценки прошлого. Эти встречи с человеком активной жизненной позиции побуждали и рассказчика искать в себе свою позицию по важным социальным вопросам. Постепенно становится ясно, что рассказчик пишет не столько повесть-реквием по умершему приятелю, сколько свой собственный психологический портрет на фоне более чем полувековой истории страны и города.

Эту повесть А. Джалилова связывает общий художественный прием создания образа рассказчика через повествование о другом персона-

<sup>1</sup> Джалилов А. Ники-вездеход из созвездия Гончих псов // Литературный Азербайджан. Баку, 2014. №9. С. 53.

<sup>2</sup> Там же. С. 52.

же и с другим произведением. «Автопортрет (с городской перспективой). Повесть в 3-х частях» А. Гусейнова не отличается значительным объемом и так же, как и повесть А. Джалилова, вполне мог бы быть рассказом. В «Автопортрете» автор использует возможности концентрированного (тезисного) повествования, максимально сжимая текст и увеличивая его содержательную нагрузку. В «развернутом» виде этот текст вполне мог бы претендовать на жанр полноразмерной повести.

Если произведение А. Джалилова представляет собой свободный набор фрагментов с внутренним, рефлексорным движением сюжета, то у А. Гусейнова, наоборот, структура повести четко выстроена, сюжет внешний и динамичный. Оглавление повести напоминает оглавление дипломной работы или диссертации. Каждая часть повести поделена на миниатюрные разделы и подразделы, передающие интенсивность перемещения рассказчика в пространстве города со все более частыми его заходами в мастерскую художника Славы, история жизни которого, на первый взгляд, и является предметом авторского внимания. По мере движения сюжета подробности жизни художника все больше заполняют внимание рассказчика, они становятся неотъемлемой частью его собственного существования, порой даже замещая его собственное пространство и время:

«Часть 1-я. В мастерской или вовне?

Был в филармонии.

Заглянул к Славе.

Был на концерте Брамса.

1.1 Я был у Славы.

0.2 Был на концерте израильского скрипача.

1.2 Несколько дней назад заходил к Славе.

0.3 Когда я возвращался от Славы, завернул на бульвар.

1.3 Внутри себя я вижу Славу».

Смерть Славы и похороны усиливают рефлексии рассказчика, результатом которой, к удивлению самого рассказчика, становится его собственный, а вовсе не Славин, портрет: «Когда в этот раз я был у Славы, то, в силу своего недомогания, чувствовал, что я уже не тот, что под видом меня приходил к нему другой, потому что я был больше обращен в себя, где был уже не тем, что на поверхности»<sup>1</sup>.

Используемые А. Джалиловым и А. Гусейновым художественные средства позволяют в меньшем объеме, соотносимом с размерами рассказа, решить вопросы большего содержания, составить психологический портрет рассказчика из эпизодов жизни его знакомых, сокровенно связанной с его собственной.

<sup>1</sup> Гусейнов А. Автопортрет (С городской перспективой): Повесть в 3-х частях // Литературный Азербайджан. Баку, 2016. №2. С. 81.

Психологическая линия повестей в азербайджанской литературе не ограничивается приемом «двойного портрета». «Синдром самурая» О. Мир-Касьма роднит с вышеупомянутыми повестями принцип фрагментарности и стяжения текста, но достигается это по-другому. В повести отсутствует рефлектирующий рассказчик – он заменен всезнающим автором, не выражающим своего отношения к изображаемому. Он предлагает читателю погрузиться в хаотический мир множества сюжетных линий, большинство которых сходятся в образе центрального персонажа Расула, демобилизованного из армии и направленного на серьезное лечение, не предполагающее полного восстановления здоровья и возвращения на службу. Персонаж тем не менее не смиряется с судьбой, а, как самурай, опять рвется в бой, проявляя свойственные ему честность, порядочность, храбрость и силу духа. Так выглядит фабульная сторона повествования, скрываемая фрагментами различных сюжетных линий: Расул – армия, Расул – врач, Расул – мать, Расул – Абдулла, Расул – Медина, Расул – реставрация дома и др. Каждая сюжетная линия связана с определенной стороной внутреннего мира героя, провоцируя в нем работу подсознания, раскрывающего сомневающуюся и эмоциональную природу его души. Разбираясь в чувствах к понравившейся ему сестре хозяина, Расул задается вопросами: «Как это могло случиться? В какой момент все началось? Что в жизни Медины подготовило почву для появления самой энергии этого волнения? ...Может, моральное одиночество? Или несогласие, протест, стремление к духовной свободе?.. Гнет преданного идее братской ответственности диктатора Абдуллы? ...Может, подсознательное желание представить себя в роли некоего персонажа любимого сюжета?..»<sup>1</sup>

Благодаря включению в текст повести нескольких сюжетных линий и концентрированной недосказанности каждой обнаруживается, что целью автора является не знакомство с жизнью замечательного человека, а изучение его внутреннего мира.

Все три проанализированные с формальной стороны повести обнаруживают стремление авторов к творческому развитию жанра, сохраняя главное – повествование о нескольких эпизодах в жизни персонажа, что позволяет в наиболее полной мере представить его образ. Этим и объясняется специальное подчеркивание жанрового своеобразия произведений.

Психологические повести азербайджанских писателей обладают устойчивым интересом к вопросу пространства и времени. События в них происходят в наши дни, а воспоминания имеют конкретный хронологический адрес. Это же единство обнаруживается в изображении места действия. Город Баку является непосредственным участником

<sup>1</sup> Мир-Касым О. Синдром Самурая // Литературный Азербайджан. Баку, 2018. №11. С. 19.

событий и связан с переживаниями персонажей. Он создает своеобразную психологическую атмосферу, придает местный колорит стилистике произведений.

Герой повести А. Джалилова действительно характеризуется как «коренной бакинец». В это понятие автор вкладывает «умение разбираться в нюансах восточной этики» и соблюдение субординации. Значительность образу придается автором благодаря связи его судьбы с историей города, и рассказчик постоянно это отмечает: «Познакомились мы с Никитой в конце 60-х годов в редакции молодежной газеты, которая ютилась на первом этаже старейшего дома на Буйнакской, рядом с Крепостью»<sup>1</sup>; «Накануне январских событий 1990 года, когда город будто вывернулся наизнанку, выплеснув из себя всю горечь обид на сотысячных митингах под гранитными стопами вождя революции, Никита опять куда-то исчез»<sup>2</sup>. «Хоронили Никиту у Волчьих ворот, под гул проходящих мимо поездов»<sup>3</sup>.

Рассказчик А. Гусейнова часто посещает Филармонию и Губернаторский сад в Баку, дом его знакомого художника Славы также расположен в центральной части города, и в своих странствиях между Филармонией, садом, своей квартирой и домом художника рассказчик обращает внимание на бакинскую жизнь.

Сюжетная линия, связанная с реставрацией знаменитого дома, где проживал Расул, персонаж повести «Синдром самурая», предлагает читателю наиболее яркий образ города. Персонаж, погруженный в свой внутренний мир, воспринимает город эмоционально, поэтому зачастую эпическое начало уступает место лирическому этюду. «Баку встретил Расула зеркальными стеклами новеньких башен, ухоженностью своих улиц и деловито спешащими кто куда или расслабленно толкающимися на людных площадях молодыми, постарше, да и сдающими свои позиции седовласыми жителями... А город, восхищаясь полнотой производимого эффекта, продолжал сверкать, кипеть и гудеть своим мягким баритоном, демонстрируя отвыкшему от столичного лоска Расулу все многообразие собственного обновленного облика и уверенность в несомненной правильности своего выбора»<sup>4</sup>. «... Бакинская бухта сияла своим прекрасным многоцветьем, некоторая часть ее огней, волнуясь, отражалась на тихо шуршащей поверхности воды. Ленивые гудки, доносившиеся со стороны порта, каким-то загадочным образом гармонично вплетались в разноголосый хор аттракционов, шашлычных и чайных заведений, а также их более амбициозных конкурентов с диковинными заморскими названиями»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Джалилов А. Ники-вездеход из созвездия Гончих псов. С. 50.

<sup>2</sup> Там же. С. 51.

<sup>3</sup> Там же. С. 55.

<sup>4</sup> Мир-Касым О. Синдром Самурая. С. 6.

<sup>5</sup> Там же. С. 18.

## Глава 2. Современная русскоязычная литература

Притчевая линия в современной азербайджанской литературе соединяет традиции западной и восточной малой прозаической формы. Ее отличают философская направленность и восточный колорит. Характерной особенностью такого рода произведений является представление действительности в отстраненном виде, без временных и пространственных примет, как это происходит в повестях с выраженным психологическим началом. Эти произведения традиционно начинаются и заканчиваются одной темой, в то время как центральная часть повествования может довольно далеко удаляться от предмета изображения.

В произведении М. Ибрагимбекова «Шебеке. Повесть о народном промысле и блаженном цесаревиче Кериме»<sup>1</sup> основная мысль выстраивается по кольцевой композиции. В начале автор использует известный прием «остранения» – обнаружение ранее неизвестного текста. Найденный в запасниках ярославского исторического музея блокнот содержит рассказ Керима, сына государя Гусейн-хана, о жизни его в доме отца, о «людских увлечениях»; «Сказку об искусном плотнике Усте и волшебной решетке»; рассказ Джузеппе Амайо «о событиях, которые могут навредить бизнесу, а могут пойти ему на пользу» и «Сказку о девушке Насте и цветных стеклах, через которые она свое счастье в далеких краях нашла». Текст изобилует колоритными подробностями восточной жизни. В нем рассказывается о создателях узорчатых решеток на окна (шебеке) и стеклянных зеркалах, привезенных из итальянского Мурано, а также о девушке Насте из Ярославля, приехавшей перенимать опыт создания стекол в Шеки. Там она вышла замуж за Джангира, мастера в изготовлении шебеке с профилем Ленина, и на серебряную свадьбу поехала с ним в Венецию.

Начав рассказ с Ярославского заповедника, автор возвращает читателя туда же в последней части повести, а в середине разворачивается итальянская история, на первый взгляд никак не связанная с азербайджанским городом Шеки.

Чтобы проделать такой длинный временной и пространственный путь, М. Ибрагимбеков выстраивает сложную композиционную структуру, соединяет в малой форме несколько жанровых образований. Среди них «Рассказ мальчика Керима...», ведущийся от первого лица и передающий взгляд ребенка на непонятные ему явления, смысл которых раскрывается только по прочтении всего текста. «Сказка об искусном плотнике...», так же как и другие сказки, включенные в эту повесть, написана в третьем лице и сохраняет элементы вневременности, фантазийности и назидательности. «Письмо о преимуществе карабахских коней перед донскими» обладает всеми признаками

<sup>1</sup> *Ибрагимбеков М. Шебеке. Повесть о народном промысле и блаженном цесаревиче Кериме // Литературный Азербайджан. Баку, 2016. №1. С. 3–33.*



эпистолярного жанра, включая обращение к адресату, форму первого лица и заключительную часть (приписку).

Автор выстраивает «Шебеке» по принципу калейдоскопа, в котором разделенные на отдельные главы «рассказы», «сказки», «письма» перемешаны в кажущемся беспорядке. Все встает на свои места в заключительной части, где все сюжетные и философско-аллегорические линии соединяются. Такой прием позволяет в рамках небольшого текста охватить жизнь нескольких поколений людей, соединяет страны и в аллегорической форме передает идею единства мира, взаимосвязи явлений.

М. Сафаров в повести «Смеюсь сквозь слезы» также объединяет времена и народы в единую линию. В ожидании казни французский поэт Франсуа Вийон беседует с сержантом городской стражи Валлетом. Они читают стихи, «Трактат о Законе и Благодати». Поэт рассказывает свою историю подкидыша: «Я был Ли Эр, Лао Цзы, Чфкуян, алХадир, Шанкара, Насреддин, Кадыр-Ильяс, и это как-то сходило мне с рук. А вот европейское имя меня погубило. В первый раз я родился не по своей воле...»<sup>1</sup>. Перевоплощаясь в разные образы, находясь при дворе великого Тимура, поэт жил «в поисках примирения христиан с мусульманами».

По форме это произведение дальше других отстоит от жанра повести. Эпическая часть сведена к минимуму, а пришедшая ей на смену лирическая форма эссе используется М. Сафаровым для высказываний о всемирном тяготении явлений. Представленные в тексте две «Исторические справки» также не являются эпическими формами. В одной из них автор обращает внимание на символизм совпадения даты вскрытия могилы Тимура и гитлеровского нашествия на СССР. В «Оправдании написанному» автор развивает мысль о значительном влиянии Востока на развитие европейской цивилизации в эпоху Возрождения. «Так называемый ренессанс Европы был оплачен золотом, хлынувшим из Нового Света, или, в пересчете, кровью и потом людей с красной и черной кожей. Но идейное обеспечение ренессанса не проникло ли с Востока?»<sup>2</sup>

При всей своей непохожести жанровой формы эти повести объединены философским и аллегорическим контекстом, поэтому собственно повествовательная составляющая в них минимальна. Авторы используют метаморфозы, придают содержанию условную историчность и обильно пользуются восточной колористкой, совершенно несвойственной психологической повести.

Анализ жанрового своеобразия произведений малой прозы, обозначаемых авторами как повести, обнаруживает их стремление к расширению художественного пространства текста. Погружая читателя в

<sup>1</sup> Сафаров М. Смеюсь сквозь слезы // Литературный Азербайджан. Баку, 2011. №4. С. 86.

<sup>2</sup> Там же. С. 89.

атмосферу города в психологических повестях и воспроизводя национальный колорит в притчевых, прозаики предполагают контекстуальное их прочтение.

Рассказ в иерархии малых форм занимает срединное место: с одной стороны, некоторые произведения тяготеют по своей структуре к повестям в силу масштабности события и определенной временной продолжительности. В произведениях азербайджанских писателей это жанровое определение встречается наиболее часто. Намеренное отделение жанровой формы «рассказа» от «повести» скрывает в себе индивидуальные авторские особенности текста.

Рассказ Е. Касумовой «Пальто» является образцовым с точки зрения его соответствия параметрам национальной и жанровой специфики. Центральное событие рассказа – покупка пальто – в сознании Заура Меджидовича представляется в двух временных и культурных пластах. Сын Фарид прислал деньги, чтобы к его приезду отец купил «самое лучшее» пальто. Покупка так взволновала персонажа, что на него нахлынули воспоминания об учебе в МГУ на химфаке. Автор с упоением выписывает подробности советского быта, студенческое общежитие, проблемы, с которыми сталкивается «практически бакинец», знавший русский язык «очень неплохо». Студенту из теплых краев холодно в Москве, и родители с трудом собирают ему деньги на теплое пальто, но купить его тогда Зауру не удалось: деньги забрали обманом. Только через год, самостоятельно скопив нужную сумму, он приехал к матери в Баку в новом югославском пальто. «И больше ни одна покупка в его жизни так его не радовала. Разве что это, купленное сегодня на присланные сыном деньги пальто, которое вдруг доставило ему почти такую же радость...»<sup>1</sup>.

Тоска по советскому прошлому остается приоритетной темой многих произведений малой прозы азербайджанских писателей. В рассказе В. Джумазаде «Шиховский пляж» из цикла «Ностальгические истории» событийное напряжение малой формы достигается совмещением двух временных планов: советского детства, когда Джафар сбегал с одноклассниками на пляж, и современной зрелости, склонной к воспоминаниям. «Все разительно изменилось, к сожалению, существенно похолодало не только на море... Видимо, оттого и на пляж совсем не тянет»<sup>2</sup>. Теперь этот пляж платный и закрыт шлагбаумом. Неожиданная встреча с Михаилом, уже тридцать лет как уехавшим из родных мест и вернувшимся на один день навестить могилы родителей и встретить рассвет на пляже своего детства, пробудила в них обоим ощущение какой-то особенной духовной близости, наполнила их

<sup>1</sup> Касумова Е. Пальто // Литературный Азербайджан. Баку, 2018. №5. С. 97.

<sup>2</sup> Джумазаде В. Шиховский пляж // Литературный Азербайджан. Баку, 2018. №11. С. 118.

сердца былой житейской радостью. В этих рассказах авторы вмещают в малую форму целую жизнь персонажей, их прошлое и настоящее, Москву и Баку. От этого внутреннее пространство и время расширяются, приближая их по своему строю к повестям.

Другие произведения, названные самими авторами «рассказами», и по объему, и по своей структуре скорее, наоборот, приближаются к прозаическим миниатюрам.

Рассказ Лачина «Мостик» из цикла «Новые времена» чуть превышает одну журнальную страницу. В нем писатель запечатлел один эпизод из прошлой повседневной жизни города: школьница в парке читает незнакомому мужчине стихи. «Зорким взглядом окидывает мужчину ее формы, потом всматривается в лицо – черты-то детские – и вдруг, уразумев ее возраст, рывкает: “Малолетка, что ли? Шла отсюда!”»<sup>1</sup> Потрясенная девочка уходит. Текст написан в форме обращения, в котором автор сетует некоей Лизе на невозможность написания полноценного рассказа на этом материале, перенесения эпизода в современную действительность, чтобы придать ему иной ход. В такой ситуации, считает автор, нужен реалист, бытовик с «неспешным простым слогом», а его переполняют эмоции. Он не может собрать детали, поэтому обращается к миниатюре: «ведь сюжет не тянет на повесть». Нарастающее эмоциональное напряжение автора передается отрывистыми фразами, понятными лишь в контексте проблем современного Азербайджана. Сам же он, скрывающийся под псевдонимом<sup>2</sup>, родом из Нагорного Карабаха: «...а если начнется еще заваруха и такие, как я, откроют стрельбу, вы не... хотя нет, ругайте, клеймите, донесите на нас, ничего, я пойму, мы тоже не подарок, вы только знайте, что нет меж нами пропасти, хотя есть, но мостик тоже есть, что мы строили – и попытаемся строить еще – не для себя одних, а и той девочки с большим ранцем, что в святом неведении могла подсесть к мужику на скамейку»<sup>3</sup>. Сжатый до размеров миниатюры рассказ в данном случае все же сохраняет свои типологические свойства, так как за эмоционально окрашенным сбивчивым языком, представляющим особую стилистическую систему, читается история целой жизни человека, потерявшего родину, от которой остались только осколки впечатлений и надежда на связующий их «мостик».

Если рассказ Лачина строится по принципу расширения внутреннего времени и пространства за счет включенного в него национального контекста, то Н. Агасиев, определяя жанр своего произведения как «отражения в преломленном времени ракурсе», наоборот, создает большую форму из «миниатюрного» названия.

<sup>1</sup> Лачин. Мостик // Литературный Азербайджан. Баку, 2011. №2. С. 91.

<sup>2</sup> Лачин – районный центр в Нагорном Карабахе, в переводе обозначает «сокол».

<sup>3</sup> Лачин. Мостик. С. 92.

Внешне «Отражения» претендуют на полноценный рассказ (более двадцати страниц журнального текста), однако автор избегает этого жанрового определения. По событийной, временной и пространственной насыщенности этот текст вполне может претендовать на повесть или даже на мини-роман. В «Отражениях» используется множество формальных приемов для усложнения их структуры. Наиболее очевидны превращения шрифта, которых в тексте восемь. Каждый шрифт соотносим с определенным временем и местом. Основным шрифтом написана история пребывания Ридана Веисага (Надир Агасиев в обратном прочтении) со своей женой на чешском курорте, другой переносит читателя в бакинское детство, третьим передаются размышления Ридана о языках, народах, музыке во время его прогулок по Подебрадскому парку, все там же в Чехии. Четвертым, жирным выделяются отдельные важные фразы, например: «До войны оставалось еще более двух лет!»; пятым выделяется справочная информация о растении мандрагора; шестым написаны стихи, посвященные мандрагоре; седьмым – эпиграф из К. Гамсуна; восьмой выделяет сценарий о больном лепрой, который будет жить на острове и лечиться вулканической грязью.

Помимо выделенных разными шрифтами различных стилизованных форм в тексте Н. Агасиева «отражается» прошлое Ридана в Москве, Ленинграде и Баку, настоящее в Чехии и виртуальное будущее в 2116 г.

«Отражения» вбирают в себя практически все темы, поднимаемые в современной русскоязычной азербайджанской литературе. Герой существует в нескольких культурных контекстах: к азербайджанскому и русскому еще добавляется французский, так как он знал язык и интересовался кинематографом: «В Подебрадах в минуты тягостной скуки я, бывало, забредал на вокзал соприкоснуться с великим, посмотреть “Прибытие Поезда”»<sup>1</sup>. Наибольшая концентрация при создании «двухдомного» образа героя достигается путем выстраивания ассоциативных рядов с русской литературой, театром и кино: «Нет, Ридан, ты не Штраус! Ты Другой!» (стр. 87), «Всегда быть в маске – ее удел» (стр. 100); «Кто ходит с соломой по гостям, тот поступает мудро!» (стр. 86). Свободный переход с одной знаковой системы на другую: «“Ба-хо, таньш сифятляр, знакомые лица”, – подумал я на азербайджанский манер и несколько развязно. – “Добрый Дэ-э-эн” – чешскую мелодию внутри себя я не испортил» (стр. 89). «Ты вот что, Garson? donne moi silvousplei tune centtainsde grammesde “Slivovitz”. И не думай о нас русских, или бывших русских свысока» (стр. 103). Грусть по советскому прошлому реализуется в «отраженном» свете Литинститута в Москве, где он учился с Гришкой и Курбаном из Дагестана; в плавании по Волге на теплоходе «Ильич» с чешским пивом в буфете; в пионерлагере в Мар-

<sup>1</sup> Агасиев Н. Отражения-2 // Литературный Азербайджан. Баку, 2018. №4. С. 85. Здесь и далее цитируется по этому изданию. Страницы указаны в скобках.

дакане (пригороде Баку. – В.С.), где Ридану от переполнявших чувств захотелось в Красном уголке сыграть «К Элизе» Бетховена.

Постепенно, во время прогулки по парку, в сознании Ридана начинается «отражаться» предчувствие приближающейся войны: «– Нет, Соколик, войны не может быть, понимаешь, не может. Мы ведь живем в едином государстве. Будь спокоен, не будет никакой войны. Не допустят! Над тобой пошутили! Какой-то дурак пошутил!» (стр. 98). Дальше ближе и ближе: «Какая война, у меня только родился сын» (стр. 104). Запечатленное на киноплёнке «отражение» тех дней: «Уходило все: кадры с мамой, с друзьями, когда сидели под деревьями в призывном пункте в Баладжары, провожали в армию Генку» (стр. 104).

Совмещение и переплетение ассоциативных линий в тексте пронизывает мотив единства мира и причастности персонажа к историческим явлениям, отражения большого в малом, малого в большом. Перелистывая томик К. Гамсуна, Ридан наткнулся в драме «Царица Тамара» на героиню с именем его матери – Фатма, которая возражала царице: «Я чиста, потому что мусульманка!» Герой был тронут этой сопричастностью и проникся уважением к знаменитому норвежцу, еще и автору стихотворения «Мандрагора», о которой, оказывается, писал и Иван Бунин.

Калейдоскоп событий, времен, стран, языков, ассоциации и реминисценции переполняет сознание, «отражает» истинную картину мира жителей Баку, поэтому только в такой форме и можно, по мнению, Н. Агасимова, представить портрет современного азербайджанца, прожившего несколько стран, времен и народов. В заключение Ридан видит, как в парке садовница, меняя дату на цветочном календаре, ошиблась и сдвинула время на век вперед: «Календарь показывал 2116 год» (стр. 123). И опять все закружилось в сознании, и время сдвинулось вперед, а события прошлого ушли на век назад, но продолжают «отражаться» с неумолимой силой.

Наибольшее разнообразие в жанровой палитре современной азербайджанской литературы представляют лирические прозаические миниатюры, объединяющие внешнее (эпическое) и внутреннее (лирическое) пространства. «Видения», «озарения», «осколки» раздробленного мира соединяются в составе единого «я» как выражение неразрывной целостности мира.

Типологической двойственности этого жанра азербайджанские писатели добавляют двуязычный культурный контекст, свойственный их национальной традиции. С одной стороны, миниатюра впитала в себя опыт стихотворений в прозе Тургенева, прошла через прозаиков Серебряного века, с другой – обращена к газелям Низами, рубаи Физули, касыдам Навои, сборнику персидских анекдотов XIII в., сказкам «Тысячи и одной ночи» XIV в. Через лирические зарисовки одного из самых выдающихся представителей азербайджанской литературы



XX в. Анара она проявилась в особом языковом колорите; не прошел бесследно и опыт экспериментальной литературы XX в., как в русском, так и в западноевропейском варианте.

Как правило, эти миниатюры представляют собой впечатления, озарения, наблюдения авторов. Они могут соединять в себе переживание персонажа с некоторой сюжетностью, поэтому не являются собственно лирикой или эпосом. В них преобразуются, благодаря сжатию текста, очерк, зарисовка, сценка, пословица, диалог, лирическая автобиография, дневниковые записи. В особой привязанности азербайджанских русскоязычных писателей к этому жанру проявляется их стремление сохранить типологическую двойственность своих произведений: русские стихотворения в прозе с восточными, преимущественно персидскими поэтическим жанрами.

В такого рода произведениях выражается идея неразрывной целостности мира при внешней раздробленности его частей. При этом они сохраняют специфические формы пространственной и временной организации текста, свойственные русскоязычной азербайджанской литературе: образ Баку, воспоминание о советском прошлом, новые национальные реалии и сопричастность мировой истории.

Этюды А. Гасан-Заде написаны в разговорном жанре и имеют распространённый в азербайджанской литературе вид притчи с назидательно-философским подтекстом. Они ироничны, в них соединяется прошлое, которое автору понятнее и ближе, и настоящее, порой поражающее своей абсурдностью. В одном из них под названием «Банзай!» жена колхозного бригадира Ахмеда Новресте родила мальчика, похожего на японца. В школе он получил прозвище Япон. Его отец рассуждал так: «Возможно, когда чингизиды в 13-м веке кровавым смерчем пронесли по Кавказу, один из воинов и совратил или даже силой взял местную женщину... И вот через восемь веков его гены выскочили в маленьком Хасе! Только имени тому японцу Ахмед не придумал – не помнил он имен японских. А вы сами много их помните?.. Ну вот!..»<sup>1</sup> Рос Япон и учился хорошо, по обмену поехал на учебу в Японию, там женился сменил фамилию, теперь работает там премьер-министром.

Особенно ярко национальный колорит проступает в миниатюрах, наполненных цветовой символикой. Использование цвета как особой знаковой системы традиционно развито в арабо-персидской литературе как эмоционально-выразительное средство, сближающее словесное искусство с изобразительными, служащее эстетизации общего впечатления от прочитанного. Эти произведения сродни восточным художественным миниатюрам.

Л. Багирова называет свои миниатюры «новеллами», придавая им тем самым психологическую заостренность. В одной из них, «Цвета

<sup>1</sup> Гасан-Заде А. Банзай! // Литературный Азербайджан. Баку, 2017. №4 С. 118.

и краски: малютки-размышления-воспоминания», раскрытие внутреннего мира персонажа происходит при помощи цветового кода, в котором зашифрованы ощущения. «Цвет жизни? – Красный... Цвет счастья? Их три. Синий, белый, черный... Цвет любви? – Жемчужно-перламутровый. Почему? ...Цвет горя? – Желто-коричневый... Цвет смерти? – Серый... Цвет радости? – Зеленый»<sup>1</sup>. Автор нарисовала историю жизни своего персонажа во всех цветовых подробностях, уместив ее на полстранице текста.

У Ш. Манафова в «юмореске» «Тигр-альбинос» цвет становится смысловой метафорой, в которой в аллегорической форме иронически прогнозируется ближайшее будущее – 2039 год, – правда, в индийских джунглях. Автор создает несколькими цветовыми штрихами экзотическую картину дальних стран: «По бледно-лиловым джунглям шел, насвистывая популярный шлягер двадцатых безъядерных, последний полосатый тигр Индии и Пакистана». Вследствие экологической деградации в «светло-голубой» бамбуковой рощице многие тигры мутировали в «серебристо-перламутровых», и это стало модным. Любимая полосатая тигрица им пренебрегла и вышла замуж за престарелого альбиноса-вдовца «цвета использованной нестерильной ваты». Тигр страдал, пытался найти банку белой краски в сумках рисоводов, обижал альбиносов, за что был отправлен в зоопарк. Он не мог долго терпеть, как «серовато-лиловые мужчины и бледно-голубые женщины подводили к клетке тигра своих землисто-бирюзовых детей, и они смотрели на диковинку, громадную, сочно-желтого цвета кошку»<sup>2</sup>. Однажды он вырвался из клетки и в джунглях напал «прямо на глазах у совета старейшин-альбиносов» на последнюю полосатую, которая и не сопротивлялась, чем «извратила роль полового отбора в эволюционной теории Дарвина»<sup>3</sup>.

В рассказанном анекдоте метафорически противопоставляются неестественные оттенки цветов животных и людей природной полосатости тигра, с образом которого автор связывает протестные настроения. Придание оценочности цветовым характеристикам дало возможность значительно сократить повествование.

В произведениях малой прозы русскоязычной азербайджанской литературы очевидна тенденция к уменьшению объема произведения и одновременно к жанровому многообразию, особенно ярко представленному в прозаической миниатюре, которая сохраняет содержательные признаки данной иноязычной литературы: воспоминания о советском прошлом, образ Баку, проблемы языка и отражение современных реалий.

<sup>1</sup> Багирова Л. Цвета и краски: малютки-размышления-воспоминания // Литературный Азербайджан. Баку, 2018. №5. С.132.

<sup>2</sup> Манафов Ш. Тигр-альбинос // Литературный Азербайджан. Баку, 2017. №6. С. 132.

<sup>3</sup> Там же.

## Глава 2. Современная русскоязычная литература

### СОВРЕМЕННЫЙ ЕВРОПЕЙСКИЙ РУССКОЯЗЫЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

В современном мире сложилась ситуация, при которой существование русской диаспоры в нем связано с большей или меньшей степенью оседлости писателей, включенностью их в местный контекст. Можно говорить как минимум о трех точках притяжения писателей, проживающих вдали от родины: США, Израиль и Европа. Именно в этих регионах сложилась относительно устойчивая диаспора, в которой писатели не только включены в контекст окружающего их мира, но и затрагивают в своих произведениях региональные темы.

Возможность публикаций в любой точке мира не делает произведение иноязычным, оно остается национальным. Проблема типологической размежеванности литературных текстов как раз и сконцентрирована вокруг оппозиции «иноязычное / национальное». Не всегда написанное на русском языке за границей имеет свойства русскоязычности (скорее, универсальности). С этим связаны трудности выделения в потоке публикаций на русском языке именно русскоязычных текстов.

Появление центров русскоязычной литературы в немалой степени связано с образованием творческих объединений и периодических изданий, в которых и формируется этот новый вид русской литературы. Благодаря их деятельности появилась возможность аналитического поиска примет формирования русскоязычной зарубежной литературы во внушительном массиве текстов, написанных на русском языке.

Европейским центром русскоязычной литературы, как и сто лет назад, оказалась Германия. Именно в ней сейчас проживает около трех миллионов русских, создавших свои культурные объединения, магазины, издательства. Однако говорить о русской диаспоре в юридическом смысле пока не приходится, так как русскоязычное население довольно разнородно, не образует сплоченных и устойчивых этнических групп и не имеет социальных институтов, поддерживающих русскую идентичность, поэтому и нет землячества. В других европейских странах русскоязычное население представлено скромнее, но литературная жизнь имеется, и все же писатели публикуются в основном в США, Германии и России.

Интенсивное притяжение современной Германией русскоязычного (и не только) населения вполне объяснимо историческими факторами, среди которых культурное взаимодействие является краеугольным. В Средние века оно осуществлялось между германскими с одной стороны и римскими, кельтскими и славянскими, а также языческими, христианскими и иудейскими традициями с другой. Их переплетение находило отражение прежде всего в немецкоязычных текстах, как на

лексическом, так и на семантическом уровнях. Начиная с XVIII в. в германских землях литературы на языках народов империи Габсбургов и Пруссии развивались в творческом взаимодействии. Перемещение населения Европы в XX в. принесло с собой множество изменений, которые также привели к появлению новых инокультурных литератур. Среди наиболее заметных – немецкоязычные турецкая и арабская литературы. Особый случай – еврейская литература Германии. Вследствие трудовой миграции после Второй мировой войны немецкое культурное пространство пополнилось италияязычной, испаноязычной, португалоязычной, греческоязычной литературами. При этом отличительными чертами их стали не только тематические и языковые особенности, но и типологически национальные в каждом отдельном случае.

Начиная с 1980-х гг. в европейской научной литературе вместо понятия «литература гастарбайтеров» стали употреблять выражение «иммигрантская литература» не пишущих по-немецки авторов в ФРГ, в Австрии и Швейцарии. Число авторов, принадлежащих к этой категории, является неопределенным. По осторожным оценкам исследователей, к началу XXI в. их насчитывалось около 250 человек. Приблизительность расчета в первую очередь связана с динамичным характером явления: такая литература увеличивается по мере увеличения глобальной мобильности людей. Подобно тому как немецкая еврейская литература была литературой немецко-еврейского культурного синтеза, с 1990-х гг. культурный синтез также все больше находит выражение в литературе иммигрантов и их потомков, которые стали коренными жителями Германии.

Авторы инокультурной литературы, приезжая из разных стран, выбирают литературный язык, руководствуясь разными причинами. Показателен пример немецко-русско-еврейского писателя Владимира Каминера, родившегося в Москве, живущего в Берлине и пишущего на немецком языке забавные истории о жизни евреев-иммигрантов и их знакомых. Немецко-арабский писатель Рафик Шами, выходец из христианско-арамейской общины Дамаска, в своем творчестве обращается к жизни арабских мигрантов в Германии. В стилистике его произведений ощущается устная литературная традиция родного Дамаска («Дамаск в сердце, а Германия перед глазами», 2006).

Существенной поддержкой произведений инокультурной литературы служит вручаемая с 1985 г. национальная литературная премия для немецких национальных меньшинств. Крупнейшим центром изучения этого литературного феномена с 1980-х гг. является университет Людвиг-Максимилиана в Мюнхене.

В такой устойчивый процесс восприятия иноязычных литератур в начале XXI в. вливается (вторично после 80-летнего перерыва) русскоязычная литература. Пребывание русскоязычного населения в со-

## Глава 2. Современная русскоязычная литература

временной Германии стали называть четвертой волной эмиграции<sup>1</sup>, однако это справедливо только отчасти, так как этим понятием подчеркивается только преемственность внешних признаков. Нынешняя ситуация принципиально иная.

В 1920-е гг., в период расцвета русской эмиграции в Германии, в Берлине сформировалась особая творческая среда, объединившая писателей метрополии и диаспоры. Развитие этого процесса происходило одновременно на литературных вечерах Дома искусств, в Писательском клубе, в кафе на Ноллендорфплац и в кафе Леон, где в основном собирались русские литераторы, художники, ученые. В Берлине выходило несколько русскоязычных периодических изданий, публиковавших литературные произведения и литературно-критические материалы. Среди них были газеты «Руль» и «Дни», «Накануне», журналы «Скифы», «Жар-птица», «Новости литературы», «Наша жизнь» и др. В те же годы в Берлине Максим Горький и Андрей Белый занимались изданием журнала «Беседы». Илья Эренбург выпускал трехязычный художественно-литературный журнал «Вещь», для которого давали материалы П. Пикассо, Ле Корбюзье, В. Маяковский. Выходили и другие издания, но они существовали недолго<sup>2</sup>.

В 1930–1940-е гг. в связи с приходом к власти в Германии национал-социалистов русские писатели в основном переместились в другие страны. После окончания войны деятельность русских переселенцев в Германии оживает. В 1946 г. Е.Р. Романовым, членом руководства Народно-трудового союза российских солидаристов (НТС), был основан журнал «Грани», объединивший представителей литературы, науки и искусства второй эмиграции. После административно-политического разделения германских территорий на ФРГ и ГДР в 1949 г. русскоязычная литература в немецкоязычных странах оставалась в рамках эмигрантской литературы и вплоть до конца 1980-х гг. не играла существенной роли в национальном литературном процессе.

В 1990-х и 2000-х гг., когда русскоязычное население Германии увеличилось до двух с половиной миллионов, количество периодических изданий на русском языке в Германии стало расти со скоростью, сопоставимой с началом 1920-х гг. В немецкоязычной прессе рубежа веков появилось понятие «нового русского Берлина». Район Вильмерсдорф в Берлине постепенно заселяется выходцами из России, опять появляются русские гостиницы, магазины и кафе, издательство Simon-BW с явно русским руководством публикует, в частности, периодику на русском. В 2009 г. было создано Содружество русскоязычных литераторов

<sup>1</sup> Егорова Н.А. Четвертая волна, или Русский литературный процесс в Германии в конце XX – начале XXI века // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. 2012. №3. С. 204–237.

<sup>2</sup> См. подпр.: Русский Берлин / Сост., предисл. и прим. В. Сорокиной. М., 2003, С. 120–182.



Германии (VRAD). В берлинском арт-кафе «Берлога» на Мартин-Лютерштрассе проходят встречи и фестивали, в стране работают радиостанция «Русский Берлин» и телеканал «OstWest», транслирующий ток-шоу, авторские программы, телеспектакли известных российских театров и самое современное полнометражное кино. За внешним сходством явлений скрывается их внутреннее, а главное, принципиальное различие. Существование русскоязычной литературы Германии уже к концу XX в. не вызывало сомнений, однако проблема ее изучения все же существует, и связана она со сложностью определения критериев отбора художественных текстов<sup>1</sup>.

Сформировавшееся в новых общественно-политических обстоятельствах явление русскоязычной литературы в Германии отличается как от «эмигрантской литературы» прошлого века, так и от национальной. Политически мотивированная эмиграция 1920-х гг. не препятствовала связи писателей с литературой метрополии – их творчество стало неотъемлемой частью русского литературного процесса XX в., а не немецкого. В случае с произведениями современных писателей, многие из которых переехали в Германию по собственной воле или были вывезены в детстве, можно говорить о формировании культурной «двудомности». Она оказала влияние на все их творчество и привела, в конечном счете, к появлению русскоязычной «межкультурной литературы» или «литературы промежуточного мира» (*Zwischenwelt Literatur*).

Это понятие впервые появилось в издаваемом с 1984 г. в Вене журнале «Между мирами» (*Zwischenwelt*). В задачи этого издания входит публикация произведений авторов, чьи происхождение, пребывание и язык не всегда совпадают с тем или иным национальным пространством. В 1970–1980-е гг. это явление наиболее ярко проявилось в литературно-художественном процессе Великобритании, а в начале этого века стало интенсивно развиваться и в немецкоязычных странах.

В европейском литературоведении изучение межлитературного процесса систематически началось в рамках компаративистских исследований еще в 1980-е гг. Одним из первых теоретическое обоснование этому явлению дал словацкий ученый Д. Дюришин в книге «Систематика межлитературного процесса»<sup>2</sup>. Со временем понятийный аппарат видоизменялся. Появились термины «транскультурная литература»<sup>3</sup>, «фрактальная литература»<sup>4</sup>, но принципиально ученые согласны в одном: «литература в XXI в. будет в значительной степени литературой без постоянного местожительства»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Madden E. *Russische zeitgenössische Schriftsteller in Deutschland*. München, 1998.

<sup>2</sup> Ďurišín D. *Systematika medziliterárneho procesu*. Bratislava, 1988.

<sup>3</sup> Werberger A. *Überlegungen zu einer Literaturgeschichte als Verflechtungsgeschichte // Kulturen in Bewegung: Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Bielefeld, 2012. С. 109.

<sup>4</sup> Ette O. *WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart, 2017.

<sup>5</sup> Ibid. S. 13.

## Глава 2. Современная русскоязычная литература

Знакомство с прозой современных русскоязычных авторов, живущих в разных городах Германии, обнаруживает явные черты, сближающие ее с «межкультурной» литературой. Новое явление распространяется не на все произведения, однако многие из них обладают рядом характерных формальных и содержательных признаков, позволяющих говорить о создании в них особого «мира между миров».

Отличительным свойством межкультурных произведений является их независимость от принадлежности к любым национальным направлениям, что дает возможность оценивать их по способности художественного воплощения нового межкультурного пространства, а не по их национальной, территориальной или языковой принадлежности.

В то время как эмигрантская литература обращается к довольно узкому кругу читателей и ограничена тематически, межкультурная литература дает возможность поиска новых читателей исключительно за счет новизны и оригинальности подачи материала. Большинство современных молодых авторов пишут на двух языках, а некоторые книги и специально переводят на немецкий. В этом случае они не только становятся фактом немецкого литературного процесса, но и удостоиваются германских национальных премий.

Перед этими писателями рано или поздно встает решаемый очень по-разному вопрос о самоидентификации. Для Д. Вачедина, одного из наиболее активных современных авторов, уроженца Ленинграда, покинувшего родину в детстве, потребовалось более десяти лет творческой деятельности, чтобы как-то решить его для себя: «Конечно, я не “писатель мира”: я русский писатель, которого можно назвать и писателем немецким, просто исходя из того факта, что вторую книгу я написал на немецком языке. Так как я стараюсь не вкладывать в свое ремесло сакрального значения, мне довольно безразлично, как меня представляют, важное внутри это не задевает»<sup>1</sup>.

Пространство межкультурной литературы создается на стыке явлений и поэтому связано с мотивами движения и пересечения границ, не только территориальных, но и «духовных», реализуемых на психологическом уровне. Событийный аспект таких произведений связан с пребыванием в аэропорте, на вокзале, в поезде или самолете, по дороге из одного места в другое, в гостинице незнакомого города.

В аэропорте «человек с черным портфелем» из рассказа Г. Аросева «Командировка в Дублин» в ожидании посадки на самолет обратил внимание на «одинокую сидящую женщину в деловом костюме». Ни к чему не обязывающий светский разговор. Женщина удивлена: ведь с ней никогда никто так просто не заговаривал. Господин Ланг спешит на посадку и через стекло «рукава» замечает, что Ханке паль-

<sup>1</sup> Аникина Т. Пересаженное слово. Дмитрий Вачедин // Слово молодым: Ил. прилож. к журналу «Русское слово». 2018. №2.

цами пытается передать ему свой номер телефона: «Если бы он только это понял!»<sup>1</sup> Автовокзал в Бергене стал местом встречи рассказчицы с Яном, сыном норвежки и шотландца<sup>2</sup>. История любви фрагментарно вспыхивает перед мысленным взором девушки, прилетевшей из Швеции и ожидающей в отеле Будапешта своего немецкого возлюбленного Матиаса<sup>3</sup>. В «гостиной двухкомнатного номера турецкого отеля под Аланьей»<sup>4</sup> двое были мимолетно счастливы и разлетелись в Москву и Мюнхен.

Ситуация «преодоления границ между мирами» предполагает разные формы многоязычия. Речь идет не только о смешении двух и более языков в одном тексте, но и об одиночных вкрапления заимствованных слов, о наложениях и других языковых приемах как средств художественной выразительности. Герои таких произведений акцентируют свое внимание на языке общения. «Откуда-то раздался звук бубна, и через Ивана тут же прошла волна музыки и человеческих голосов, говорили по-русски»<sup>5</sup>. В «Немецких рассказах» Е. Никитина писатель изображает разноязыкий мир российских переселенцев: евреев из Молдавии, казахстанских немцев, и поэтому языковые вставки становятся одним их главных средств художественной выразительности, создающих калейдоскопический мир переживаний. Одна молодая еврейка Сара часто смотрела в записи фильм «Морозко», но при этом «она никогда не смеялась, а только плакала и скучала по цу хаузе (дому. – В.С.)»<sup>6</sup>. Существование человека в межкультурной и разноязыкой среде все больше привязывает его к компьютеру и вынуждает пользоваться для общения чужими языками, но иногда в эмоциональном порыве прорывается и родной. «Что-то вздрогнуло. Сообщение в тиндере – Wanna go for a drink?», «Иностранец так и не отвечает, уже три раза подряд ему написала, ботенляй ятсыз (татарск. – В.С.). – Let's meet in the bar»<sup>7</sup>.

Выходцы из русского мира, путешествуя по Европе, попадают и в более сложные языковые ситуации. В рассказе-путешествии «Шорох плоти» основным художественным средством раскрытия темы «свой / чужой» является именно языковая доминанта: «Спрашиваю: “Где вокзал Midi?” Бомж отвечает по-фламандски, вперемешку с английским: “Гоу рехьтаут, энд ю си а groot хебау”. Я влез с немецким: “Гроссес гебойдне?” – “Йа!”»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Аросев Г. Командировка в Дублин // Берлин. Берега. 2018. №5.

<sup>2</sup> Эдлер Д. Норвежский аккорд // Берлин. Берега. 2018. №2.

<sup>3</sup> Брейнингер О. Поллок и Брегель. // Берлин. Берега. 2017. №2.

<sup>4</sup> Цурулева М. Песок на полу. // Берлин. Берега. 2019. №7.

<sup>5</sup> Вачедин Д. Охотник на оленей // Берлин. Берега. 2019. №7+.

<sup>6</sup> Никитин Е. Немецкие рассказы // Берлин. Берега. 2018. №5.

<sup>7</sup> Расулева Д. Две ложки Бугульмы // Берлин. Берега. 2017. №3+.

<sup>8</sup> Бендицкий Д. Шорох плоти // Берлин. Берега. 2019. №7.

Для произведений межкультурной литературы наиболее характерным является мотив малых пространств, составляющих мир не вписывающегося в более широкий национальный контекст героя. Одним из наиболее разработанных образов является «Берлиноград». Немецкая столица вдруг оказалась тем местом, которое соответствует внутреннему состоянию русскоязычных писателей. В одном из интервью Д. Вачедин так разъясняет свое отношение к выбору центрального топоса своих произведений: «Берлин немножко как Петербург, то есть он культивирует в тебе твою какую-то ненормальность, твой внутренний конфликт, твою какую-то шизофрению. Он не любит и не признает нормальность. Так сейчас сложилось»<sup>1</sup>.

В рассказе «Саратов-93» из книги «Берлиноград» создается образ русского рынка, куда попадает рассказчик в трудные дни своего недавнего пребывания в городе. «Рынок располагался под мостом, под заброшенной веткой с-бана, наших берлиноградских электричек. В общем, сверху шли рельсы, и на них росли деревья, как ни странно, очень много берез – хотя почему это должно быть странно? Это был позаброшенный забытый район Берлинограда – Сименсштадт – фабричные здания добротной постройки и жилые блоки со старушками, а сквозь них, над землей, идут и идут поезда-призраки по прогнившим до сиреневого цвета железным мостам»<sup>2</sup>. По прошествии времени жизненная ситуация героя улучшается, и он видит уже другой город: «Пришла весна, и Берлиноград стал мягкий-мягкий, как пудинг. Он невероятным образом расширился, как будто его вывернули наизнанку, и всюду оказалась теплая вода – водоемы невероятные открылись, вода переливалась туда-сюда, как в ванной. Закаты продолжались по полдня – в небе разворачивались целые представления. Ночами звезды летали слева направо, крупные, как фасолины, будто это был последний город Земли, а дальше – космос»<sup>3</sup>. Образ конкретного города в рассказе размывается, приобретая метафизические свойства неземного мира.

Сюжеты русскоязычных авторов связаны не только с популярными местами пребывания русских в Германии. Это могут быть и малоизвестные населенные пункты: «Юг Германии. Федеральная земля Баден-Вюртемберг. Маленький городок, около трех тысяч жителей»<sup>4</sup>. Безымянный рассказчик из повести «Петр Исаевич» «жил в Германии, в маленьком спальном городке под названием Шверте»<sup>5</sup>. Однако нигде не встретишь пейзажных зарисовок этих мест – писателей не интересует внешняя жизнь, их герои погружены в свой микромир, находящийся

<sup>1</sup> Аникина Т. Пересаженное слово. Дмитрий Вачедин // Слово молодым: Ил. прилож. к журналу «Русское слово». 2018. №2.

<sup>2</sup> Вачедин Д. Саратов-93 // Берлин. Берега. 2016. №1.

<sup>3</sup> Вачедин Д. Саратов-93.

<sup>4</sup> Дельфинов А. Текст, драгз, рок-н-ролл // Берлин. Берега. 2015. №1.

<sup>5</sup> Никитин Е. Немецкие рассказы.

ся между вчера и сегодня. Иногда место действия угадывается только по косвенным деталям. В рассказе Ж. Марковой «Год обезьяны» нет прямых указаний на страшное избиение в Кельне европейских женщин азиатскими беженцами. На него указывает только упоминание соборной площади около вокзала, по которой растерзанная девушка бежала «в сторону Рейна»<sup>1</sup>.

Бывает и так, что внешний мир произведений еще больше сужается до «русского танцевального кафе недалеко от Майнца»<sup>2</sup>, до «тату-мастерской», «небольшого магазинчика на Уландштрассе», «кельнской электрички» и даже «променада в районе Бат-Галим»<sup>3</sup>, до «русского поп-рок-концерта»<sup>4</sup>, до «Цаубер-пляжа»<sup>5</sup>. Во всех перечисленных случаях место лишь указывает на инонациональные реалии, лишённые детального описания.

Авторы не делают пейзажных зарисовок: «За окном не проносилось ровным счетом ничего интересного»<sup>6</sup>. Нет и деталей интерьера, если только этот интерьер не связан с создаваемым писателями отдельным миром. Персонаж рассказа «Две ложки Бугульмы» не заметил, как «выпал из доширакового мира своего в чужой, влажный, свежий, и тут же уши заложило тишиной»<sup>7</sup>.

Авторы межкультурных произведений создают особый мир, практически не имеющий выхода во внешнее пространство. «Немецкие рассказы» Е. Никитина связаны общей атмосферой и бытом общежития, называемого «хаймом», в котором обитали выходцы из России на скромное пособие, поэтому бедность соседствовала со смекалкой так же, как и на родине в молдавских Рыкшанах. Рацион питания, правда, заметно отличается от известного с молдавского детства (он теперь состоит «из каш, макарон, пакеточных супчиков и картошки»), зато можно было даже покататься на собственном велосипеде, «собранном из частей велосипедов, выброшенных немцами на свалку». В целом существование соседей рассказчика мало изменилось с переменой места жительства: «Еврейские эмигранты и казахстанские немцы тоже вели в Шверте пенсионерский образ жизни с той разницей, что дача у них была одна на всех»<sup>8</sup>. Рассказчик определенно выделяет себя из этого мира. Его знакомство с Петром Исаевичем открыло дорогу в библиотеку, куда он ходил с авоськой, где есть раздел книг на иностранных языках, в то время как его соотечественники посещали в основном де-

<sup>1</sup> Маркова Ж. Год обезьяны // Берлин. Берега. 2016. №2.

<sup>2</sup> Вачедин Д. Охотник на оленей .

<sup>3</sup> Дельфинов А. Текст, драгз, рок-н-ролл.

<sup>4</sup> Кашеваров М. Хроника притяжения // Берлин. Берега. 2018. №5.

<sup>5</sup> Бендицкий Д. Дер Цаубер-пляж // Берлин. Берега. 2018. №1.

<sup>6</sup> Никитин Е. Немецкие рассказы.

<sup>7</sup> Расулева Д. Две ложки Бугульмы.

<sup>8</sup> Никитин Е. Немецкие рассказы.



шевый магазин «Альди» с бесплатными пластиковыми пакетами. Скоро в авоське оказались Тютчев, «Мертвые души», «Фауст» в переводе Пастернака, и это помогло ему создать «новую систему координат»<sup>1</sup>.

В небольших прозаических формах русскоязычные писатели создают мир, отличный от прошлого и от настоящего своего пребывания. В этих малых пространствах – полноценный мир, не связанный с тоской по прошлому. Ведь расставание с ним не было насильственным. Не звучит также тема чуждости немецкому миру, в который персонажи не стремятся интегрироваться. Этот «между-мир» представляется абсолютно самодостаточным, но, так же как и другие национальные миры, испытывает на себе внешнее воздействие. Немецкий культурный контекст, неизменно присутствующий в этих произведениях, противопоставляется реальности русскоязычного межкультурного пространства.

По своей жанровой форме большинство произведений представителей «новой русской берлинской» прозы представляют собой образцы «малой прозы»: дневниковые записи (О. Брейнингер «Поллок и Брегель»); эскизные зарисовки (Г. Аросев «Командировка в Дублин»); мимолетные наблюдения (А. Дельфинов «Текст, драгз, рок-н-ролл»); лирический или горький «вздых» при воспоминании о прошлом (Ю. Ефременкова «Тимофей Гришин») и просто «рассказы» (Е. Никитин «Немецкие рассказы»). Велик объем и стихотворной лирики, а также публицистических очерков и литературно-критических статей. Этому есть вполне убедительное объяснение: основным средством публикации служит периодика.

Правда, в последние годы литературно-художественные журналы стали все больше предлагать читателям крупные прозаические формы. Русскоязычный литературный процесс в современной Европе поддерживается разными по своей идейной направленности изданиями. И хотя степень их различия не столь велика (многие писатели европейской оседлости стремятся публиковаться во всех журналах сразу, а также в американских, российских и израильских), все же можно выделить три группы по степени их тяготения к той или иной идейной тенденции:

- журналы, придерживающиеся мнения о существовании двух различных русских литератур и поддерживающие исключительно писателей зарубежной оседлости;
- журналы, ориентированные на установление российско-европейских культурных связей, сторонники идеи единства русской литературы;
- журналы, поддерживающие мысль о самобытности русской зарубежной литературы на основе сопоставления произведений метрополии и диаспоры.

<sup>1</sup> Никитин Е. Немецкие рассказы.

Первая группа немногочисленна, в нее входят малотиражные узко региональные издания и журналы медиахолдинга «Partner» – «Мосты» и «Литературный европеец». Списки авторов этих журналов в значительной мере совпадают, общее у них и руководство, и место издания, и финансирование.

«Литературный европеец», орган «Союза русских писателей в Германии» во главе с Владимиром Батшевым, издающийся во Франкфурте-на-Майне с 1998 г., публикует художественную прозу, стихи, материалы об искусстве, литературную критику (обзоры, рецензии), мемуарную литературу, переводы. Отдельные разделы посвящены обзорам музеев и выставок, литературному календарю.

Главной задачей журнал считает «сохранение русской зарубежной литературы, обобщение ее опыта, развитие литературных традиций эмиграции на сегодняшнем этапе, противостояние негативным тенденциям новой подконтрольной властям российской литературы»<sup>1</sup>. Особенностью этого издания является его идеологическая камерность, не допускающая к себе «других». Печатаются там только его подписчики. Из всех сегодняшних эмигрантских изданий «Литературный европеец» наиболее радикально отстаивает мысль о качественном различии двух русских литератур. Редакция объясняет ситуацию примерами фламандской и нидерландской, а также немецкой, австрийской и швейцарской литератур. Однако при этом главным фактором выбора материалов для публикации утверждается их «эстетическая и ценностная ориентация»<sup>2</sup>. В этом программном заявлении ничего не говорится о том, что произведения авторов этого журнала имеют подчеркнуто негативное неприятие мира метрополии. Среди публикаций журнала вряд ли можно найти произведения с признаками русскоязычной литературы: в них мир, создаваемый в ином культурном контексте, противопоставляется миру сознательно утраченному и неприемлемому.

В одном из интервью главный редактор журнала В. Батшев отмечает, что «задачи русской литературы расширились – она теперь должна войти в русло мировой». Однако сделать это предстоит не всем: «... мы снова находимся в состоянии двух литератур... и, как в советские времена, наша русская зарубежная литература – впереди»<sup>3</sup>. Особенности этой литературы сам писатель В. Батшев видит в типе героя – «человеке сломанном. Его ломала советская жизнь, потом “перестройка”, затем постсоветское криминальное общество, а когда он эмигрировал, его продолжает ломать западное общество»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Литературный европеец. Франкфурт-на-Майне, 1998. № 1.

<sup>2</sup> Подробнее см.: Морфи Е.О. Литературный европеец (Frankfurt am Main) // Знамя. 1999. № 10; Ермошина Г.Г. Литературный европеец: ежемесячный журнал Союза русских писателей Германии // Знамя. 2004. № 9. С. 232–233.

<sup>3</sup> Батшев В. Европейские пути русской литературы // LiteraruS. Хельсинки, 2005. № 4. С. 28–31.

<sup>4</sup> Там же. С. 29.

Типичные публикации в журнале «Литературный европеец» представляют рассказы о неустроенности, случайности жизни человека с советским или российским прошлым. Это прошлое не доминирует, по нему не скучают, но именно оно наполняет атмосферу новой жизни героев. В рассказе Г. Кисель «Старый художник» оба персонажа уехали с родины и пребывают пусть и в благополучной (благодаря социальным службам) ситуации, но с душевными травмами. Катерина, учительница географии из Киева, устроилась в Бремене прислужкой к старому художнику, бывшему блокадному ребенку-сироте, который просит ее после своей смерти вернуться на родину и отвезти туда его картины: «Забери, может быть там, на Родине я окажусь нужным?»<sup>1</sup>

Встреча с давно покинутой родиной не всегда оказывается радостной. В рассказе И. Шесткова «Последнее путешествие на родину» развенчивается миф о якобы прекрасной стране, в которую эмигранты обычно стремятся вернуться. По прибытии «домой» герой напряженно пытался сосредоточиться на прекрасных воспоминаниях: «Но прошлое не оживало. Его стражи, похожие на промышленных роботов, захлопнули у меня перед носом заветные двери, не пустили в чудесный, наполненный пряными ароматами, сладостными звуками панфлейты и интимными радостями мир. ...Действительность пожухла, а моя память перестала воскрешать прошлое, превратилась в пыльную картонную коробку с черно-белыми фотографиями, валяющуюся на чердаке оставленного жителями дома»<sup>2</sup>.

Понятие «дома» теперь должно переместиться в другие края, и герой начинает строить его на чужбине, как в рассказе «Дёма» того же автора. Он купил квартиру на гонорар, полученный от кельнского издательства за коммерческий триллер, и теперь после длительного пребывания в Латинской Америке возвращается «домой»: «Город встретил меня знакомой суетой на перронах, розовыми огнями стерильной и уютной аптеки... запахом жареных сосисок, сладкой горчицы и пива... ревом моторов и ядовитыми выхлопами дизельных автомобилей, несмотря на многочисленные протесты зеленых так и не запрещенных городскими властями»<sup>3</sup>. Встреча с новой родиной приятна герою, несмотря на то что квартира пугает его призраками, демонами, страхом быть выселенным за долгую неуплату счетов. Он лелеет мечту о покупке загородного дома, чтобы не слышать «шума городского», не видеть соседей, закрыться в свою скорлупу человека одинокого, никому не нужного – ни на старой родине, ни на новой. Одинокий «сло-

<sup>1</sup> Кисель Г. Старый художник // Литературный европеец. Франкфурт-на-Майне, 2020. №263. С. 7.

<sup>2</sup> Шестков И. Последнее путешествие на родину // Литературный европеец. Франкфурт-на-Майне, 2019. №259. С. 4.

<sup>3</sup> Шестков И. Дёма // Литературный европеец. Франкфурт-на-Майне, 2019. №252. С. 2.

манный человек» без родины находит душевный покой только с местными пьяницами и в зоопарке, где недавно умерла любимая горилла из рассказа В. Батшева «Ортвин и без него»<sup>1</sup>.

В отличие от более мобильного «Литературного европейца» «Мосты», начавшие выходить с 2004 г. ежеквартально, претендуют на роль степенного «толстого» журнала, традиционного для русской словесности. В нем публикуются произведения писателей-эмигрантов не только на современные темы. Не последнее место среди публикаций занимают мемуары, историческая проза, посвященная дореволюционным событиям, обзоры современного литературного процесса, рецензии, публицистические очерки. В последние годы все чаще стали появляться романы «с продолжением»<sup>2</sup>, что, несомненно, свидетельствует о движении в сторону крупных эпических форм и глубоких проблем.

Среди авторов журнала Л. Борич, М. Ландбург, Р. Фурман, Б. Хазанов, Е. Терновский, В. Порудоминский (автор литературных биографий и исторической прозы), С. Ицкович, Г. Шмеркин и др.

Второй тип русскоязычной литературно-художественной периодики в Европе получил довольно широкое распространение. В 2005 г. германское издательство «Partner» во главе с М. Вайсбандом приступило к выпуску журнала «Зарубежные записки», главным редактором которого стал Д. Чхония. Во вступительном обращении к «друзьям-читателям» и «коллегам-литераторам» отмечается: «Мы с самого начала поставили задачу выпускать высокохудожественное издание, в котором приоритетным будет уровень произведения. Читатели должны убедиться, что журнал предлагает им литературу высокого художественного и профессионального уровня. Редакция намерена следовать традициям, заложенным в пушкинском “Современнике”, некрасовских “Отечественных записках”, лучших журналах советского периода»<sup>3</sup>.

Финансовые трудности, вызванные некоммерческим характером издания, привели к четырехлетнему перерыву выхода номеров. С 2013 г. по настоящее время журнал продолжает свою деятельность, не изменив своей направленности, но поменяв главного редактора: им стал Е. Степанов. По представлению редакции, журнал ставит «во главу угла духовную свободу личности и либерализм взглядов... Это взгляд на мир и Россию из не-России – но также из России, Европы, Америки, из всех стран, где живут пишущие по-русски авторы»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Батшев В. Ортвин и без него // Литературный европейец. Франкфурт-на-Майне, 2017. №233. С. 19–21.

<sup>2</sup> См.: Батшев В. Братья по классу. Конспект романа // Мосты. Франкфурт-на-Майне, 2019. № 63. С. 71–82; Рыбаков В. Ледяная глыба // Мосты. Франкфурт-на-Майне, 2019. № 64; 2020. № 65; Гай Д. Линия тени // Мосты. Франкфурт-на-Майне, 2021. № 66. С. 85–197; 2021. № 67. С. 83–189.

<sup>3</sup> Зарубежные записки. Dortmund, 2005. № 1.

<sup>4</sup> Зарубежные записки. 2013. № 21.

Это издание отличает среди других европейских русскоязычных полное отсутствие какой-либо ориентации. Обзор первых номеров позволил российскому критику Н. Репиной сделать следующий вывод: «Благодушная в общем позиция журнала сказывается в том, что возможность высказаться предоставляется большему количеству желающих, чем оно стоило бы. Налицо принцип “сейчас все пишут, и я попробую”. И действительно, слова складываются в строки, рисуется некий сюжет... Кому-нибудь да понравится»<sup>1</sup>. Однако, по мнению И. Толстого, комментатора радио «Свободы», это ничуть не мешает его популярности и способствует распространению «русского слова» на всем постсоветском пространстве<sup>2</sup>.

Идейной основой журнала издатели полагают отражение многополярности современного литературного процесса, не стремясь выделить какие-то группы по тематическому, структурному или проблемному принципу. В калейдоскоп современных публикаций вкраплены и произведения Ч. Айтматова, и переводы из Дж. Болдуина. Постепенно литературная география журнала расширяется. За последние пять лет заметно увеличилось количество публикаций писателей ближнего российского зарубежья. Отдельные номера, например, посвящаются обзорным статьям и переводам современной грузинской литературы (№14 за 2014, №30 за 2016, №33 за 2016). Современной поэзии Молдавии посвящен №29 за 2015 г. Есть переводы немецкой, литовской, армянской, испанской поэзии. Количество русских авторов уменьшается также и за счет публикаций новых переводов классической европейской литературы. В №31 за 2016 г. печатается поэма Дж. Байрона «Лара» в переводе М. Золотаревской, пьесу немецкого экспрессиониста Г. Бенна «Итака» можно прочесть в №33 за 2016 г.

Восьмидесятилетию одного из завсегдатаев журнала известному писателю Б. Хазанову посвящен №13 за 2008 г. Его судьба довольно показательна для писателей, проживающих в европейских странах. Он эмигрировал в Германию в 1982 г. после нескольких лет заключения по обвинению в антисоветской агитации и за участие в Самиздате. Б. Хазанов принадлежит к старшему поколению современной русской оседлости в Германии, его творчество характерно для представителей третьей волны русской эмиграции, обреченной на вынужденное переселение. Однако и в современном литературном процессе ныне здравствующий 93-летний писатель принимает «безграничное» участие. Его прозу, критические статьи, письма можно встретить в журналах России, Америки, Украины, Германии. К современному состоянию русской литературы он относится довольно скептически, но принципиально не разделяет ее на части и себя не причисляет ни к эмигрантской, ни к российской

<sup>1</sup> Репина Н. Зарубежные записки. Журнал русской литературы // Знамя. 2006. №12.

<sup>2</sup> Толстой И. Зарубежные записки. Мифы и репутации // Радио Свобода. 2008. 17 февр.



литературе, а творчество свое считает просто русским. По его мнению, «новая литература так или иначе противостоит старой парадигме, не мытьем, так катаньем старается освободиться от советского образа мыслей, сбросить путы архаической советской эстетики, выбраться из провинциальной затхлости»<sup>1</sup>, и это, по мнению Б. Хазанова, объединяет произведения современной литературы в единый процесс.

Основной темой его журнальных публикаций после эмиграции становятся русско-немецкие связи. В «Зарубежных записках» им была опубликована повесть «Ксения», ранее появившаяся в российском журнале «Звезда». Центральный персонаж – сын 78-летнего немца, молодой пианист, проживающий в Германии и гастролирующий по всему свету, – родился во время войны от украинской матери. Автор в небольшой эпической форме соединяет не только разные народы и страны, совмещает прошлое и настоящее – он обращается к разным жанровым формам: повествованию от третьего лица, дневнику, мемуарам: «странным образом война напомнила о себе не тогда, когда я готовился к выступлению, а во время концерта»<sup>2</sup>. Современная жизнь переплетается с военными воспоминаниями. Старик, узнавая в пианисте сына, обращается к своему прошлому, в котором ищет оправдания своего существования, и к будущему – через талантливого музыканта. «Мой предок снабжал винами императорский двор, вот откуда Trinkhorn с крылышками в нашем гербе. Это мой дед, обер-гофмаршал вюртембергского двора, посредственный музыкант и поэт, замечательная личность»<sup>3</sup>.

В рассказе В. Шубина «Тень, бегущая по обочине» представлен персонаж, обреченный на непрерывное передвижение, он выброшен в другую систему психологических координат, у него «мания бегства». Возвращаясь из Берлина от Тани домой, он проводит ночь в купе с человеком, наутро найденным мертвым. Полиция Мюнхена быстро его нашла, но пока доказать ничего не может. Персонажа, возможно, ждем тюрьма, но он не в силах за себя постоять и доказать свою невиновность. Он обречен на невозврат в размеренную уютную жизнь. «Его поезд никогда не вернется в пункт А – в Сокольники, где когда-то ждали его возвращения с работы Лена, маленький Никитка и рыжий Пират... Оставив позади пыльный канцелярский склад, холостяцкую квартиру в Мюнхене, заплаканную женщину в Берлине, его поезд пыляется миновать станцию с названием “Тюрьма” и летит в никуда»<sup>4</sup>.

В 2015 г. в Германии появился еще один литературный журнал на русском языке – «Берлин. Берега». Он выходит 2 раза в год. Редакторы издания собирают в нем тексты живущих в стране писателей, поэтов, переводчиков и публицистов, а также и тех, кто пишет о Германии, но

<sup>1</sup> Хазанов Б. Станьте, дети, в круг // Зарубежные записки. 2007. №11.

<sup>2</sup> Хазанов Б. Ксения // Зарубежные записки. 2005. №1; Звезда. М., 2004. №9.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Шубин В. Тень, бегущая по обочине // Зарубежные записки. 2005. №1.

живет за ее пределами. «Берлин. Берега», по признанию создателей, тоже стремится развивать традиции «толстых» литературных журналов. Они видят в образе германской столицы пограничье между двумя цивилизациями, двумя берегами. В журнале публикуются представители разных поколений русскоязычных писателей, не всегда биографически связанных с Германием, но обращающихся в своих произведениях, так или иначе, к темам русско-немецких связей.

В разделе «Переводы» публикуются тексты на русском и немецком языках, чтобы читатель мог сравнить и оценить работу переводчика и приобщиться к немецкой литературной традиции. В журнале можно прочесть прозу Г. Аронова (гл. редактор), Д. Бендицкого, А. Макушинского, Б. Хазанова, О. Юрьева, А. Дельфинова, Д. Вачедина и др., стихи Е. Ярошевского, С. Бирюкова, Б. Шапиро и многих других.

Художественная проза, публикуемая в журнале, представляет персонажа в поисках, находящегося на границе языков, культур, государств своего берега, персонажа, выстраивающего свой мир на этом пограничье.

Чувство перемещения в другое культурное пространство особенно остро ощущается в один из самых «домашних» праздников. Героиня рассказа Ю. Ефременковой «Трамвай в сочельник» воспринимает новые жизненные реалии как чудо: «Часы на Спасской башне желания исполняли исправно, но как только она переехала в Берлин, оказалось, что границы существуют не только в головах и картах, но и в территории чудес. Возможно, она пила не то шампанское или опаздывала с онлайн-трансляцией на речь президента на доли секунд, или надо было встречать Новый год с курантами, но по берлинскому времени, или повесить на елку того космонавта, с которым перемигивалась с двух лет»<sup>1</sup>.

Иначе происходит встреча с «другим берегом» персонажа М. Румер-Зараева из «Шампанского марки “Их штербе”»: «Берлин принял Даню в свое лоно, как никогда не принимала Москва. В Москве все, что наполняло его существование, было плотно пригнано друг к другу как кирпичи в стене — работа, дружеские связи, бытовые дела. Он ездил по привычным маршрутам, не видя ни улиц, ни людей. И улицы, и люди были частью его самого, неосязаемые, как воздух, которым дышишь. Он жил в замкнутом пространстве своих дел, мыслей и отношений. В Берлине все разомкнулось, распалось, и Даня остался наедине с городом»<sup>2</sup>.

Ограниченность нового пространства для переселенцев оказывается не только моральной, но и вполне реальной. Они вынужденно оказываются в рамках замкнутого образа жизни: «Мы с мамой ходим на интеграционные курсы. Там четыре больших стола, за каждым пять человек, и одна толстая учительница. Говорим только по-немецки.

<sup>1</sup> Ефременкова Ю. Трамвай в сочельник // Берлин. Берега. 2019. №2.

<sup>2</sup> Румер-Зараев М. Шампанское марки «Их штербе» // Берлин. Берега. 2017. №3+ (зима).

Ошибки она не исправляет. Говорит, непедагогично. Мы сидим за столом с семьей из Ирака. Они шли в Германию три года, пешком. В Македонии у них родилась дочка. Сейчас она дома с мамой. На курсы ходит муж и двое старших. Мы примерно одного возраста, скоро пойдем в подготовительный класс. Толстая учительница приносит на занятия пряники и айран. Она хочет нам понравиться. Мама отправила меня к вьетнамцам купить свежей свеклы, петрушки, фасоль»<sup>1</sup>.

Европейское русскоязычное литературное пространство не ограничивается только немецкими центрами. В Хельсинки под постоянным руководством Л. Коль ежеквартально с 2003 г. выходит историко-культурный и литературный журнал «LiteraruS – Литературное слово», объединяющий авторов, проживающих в разных частях света. Из российских писателей в нем преимущественно публикуются жители русского севера и петербуржцы. Уникальность этого издания заключается в том, что начиная с 2008 г. он выходит еще на шведском и финском языках, делая русскоязычные произведения доступными более широкой аудитории, при этом специально для журнала делаются профессиональные переводы. Частично возмещение затрат осуществляет фонд «Русский мир».

Одной из целей издания создатели считают «возможность творческим людям печатать в Финляндии свои работы на русском языке»<sup>2</sup>. Однако сфера интересов издания значительно шире. Журнал знакомит читателей и с финской историей и культурой, публикует статьи о композиторах, художниках. В самом широком смысле журнал направлен на сохранение русского языка в иноязычной среде, поддерживает связи с метрополией и другим местами оседлости, а также с российскими журналами, что дает возможность заграничным авторам найти своего читателя в России. Благодаря членству во Всемирной ассоциации русской прессы (ВАРП) распространяется по всему миру.

Литературно-художественные материалы издания чаще всего имеют тенденцию к изображению финляндского быта, темперамента, образа жизни глазами отстраненного персонажа, отсюда и основное тематическое направление журнала – «показывать эмиграцию, какой она представляется русскому человеку, и русскую действительность в ее эмигрантском отражении»<sup>3</sup>.

В рассказе Л. Коль «Я купила дом» автор поднимает две актуальные для переселенцев темы: «свой / чужой» и «одиночество странника». С одной стороны, русские жалуется на одиночество, а с другой – соседи шумные: «Как в Москве – проклинаю я все на свете!»<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Фингерова И. Ведьмовка // Берлин. Берега. 2020. №1.

<sup>2</sup> Обращение к читателям // LiteraruS. 2012. №2.

<sup>3</sup> Черноризская О. Финляндский историко-культурный журнал на русском языке «LiteraruS – Литературное слово» // Знамя. 2006. №2.

<sup>4</sup> Коль Л. Я купила дом // LiteraruS. 2003. №2. С. 42.

Повесть «Черный викинг» Р. Марковой обращается к теме национальной самоидентификации человека, рожденного не только от родителей разных этносов, но и проживающего в третьей стране. «С идентификацией у меня проблемы. С пяти лет живу в Швеции. Мой папа – черный, гораздо темней меня, но он тоже не совсем негр»<sup>1</sup>. Пребывая в гостях у бабушки Джоаккино в России, Алекс узнает в школе, что по матери, преподавательнице испанского и английского языков, он еврей, а отец, как оказалось, был католиком, мусульманином и социалистом. И все же, окончив школу в Швеции, молодой человек признается себе: «А русский я все равно не брошу и всегда его учить буду. Потому что это мой родной язык, я ведь все-таки русский»<sup>2</sup>.

Однако большинство авторов этого журнала обращают внимание на исключительно свободное и успешное положение человека вне родины. «Позиционируя себя приверженцами “чистого искусства”, которым “было за чем уезжать”, они культивируют миф о нашей творческой несвободе, из-за которой наша литература находится на стадии “стагнации”»<sup>3</sup>.

Ярким исключением из такого настроения является рассказ Н. Гейде «Гадкий утенок». Героиня покинула родину пятнадцать лет тому назад, училась игре на скрипке, но в копенгагенской школе друзей не нашла: «В моей жизни не получилось ничего такого, что сделало бы меня счастливой... Кто придумал для нас – пылких сердцем и душой – странную получушь, в которой наши чувства и порывы не востребованы и странны для окружающих?»<sup>4</sup>

Третья группа русскоязычных журналов Европы самая малочисленная. Ежеквартальный журнал «Эмигрантская лира», выходящий с 2013 г., может, и единственный в современном европейском литературном процессе. Основное внимание в нем уделяется поэзии, но есть и раздел «малая проза». Журнал обращен к проблеме идентичности русской зарубежной литературы. В публикациях проявляются черты как традиционной для литературы зарубежья ностальгии, так и космополитический подход – люди воспринимают себя гражданами мира и не ощущают своей оторванности. Сейчас в европейской литературе становятся все очевиднее тенденции соединения ностальгии и космополитизма. Авторы смотрят своими прежними глазами на новые реалии, поэтому возникает иной образ.

Журнал издается в бельгийском Льеже, его главный редактор поэт А. Мельник видит свое предназначение в выявлении уникальности литературы, создающейся авторами, проживающими за пределами России.

<sup>1</sup> Маркова Р. Черный викинг // LiteraruS. 2004. №5. С. 48.

<sup>2</sup> Маркова Р. Черный викинг. Продолжение // LiteraruS. 2004. № 6. С. 55.

<sup>3</sup> Черноорицкая О. Финляндский историко-культурный журнал на русском языке «LiteraruS – Литературное слово».

<sup>4</sup> Гейде Н. Гадкий утенок // LiteraruS. 2011. №1. С. 27, 29.

В этой связи в журнале специально представлены разделы «Поэзия диаспоры» и «Поэзия метрополии», при этом выбор писателей трудно объяснить только местом постоянного проживания: это довольно условно.

В прошедшем в 2016 г. Круглом столе, посвященном современной литературе и перспективам ее развития, А. Мельник задается вопросом: в чем отличие, если оно есть, между литературами, в чем сильные и слабые стороны ее. В целях уточнения понятийного аппарата дискуссии главный редактор журнала предложил выражение «неоэмигрантская поэзия», чтобы подчеркнуть отличие собственно эмигрантской литературы столетней давности от того, что создается в начале XXI в. В отличие от литературы прошлого, отличавшейся ностальгическим и космополитическим настроением, современная литература занимает срединное место. А. Мельник называет его «адаптационным»: «Люди привыкают к новой обстановке, новой реальности и пишут как о старом, так и о новом. Понятно, что у московского или питерского поэта нет подобных проблем в принципе – он просто пишет о близких ему российских реалиях, с которыми у него нет и никогда не было разрыва (а потому нет и связанных с этим чувств)»<sup>1</sup>.

Ситуация в России, по мнению поэта и критика, «накладывает какие-то ограничения, и тамошние поэты не всегда высказывают то, что хотят»<sup>2</sup>, но это не главное. Принципиальное преимущество современных поэтов-эмигрантов видится А. Мельнику в следующем: «...мы, в отличие от наших друзей-россиян, можем видеть российские реалии со стороны... Видение мира поэтами-эмигрантами более объемно, потому что мы смотрим на мир с двух точек зрения – и своими прежними глазами, с точки зрения исхода, и с точки зрения нового места жительства»<sup>3</sup>. Общение со второй культурой и языком, несомненно, обогащает писателей: «жизненный опыт таких поэтов богаче».

В таких рассуждениях очевидна большая доля предвзятого рационализма: так должно было бы быть, но в действительности оказывается, что сопоставление поэзии «метрополии» и «диаспоры» в основе своей имеет проблему выбора литературного материала. Стихотворения иных российских авторов порой и уступают добротным произведениям диаспоры, но кто сказал, что в журнале публикуется лучшее в русской поэзии. В чем А. Мельник абсолютно прав, так это в том, что у людей, оказавшихся в новой жизненной ситуации действительно больше мотивации для творчества, так как не все могут за границей работать по профессии. К тому же ситуация с литературной жизнью вне России «очень разреженная»: максимум четыре-пять русскоязычных диаспор в мире. Все эти «за» и «против», несомненно, делают проблему взаимо-

<sup>1</sup> Мельник А. Современная поэзия русскоязычной диаспоры: проблемы и перспективы // Эмигрантская лира. Льеж, 2016. №1.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.



отношения литератур наиболее актуальной в современном литературоведении, и журнал «Эмигрантская лира» этому способствует.

Об одиночестве и отсутствии собирательно «мы» в поэзии эмиграции пишет один из авторов «Эмигрантской лиры» А. Креславская. Она не разделяет оптимизма руководства журнала, так как, вспоминая творческие судьбы поэтов Серебряного века в эмиграции, приходит к выводу, что, «в сущности, все предшествующие волны показывают, как затухает поэтическое чувство в чужой среде... Как поглощенный звуконепроницаемой средой коммуникационного языкового дефицита голос глохнет... Это тоже такая печаль эмигрантской поэзии»<sup>1</sup>.

Развивая свою мысль, поэтесса обращает внимание на принципиальное отличие современной поэзии эмиграции от ее предшественницы начала XX в.: поэзия сегодня стремится к включению в новый культурный контекст, в то время как поэты-эмигранты прошлого находили вдохновение в сохранении русской поэзии в себе, не стремясь к творческим и даже личным контактам с европейской поэзией: «Смысловые оттенки мы искали в новых ландшафтах. Мы изучали изменчивость полутонов чужих побережий, мы вгрызались в плоть чужого языка и культуры, чтобы прирасти. Но прирастание не получалось. А если и случалось оно где-то частично, то это было не во всем, не всегда, неполнота этого прирастания, даже при наличии работы, стабильности и благополучия, тяготила. И к неизбежности этой неполноты нужно было привыкать. Мы не смогли совладать с ворочающимся на дне наших стихов тем самым обломком родной галеры прошлого»<sup>2</sup>.

Среди произведений раздела «Малой прозы» нет строгого деления на «там» и «тут», но читатель всегда имеет возможность уточнить биографию авторов в разделе «Коротко об авторах». Большинство писателей проживает в Германии. При разнообразии сюжетных построений можно отметить общее: центральным событием повествования часто является что-то случайное, мимолетное, ненадежное: воспоминание события, предметно-бытовая деталь, ощущение.

В рассказе «Тень маршала» из цикла «Коммуналка» Л. Гуревич передает всепонимание персонажа, вызванное увиденной в монастыре Святого Флорина, неподалеку от австрийского города Линца, мебелью красного дерева. «И я тут же вспомнил знакомый с детства комнатный гарнитур, живое дерево, которое наверняка помнит загубленного маршала и его безвинно погибшую женщину»<sup>3</sup>. В рассказе нет оценки исторических событий, как нет и политики. Перед читателем расщепленное сознание персонажа, живущего в двух временных и эмоциональных состояниях.

<sup>1</sup> Креславская А. Полет нормальный? Исторический фон эмигрантской поэзии // Эмигрантская лира. Льеж, 2013. №1.

<sup>2</sup> Креславская А. Полет нормальный? Исторический фон эмигрантской поэзии.

<sup>3</sup> Гуревич Л. Тень маршала // Эмигрантская лира. Льеж, 2018. №1.

В ожидании оформления гражданства вследствие женитьбы на «шведоязычной финке» и после фактического расставания с женой героиней зарисовки «Yerevan, I love you» Г. Аросева<sup>1</sup> ищет случайных знакомств, находясь в эмоционально напряженном состоянии. Оно передается короткими, динамичными фразами людей, обычно сталкивающихся где-то на перепутье; в данном случае, видимо, в аэропорту завязывается диалог с жительницей Еревана. Центрального события как такового нет, но встреча с гражданкой другой страны, когда-то бывшей частью его бывшей собственной, вызывает безотчетное влечение, стремление в мимолетности встречи уловить что-то важное.

Не последнее место среди черт этих произведений занимает прием двуязычия. Это может быть русский и армянский, как в «Yerevan, I love you», чаще русский и немецкий, как в «Ам Зонненштайн» А. Барсукова<sup>2</sup>, или русский и французский в рассказе «Рейс» того же автора.

Как уже отмечалось, русскоязычный литературный процесс в Европе реализуется не только в виде журнальных публикаций, но и в устных периодических формах.

«Чтения» или «презентации» — в кафе, в книжном магазине *Nimmersatt*, в «Арт-салоне» или «Салоне Фадиных», в театре P.A.N.D.A. (А. Дельфинов) При этом выступления писателей *live* нечто большее, чем обычная рекламная акция или традиционные «встречи с читателями»: тут не столько вспомогательная форма литературной жизни, сколько ее самостоятельное проявление.

Наряду с собственно «изящной словесностью», «презентуются» и явления пограничные (сценарии или даже комиксы). Литературные вечера сопровождаются выставками, концертами, театральными постановками, фильмами. Коллективные шоу на границе литературы, музыки, перформанса, видео и так далее обеспечивают автору имя и отклик с большей гарантией, чем наличие его книг в каталогах книжных издательств.

Цель таких встреч не просто желание любыми средствами «усилить резонанс» словесного искусства. И тем более не простая тусовка представителей разных искусств. Это одна из современных форм бытования литературы в иноязычной среде.

Логическим продолжением такого рода художественно-литературного высказывания стало появление альманаха «Берлин – открытый город», который издается с 2005 г. Его издатели развивают традицию берлинской «русской линии» во всем ее единстве и многообразии: «Создавая “русскую линию” альманаха, мы – с одной стороны – опираемся на культурную традицию Русского Берлина, возникшую в 20-е годы XX

<sup>1</sup> Аросев Г. Yerevan, I love you // Эмигрантская лира. Льеж, 2014. №2.

<sup>2</sup> Барсуков А. Ам зонненштайн, Рейс // Эмигрантская лира. Льеж, 2018. №2.

## Глава 2. Современная русскоязычная литература

века, а с другой – понимаем Русский Берлин как неотъемлемую часть современной художественной жизни города Берлина в целом»<sup>1</sup>.

Альманах насчитывает более трех десятков выпусков и отражает картину бытования русскоязычной литературы и искусства в немецкоязычной среде. Каждый выпуск – тридцать экземпляров, они пронумерованы и подписаны авторами; переплет и часть эстампов / фотографий / коллажей изготовлены вручную. Некоторые материалы имеют и звуковой формат: тексты записываются в исполнении авторов в аудио-, видеоформате. Визуальный компонент ни в коем случае не представляет собой привычные иллюстрации: графика вполне независима, но все же не обособлена: если отделить ее от текстов, она многое теряет.

Авторам этого уникального явления представляется важным и интересным вывести альманах из пространства тиражированной печатной продукции, придать ему характер артефакта и поместить в пространство искусства: «Ведь в эпоху технической воспроизводимости искусства подлинность (аутентичность) занимает место культовой ценности! Нам важно “здесь и сейчас”. Уникальное бытие произведения искусства в том месте, в котором оно находится. За книгой мы видим людей, ее создавших. В этом смысле книга тождественна человеку, а человек – книге. Каждый из писателей / художников – это яркая индивидуальность, формирующая в той или иной мере поток художественной жизни города Берлина. Визуальное и текстовое оформление книг Альманаха неразрывно связано со всеми прочими видами художественного самовыражения их авторов»<sup>2</sup>.

Русскоязычный литературный процесс в Германии протекает в многообразии периодических изданий и имеет признаки одной из национальных микрокультур, существующих на немецкоязычном пространстве.

\* \* \*

Очевидно, что анализ лишь некоторых примеров русскоязычных литератур Азербайджана и Германии дает основания полагать, что они представляют разновидности одного явления, обладающие общими чертами, но имеющие и свои индивидуальные особенности. Исходя из основного признака русскоязычной литературы – «диалогичности», азербайджанский вариант можно считать принадлежащим к «русскоязычной национальной литературе». В рамках этого можно рассматривать и соответствующие явления в Якутии, в Мордовии, на Северном Кавказе, на Украине, в Казахстане, других национальных

<sup>1</sup> Сергиенко В. Альманах. Берлин – открытый город. № 26 за 2011 г. Метрополи. Берлин, 2011.

<sup>2</sup> Там же.

образованиях, где присутствует врожденное двуязычие и национальный колорит. В случае с литературной ситуацией в Германии с благоприобретенным двуязычием и проблемой «свой / чужой» уместнее вариант «русскоязычная литература диаспоры (рассеяния)». Произведения этой разновидности можно обнаружить в русскоязычных литературах Израиля, США, Канады и других стран с русскоязычным населением.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Đurišin D.* Systematika medziliterárneho procesu / Dionýz Đurišin a kolektív; Sloven. akad. vied. Literárnovedný úst. Bratislava: Veda, 1988. 130, 196 с. (встреч. паг.).
- Ette O.* WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017. IX, 392 S.
- Sturm-Trigonakis E.* Global playing in der Literatur: ein Versuch über die Neue Weltliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 276 S.
- Акафоглу З.* Гангал. Баку, 2013.
- Алексеев М.П.* Многоязычие и литературный процесс // Многоязычие и литературное творчество: [Сб. статей] / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); [отв. ред. М.П. Алексеев]. Л.: Наука. С. 7-17.
- Ананьева С.В.* Русская проза Казахстана : [последняя четверть XX века – первое десятилетие XXI века] / М-во образования и науки Республики Казахстан, Ком. науки, Ин-т литературы и искусства им. М.О. Ауэзова. Алматы: Жибек Жолы, 2010. 355 с.
- Ахундова Т.* Порой. Баку, 2005.
- Баку и окрестности-II: Альманах. Баку: Изд-во «Али и Нино», 2012.
- Бороздина П.А.* В двух измерениях: современное двуязычное творчество // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Сер. 1. Воронеж, 1996. Вып. 2. С. 78-87.
- Бурцева Ж.В.* Русскоязычная литература Якутии : художественно-эстетические особенности пограничья / Ин-т гуманитарных исслед. и проблем малочисленных народов Севера Сибирского отд-ния Российской акад. наук. Новосибирск: Наука, 2014. 130, [1] с.
- Габуниа З.М.* Художественный русскоязычный текст как посредник двух языков и двух культур // Cuandernos de Rusistica Espanola. 2006. № 2. С. 104-115.
- Геронимус В.* О литературной эмиграции начала XXI века // Эмигрантская лира: литературно-публицистический журнал. Льеж, 2020. № 1(29).
- Дадашов Н.* Станция «Аврора». Баку, 2013.
- Егорова Н.А.* Четвертая волна, или русский литературный процесс в Германии в конце XX – начале XXI в. // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. 2012. №3. С. 204-232.

## Литература

- Ермошина Г.Г.* Литературный Европеец: ежемесячный журнал Союза русских писателей Германии Европеец советского образца // Знамя. 2004. №9. С. 232–233.
- Карабанова Н.В.* Художественно-эстетическое своеобразие жанра повести в русскоязычной прозе Мордовии 80–90-х годов XX века : монография / М-во образования и науки РФ, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования «Мордовский гос. пед. ин-т им. М.Е. Евсевьева». Саранск: МГПУ, 2012. 205 с.
- Кудряц Е.В.* «Наша» пресса в Германии // Lib.ru [Электронный ресурс]: журнал «Самиздат». URL: [samlib.ru/k/kudrjac\\_e\\_w/pressa.shtml](http://samlib.ru/k/kudrjac_e_w/pressa.shtml)
- Лейдерман Н.Л.* Русскоязычная литература – перекресток культур // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Екатеринбург, 2005. С. 49–53.
- Логинова М.А.* Этнокультурный хронотоп малой русскоязычной прозы писателей Казахстана конца XX – нач. XXI вв.: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Омск, 2018.
- Мамедов Б.* Святой грешник. Баку, 2011.
- Мамедов Н.* Карта языка. Баку, 2010.
- Мамедов Н.* Место встречи повсюду. М., 2013.
- Михед П.В.* «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет...» // Культура и текст. 2016. №1(24). С. 141–153.
- Павлов Ю.М.* Художественная концепция личности в русской и русскоязычной прозе второй половины XX – начала XXI века : монография / Министерство образования и науки Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Кубанский государственный университет», Факультет журналистики. Краснодар: Новация, 2016. 194, [1] с.
- Полякова Л.В.* Проблемная ситуация в современной литературоведческой терминологии: «национальная идентичность» // Вестник ТГУ. 2012. Вып. 2(106). С. 43–51.
- Русскоязычная литература в контексте восточнославянской культуры: сб. статей по материалам Международной интернет-конференции «Проблемы развития русскоязычной литературы и судьба восточнославянского культурного сообщества» (15–19 декабря 2006 года) / Томский государственный университет, кафедра истории русской литературы XX века; [науч. ред. Т.Л. Рыбальченко]. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2007. 319 с.
- Рышкова Е.* Русская литература в Германии // Lib.ru [Электронный ресурс]: журнал «Самиздат». URL: [samlib.ru/s/suhowa\\_e\\_a/10a-88.shtml](http://samlib.ru/s/suhowa_e_a/10a-88.shtml)
- Сергиенко В.* Альманах. Берлин – открытый город. №26 за 2011 г. Метрополи. Берлин, 2011.
- Султанов К.* От «Единства многообразия» к «единству-в-различии»? // Вопросы литературы. 2016. №1. С. 67–103.
- Султанов К.К.* Русскоязычная литература как культурный феномен и объ-



Литературные связи России и Европы в начале XXI века

ект исследования // *Stephanos*. 2016. №3(17). С. 154–162.

*Тамилин Э.* В Москву за билетом в Торонто. Баку, 2010.

*Тодорова И.Д.* Витальность русского языка и русскоязычная литература // *Вестник РУДН. Серия: Вопросы образования: языки и специальность*. 2018. Т. 15. №1. С. 118–127.

*Чернорицкая О.* Финляндский историко-культурный журнал на русском языке «LiteraruS – Литературное слово» // *Знамя*. 2006. №2.

*Шульженко В.И., Переяшкин В.В., Савченко Т.Д.* Русскоязычная литература как феномен культуры «российского фронта» // *Вестник Пятигорского ун-та*. 2017. №4. С. 56–63.

### Глава 3. Взаимодействие русской и западной литературно-художественной традиции в начале XXI века

#### 1. ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПРОЗЫ

Произведения европейской литературы начала XXI в. в силу прежде всего временного фактора не могут претендовать на историко-литературоведческий анализ – они принадлежат сфере интересов критики (т. е. являются частью современного литературного процесса). Однако, наблюдая за мозаикой имен и форм, разобраться в которых еще не пришло время, можно попытаться сделать некоторые наблюдения общего характера.

Первое, что бросается в глаза: чрезвычайное распространение именно больших эпических форм. Они кажутся не столь экспериментальными и вызывающими, как прежде. Наблюдается возвращение прозы к традиции, что в некоторой степени может быть объяснено реакцией писателей на изменившееся читательское сознание, ищущее не замысловатой техники, а доступного и увлекательного сюжета. При этом, хотя проза сегодня и стала менее изощренной технически, вкуса к экспериментированию, к поиску новых средств художественной выразительности она отнюдь не утратила.

Несомненно, на этот процесс оказало значительное влияние и расширение границ общения русской и западной литературы, культурный взаимообмен 80–90-х гг. XX в. и усиление западноевропейской тенденции к реалистическому письму в 1970–1980-е гг. как очевидному следствию кризиса постмодернизма. В этом движении ведущая роль принадлежит эпическим жанрам как наиболее гибким и исторически (в отличие от лирики и драмы) лишенным более или менее строгих канонов. Уже к концу XX в. стало ясно, что среди всех эпических жанров роман оказался наиболее авторитетным и подвижным. Форма его

приобрела новые модификации, практически размывающие его привычные классические черты.

Традиционно в современном литературоведении роман представляется как большая эпическая форма, предполагающая множественность сюжетных линий, изображение человека в сложностях жизненного процесса, охватывающего судьбы ряда действующих лиц в их становлении и развитии. Кроме того, обычно отмечают свободу и изменчивость этой литературной формы, призванные отражать образ современного героя. Являясь наследником античной и средневековой эпической литературы, ориентированной на изображение коллективного сознания, роман, начиная с эпохи Возрождения, теперь стремится к изображению индивидуального сознания. «Отдельный человек не выступает более как представитель определенной группы людей; он обретает свою личную судьбу и индивидуальное сознание. Но в то же время отдельный человек непосредственно связан теперь не с ограниченным коллективом, но с жизнью целого общества или даже всего человечества. А это, в свою очередь, приводит к тому, что становится возможным и необходимым художественное освоение общественной жизни сквозь призму индивидуальной судьбы “частного” человека»<sup>1</sup>, – пишет литературовед В. Кожин.

Эта мысль развивается университетским теоретиком литературы В. Хализевым: «Роман как жанр, склонный к синтетичности, резко отличен от иных, ему предшествовавших, являвшихся “специализированными” и действовавших на неких локальных “участках” художественного постижения мира. Он (как никто другой) оказался способным сблизить литературу с жизнью в ее многоплановости и сложности, противоречивости и богатстве. Романная свобода освоения мира не имеет границ»<sup>2</sup>.

«Романная свобода», позволявшая писателям пользоваться этой формой на протяжении веков, в XX в. претерпела сильные потрясения, испытав воздействие со стороны кинематографа и массовой литературы, так же как и изобразительное искусство в свое время от фотографии. Художественный вымысел, рассказ истории и, как следствие, сюжет – основа традиционного романа – подверглись серьезному нападению, а в отдельных случаях («новый роман») и практически полному уничтожению.

Такое разделение уже было заложено в существовании двух типов романов, на которое еще в начале XX в. указывал Б. Грифцов<sup>3</sup>. К первому типу исследователь относит романы, основанные на внешнем действии (приключенческие, детективные), ко второму – основанные на

<sup>1</sup> Кожин В. Роман // Литературная энциклопедия понятий и терминов. М., 2001. С. 890.

<sup>2</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 330.

<sup>3</sup> Грифцов Б.А. Теория романа. М., 1927.

### Глава 3.

#### Взаимодействие русской и западной литературно-художественной традиции в начале XXI века

внутреннем действии (психологические). В них изображаются макромир и микромир соответственно. Очевидно, что второй тип романа вырос из первого: приключения и путешествия создали странствующего героя, который, в свою очередь, отправился странствовать в поисках самого себя, своей экзистенциальной сущности, в поисках истины, прошлого, увлекая за собой читателя в лабиринты памяти, снов, фантазий.

В литературном процессе XX в. эти два типа романа развиваются параллельно. Очевидно, что так называемые «внешние» романы стремятся к сохранению традиционной романной формы и содержания (что и наблюдается в литературе условно реалистической). Романы «внутренние», менее заинтересованные в сохранении формальных жанровых признаков, неизбежно на протяжении всего XX в. будут экспериментировать с формой и содержанием, что изменит этот тип эпической литературы до неузнаваемости, превратит роман просто в постмодернистский «текст». А что потом?

К началу XXI в. на развитие европейской литературы оказали влияние факторы, без учета которых трудно представить дальнейшие ее пути. Закончившийся в 80-х гг. XX в. постмодернистский эксперимент в западной ее части лишь подтолкнул Восток к освоению этого опыта. Восточноевропейская и русская литературы после нескольких лет отчужденного от Запада состояния спешили примерить на себя эти экспериментальные одежды.

Рубеж XX–XXI вв. обнаружил явное сближение путей развития русской и западной литератур, которые большую часть XX в. представляли собой два ярко выраженных направления европейской литературы. Имея общие исторические корни и развиваясь в одном направлении вплоть до начала XX в., эти две составляющие европейской литературы пережили длительный процесс расхождения, чтобы к концу века обрести общие признаки.

В XX в. западная литература прошла через модернистские течения, с одной стороны, психологический и интеллектуальный реализм, с другой. Русская литература сразу же после символизма Серебряного века прошла через творчество В. Набокова и фантастический реализм М. Булгакова, литературу зарубежья 1920–1980-х гг., с одной стороны; с другой – обогатилась социалистическим, а также интеллектуальным и психологическим реализмами. Все это вместе взятое привело к развитию некоей формы «модернизированного реализма», нашедшей воплощение как в русской, так и в западной литературе.

Подобного рода наблюдения стали следствием анализа произведений, опубликованных в XXI в. и уже получивших различные формы признания, они стали неотъемлемой частью современного европейского литературного процесса, о чем свидетельствуют национальные

премии, номинации, читательский спрос, экранизации. Среди них книги как русских писателей – С. Гандлевского, Е. Гришковца, М. Бутова, З. Прилепина, С. Минаева, П. Санаева, М. Шишкина, В. Кунина, Е. Водолазкина, так и западных – англичан И. Макьюэна, Т. Парсонса, П. Мейла, Дж. Барнса, поляка Я. Вишневского, немцев Б. Шлинка, М. Вальзера, француза Ф. Бегбедера, итальянца Л. Малерба, голландца Г. Коха, американца Д. Кинга, норвежца Э. Лу, перуанца М. Варгас Льюса. В произведениях современных писателей можно наблюдать формирование признаков современной прозы как по типу создаваемых в них образов героев и связанной с ними авторской позиции и идеологической направленности, так и по формальным составляющим.

Начнем с формы как наиболее бросающегося в глаза элемента. Если говорить о более или менее традиционном построении прозаического текста, то в большинстве случаев это оказывается именно так. Однако что есть «традиционная форма»? Истории литературы известны разнообразные варианты художественного построения, способов повествования, смены точек зрения, включения всевозможных внесюжетных элементов, изменения последовательности изображения событий, пространственно-временных экспериментов. В этом смысле форма анализируемых произведений традиционна: приемы, выбираемые писателями, не выходят за рамки уже хорошо известных. Интерес скорее представляет не новизна приемов художественной формы, а их сочетаемость и мотивированность использования. Наблюдается откровенная «вторичность» формальных приемов, унаследованная от постмодернизма, который (в отличие от модернизма) всегда демонстрировал свое лояльное отношение к классическому наследию.

Один из самых устойчивых в классической литературе прием хронологического построения сюжета среди выбранных писателей не очень популярен. Он встречается в романах Т. Парсонса «Муж и жена» (2002), Д. Кинга «Дневник киллера» (2003), П. Мейла «Хороший год» (2004), С. Минаева «Dухless» (2006). Все эти произведения объединяет намерение авторов воспроизвести последовательность изображаемых событий частной жизни героев в течение, как правило, незначительного по продолжительности, но важного для авторов и их героев периода жизни. Стилистически они представляют интимные дневниковые записи, помогающие героям разобраться в себе, и написаны они чаще всего от первого лица.

В романе «Муж и жена» главный герой Гарри Сильвер пытается найти баланс эмоций, времени и жизненных сил между сыном, новой семьей и стареющей матерью. Схожая ситуация и у Иана Бриджеса, героя романа Д. Кинга. Характер его работы требует абсолютного хладнокровия, и заказчики «услуг» делают все, чтобы уберечь его от каких-либо привязанностей. Мать, наоборот, пытается устроить его



Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

личную жизнь, выяснить, есть ли у Иана подруга. Герой одинок, к концу романа он остается и без работы, и любимая девушка оказывается в реанимации, и жизненные проблемы не разрешены. Только в романе П. Мейла рассказ ведет автор, и это вполне объяснимо: герою Максу Скиннеру, не очень удачливому клерку, не нужно бороться с эмоциями и совмещать несовместимое, раскрытие его внутреннего мира не требует больших усилий. После вынужденного увольнения он становится виноделом, так как получил по завещанию дяди недвижимость в Провансе. Даже внезапное появление взрослой дочери, о существовании которой он даже и не подозревал, не создает эмоционального напряжения и необходимости разбираться в своем внутреннем мире. В соответствии с выбранной повествовательной формой в этих произведениях представлена одна точка зрения, один рассказчик, и, как отмечалось, таких «однолинейных» художественных форм немного. Все другие романы, даже сохраняющие форму дневника и одного рассказчика, тем не менее избегают последовательного изображения событий, пользуясь различного рода художественными приемами.

В романе Г. Коха «Ужин» повествователь выстраивает сюжет в соответствии с принятой в ресторане очередностью подачи блюд и делит его на следующие части: «Аперитив. Закуска. Горячее. Десерт. Дижестив». Каждая часть текста имеет не только буквальное значение (события меняются с переменой блюд), но и метафорическое: в части «Аперитив», например, читатель знакомится с основными участниками событий; на «Закуску» подается уже назревающая проблема в семье брата, известного политика; «Горячее» приносит весть о неблагоприятном поступке сына; во время «Десерта» предпринимаются попытки как-то «разрулить» ситуацию; «Дижестив» приводит в порядок ситуацию. Все возвращается на прежние места: «Мы выстояли перед тем, чего раньше с нами еще никогда не случалось. Не важно, что пережили мы эти события каждый по-своему. Нам не надо знать друг о друге абсолютно все. Тайны счастью не помеха»<sup>1</sup>. В книгах также можно встретить соединение хронологического повествования и рассказа от первого лица.

Другое дело повествователь: тут наблюдается большее разнообразие. Подавляющее число авторов стремится к многомерности изображения жизни, поэтому они обращаются к двум и более точкам зрения, создавая объемную картину мира. В этом случае хронологическая последовательность происходящего практически невозможна. В романах Я. Вишневого «Одиночество в сети» (2001) и М. Шишкина «Письмовник» (2010), на первый взгляд, используется один из самых распространенных приемов двухуровневого повествования – «роман в письмах», но оказывается, что и здесь можно поэкспериментировать

<sup>1</sup> Кох Г. Ужин. СПб., 2013. С. 314.

с формой. Герои Я. Вишневого выстраивают свои отношения в виртуальном пространстве (Интернете), поначалу не будучи даже знакомыми, а персонажи М. Шишкина вообще живут в разные времена, и их «переписка» – дело рук уже самого автора, совмещающего разные эпохи и также представляющего их истории в виртуальном мире. Постепенно становится ясно, что Сашенька живет примерно в 1960-х гг., а Володя участвует в войне 1900 г. с Китаем и погибает в первом же бою. Получается, что жанр «романа в письмах», на протяжении нескольких веков бывший столь популярным в европейской литературе, теперь меньше востребован, зато приобрел новые нюансы формы.

Уже из первых наблюдений над романной формой начала века становится ясно, что основное внимание авторов будет сосредоточено на усилении роли повествователя, придании ему многомерности. Подавляющее количество выбранных произведений обнаруживают устойчивую ориентацию на различные комбинации повествования от первого лица. Этот рассказчик – субъект изображения, достаточно объективированный и связанный с определенной социально-культурной и языковой средой, с позиций которой он и представляет других персонажей.

Наиболее часто встречающийся вариант – один рассказчик на протяжении всего текста. Такое встречается в книгах Е. Гришковца «Рубашка» (2004), М. Бутова «Мобильник» (2006), С. Минаева «Dухless» (2006), П. Санаева «Похороните меня за плинтусом» (2007), Т. Парсонса «Муж и жена», Б. Шлинка «Возвращение» (2006), Г. Коха «Ужин» (2009), Ф. Бегбедера «Французский роман» (2011), Дж. Барнса «Предчувствие конца» (2011), Д. Кинга «Дневник киллера», Э. Лу «Допплер» (2004), М. Варгаса Льоса «Похождения скверной девчонки» (2006). Как видно, и русские и западные писатели здесь практически едины. Во всех этих случаях функция повествования прикреплена к персонажу, соединяя в себе формальный и художественный приемы. Персонаж как бы превращается в автора, а в случае с романом Ф. Бегбедера еще и приобретает внешность и биографию самого автора-создателя, сочинившего роман «в уме, без ручки, с закрытыми глазами»<sup>1</sup> и находящегося в том же пространстве и времени, что и события, и участники сюжета.

К тому же типу повествования примыкает рассказ от третьего лица. Здесь, так же как и в случае с хронологически выстроенным сюжетом, примеров немного: «Санька» (2006) З. Прилепина, «На основании статьи...» В. Кунина (2010), «Хороший год» П. Мейла, «Биография любви» (2001) М. Вальзера.

Обязательное для «романа в письмах» наличие двух персонажей-рассказчиков может встретиться и в других повествовательных

<sup>1</sup> Бегбедер Ф. Французский роман. СПб., 2014. С. 11.

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

формах. Роман Л. Малерба «Римские призраки» (2006) построен на переключке двух первых лиц: мужа и жены. Каждый изображает одни и те же события так, как он их видит своими глазами. Третьего тут не дано, и читателю приходится выбирать между двумя «правдами».

Еще реже встречается соединение авторского повествования от третьего лица с прямым голосом, как правило, центрального персонажа, рассказывающего свою историю или комментирующего происходящее. Такую структуру произведения выбрали И. Макьюэн в «Искуплении» (2001) и Е. Водолазкин в «Лавре» (2013). У И. Макьюэна в эпилоге знаменитая писательница рассказывает подлинные истории своих героев, которые в трех частях уже прочитанного читателем романа заканчиваются иначе. Е. Водолазкин наполняет текст романа развернутыми монологами героя, обращенными к умершей возлюбленной, в которых он сообщает ей о событиях своей жизни.

Усложнение построения сюжета введением нескольких повествователей дополняется также членением сюжета на дробные элементы (отдельные рассказы, письма), объединенные, например, образом рассказчика, как в случае с книгой П. Санаева «Похороните меня за плинтусом», состоящей из отдельных историй из жизни маленького мальчика, или исключительно авторской идеей, как у М. Шишкина в «Письмовнике».

Помимо внимательного отношения к выбору субъекта повествования современные авторы наследуют и классические формы внесюжетных элементов. Здесь вообще трудно представить какие-либо новшества. Наоборот, внесюжетные элементы произведений используются писателями обширно и традиционно.

Подавляющее большинство западных книг снабжено посвящениями и (или) эпиграфами – исключение составляют романы М. Вальзера «Биография любви» и Д. Кинга «Дневник киллера». Среди русских книг посвящения и эпиграфы встречаются значительно реже. Тем более обращает на себя внимание использование внесюжетных элементов в построении книги С. Минаева «Dухless, или Повесть о настоящем человеке» и Е. Водолазкина «Лавр, неисторический роман» – они буквально ими насыщены. Указанная отсылка к «Повести о настоящем человеке» придает произведению обобщающий характер. Автор, как и Б. Полевой, несомненно «попал в нерв поколения», что проявилось в исключительной популярности каждой из книг среди молодежного читателя своего времени. Травестирование советской литературы продолжается и в тексте этого романа (например, «Они сражались за розницу»<sup>1</sup>).

Кроме того, автор использует названия и эпиграфы к каждой главе на русском и английском языках, цитаты из Интернета, модных жур-

<sup>1</sup> Минаев С. *Dухless, или Повесть о настоящем человеке*. М.: Астрель, 2012. С.139.

налов, мультфильмов, произведений Э. Лимонова, объявлений, бухгалтерских смет, слоганов. Активную роль в тексте С. Минаева играют различные заимствования, в том числе вкрапления в русский текст слов и выражений, записанных латиницей (the telki, ZIMA-2); иноязычных слов, передающих реалии чужого быта («аутсорсить», «И это очень демедж брэнда и может вызывать у консьюмер нехороший фидлинг. Окей?»<sup>1</sup>, «Вообще, WHAT THE HELL IS GOING ON?»<sup>2</sup>).

В романе Е. Водолазкина используются абсолютно те же приемы – меняется только объект изображения. Писатель не воссоздает современный культурный контекст, как С. Минаев, а, наоборот, имитирует (ведь роман «неисторический»!) некий условный контекст. Этим объясняется и деление структуры произведения на «Пролегомену», «Книгу познания», «Книгу отречения», «Книгу пути», «Книгу покоя», буквенное обозначение номеров глав, использование архаичной лексики<sup>3</sup>.

Большое внимание уделяется усложнению повествовательной структуры всякого рода вставными конструкциями. Среди них на первом месте письма (открытки, записки). Без них не обошелся ни один автор, а иные вообще сделали этот прием основным. Предыстории, сны, видения, вставные рассказы, сноски, документы, внутренние монологи по-прежнему в арсенале средств художественной изобразительности.

Выстраивая сложные повествовательные конструкции, писатели прежде всего работают над созданием образа повествователя, который порой совпадает и с образом главного героя, но, что важнее, выстраивается образ самого создателя, который чаще всего представляется как личность образованная, впитавшая обширный культурный контекст разных эпох. Цитирование, ссылки на литературные авторитеты становятся важным средством создания образа. Здесь очевидно преимущество российских авторов, обращающихся как к отечественной литературе и истории, так и к европейскому и мировому опыту.

В романе С. Гандлевского «[Нрзб.]» (2001) при создании образа писательской среды вполне мотивировано обращение к произведениям классиков: Л. Стерна, Д. Дефо, Дж. Байрона, У. Фолкнера, Т. Манна, В. Гете, Г. Лессинга, Дж. Лондона, Л. Шестова, М. Цветаевой. У С. Минаева совершенно иной идеологический и историко-культурный контекст, соответствующий времени: Б. Полевой, М. Уэльбек, М. Булгаков, Г. Миллер, Эллис, М. Дитрих, Х. Мураками, А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Грибоедов, группа «Биттлз».

<sup>1</sup> Минаев С. *Duxless*, или Повесть о ненастоящем человеке. С. 48.

<sup>2</sup> Там же. С. 82.

<sup>3</sup> «Неделя имат семь дний и прообразует житие человеческое: а-й день рождения дитища, в-й день юноша, г- -й день совершен муж, д-й день средовечие, э-й день седина, е-й день старость, з-й день скончание» (*Водолазкин Е.* Лавр. М.: АСТ, 2013. С. 86).

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

Среди западных писателей выделяется, несомненно, Ф. Бегбедер, сумевший сделать ссылки, аллюзии, цитирования, пародирования одним из главных средств создания образа героя-рассказчика. «Французский роман» изобилует отсылками к «Королю Лиру» У. Шекспира, стихотворениям Ш. Бодлера и П. Ронсара, «Великому Гетсби» С. Фитцджеральда, «Воспитанию чувств» Г. Флобера, персонажам Э. Лимонова, «Анне Карениной» Л. Толстого. В данном случае речь идет уже о средстве создания образа главного героя, ставящего себя выше навязываемого ему общества. Автор обращается не только к литературным образам, но и к классическим композиционным приемам: полемике с читателем, цитированию протоколов допросов, графическим изображениям, поясняющим словесные описания. Одно из таких изображений автор называет «Картографией встречи» его родителей, проживавших в юности на виллах в Гетари. В этом принявший условия игры читатель, несомненно, угадывает травестирующие приемы Л. Стерна.

Современная проза демонстрирует разнообразие языковых характеристик, обусловленных индивидуальностью автора, его приверженностью к тому или иному литературному стилю, отношению к литературной традиции, склонностью к языковому эксперименту. Общей чертой, объединяющей произведения, созданные в русле разных художественных направлений, является стремление их авторов погрузить читателя в стихию живой речи, что порой выражается в примитивизации языка и, как следствие, примитивизации картины мира.

Наиболее последовательно сохраняется склонность к нагнетанию натуралистических деталей у русских писателей. Тут и нецензурная лексика, и детализация насилия в романе З. Прилепина «Санька»: «Он кромсал и дробил крыс, ударял их пяткой тяжелого сапога по головам, оглушая, – и снова орудовал лопаткой, расчлняя с хэканьем мерзкие тушки, иногда сиплю ругаясь»<sup>1</sup>; описание интимных подробностей у Е. Водолазкина в «Лавре»: «Арсений забросил ее ногу себе на плечо и правой рукой попытался войти в лоно. Рука вроде бы не проходила, но пальцы ощутили младенца. Темя. Шею. Плечи»<sup>2</sup>. У С. Гандлевского в романе «[Нрзб.]» нередко можно встретить воссоздание физиологических процессов: «Босиком по колкому мартовскому снегу Криворотов забежал за угол, улыбнулся на опаленный солнцем сугроб и принялся, облегченно подрагивая, сверлить его струей в полутора метрах от себя»<sup>3</sup>. Всего этого, и особенно нецензурной лексики, вполне можно было бы избежать, если бы писатели не стремились ориентироваться на массовую аудиторию. На русской прозе начала века все еще сказывается неподцензурная стихия позднего постмодернизма, когда именно язык стал сферой выражения авторских намерений.

<sup>1</sup> Прилепин З. Санька. М., 2012. С. 210.

<sup>2</sup> Водолазкин Е. Лавр. С. 96.

<sup>3</sup> Гандлевский С. Проза. М., 2012. С. 225.



И только в романе И. Макьюэна «Искупление» натуралистические подробности используются как полноценный художественный прием, усиливающий глубину потрясений героини, вынужденной пройти через ужасы военного госпиталя ради высокой цели искупления своей давней вины. «И повсюду висел специфический спертый запах – смесь вязкого кисловатого запаха свежей крови, вони грязной одежды и пота, солярки, дезинфицирующих средств, медицинского спирта, а поверх всего – смрад гангренозной плоти»<sup>1</sup>. Здесь художественный прием напрямую связан с авторской идеей и ее раскрытием, поэтому скорее потрясает яркостью впечатления, чем глубиной отвращения. Сцены, изображающие ужасы войны, в этом романе обслуживают не пацифистские настроения, а работают исключительно на создание образа страдающей героини, в детстве совершившей нечестный поступок, а теперь за него вынужденно расплачивающейся. В этой связи особенно трогательна ее забота об изувеченном французском юноше, которого она пытается обнадежить: «Брайони не собиралась совсем снимать повязку, но, когда она ее ослабила, тяжелая стерильная прокладка соскользнула вместе с подложенным под нее окровавленным тампоном. У Люка недоставало части черепа. Голова была обрита вокруг пролома, зиявшего от макушки до уха. Под зазубренными краями черепа виднелось губчатое розовое вещество – мозг»<sup>2</sup>.

Из приведенных примеров следует, что большинство современных прозаических произведений обладает существенными признаками формальных жанровых сходжений, что позволяет говорить о наметившейся общности в развитии современного европейского романа.

Очевидность формальной близости еще не может служить доказательством единства содержания. Однако несомненно, что в подавляющем своем большинстве эти произведения объединяет определенный тип субъективного повествования. Романы эти связаны авторским желанием показать современного человека, пытающегося разобраться в своих ощущениях, чтобы найти самого себя. Для этого писатели чаще всего обращаются к истокам, лежащим в детстве героев, воспоминаниям молодости, поискам не только своей сути, но и своих предков, порой даже имени родителей.

Красноречиво об этом свидетельствуют начала некоторых из них:

«Я проснулся утром и сразу подумал, что заболел. Не почувствовал, а именно подумал. Мысль была точно такой же, как когда просыпаться в первый день каникул, которых ты так ждал...»<sup>3</sup>;

«В детстве я всегда проводил летние каникулы в Швейцарии, у дедушки и бабушки. Мама отводила меня на вокзал и усаживала в вагон;

<sup>1</sup> Макьюэн И. Искупление. М., 2011. С. 428.

<sup>2</sup> Там же. С. 448.

<sup>3</sup> Гришкова Е. Рубашка. М., 2012. С. 5.

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

если мне везло, то я ехал без пересадки и через шесть часов выходил на перрон, где меня уже поджидал дед...»<sup>1</sup>;

«Я старше, чем мой прадед. Капитану Тибо де Шатенье было 37 лет, когда 25 сентября 1915 года в девять пятнадцать утра, во время второго сражения в Шампани, он погиб где-то между долиной речки Сюишп и опушкой Аргоннского леса»<sup>2</sup>;

«Мой прадед был в молодости членом “Народной воли”. Такова семейная легенда. И не исключено, что действительно – числился. Хотя, перекопав (когда пытался искать опору своему самостоятельному в истории рода) множество всяких свидетельств и документов, я обнаружил, что имя его упоминается всего однажды...»<sup>3</sup>;

«Вот что я запомнил (в произвольной последовательности):

- лоснящаяся внутренняя сторона запястья;
- пар, который валит из мокрой раковины, куда со смехом отправили раскаленную сковородку...
- запертая дверь, а за ней — давно остывшая ванна.

Последнее, вообще говоря, я сам не видел, но память в конечном итоге сохраняет не только увиденное»<sup>4</sup>.

Расследование собственного прошлого предпринимается героями в непростые моменты своего существования. Память становится главным орудием обретения самого себя.

Герой романа Б. Шлинка «Возвращение» отправляется в обратный путь в компании одного из самых древних мифических героев – Одиссея. Объясняя необходимость в таком выдающемся проводнике, писатель отмечает: «Единственное, что остается незыблемым, связано с тем, что “Одиссея” представляет собой переработку древнего мифа о путешествии, приключениях и возвращении домой, происходящих вне времени и определенного пространства, – переработку в эпос, в историю, которая происходит уже в определенное время и в определенном месте. “Одиссея” создала формулы пространства и времени, без которых мы не имели бы истории и не рассказывали бы историй»<sup>5</sup>.

Все начинается с того, что немецкий мальчик Петер Дебауер, отец которого пропал без вести, каждое лето проводит у швейцарских бабушки с дедушкой, занимающихся литературным редактированием. Среди ненужных гранок, данных мальчику для занятий в школе (время было послевоенное – бумаги не хватало), он находит отрывки романа неизвестного автора. В нем речь идет о бежавшем в Германию из русского плена солдате. Зачитываясь гомеровской «Одиссеей» и

<sup>1</sup> Шлинка Б. Возвращение. М., 2013. С. 5.

<sup>2</sup> Бегбедер Ф. Французский роман. С. 7.

<sup>3</sup> Бутов М. Свобода. М., 2011. С. 5.

<sup>4</sup> Барнс Дж. Предчувствие конца. М.: Эксмо, 2012. С. 3.

<sup>5</sup> Шлинка Б. Возвращение. С. 247–248.

романом безымянного автора, молодой человек постепенно начинает распутывать клубок таинственных случайностей, связанных с судьбой его не то пропавшего без вести, не то погибшего на войне отца. Роман, в основу которого заложены поиски героем самого себя, начинает приобретать элементы детективного повествования, чем и удерживает внимание читателя. Писатель явно рассчитывает на самую широкую читательскую аудиторию, которая может состоять и из поклонников острого сюжета, и из любителей психологического анализа.

Роман русского писателя З. Прилепина «Санька», на первый взгляд, кажется, мало общего имеет с немецкой книгой: воспоминания, связанные с бабушкой и дедушкой, в обоих случаях наполненные сентиментальным очарованием детства; обращение к широкому читателю, выражающееся, правда, по-другому – в отступлении от литературной нормы и эпатировании насилия. Во всем остальном сходного немного: один герой – юрист средних лет, вполне устроенный в этой жизни; другой – член радикальной организации, не устроенный ни в каком смысле. Но в обоих случаях герои проходят через поиски самого себя, стремление разобраться в том, что происходит в их жизни, вокруг них. Эти стремления реализуются как в осмысленном, в случае с Петером, так и в неосознанном, в случае с Сашей Тишиным, поиске отца. Герой Б. Шлинка буквально отправляется в далекое путешествие в Америку, где, по его сведениям, тот преподает в университете, а Саша тянется к знакомому умершего отца Безлетову, несмотря на принципиальные идеологические с ним расхождения. «Саша перебирал себя, тасовал осколки зеркала. Удивиться или огорчиться было почти нечему. Нет, просто нечему. С тех пор как повзрослел, к армейскому возрасту – все стало очевидным. Неразрешимых вопросов больше не возникало. Бог есть. Без отца плохо. Мать добра и дорога. Родина одна»<sup>1</sup>. Оба героя обращаются к своим истокам в поисках поддержки в трудные минуты своей жизни.

В непростой жизненной ситуации оказался и Фредерик Бегбедер, герой «Французского романа»: его задержала полиция за употребление кокаина в общественном месте. После того как прокурор продлевает его заключение еще на сутки и молодой человек становится вынужденным свидетелем бесчеловечных условий содержания людей «в самом сердце Парижа», страх и негодование приводят его к переосмыслению своей собственной жизни. В результате непродолжительного заключения герой выходит на свободу не только автором романа, но и другим человеком, обретшим утраченное детство. «Эта повесть – не слепок с реальности, а рассказ о моем детстве – таком, каким я его увидел и на ощупь воссоздал. У каждого свои воспоминания. Но отныне это заново сотворенное детство, эта реконструкция прошлого, и есть моя единственная правда»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Прилепин З. Санька. С. 109.

<sup>2</sup> Бегбедер Ф. Французский роман. С. 209.

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

Одни герои обращаются к детству, чтобы обрести себя и найти смысл в том, что с ними происходит. Другие, наоборот, разбираются в настоящем, чтобы обрести свое детство, а вместе с ним и чувство сопричастности большой семье. У третьих есть и большая семья, и яркое, насыщенное событиями и друзьями детство, но вся жизнь перевертывается из-за любви. Об этом книги Е. Гришковца, М. Варгаса Льюса. В них страстное чувство героев определяет их жизнь, отвлекает от намеченных планов. Таким образом, рассказ об этом чувстве становится путем к освобождению от него.

В романе «Похождения скверной девчонки» мальчик Рикардо из хорошей семьи жил в перуанской столице, мечтал о Париже и был влюблен в красавицу-чилийку Лили с соседней улицы. Он часто представлял себя с ней вдвоем на парижских бульварах и сотни раз признавался Лили в любви — без ответа. А потом вдруг выяснилось, что Лили вовсе никакая не чилийка, а самая обыкновенная перуанка: дочь кухарки выдавала себя за девушку из другой страны, чтобы затесаться в круг хороших и богатых мальчиков, вроде Рикардо. Ее ложью будет пронизан весь роман — и вся жизнь главного героя.

Действие романа занимает полвека — именно столько длится любовь скромного романтика к веселой авантюристке. Рикардо хочет простого счастья. Лили, в свою очередь, нужна жизнь, полная приключений: она меняет имена, паспорта и любовников. А Рикардо тем временем сменил только место жительства — наконец переехал в Париж и работает переводчиком-синхронистом в ЮНЕСКО. Повествование ведется от первого лица и представляет собой искренний рассказ о большом чувстве на фоне коротких и четких зарисовок исторических событий второй половины XX в. Здесь и революция на Кубе, и Лондон 70-х гг., и Париж 60-х, и признания в любви к русскому языку и литературе.

Повесть «Рубашка» Е. Гришковца — произведение камерное. Всего один день из жизни молодого архитектора, приехавшего в Москву из провинциального города, и его друга детства, прилетевшего так некстати. Герой влюблен в девушку, имени которой даже не знает, но эта влюбленность мешает ему жить и работать. Он мечется по городу, замечает за собой слежку, вспоминает странные сны о спасении разведчиков на корабле. Любовь завладела им, и герой пытается от нее избавиться: «Этой ночью я понял, что любовь не может быть ни счастливой, ни несчастной. Она невыносима в любом случае. Я лежал на полу и понимал, что не понимаю, ЧЕГО Я ХОЧУ?!»<sup>1</sup>.

Все эти герои живут в разных странах, имеют разные профессии: среди них писатели, журналист, бывшие клерки, учителя, киллер, юрист, активист радикальной организации, монах, компьютерщик. У них есть друзья: Андрюха из «Свободы» и Пудис из «Мобильника»

<sup>1</sup> Гришковец Е. Рубашка. С. 113.

М. Бутова, Адриан из «Предчувствия конца» Дж. Барнса, Вадим из «Dухless» С. Минаева. Их любят: Барбара из «Возвращения» Б. Шлин-ка, Устина из «Лавра» Е. Водолазкина, «она» из «Одиночества в сети» Я. Вишневого, Аделаида из «Дневника киллера» Д. Кинга. В детстве и зрелости с ними были их братья: Серж из «Ужина» Г. Коха, Шарль из «Французского романа» Ф. Бегбедера. Внешне все они люди не одинокие: имеются и родители, и жены, и у некоторых дети, но их объединяет потребность остаться наедине с собою и разобраться в своей жизни. Этим и определяется высокая степень субъективности этой прозы.

Не всегда авторы изображают героя в развитии, чем сужают возможности романной формы. Да и усложнение структуры повествования нередко компенсирует бедность событийной стороны произведений. Некоторые произведения вполне можно назвать повестями (как «Мобильник» называется самим автором), но и «Рубашка» вполне соответствует этому определению, не говоря уже о «Саньке», «Похороните меня за плинтусом». Не похожа на роман и книга воспоминаний Дж. Барнса «Предчувствие конца». «Римские призраки» Л. Малерба скорее новелла с психологически заостренными интонациями семейного полураспада.

Так или иначе, все эти произведения вполне могли бы претендовать на название лирической прозы, где центральное место занимает не сюжет, а изображение переживаний, мыслей, осмысление прожитого.

В современной прозе усиливается развитие процессов, обычно свойственных лирике, когда возникает единство автора и героя, так что зачастую они вообще сливаются, приобретая не только черты общей биографии, как у Б. Шлинка, П. Мейла, З. Прилепина, Т. Парсонса, Э. Лу, Дж. Барнса, М. Варгаса Льоса, П. Санаева, но и имя, как у Ф. Бегбедера.

Традиционно в эпосе и драме было четкое разграничение субъекта и объекта. Первыми с этого пути свернули романтики, придав романтической прозе явные черты лиризма. Далее появилась лирическая проза М. Пруста, Дж. Джойса, И. Бунина, К. Паустовского, А. де Сент-Экзюпери, П. Лене, Ф. Фюмана, З. Ленца и др., в произведениях которых смысловым центром стало сознание героя, воссоздаваемое через цепь душевных переживаний и мыслей, но главное – преломление мира в индивидуальном сознании. Отсюда и усложненный характер передачи явлений и фактов действительности, да и сама действительность приобретает свойства воспоминаний, ощущений.

Все эти признаки без исключения налицо и в анализируемых произведениях, что явно свидетельствует об отходе современной европейской литературы от эксперимента элитарного искусства и острой сюжетности массовой литературы и о возрастании ее интереса к одной из традиционных форм – лирической прозе.



Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

Развитие прозы в сторону усиления ее субъективного начала естественным образом сказалось на изменении формальных признаков жанров. В современной западноевропейской и русской литературах продолжается начатый еще в романтическую эпоху эксперимент с классическими жанровыми формам. Особенно серьезному испытанию постоянно подвергается «эпос настоящего», так как он имеет дело с постоянно незавершенной действительностью. Жанровые структуры «стали податливыми и гибкими, утратили каноническую строгость, а потому открыли широкие просторы для проявления индивидуально-авторской инициативы»<sup>1</sup>, – отмечает В. Хализев, предвидя жанровые модификации начала XXI в. Помимо уже известного приема включения в романную ткань элементов других жанров происходит смешение тематических форм и создание гибридных жанров. Общая тенденция литературного процесса здесь вполне понятна: новое время ищет новые формы отражения действительности, поэтому можно говорить о том, что жанровые модификации, как правило, сопровождают изменения в литературном процессе в целом.

Несмотря на известные трудности жанровой классификации, предпринимаемой в последнее столетие, при построении романной типологии исследователи обращают внимание на пространственно-временную организацию текста (сюжет), на соотношение субъективного и объективного (автор – рассказчик – персонаж), а также на речевое своеобразие (стиль), немаловажную роль играет при этом и выбор названия.

На современном этапе развития европейского литературного процесса жанровый канон в значительной мере утратил свое прежнее значение, уступив место авторскому началу, но при этом современные писатели настойчиво придерживаются жанровой иерархии и называют свои произведения «романами», порой пренебрегая не только формальной, но и содержательной стороной жанровой принадлежности произведения. Такие книги представляют собой причудливое единство классических и неклассических элементов, которые сложным образом взаимодействуют друг с другом, отменяют друг друга, тем самым фиксируя неограниченный потенциал романа именно в конструктивном плане, только усиливая процесс гибридизации.

Современный литературный процесс наглядными примерами подтверждает эту тенденцию. Сопоставительный анализ опубликованных одновременно на разных языках и в один год книг англичанина Дж. Барнса «Одна история», немца Б. Шлинка «Ольга» и француза П. Патролина «Я решил перестать писать», названные авторами «романами», даст возможность ответить на вопрос, что в XXI в. скрывается под этим понятием.

<sup>1</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. С. 335.

Начнем с названий, каждое из которых, по идее, должно определять приоритетное направление произведения. «Одна история» (The Only Story) знаменитого Дж. Барнса указывает на то, что в центре повествования будет находиться одно событие, так или иначе связанное с судьбой главного персонажа или повлиявшее определенным образом на его дальнейшую судьбу, что типологически больше соответствует названию рассказа (например, «Скучная история» А. Чехова).

Напрашивается вопрос: а как же быть с такими произведениями, как «Обыкновенная история» И.А. Гончарова или «Такая история» А. Баррико. Что касается Гончарова, то в названии редкого для русской литературы жанра романа воспитания автор, несомненно, делает акцент на заурядности изображаемого им явления, а не на отдельном событии, что обнаруживается в ироничном подтексте романа. Произведение современного итальянского писателя А. Баррико, опубликованное в 2005 г., наоборот, по структуре, объему и типу повествования близко «роману» Дж. Барнса, что указывает на общность происходящих в современном литературном процессе жанровых изменений.

Название «Ольга» выбрано Б. Шлинком, чтобы подчеркнуть приоритет одной повествовательной линии, и вполне соответствует традиционным романским названиям (например, «Евгений Онегин» А. Пушкина, «Джейн Эйр» Ш. Бронте, «Адольф» Б. Констана) и многих других). Следует заметить, что в современных прозаических текстах такие названия довольно редки. Среди опубликованных в XXI в. на Западе романов «Ольга» – первый. В русской литературе тоже выбор не велик: «Санька» З. Прилепина (2006), «Асан» В. Маканина (2008) и «Лавр» Е. Водолазкина (2014). Сейчас создатели художественных произведений, видимо, не стремятся к монографическим структурам и не связывают свою авторскую позицию с судьбой одного героя.

Что же касается третьей книги, то ее название меньше всего вселяет читателю надежду прочитать историю персонажа. Скорее можно предположить, что речь в данном произведении пойдет о переживаниях, откровениях автора-рассказчика, исключаящих какую бы то ни было сюжетность. Такие названия чаще встречаются в очерках, трактатах, мемуарах писателей (например, «Как я учился писать» М. Горького, «Как писать сценарии» В. Шкловского, «Как писать книги» С. Кинга). Получается, что только в одном из трех случаев название произведения определенно может соответствовать романному жанровому канону.

Наиболее традиционно, с точки зрения повествовательной формы, выглядит «Одна история» Дж. Барнса, которую лучше было бы перевести на русский язык как «Одна-единственная история». На этом настаивает и персонаж-рассказчик, по сути, повествующий о своей первой любви, которая определила все его дальнейшее существование:

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

«Событий происходит бесчисленное множество, о них можно сложить сколько угодно историй. Но существенна одна-единственная; в конечном счете, только ее и стоит рассказывать. Здесь рассказана моя история»<sup>1</sup>. Автор осознает, что история его заурядна, и после Тургенева вряд ли к ней можно добавить что-то новое, но ему важно не само событие, а воспоминание о нем, переживание прошлого. Современную пикантность этой истории придает возраст влюбленных: молодому человеку пятнадцать лет, а его избраннице – сорок восемь. Она мать двоих детей и прожила в браке четверть века. Познакомились Пол Робертс и Сьюзен Маклауд на теннисном корте, куда рассказчика записала на время каникул его мать. В тексте присутствуют довольно интимные подробности, явно указывающие на то, что речь не идет о «тургеневских девушках» и молодых людях «на rendez-vous», но дух русского писателя постоянно ощущается в тексте.

Постепенно собственно история его любви уходит на второй план, она замещается авторскими рассуждениями о памяти, при помощи которой можно создать другую реальность. События перемешиваются в сознании рассказчика, но в принципе история подается в хронологической последовательности, все больше замещаясь разговором рассказчика с самим собой. Начиная со второй части романа, текст приобретает форму диалога между «Я» и «Ты», где второе лицо отстраняет рассказчика от прозы жизни. Колебания и сомнения вынуждают персонажа разговаривать с самим собой, разбираться в произошедшем, искать выход: связав свою судьбу с жизнью Сьюзен, Пол сталкивается с проблемой женского алкоголизма.

Форма второго лица передает осознание Полом случившегося, невозможности разорвать связи: «Тебе потребовалось несколько лет, чтобы понять, сколько тревог и адских страданий стоит за ее насмешливым пренебрежением. Вот почему ей нужен ты, твердый, решительный. Ты по доброй воле и по любви взял на себя нынешнюю роль. В ней ты ощущаешь себя достаточно взрослым, чтобы стать гарантом»<sup>2</sup>.

В последней части повествовательная форма опять меняется, теперь уже на третье лицо. Пол делает выводы, выход как будто найден, решение принято. «Как он понимал, завершающим делом на его жизненном пути стало накопление правильных воспоминаний о ней»<sup>3</sup>. Собственно рассказ любовной истории закончился еще во второй части книги. Третья же вся составляет отрывки из блокнотных записей, воспоминаний, озарений, ощущений. Весь текст выстроен по линии удаления «истории» и замене ее ощущениями – эпическое растворяется в лирическом.

<sup>1</sup> Барнс Дж. Одна история. М., 2018. С. 13–14.

<sup>2</sup> Там же. С. 226.

<sup>3</sup> Там же. С. 247.

Б. Шлинк также представляет свое произведение в трехчастном виде, но повествовательная структура здесь иная. Первая часть «Ольги» посвящена рассказу о судьбе заглавного персонажа от рождения до встречи с ней Фердинанта, и построена она по традиционной схеме повествования от третьего лица, совершенно не предвещающая появления иного, чем сам автор, рассказчика. Только в ее конце читатель узнает, что история Ольги рассказывается молодым человеком, в доме которого она работала портнихой в пору его детства.

Вторая часть написана от первого лица и представляет собой впечатления Фердинанта о встрече, а потом и о длительной привязанности его к теперь уже глухой фройляйн Ольге Ринке. Здесь опять же нет никакого рассказа «истории»: писатель погружает своего персонажа, как это всегда бывает в произведениях Б. Шлинка, в воспоминания детства, связанные с войной и размышлениями о мере ответственности немцев за сотворенное ими зло. Однако главное в этом тексте другое – впечатления персонажа-рассказчика от образа Ольги. Детство и юность его проходят параллельно с продолжающейся историей Ольги, которая для Фердинанта не перестает быть таинственной. Событийный ряд «Ольги» значительно укорачивается за счет вплетения рассуждений персонажа-рассказчика. Смерть Ольги от несчастного случая, как думалось сначала, заканчивает вторую часть текста. Таким образом, если верить автору, то основное повествование действительно связывается с заглавной героиней. На протяжении более семидесяти лет XX в. автор следит за ее судьбой, основная загадка которой остается все же не раскрытой. Однако судьба фройляйн Ринке уже завершена в больнице, куда она попала, тяжело раненная, при попытке взорвать памятник Бисмарку на площади города. Такая повествовательная структура вполне могла бы претендовать на традиционное романное прочтение.

Третья же часть текста выполнена в эпистолярном жанре. В основном это письма Ольги к своему возлюбленному Герберту, который постоянно находился в экспедициях: то в Африке, то в Аргентине, то в Карелии. Погибает он на пути к Северному полюсу в 1914 г., но даже после этого она продолжала писать ему до востребования в норвежский город Тромсе, откуда он отправился в свой последний путь. На оставленные Ольгой наследственные деньги Фердинант едет на север и выкупает письма у бывшего почтальона, работавшего именно на той почте, куда Ольга писала до востребования. Эти письма (последнее датировано 1971 г.) становятся тем недостающим звеном в цепи Ольгиной жизни, которая была непонятна персонажу-рассказчику.

Собрание писем разнопланово по цели высказывания: имеются типично любовные письма, письма-откровения, письма-рассуждения, письма-истории, в которых, как принято в авантюрных романах, рассказывается о тайне рождения сына Ольги и Герберта. Этими письма-

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

ми, собственно, и заканчивается история двух влюбленных на фоне событий первой половины XX в. Получается, что история Ольги тоже полностью укладывается в традиционную романную форму. Но что же с Фердинантом? Он стал частью истории Ольги, ее жизнь стала событием его жизни, его переживанием. Перед читателем опять лирическое вытесняет эпическое. История Ольги хоть и самодостаточна и могла бы претендовать на более крупное произведение, но главное здесь, конечно, внутренний мир героя, переживающего чужую судьбу.

И вот французский текст: тоже «роман», тоже переживания персонажа – только не от желания написать и разобраться в себе, а, наоборот, от желания не писать и не разбираться ни в чем. С первых строк романа П. Патролина мы узнаем, что автор, он же и рассказчик, намерен отказаться от привычного своего занятия – писать – и избрать для себя иную форму существования: «Это трудно. Это немного трудно. Я решил перестать писать. Попытаться перестать. Перестать бесконечно проверять перед выходом, с собой ли у меня ручка во внутреннем кармане куртки или плаща. Карандаш в машине. Постоянно иметь бумагу при себе»<sup>1</sup>.

Текст этого произведения весь состоит из объяснений, уговаривания самого себя, размышлений над ненаписанным, переживаниями по поводу исподволь созданного в воображении, но не написанного. Сначала персонаж радуется принятому решению: можно просто лежать на кровати, читать другие книги, вспоминать разные встречи – но не писать! В тексте от первого лица много цитат из других произведений: словаря Ларусса, философских трудов Св. Августина, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, романов Достоевского, А. Роб-Грийе, пьес М. Метерлинка и многих других произведений более или менее известных авторов прошлого и современности. Все они вспоминаются или цитируются персонажем в подтверждение или опровержение своих мыслей.

Событием в этом романе представляется решение не писать. Все остальное пространство текста занимают бесконечные предметно-бытовые детали и цветовые ощущения, внимание к которым подчеркнуто заострено: «Моя куртка, зеленая, светлая, почти серая на солнце, может быть, немного легкая для этого времени года, имела под внутренним карманом еще и тонкую прорезь с углублением для ручки или еще для чего-нибудь узкого, вертикально открывающегося»<sup>2</sup>. Не редки и назывные предложения: «Шариковая ручка в белом пластиковом корпусе с четырьмя буквами серого цвета, напечатанными под названием английской фармацевтической лаборатории темно-зеленого цвета»<sup>3</sup>. Приняв решение не писать, персонаж не может не сочинять.

<sup>1</sup> *Patrolin P. J'ai décidé d'arrêter d'écrire. Paris, 2018. P. 7.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid. P. 83.*



В его сознании начинает выстраиваться новый роман: «Я решил прекратить, но я продолжаю. Я продолжаю о нем думать. Возвращаюсь в комнату и хожу вокруг кровати. Возвращаюсь к окну»<sup>1</sup>. Постепенно из отрывочных фраз персонажа узнается его жизнь: он женат, есть проблемы «отцов и детей», любит встречаться с друзьями, любит читать везде и всегда, смотреть в окно, разговаривать с синичкой. Никаких других событий в книге не происходит. Текст романа, который он старается не писать, периодически проступает в его воображении, но живет он ровно столько, сколько он его представляет. В итоге роман не написан, но нужно же что-то послать редактору: он запечатывает пустой конверт и относит его на почту.

По форме произведения Б. Шлинка и Дж. Барнса – психологические повести о важной встрече персонажа-рассказчика, которые и являются повествовательным событием. В романе П. Патролина – рефлексия вне события, рассуждения о том, что следовало бы предпринять, чтобы не фиксировать слова ни на бумаге, ни в электронном виде. В то же время создаются два текста – сам авторский и текст некоего романа, который пишет в своем воображении, несмотря ни на что, персонаж. Отказ от процесса написания освобождает создателя от вещного мира ручки, чернил, клавиатуры компьютера, бумаги, но не освобождает его от процесса творчества в любое время суток.

Получается, что на пространственно-временном уровне все три произведения современных авторов либо стремятся к вытеснению эпичности за счет замещения ее лиричностью, либо вообще, как в случае с текстом П. Патролина, представляют лирическое начало вне условий пространства и времени.

Масштабы взятых писателями романских ситуаций схожи. Во всех трех случаях речь идет об изображении микросреды, которую составляют всего два-три персонажа. Это не противоречит типологии жанра романа, ибо он «предполагает обязательное изображение личности, хотя бы в минимальных для нее социальных связях и взаимоотношениях»<sup>2</sup>. Эта микросреда в произведениях, развивающих романную традицию внутреннего действия, в основном и формирует сознание персонажей.

В книге Дж. Барнса персонаж-рассказчик рассуждает о том, какую роль в истории любви может играть «время, место, социальная среда»<sup>3</sup>. Отдавая дань традиции, он уточняет, что описываемая история имела место лет пятьдесят тому назад в пригородной зоне с «уютным названием “Деревня” и когда-то давно, по всей видимости, таковой и считалась»<sup>4</sup>. Для персонажей Б. Шлинка пространственно-временная

<sup>1</sup> *Patrolin P. J'ai décidé d'arrêter d'écrire.* P. 24.

<sup>2</sup> *Эсалнек А. Внутрижанровая типология и пути ее изучения.* М., 1985. С. 96.

<sup>3</sup> *Барнс Дж. Одна история.* С. 14.

<sup>4</sup> Там же. С. 15.

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

организация текста устроена сложнее: это 1910-е, 1940-е и 1970-е гг., а также маленькие деревушки в Пруссии, заполярный норвежский городок, «город на берегу Неккара». Мир персонажа П. Патролина ограничен кабинетом, двором за окном, соседней улицей. Микросреда, в которой обитают персонажи, почти никак не описывается, т. е. авторские пейзажные зарисовки имеют контурный или компактно рассеянный характер. За счет этого объем произведений сжимается. Чаще всего они выполняют хромотопическую функцию, лишь обозначая место и время действия.

Отражение внешнего мира у персонажей Дж. Барнса заслонено субъективными переживаниями. «Мы поехали на южное побережье. Память не сохранила названия гостиницы: вероятно, мы сняли квартиру. Все наши слова и мысли друг о друге, все открытия нынче забылись. Помню широкую пустую скамью где-то на пляже»<sup>1</sup>.

Отдельные вкрапления пейзажных зарисовок рассеяны по тексту романа «Ольга» Б. Шлинка. Автор использует их в основном как хромотопический прием: «До глубокой осени Герберт и Ольга встречались наедине у лесной опушки или на охотничьей вышке... Но в октябре похолодало, а в ноябре выпал первый снег»<sup>2</sup>; «Весной и летом они уединялись на лесной опушке»<sup>3</sup>; «В первые две недели они встречались под открытым небом, под теплым осенним солнцем»<sup>4</sup>. Такие зарисовки характерны для стиля персонажа-рассказчика, излагающего историю жизни Ольги до встречи с Фердинантом.

Другой тип пейзажа представлен в пересказанных Ольгой письмах Герберта из Африки, Карелии, Южной Америки. В них выражается противоположная Ольгиному восприятию эмоциональная увлеченность ее возлюбленного: «Герберт полюбил пустыню с перового взгляда. В южной стороне тянулись песчаные дюны, высокие и круто обрывававшиеся в море, величественные и в то же время благодаря своим мягким округлым формам исполненные чувства красоты. На востоке простиралась равнина, там пески перемежались со скалами, одни пески отливали красноватым, другие серым, а среди песков раскиданы темные лишайники и торчат пучки блеклой жесткой травы, кое-где высятся поросшие кустарником холмы, с виду как огромные венерины бугры»<sup>5</sup>. «В сентябре повсюду засверкали новые краски: ярко желтела листва берез, багровели бруснички, там и сям выступала темная зелень сосен и белые пятна лишайников»<sup>6</sup>. Эмоциональная и красочная стилистика пейзажей Герберта противопоставлена сдержанной, «ми-

<sup>1</sup> Барнс Дж. Одна история. С. 103.

<sup>2</sup> Шлинка Б. Ольга. М., 2018. С. 45.

<sup>3</sup> Там же. С. 48.

<sup>4</sup> Там же. С. 56.

<sup>5</sup> Там же. С. 62–63.

<sup>6</sup> Там же. С. 83.

моходной», второстепенной по отношению к событийному плану манере рассказчика.

Иначе выстраивается пейзажный план, когда с его помощью автор передает ощущения Фердинанта. Описывая свои неспешные прогулки с глухой Ольгой, персонаж-рассказчик погружается в мир приятных ощущений и позволяет себе оглядеться вокруг. Его микромир расширяется до прирейнских городков и разбросанных за городскими воротами кладбищ: Горного, Мемориального, Еврейского и Крестьянского. «Хорошо видны города по обоим берегам Рейна, дымящие фабричные трубы и градирни Баденской фабрики анилина и соды, и вдали над равниной – горы. В те времена на равнине было еще много плодовых садов, и по весне земля одевалась в бело-розовый наряд. Осенью радовала глаз яркая пестрота листвы, зимой – белизна снега. Однажды вечером равнину заволокло туманом, скрывшим города и фабрику, так что не осталось ничего, кроме горы, на которой мы стояли, а туман сплошной пеленой стлался до далеких гор, и там садилось солнце, мягким багрянцем окрасившее туманные дали. Было холодно, – видно, тот вечер был поздней осенью или в начале зимы, мы озябли, но не могли расстаться с представшей нашим глазам картиной, пока она не померкла»<sup>1</sup>.

Являясь продуктом субъективного творчества, «пейзаж не может не выражать позицию автора, его отношение к происходящему и оценку разворачивающихся событий»<sup>2</sup>. Б. Шлинк в своем произведении широко использует функции пейзажа, каждая из которых соотносима с индивидуальным восприятием персонажей. Дополняется пейзаж описанием акварелей<sup>3</sup> и старинных открыток<sup>4</sup>.

Поскольку автор-персонаж П. Патролина создает некий текст «без рук, без бумаги или карандаша, без диктофона»<sup>5</sup>, то пейзажные зарисовки относятся только к нереальному миру его фантазий. Из фрагментов некоего романа, проступающего в его сознании, ясно, что событийный план его разворачивается на лоне природы – в лесу, на реке. Какой-то мужчина идет по лесу: «Теперь он идет вверх по долине. Он решил вернуться в лес. Но он должен остановиться, чтобы дать своему мулу попастьись. Он немного бродит по камням. Деревья зеленеют. Небо белеет в сером свете. Человек медленно поднимается вверх за мулом»<sup>6</sup>. Пейзаж здесь выполняет пародийную функцию, поэтому он примитивен, поэтому его легко продолжить в том же тоне, что писа-

<sup>1</sup> Шлинк Б. Ольга. С. 152–153.

<sup>2</sup> Воронин Р.А. Пейзаж как объект филологического исследования // Актуальные проблемы современной науки. М., 2015. С. 166.

<sup>3</sup> Шлинк Б. Ольга. С. 166.

<sup>4</sup> Там же. С. 187.

<sup>5</sup> *Patrolin P. J'ai décidé d'arrêter d'écrire*. P. 138.

<sup>6</sup> *Ibid.* P. 136–137.

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

тель и делает время от времени. Примитивный пейзаж свидетельствует о легкости написания некоего текста, где персонаж идет по лесу и равнине вдоль реки с мулом, встречает женщину, идут дальше вместе, потом расходятся, кто в лес, кто дальше вдоль реки. Пейзажных зарисовок в реальном пространстве и времени в тексте П. Патролина нет.

Субъектно-объектные отношения персонажей в этих произведениях имеют признаки обращенности: объектом изображения в них становится прежде всего субъект (рассказчик), собственно, об этом все три книги.

В традиционном понимании персонаж – это важнейшая часть в составе художественного произведения, это художественный образ субъекта действия, наделенного духовным содержанием, чертами наружности и поведения. Он опредмечивает идеальные сущности автора, поэтому он не может быть вне его зависимости, но может создавать иллюзию независимости. Персонаж – прием, способ выражения позиции, им определяется жанр и стиль.

Персонаж Дж. Барнса – пожилой человек, погруженный в воспоминания о первой любви и воспроизводящий свои ощущения пятидесятилетней давности. Это стало возможным только по прошествии лет, так как «в ту пору, да и много лет спустя при мысли о нас двоих меня вечно преследовала нехватка слов – во всяком случае, уместных – для описания наших отношений»<sup>1</sup>. Его волнует проблема переложения рассказа о прошлом на современный язык, но это ему трудно удается. В голову приходят понятия «коммерческий секс», «рекреационный секс», но то, что было «тогда», современным языком не получается. Возникает тема памяти и «алгоритма ее приоритета». Персонаж пытается восстановить свои ощущения прошлого, но они ускользают за современными оценками. Перед читателем не молодой влюбленный, с восторгом или обидой делящийся своей первой любовью, а стареющий человек, у которого воспоминания значительно преобладают над настоящей событийностью. «Милее всего были ему размеренные шаги повседневности. Вместе с тем он признавал, что его мир и его жизнь мало-помалу сузились. Но не возражал»<sup>2</sup>. Персонаж-рассказчик из субъекта повествования в первой части книги превращается в изучаемый автором объект, что находит выражение в повествовании от третьего лица.

В первой части романа «Ольга» заглавная героиня является только объектом изображения. Автор представляет событийную, внешнюю часть мира Ольги, судьба которой так или иначе переплеталась с судьбами Европы первой половины XX в. В этой части микромир романа максимально расширен за счет упоминаний о важных исторических событиях, об экспедициях ее возлюбленного. «По Версальскому догово-

<sup>1</sup> Барнс Дж. Одна история. С. 24.

<sup>2</sup> Там же. С. 245.

ру земли к северу от Немана были отторгнуты от Германии и перешли под управление Франции, а в 1923 году были аннексированы Литвой. Тогда Ольга стала работать в деревне на южном берегу Немана»<sup>1</sup>. Повествование довольно концентрировано: в небольшом объеме умещается рассказ о пятидесяти двух годах жизни героини. В этом возрасте и произошло ее знакомство с Фердинантом, будущим субъектом повествования во второй части книги, которая мало что добавляет к истории героини. Здесь субъект постепенно обращается в объект: Фердинант не столько рассказывает, сколько рассуждает о своем необычном отношении к женщине значительно старше его. Это, конечно, не любовь, как у Дж. Барнса, скорее, душевное родство, помогающее ему разобраться в себе самом, обсудить вопросы, не подлежащие обсуждению с родителями. Однако с персонажем Дж. Барнса его роднит возраст и рефлексия, связанная в обоих случаях с сильной и долгой привязанностью. Ни Фердинант, ни Пол не в состоянии освободиться от своей зависимости. Оба текста демонстрируют интерес к личностному началу, что вполне соотносимо с романским жанром эпоса, предполагающим и определенную степень драматизации, и создание образа микромира.

Французский текст уравнивает автора, рассказчика и персонажа – все это одно явление. Этот образ существует вне определенного времени и событий. Единственное событие, с ним происходящее, – желание прекратить писать. В детстве, как и у многих, у него было желание писать. Теперь он пытается начать обратный процесс.

В интервью издательству «P.O.L.» П. Патролин основную идею своего текста определил как желание вникнуть в суть взаимодействия основных понятий художественного текста: «автор – персонаж – рассказчик – читатель». Отказываясь от написания романа, переживая свое решение, рассказывая об этом событии, он одновременно читает другие книги. «Его книга стала историей ненаписанного вымысла и романом о невозможности прекратить писать»<sup>2</sup>.

Вступая в поединок с читателем, автор затягивает его в тайнопись творческого процесса, насыщает текст подробностями, но так и не дает читателю возможность вкушать плодов своего труда. Французский рецензент книги полагает, что взамен романа читатель получает «сладкое страдание, восхитительное разочарование».

Соединяя в одном образе автора, рассказчика и персонажа, П. Патролин старается избежать описаний жизни и характера персонажа, но это не всегда удается. Вчитываясь в этот трудно разбираемый текст, можно заметить, как автор эмоционально предвосхищает и старается зафиксировать прилив творческого воображения: «Я должен при-

<sup>1</sup> Шлинк Б. Ольга. С. 109.

<sup>2</sup> *Gavard-Perret J.-P. Patrolin P. J'ai décidé d'arrêter d'écrire. Paris, P.O.L., 2018 // La Une Livres, Les Livres, Critique, Récits. Paris, octobre 2018.*



Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

знать, что нахожусь в своего рода предыстории, в чистом предчувствии эмоций, которые нужно ухватить в момент их преобразования в волю ожидания появления чего-то написанного»<sup>1</sup>. В то же время ему не чужды и детали своей повседневной жизни: по утрам он ест бобы «с маслом и свежими листьями шалфея. Затем орехи и сыр. Бокал вина. Красного. Почти коричневого. Красного земляного цвета»<sup>2</sup>.

Все три произведения связаны интересом к личности центрального персонажа, к его переживаниям и страданиям и поэтому не могут быть исключены из жанровой категории романа. Однако их очевидная компактность, ограниченность пространства и времени, наличие микросреды позволяют рассматривать их в контексте тенденции современной прозы к развитию жанра микроромана. Эта жанровая форма получила наиболее широкое распространение в западноевропейской литературе в конце XX в. и обладает рядом признаком, многие из которых отличают произведения Дж. Барнса, Б. Шлинка и П. Патролина.

Если формальные признаки позволяют рассматривать эти произведения как микророманы, то на содержательном уровне необходимы некоторые жанровые уточнения, позволяющие обратить внимание на особенности каждого.

В поисках этих уточнений в «Одной истории» Дж. Барнса нужно обратиться к эпиграфу, взятому автором из Словаря английского языка 1755 г.: «Новелла: небольшая повесть, обычно о любви. Сэмюэл Джонсон». Отсылка к одному из малых жанров указывает не столько на компактность текста, сколько на нейтральность стилового изложения, на отсутствие описательности и мотивации поступков персонажа, но главное – на неожиданный финальный поворот. Смерть любимой женщины в больнице странным образом подействовала на персонажа: «Мне никак не удавалось направить их (мысли. – В.С.) на любовь и утрату, на веселье и скорбь. В голову лезло: сколько у меня осталось бензина, долго ли ехать до заправки, не падают ли продажи сыра, покрытого золой, и что у нас сегодня вечером в программе телевидения»<sup>3</sup>.

На очевидную связь жанра микроромана с западноевропейской новеллой указывал и автор современных русских микророманов Ю. Дружников статье «Жанр для XXI века»: «В микроромане романский сюжет упакован в новеллическую оболочку. Макросодержание в микроформе»<sup>4</sup>.

Таким образом, получается, что «Одна история» Дж. Барнса вполне может претендовать на жанровое уточнение – роман-новелла, в котором стиль, единый тон и колорит, проявляющиеся в нейтральной лек-

<sup>1</sup> *Patrolin P.* J'ai décidé d'arrêter d'écrire. P. 124.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 80.

<sup>3</sup> *Барнс Дж.* Одна история. С. 318.

<sup>4</sup> *Дружников Ю.* Жанр для XXI века // Новый журнал. Нью-Йорк, 2000. № 218.

сике, разговорном синтаксисе и обыгрывании форм первого, второго и третьего лица повествования, придают ему ощутимую целостность.

Книга Б. Шлинка «Ольга» более других может быть названа небольшим романом, так как по формальному признаку текст невелик, но по содержанию, привлечению широкого социального контекста вполне соответствует крупной эпической форме. Это роман-откровение, в котором рассказ о жизни заглавного персонажа постепенно растворяется в самоанализе персонажа-рассказчика Фердинанта. Этот переход определенным образом сказывается на изменении стиля повествования во второй части книги, когда Фердинант обращается к воспоминаниям детства, связанным с образом фройляйн Ринке и ее загадочной швейной машинкой. «Мне казалось, это какая-то чудесная вещь, как в кухне старая плита с белыми эмалированными стенками и черными конфорками, или на залитых горячим асфальтом улицах паровой каток, или на площади черные старомодные такси – дрожки с бензиновым двигателем, или на вокзале черные паровозы с зелеными вагонами»<sup>1</sup>.

В авторском стиле, передающем процесс постепенного вживания в загадочный образ, ощущается влияние прустовской традиции. Так же, как и в романе «В сторону Свана», в «Ольге» изображение внутреннего «Я» персонажа-рассказчика проходит в несколько этапов. У М. Пруста персонаж-рассказчик Марсель сначала делится детскими впечатлениями о друге своего деда Сване, затем в подростковом возрасте вставная повесть погружает читателя в любовь Свана к Одетте. В зрелости Марсель видит в Сване благополучного семьянина, а затем и неизлечимо больного человека. Тот же принцип создания образа Фердинанта можно увидеть и у Б. Шлинка: сначала детский, загадочный интерес к портнихе. За ним следуют юношеские прогулки и разговоры с глухой фройляйн Ринке. Потом появляется вставной рассказ о ее любви в Герберту, а в конце трагическая смерть ее в больнице. Так же, как и у М. Пруста, каждый раз представляются разные люди и разные ощущения персонажей-рассказчиков. В обоих случаях персонаж постигает не объективный мир, а лишь субъективное представление о нем. Так же, как и у М. Пруста, воспоминания не имеют хронологической последовательности. Откровения персонажа-рассказчика, разматывая цепь воспоминаний, в обоих случаях носят интуитивный характер.

Книга П. Патролина главным образом посвящена эстетизации процесса переосмысления и комментирования явлений культуры, как это представлено, например, у Х. Кортасара в «Игре в классики» или у М. Павича в «Хазарском словаре», которые написаны в жанре романа-комментария. Таким же комментарием к ненаписанному оказывается и текст «Я решил перестать писать».

<sup>1</sup> Шлинка Б. Ольга. С. 124.

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

Стилистически произведение изобилует ссылками на другие тексты и на тексты самого автора, который комментирует процесс «ненаписания» романа. «Что касается меня, я не уверен, что чего-нибудь не забываю. Очень нелегко писать все меньше. Слова стремятся к сокращению. Синтаксис тоже сжимается. Точки не дают расслабиться. Запятые тоже нужны. Глагол со своими обстоятельствами в конце предложения, я кладу карандаш»<sup>1</sup>.

Анализ текстов современных европейских писателей свидетельствует о продолжении процесса размывания классических жанровых форм, связанного с переносом писательского внимания с персонажа на автора, претендующего всякий раз на индивидуальные художественные формы. Явление это общеевропейского масштаба, о чем свидетельствует и положение в русской литературе, где эпическое все больше замещается лирическим, смещаются пространственно-временные границы, точки зрения, что находит также выражение в специфических жанровых определениях. «Совершенно очевидно, что эстетические эксперименты современной прозы затрагивают самые основы жанрового мышления и отражают кризис жанрового сознания в начале третьего тысячелетия»<sup>2</sup>.

Рассмотренные выше произведения объединяет камерность материала, проявляющаяся в небольшом объеме, ограниченной системе персонажей (от одного у П. Патролина до трех у Б. Шлинка) и в подчеркнуто субъективной картине мира. Все эти признаки дают основания считать их типологически схожими с уже сложившимся современным жанром микроромана. Однако на содержательном уровне расхождения представляются более значительными, требующими жанровых уточнений: микророман-новелла («Одна история» Дж. Барнса), микророман-откровение («Ольга» Б. Шлинка), микророман-комментарий («Я решил перестать писать» П. Патролина).

2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ  
С ВИЗУАЛЬНЫМИ ВИДАМИ ТВОРЧЕСТВА

Эстетические эксперименты современной европейской прозы обладают внушительным количеством приемов формального и содержательного характера. Одним из них можно считать устойчивый интерес к развитию традиции обращения писателей к личности и творчеству, как правило, наиболее знаменитых художников. Их произведения не претендуют на создание нового образа или предложение иной концеп-

<sup>1</sup> *Patrolin P.* J'ai décidé d'arrêter d'écrire. P. 77.

<sup>2</sup> *Маркова Т.Н.* Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы. 2011. №1. С. 290.

ции визуальных видов творчества, а нацелены скорее на выражение своего духовного мира, на стремление нарисовать свой собственный портрет. Явление это вполне вписывается в тенденцию поиска новых форм выразительности, привлечения нетрадиционных приемов создания художественного образа, что приводит к значительным видо-вым изменениям. Современная европейская проза развивает давнюю традицию осмысления произведений изобразительного искусства.

Ведущее положение литературы в системе искусств, благодаря ее универсальности и гибкости, выразительным возможностям, позволяет ей «вбирать в себя элементы художественного содержания любого искусства»<sup>1</sup>. Этими особенностями, в основном, определяется взаимодействие визуальных и словесных видов искусства, являющееся неотъемлемой частью литературно-художественного процесса на протяжении всей культурной истории человечества.

Создание живописных портретов писателей и романов о художниках; изображение читающего персонажа в картине и появление произведения искусства в качестве предметно-бытовой детали в прозе и поэзии свойственны всем национальным пространствам и всем временам. Однако было бы упрощением считать этот феномен устоявшимся и не развивающимся от эпохи к эпохе. Очевидно, что каждая пространственно-временная категория обладает только ей присущей индивидуальностью, а следовательно, и художественные цели каждой могут быть разными.

Новейшая история литературы и искусства свидетельствует о том, что динамика взаимодействия разных видов творчества усиливается, приводит к созданию синтетических произведений, а интермедийность становится одним из типических явлений времени. В таких условиях использование писателями образов произведений искусства в своих работах учащается, а художественные функции их увеличиваются по сравнению с классическими примерами, значительно расширяя выбор приемов и выстраивая новые художественные связи.

Классическое использование предметов изобразительного искусства (как, например, в «Портрете» Гоголя, «Неведомом шедевре» Бальзака, «Портрете Дориана Грея» Уайльда) предполагает обязательное их участие в сюжете произведения. Они используются авторами, как правило, для более полного выражения идейного содержания произведения, несут дополнительную эстетическую нагрузку. Эта традиция развивалась до середины XX в. вполне устойчиво. Например, еще в 1950–1960-х гг. разговор персонажей со старинным портретом был одним из важнейших лейтмотивов португальской прозы: «Писатели... вступают в диалог с традицией, представляющей национальное прошлое как миф. Подвергая его пересмотру, пародийному переосмыс-

<sup>1</sup> Боров Ю. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. С. 188.

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

лению или воссоздавая его в неожиданном ракурсе, они пристально вглядываются в лица предков, стараясь угадать в них черты, способные объяснить современность»<sup>1</sup>.

В произведениях современной литературы все заметнее усиливается игровой элемент в использовании предметов визуального искусства. Писатели придумывают и домысливают, порой в фантастическом ключе, судьбы художественных произведений, вовлекая читателя в лабиринты своего воображения. И уже не сами произведения искусства, а вызванные ими ассоциации и придуманные истории становятся предметом изображения.

Одним из писателей, отказавшихся от традиционного обращения к произведениям искусства в аллегорическом, символическом, познавательном, эстетическом смыслах, стал американец Джозеф Хеллер. В романе «Вообрази себе картину» (1988) автор не просто изображает процесс создания художественного полотна, что вполне традиционно. Выстраивая повествовательный план своего произведения, автор отталкивается от истории о выставке картины Рембранта «Аристотель с бюстом Гомера», спровоцированной очень дорогим приобретением музея Метрополитен, что стало событием культурной жизни конца 1970-х гг. Таким образом картина приобрела широкую известность, что и было удачным поводом для литературной игры. Изображенные на картине философ и поэт оживают и начинают самостоятельно мыслить и вступать в диалог с их создателем. Благодаря приему смещения пространственных и временных координат писательское воображение свободно представляет разные эпохи, переплетает несколько сюжетных линий, развивая тему взаимодействия всех явлений мирового устройства. «Картина всей своей фактурой, цветовой гаммой, конфигурацией линий создает метафорический ансамбль, репрезентирующий содержание более высокого уровня, независимо от предмета изображения»<sup>2</sup>.

Поводом для написания романа «Девушка с жемчужной серьгой» (1999) Т. Шевалье также послужила живописная знаменитость – одноименная картина Яна Вермеера. Известность картины и мода на голландского художника дали ход построению совершенно другой игры с читателем, обычно желающим знать больше об уже известном. Автор, опираясь только на игру своего воображения, «выращивает» из факта существования картины Вермеера предысторию ее создания. Сюжет здесь выстроен последовательно, а литературная интрига перенесена с образа живописца на модель – девушку из семьи художника-ремесленника.

<sup>1</sup> Огнева Е.В. Портреты предков как собеседники и судьи в португальской прозе середины XX века // Литература и искусство. Век двадцатый / Ред. О.Ю. Панова, И.Ю. Попова, В.М. Толмачев. М., 2020. С. 87.

<sup>2</sup> Пожидаева В.Г. Эффект экфрасиса в романе Дж. Хеллера «Вообрази себе картину» // Вестник Омского университета. 2012. №3. С. 205–206.



Очевидно, что принцип псевдоисторической реконструкции событий применим только к хорошо известным массовому сознанию читателя произведениям и рассчитан прежде всего на коммерческий успех.

Если писатель обращается к картине малоизвестного широкой читающей публике автора, как, например, в случае с «забытым гением» К. Фабрициусом, который как раз оказался в тени Рембрандта и Вермеера, то естественно предположить, что ее художественная функция не будет сведена только к фантазийной игре. В романе Д. Тартт «Щегол» (2015) одноименная картина голландского художника несет главную сюжетообразующую нагрузку. Автор выбирает произведение искусства, которое по своему происхождению и возрасту может претендовать на исключительную ценность, не осознанную еще массовым зрителем. Эти обстоятельства позволили Д. Тартт допустить вымысел о пропаже картины с нью-йоркской выставки «Портретная живопись и натюрморты: работы северных мастеров золотого века», которая действительно имела место в 2001 г., не лишая читателя возможности прочесть «правдивую» историю. Более того, вымышленный взрыв в художественной галерее, благодаря которому мальчик в почти бессознательном состоянии выносит картину, ради которой мать и привела его на выставку, действительно был, но в 1654 г. в Дельфте. Он и унес жизнь художника, оставив «Щегла» без своего создателя.

В романе несколько сюжетных линий, но все они объединяются картиной. Важный сюжетообразующий фактор не единственный и даже не основной. Благодаря символическому образу привязанной птицы, авантюрная форма романа наполняется философским содержанием. Герой, так же как и щегол на картине, становится привязанным к обстоятельствам, ему чуждым. Поиск картины полицией и необъяснимое желание держать ее при себе приводят героя к раздвоению личности, к разлому мира вокруг себя.

На протяжении всей интриги с картиной центральный персонаж воспринимает ее сначала только как некий сверток, случайно у него оказавшийся, а потом ставший еще и ценным залогом в сомнительных коммерческих предприятиях. Только к концу романа Тео Деккер «встретился» со «Щеглом» – и это перевернуло, осветило жизнь героя. «С картиной я чувствовал себя не таким смертным, не таким заурядным. Картина была мне опорой и оправданием, поддержкой и сутью. Краеугольным камнем, на котором держался целый собор»<sup>1</sup>. Очевидно, что картина в этом произведении выполняет помимо сюжетообразующей и эстетической еще и этическую функцию. Благодаря «встрече» с прекрасным герой многое пересматривает в своей жизни. Способность переживать произведение искусства приобретает персонажем с опытом и свидетельствует о его нравственной зрелости.

<sup>1</sup> Тартт Д. Щегол. М., 2015. С. 599.

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

В произведениях Т. Шевалье и Д. Тартт вызванный предметом искусства сюжетный ход сохраняет пространственно-временное единство. Разница лишь в том, что Т. Шевалье относит повествование ко времени написания картины, а у Д. Тартт события начала XXI в. провоцируются произведением XVII в. Оба автора рассчитывают на известность произведений искусства и принадлежность их создателей к модным художественным направлениям (в данном случае речь идет о голландских живописцах XVII в.).

В романе шведской писательницы А. Плейель «Двойной портрет» (2020), наоборот, пространственно-временное единство нарушено в угоду наиболее полному раскрытию образа объекта изображения и его создателя. Однако главная черта современной литературы о живописцах и картинах – свободная игра с документальными фактами – сохраняется. В основе сюжета подлинная история написания австрийским художником-экспрессионистом О. Кокошкой портрета знаменитой английской писательницы А. Кристи. Уже сам по себе этот факт притягателен для массового сознания, однако привлеченный таким способом читатель сталкивается не с вымышленной историей создания портрета, ни с последующей судьбой картины, а с выстраиванием психологических портретов художника и модели в процессе шести сеансов их общения. Идею такого построения сюжета романа А. Плейель, несомненно, заимствовала из романа А. Кристи «Незаконченный портрет» (1934), где рассказывается о бегстве героини из дома вследствие разрыва с мужем и о встрече с художником, пожелавшим написать ее портрет и тем самым помочь героине разобраться в своих чувствах. Действительно, к концу романа получается двойной портрет, не в значении «парный», а в смысле литературно-художественного портрета двух незаурядных личностей, с одной стороны, и собственно арт-объект кисти О. Кокошки. Оба персонажа поначалу активно противились затее внука А. Кристи, но постепенно отторжение личностей и нежелание что-то менять в своей восьмидесятилетней жизни переходит во взаимную заинтересованность. «Портрет – это попытка уловить личность. Поскольку вы говорите так мало, то говорил я, возможно, слишком много. Тем временем я наблюдал за вами. У вашего лица много выражений. Я пытался поймать их»<sup>1</sup>.

Картина частый, но не единственный жанр художественного творчества, вызывающий у современных писателей желание пофантазировать и поиграть с читателем. Условие остается прежнее – известность произведения искусства. Массовый интерес к голландскому искусству XVII в., сохраняющийся со времен увлечения Европой бидермайером, проявляется, в частности, в культе дома. Смысловой и визуальной составляющей этого понятия является кукольный дом – наиболее

<sup>1</sup> Плейель А. Двойной портрет. М., 2021. С. 95.

дорогостоящий и уникальный атрибут обеспеченного голландского семейного быта XVII в. В этом живописном, скрупулезно выделанном творении не только воспроизводился подлинный интерьер дома – через него реализовывалась идея совершенства бюргерской жизни. «Своего рода идеализация пространства не мешает воспроизводить интерьеры гораздо более точными, нежели мы можем видеть на живописных полотнах»<sup>1</sup>.

Автор романа «Миниатюрист» (2013) Дж. Бертон соединяет реальность самого знаменитого голландского кукольного домика Петронеллы Ортман, хранящегося в амстердамском Государственном музее, с вымышленной историей замужества его обладательницы. Писательница придает мистический смысл всему происходящему в доме молодой женщины, выданной замуж за богатого, но странного купца. Таинственный миниатюрист периодически пополняет коллекцию Петронеллы разными предметами интерьера, и пространство кукольного домика постепенно «обживается».

Дж. Бертон в своем романе предоставляет возможность произведениям декоративно-прикладного искусства сыграть аллегорическую роль. Женившись по настоянию сестры, Йоханнес делает молодой жене дорогой подарок, в котором скрыта идея замещения нормальных брачных отношений, чего Петронелла, в силу малой опытности, понять сначала не может. Постепенное «разворачивание» приносимых странным посыльным свертков и заполнение комнат-ячеек миниатюрными шедеврами раскрывает перед героиней смысл происходящего, напоминает о несбывшемся и предсказывает невозможное. Лютня размером «не больше указательного пальца» – традиционный символ коммуникации между персонажами в голландской живописи – означает отсутствие взаимопонимания в семье мужа. «Оловянная обручальная чаша диаметром не больше хлебного зерна, которая украшена вокруг горлышка изображением мужчины и женщины со сплетенными руками»<sup>2</sup>, явно указывает на «игрушечный», не настоящий брак Петронеллы. Два деревянных кресла, на ручках которого «вырезаны львы, размером с божью коровку, спинки обиты зеленым бархатом с медными гвоздями, на резных подлокотниках среди листьев аканта извиваются морские чудовища»<sup>3</sup>, напоминают о семейном уюте благополучного дома. «Колыбелька. Дубовая, с замысловатой цветочной резьбой, кружевом и жестяными полозьями» и «две борзые размером не больше мотылька, покрытые шелковистой шерстью. Головы величиной с горошину. Между ними – кость, покрашенный желтым пряный бутон

<sup>1</sup> Искусство жить. Интерьер бюргерского дома в Голландии эпохи расцвета / ГМИИ имени А.С. Пушкина. М., 2016. С. 112.

<sup>2</sup> Бертон Дж. Миниатюрист. М., 2016. С. 85.

<sup>3</sup> Там же. С. 86.

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

гвоздики»<sup>1</sup> выводят молодую женщину из душевного равновесия. Она начинает осознавать, что эта «бытовая» красота в ее жизни недостижима, что таинственный миниатюрист своим искусным творчеством создает параллельную идеальную жизнь, которая противопоставлена уродствам человеческого существования: муж, как не сразу выяснилось, содомит, незамужняя золовка тайно рождает девочку от чернокожего слуги и умирает.

Идеальное убранство кукольного домика контрастирует с пугающими героиню натюрмортами, «украшающим» стены ее нового жилища: подвешенный заяц, гора устриц на блюде с китайским орнаментом, разлитое вино и чаша переспелых фруктов: «...она задирает голову, рассматривая глянцевую плитку на стенах и потолок, на котором нарисован ложный стеклянный купол, возносящийся к ненастоящему небу»<sup>2</sup>; «В открытых раковинах устриц есть что-то неприятное. Мать в их старом доме украшала стены пейзажами и библейскими сценами»<sup>3</sup>. Жизнь в доме мужа противопоставляется традиционной, привычной жизни в доме родителей. «Сколько же их тут! Корабли с похожими на распятые мачтами, уходящими в небо, летние пейзажи, увядшие цветы, похожие на коричневые корнеплоды черепа глазницами вверх, виолы с порванными струнами...»<sup>4</sup>. Соотношение фальшивого и подлинного в жизни героини передается через описание предметно-бытового мира, и разобраться в этом ей помогают произведения искусства.

В романе мастера «магического реализма» В. Орлова «Бубновый валет» (2000) роль мистического арт-объекта выполняет «фарфоровая солонка №57» в виде головы Бонапарта с птицей. В ней были обнаружены крестик и оберег, которые потом пропали. Фарфоровые изделия были частью фонда Музея газеты, где работал герой.

Происходящие с героем фантастические приключения, встречи с таинственными, неизвестно откуда явившимися пришельцами автор увязывает с полученным его героем Василием Куделиным подарком, наделенным свойством делать своих обладателей людьми избранными. Осознание этого побудило героя к написанию записок, а автора к изданию их. «Я отгял голову фарфоровой птице, подержал в руках нательный крестик и костяную фигурку. Откуда они? Я взял лист бумаги и вывел на нем: «Жизнеописания двадцатого столетия как источник новейшей истории». Собрал солонку и поставил ее на бумагу. Вытащил еще один лист и принялся рассказывать на нем историю, какую кто-то, возможно, закончил читать сегодня»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Бертон Дж. Миниатюрист. С. 86.

<sup>2</sup> Там же. С. 43.

<sup>3</sup> Там же. С. 22.

<sup>4</sup> Там же. С. 47.

<sup>5</sup> Орлов В. Бубновый валет. М., 2003. С. 532.

В романе Ю. Буйды «Ермо» (1996) рассказывается «подлинная» история вымышленного русского писателя-эмигранта Джорджа Ермо (Георгия Ермо-Николаева). В структуре всего текста главное место отведено проблеме соотношения подлинного и вымышленного, не только приводятся названия «ненаписанных» им произведений, но в круг его общения включаются имена известных писателей: В. Набокова, И. Бунина. В подробностях сочиняется писательская биография. Игра с читателем – главное развлечение автора. Чтобы читатель не вышел из этой игры раньше срока, писатель использует не только имена реальных писателей и исторических деятелей, якобы связанных с Джорджем Ермо в его повседневной жизни. «Подлинность» его подтверждается и произведениями искусства, среди которых особенно выделяется образ чаши. Впервые герой увидел эту чашу Дандоло еще в родительском доме: «Кресло, шахматный столик, в центре которого стояла чаша, и высокое старинное зеркало, в котором чаша отражалась... Сто лет – или триста – она отражалась в этом зеркале. Серебряный потир без украшений, лишь ободок с полустертой надписью на неизвестном языке»<sup>1</sup>.

Далее рассказывается история об одном из предков писателя, бывшем в XII в. послом в Венеции и вывезшем потир из константинопольского Софийского собора. Образ сакральной чаши проходит через весь роман Ю. Буйды, становится выдающейся приметой писателя-эмигранта, обретшего все-таки свой дом, символом которого она и являлась. Среди других семейных реликвий (портретов предков, тетушкиного гардероба, гравюр) выделялся также и перстень с «еленевым» камнем. По семейному преданию, этот окаменевший глаз «еленя» (единорога) должен передаваться из поколения в поколение по мужской линии семьи. Окружающие персонажей подлинные произведения искусства противопоставляются «неподлинности» ненастоящей жизни их обладателей в эмиграции. Отраженность реальной жизни – ее «неподлинность» – выражается не только в идее эмигрантства. Автор развивает игру с воображением читателя, предлагая ему любоваться лишь зеркальными отражениями предметов прикладного искусства.

Чаша Дандоло, как ее запомнил герой еще в детстве, была расположена на шахматном столике, несомненно связанном с метафорической идеей иной реальности, как это, в частности, происходит в романах В. Набокова, известного любителя шахмат. По мере развития сюжета роль чаши Дандоло в создании характера центрального персонажа усиливается. Писатель Джордж Ермо становится не просто вымышленным явлением в конкретно-историческом плане: встречи с чашей необходимы персонажу для приведения в порядок своего прошлого, гармонизации своего духа, что в конечном счете привело его к переделке собственного дома.

<sup>1</sup> Буйда. Ю. Ермо. М., 2013. С. 72.



Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

Тема чаши, отраженной в зеркале, постоянно переплетаясь с другими сюжетными коллизиями, способствует созданию автором идеи вневременного и внепространственного писателя, находящегося как бы «между» временами и народами.

Как видно из приведенных примеров, подлинность произведения искусства, включаемого писателями в свои произведения, играет важную идейно-философскую роль в решении вопроса о подлинности и ложности, бытии и игре.

Однако этим не исчерпываются функции произведения искусства в художественном тексте. В романе Анатолия Королева «Быть Босхом» (2004) молодой офицер, сосланный в дисциплинарный батальон, начинает писать роман о голландском художнике, творчество которого для героя созвучно его нынешнему положению. Постепенно жизнь его раздваивается: днем он лейтенант для заключенных солдат, ночью – подмастерье Босха. За основу создаваемого романа «Корабль дураков» автор-герой берет структуру одноименной картины голландского художника.

Анатолий К. из романа «Быть Босхом» отправляется в свое «плавание» по морю армейских ужасов, пороков, болезней так же, как и герои картины самого Босха. Автор последовательно воспроизводит в тексте романа живописность художника. Королевский «дисбат» становится в романе современной копией босховского «корабля»: «Дисбат – это два квадрата, придвинутых вплотную друг к другу так, что у двух половин – одна общая разделительная стена. В правом квадрате – три казармы, в каждой по роте заключенных солдат. Плюс корпус столовой. Зона окружена двойным забором с вышками охраны по углам квадрата. По ночам прожектора освещают лагерь ослепительным светом новогоднего салюта. В левом квадрате – ночью здесь темнота, – штаб, лазарет, казарма с ротой охраны, солдатская баня и губа, гауптвахта... Гауптвахта исполнена самыми мрачными красками Босха»<sup>1</sup>. «Кораблем спасения» должен стать и «дисбат», однако, как и у Босха, происходящее в этом армейском подразделении скорее свидетельствует о глубоком разложении его обитателей.

Служащие «дисбата» также вполне соотносимы с персонажами Босха. На картине художника изображены распеваящие песни монах и монашка, а на столе лежат вишни (символ сладострастия). Остальные – жертвы чревоугодия: давящийся рвотой обыватель, какой-то полусумасшедший с ножом лезет за жареной уткой, привязанной к мачте, и только шут-горбун, отвернувшийся от всех, не вовлечен в греховное веселье.

Под стать им «корабль спасения» у Королева: «...сотрудники ГБ оказались элитой, компанией ницшеанцев и гедонистов в духе бессмерт-

<sup>1</sup> Королев А. Быть Босхом. М., 2004. С. 34.

ного Тримальхиона, пожирателя соловьиных язычков из романа Петрония». Начальник гауптвахты старшина литовец Стонас, в котором «странно сочетаются грубость солдафона и акварельная нега Чюрлениса»<sup>1</sup>, а также командир «дисбата» полковник Охальчук, полковник Череп.

Кошмары Босха проецируются автором на армейскую действительность, усиливая художественное воздействие на читателя, призванного сопоставлять эту действительность с уродливым миром знаменитого голландца. Прием моральной аллегории Босха становится приемом характеристики персонажей у Королева. В этом романе автор имеет дело не только с конкретным произведением художника: отдельные эпизоды книги соотносимы с сюжетами из его же «Сада земных наслаждений». Писателя привлекает идея творчества Босха, в котором эстетическое начало неразрывно связано с этическими представлениями художника.

Формированию образа прекрасного в душе человека под воздействием произведения искусства посвящен и роман А. Иличевского «Матисс» (2006). Писатель включает в контекст своего произведения о выдающемся ученом, решившем поменять свою судьбу и превратиться в бродягу, альбом французского художника. Картины Матисса, особенно те, где он рисует пейзаж в окне, становятся для героя и его приятелей символом невозможного света, недостающего им в повседневной жизни: «Из альбомов с репродукциями Надя выбрала Матисса. Она перелистала его наугад и натолкнулась на “Отрытое окно”. Днями напролет она неотрывно смотрела на эту картину. Вид из окна на море и парусники, изображенный художником, она открывала как икону. Альбом в ее представлении был свят, как храм»<sup>2</sup>.

При обширном количестве предметов визуального искусства, ждущих своего осмысления в словесных жанрах, писатели тем не менее выдумывают не только истории арт-объектов, но и сами арт-объекты. Несуществующая картина художницы XVII в. Сары де Вос стала предметом детективного расследования в романе Д. Смита «Последняя картина Сары де Вос» (2016). Известно, что Сара де Вос действительно была художницей и женой художника, первой женщиной членом голландской гильдии художников Святого Луки, однако ее картины не сохранились. Д. Смит восполняет живописную утрату созданием своей словесной картины художницы и называет ее «На опушке леса». Далее он указывает размеры и время создания картины, помещает это описание в раму, предваряя им романное действие. Такой пример художественной трансформации несуществующего визуального произведения в словесное описание встречается редко.

<sup>1</sup> Королев А. Быть Босхом. С. 21.

<sup>2</sup> Иличевский А. Матисс. М., 2007. С. 49.

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

Перед читателем опять голландская живопись Золотого века – хорошо изученное и разрекламированное искусство. Эта вымышленная картина пропадает из дома Мартина ван Гроота, голландца, в семье которого картина хранилась со времени ее якобы написания. Далее судьба картины раздваивается, так как копия, сделанная австралийской аспиранткой Колумбийского университета Элли Шипли, пишущей диссертацию о Золотом веке голландской живописи, начинает существовать независимо от оригинала и попадает даже на выставку в Сиднейский музей.

Неприятное отношение героини к созданию копии картины по фотографии постепенно сменяется ее втянутостью в композицию и стиль написания. Работа над копией преобразует внутренний мир Элли и увлекает ее в мир голландской живописи с большей силой. «Атмосфера картины, даже на фотографии, была лучистая, приглушенная. Она каким-то образом совмещала молитвенный, религиозный свет монастырского портрета и характерность итальянской аллегии»<sup>1</sup>.

Образ несуществующей картины приобретает в романе свойства картины-знака, символизирующего относительность всего существующего и подлинного. Параллельно современной истории, разворачивающейся между Нью-Йорком и Сиднеем, в Амстердаме XVII в. Сара рисует миниатюрные цветы для каталога компании, продающей за границу луковицы и семена, т. е. занимается ремеслом, а не искусством. Благодаря творческому вымыслу и игре на читательской доверчивости (или невежестве) автор развивает мысль о возможности существования в современном мировом пространстве подлинных объектов искусства и вообще об их необходимости, если тиражирование разных видов практически уничтожило понятие подлинности.

Как уже стало очевидным, большинство произведений современной литературы, где художественные произведения являются полноправными персонажами, имеет детективное начало: кражи, таинственные исчезновения, подмены становятся сюжетной основой, что усиливает элемент игровой втянутости коммерческого потребителя литературной продукции.

Не стал исключением и роман Б. Шлинка «Женщина на лестнице» (2014), в котором один из самых серьезных авторов современной немецкой литературы, сохраняя приверженность к детективным сюжетам, попробовал себя в жанре массовой литературы. В данной книге на поиски пропажи не картины, а модели отправляется не сыщик, а адвокат. Изображенная на картине обнаженная лет сорок назад ушла от заказчика картины (своего мужа) к исполнителю – тогда малоизвестному художнику, а теперь мировой знаменитости. Детективность сюжета усложняется еще и таинственными, на первый взгляд, дефор-

<sup>1</sup> Смит Д. Последняя картина Сары де Вос. СПб., 2020. С. 46.

мациями на полотне, реставрировать которое собственник то и дело и приглашает художника, своего счастливого соперника.

Представляя интересы художника, вынужденного каждый раз реставрировать картину за свой счет, адвокат, от лица которого ведется повествование, сам влюбляется в модель и помогает ей вместе с картиной бежать от обоих претендентов на обладание ими обеими. Но и адвоката она обманывает, скрываясь долгие годы, пока он случайно не находит Ирену Гутлах в Австралии. От нее он узнает, что картина отдана в аренду музею, чтобы не достаться ни мужу, ни любовнику.

Запутанность сюжета и подробности поиска, тем не менее не закрывают образ картины – воплощения идеи несвободы человека, заключенного в раму, сложные отношения обладания телом и собственностью портрета. Автор показывает, как с годами свободолюбивая женщина изменяется, но, несмотря на смертельную болезнь, ей все же удается исчезнуть от претендентов на обладание ею. Так и остается непонятным: то ли случайно Ирена падает из лодки и тонет, то ли опять скрывается.

Важное значение для авторского понимания свободы и обладания человеком или произведением искусства является «Примечание», в котором Б. Шлинк подчеркивает, что нет ничего общего между картиной современного знаменитого немецкого художника Герхарда Рихтера «Эмма. Обнаженная на лестнице» (1966) и портретом Ирены. «Открытка с репродукцией этой картины действительно уже много лет стоит на моем письменном столе вместе с другими репродукциями и фотографиями, сменяющими друг друга»<sup>1</sup>. Читатель опять попадает в водоворот подлинного и мнимого.

Очевидно, что предметы живописного и пластического искусства проецируются писателями на действительность и служат ключом к ее познанию. Они являются теперь не только декорацией событий и предметом обстановки. Привлечение выдающихся произведений искусства не сводится к воссозданию колорита эпохи. В них отражаются души персонажей и мысли автора. Благодаря им авторами создается иная реальность, в которой возможны ситуации, нетипичные для современной действительности.

Все перечисленные произведения являют примеры различного включения в художественный текст объектов визуального искусства, выполняющих сюжетобразующую, символическую и даже фантастическую функции. Во многих других произведениях образы картин не занимают центрального, сюжетобразующего места, но продолжают выполнять художественные функции более скромного характера.

Книга Дж. Барнса «Открой глаза» (2015) среди современных произведений, в которых есть примеры художественного взаимодействия

<sup>1</sup> Шлинк Б. Женщина на лестнице. СПб., 2019. С. 221.

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

визуального и словесного видов искусств, занимает особое место. Образы картин и их создателей взаимодействуют с автором совершенно уникальным для современной европейской литературы способом.

На эту книгу можно посмотреть с разных точек зрения. В зависимости от того, в каком ключе, т.е. жанре, ее рассматривать. С одной стороны, она представляет собой сборник опубликованных в период с 1989 г. по 2013 в различных изданиях и по разным поводам очерков о жизни и творчестве художников. Самым известным является, конечно, очерк о картине французского художника Т. Жерико «Плот “Медузы”» (1819), представленный Дж. Барнсом в романе «История мира в 10½ главах» (1989) в качестве пятой главы «Кораблекрушение». Картина эта была написана по следам действительно имевшего место кораблекрушения фрегата «Медуза» недалеко от Сенегала в 1816 г. Значение этой главы в романе английского писателя достаточно подробно изучено критиками<sup>1</sup>.

Кроме того, в книге представлены очерки о картинах Э. Дега, Э. Делакруа, Г. Курбе, Э. Мане, П. Сезанна, О. Редона, П. Боннара, Э. Вюйара, Ф. Валлоттона, Ж. Брака, Р. Магритта, К. Ольденбурга. Все они в значительной степени характеризуют этих художников, но не являются открытиями для искусствоведов, да и не искусствоведческий анализ в них главное.

Когда писатель, к тому же достаточно знаменитый, берется за работу искусствоведа (или музыковеда: см. «Шум времени» о Д. Шостаковиче) происходит обычно то же, что и тогда, когда писатель берется за работу литературоведа, – происходит наложение одного художественного восприятия на другое, и это создает совершенно уникальный эффект. Например, книги А. Белого о Гоголе или И. Бунина о Чехове скорее книги о самих их авторах.

О живописи писали Г. Флобер и Г. Джеймс, Стендаль и братья Гонкуры и многие другие писатели, так что опыт Дж. Барнса в данном контексте не оригинален. Случай с книгой «Открой глаза» иной. На нее следует посмотреть иначе, с другой стороны. Семнадцать очерков о художниках сопровождаются авторским предисловием, из которого следует, что структура книги во многом соотносима с построением романа «История мира в 10½ главах», все части которого при видимой тематической разности объединены образом автора-повествователя и его философскими взглядами.

За годы, прошедшие после выхода этого романа, Дж. Барнсом было написано не менее десятка романов, каждый из которых в той или иной мере представлял образ автора-повествователя. Хотя критики и называют писателя «хамелеоном» за постоянную непредсказуемость

<sup>1</sup> См.: Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000; Тарасова Е. Феномен Джулиана Барнса // Иностранная литература. М., 2002. №7.



его форм, тем не менее из романа в роман переходит образ героя-рассказчика, похожий на образ искусствоведа-любителя из книги «Открой глаза». Особенно это видно по книгам «Предчувствие конца» (2011) и «Одна история» (2018). В обоих этих произведениях писатель обращается к детским и юношеским воспоминаниям своего героя-рассказчика.

В «Предчувствии конца» этот персонаж склонен к рефлексии и превращает любое явление или событие в предмет творческого раздумья. А уже после создания книги «Открой глаза» в романе «Одна история» Дж. Барнс предстает как законченный эссеист. Он рассматривает особенности человеческой психологии, когда какая-либо случившаяся с человеком история оставляет настолько неизгладимый след в душе и памяти, что со временем начинает восприниматься как самая важная история в жизни и через нее он смотрит на все остальное. В какой-то момент стиль меняется – и перед читателем уже обзорный очерк о любви, или о памяти.

Вот с этой стороны книга Дж. Барнса «Открой глаза» становится более привлекательным и может претендовать на уникальность создания художественного образа. Перед читателем все тот же тип героя-рассказчика, стремящегося разобраться в своих собственных ощущениях, но на этот раз через восприятие произведений искусства. Картина и личность художника становятся художественными приемами раскрытия образа центрального персонажа. При этом не только складывается эмоциональный облик этого персонажа, но и создается его собственная биография, вырастающая из событий жизни любимых им художников.

Живопись проецируется на действительность и служит ключом для ее познания. Картины становятся деталями психологического портрета. Описание их не просто компонент сюжета, как это нередко бывает в литературе, когда видеоряд трансформируется в словесный. Такой прием делает из картины некий реферативный знак (например, у Пушкина в «Станционном смотрителе» или у А. Роб-Грийе в «Лабиринте»).

Как зачастую и бывает у Дж. Барнса, книга начинается с воспоминаний детства: «Оба (родители) работали учителями в школе, так что к искусству – или, точнее, идее искусства – у нас дома относились с почтением... Живопись у нас дома была представлена тремя полотнами. Два сельских пейзажа с видами Финистера, написанных одним из французских assistants отца, были, в общем... обманом, потому что “дядя Поль”, как мы его звали, не писал их en plein air, а скопировал – приукрасив – с открыток. ...Третья картина, висевшая в холле, была несколько более подлинной. Обнаженная маслом в золоченой раме представляла собой, вероятно, безвестную копию XIX века со столь же безвестного оригинала»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Барнс Дж. Открой глаза. СПб., 2018. С. 9–10.

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

Довольно ироничное наблюдение, вряд ли возможное в случае, если автор собирался издавать сборник серьезных исследований об изобразительном искусстве. Герой-рассказчик признается, что помнит это творение, потому что находил его совершенно «антиэротичным». Уже стареющие герои-рассказчики двух выше упоминавшихся романов постоянно оценивают жизненные явления также с точки зрения их эротичности, а других персонажей, нередко иронично, через их любовь к живописи.

В романе «Одна история», вспоминая одного из родственников своей жены, он отмечает: «Желая видеть сына художником, он дал СБ среднее имя “Рубенс”. Выбор оказался не слишком удачным: из-за этого в школе его держали за еврея»<sup>1</sup>. Все та же ирония.

Неприятие «искусственности» в искусстве постепенно сменилось в герое книги «Открой глаза» любовью к преображающему жизнь искусству. Отсюда его любовь к Эль Греко, И. Босху, П. Брегелю и Дж. Арчимбольдо, а в XX в. – к модернистам: «Я обожал всех, ведь они нарезали унылую реальность кубами и ломтиками, превращали в первобытные извивы, яркие кляксы, мудреные решетки и загадочные конструкции»<sup>2</sup>.

Далее автор-рассказчик объясняет читателю значение искусства в своей жизни на примере отношения к «Кораблекрушению» Жерико: «Картина высвобождает в нас более глубокие, подводные эмоции, увлекает нас приливами надежды и тревоги, душевного подъема, паники и отчаяния»<sup>3</sup>. На фоне великих творений художников жизнь человеческая представляется автору или заурядной – «величайшие произведения искусства сочетают в себе красоту и тайну, утаивают что-то Вермеер, Джорджоне, даже когда говорят ясно»<sup>4</sup>; или еще хуже – «искусство высвечивает ничтожность жизни»<sup>5</sup>.

Автор-рассказчик составил даже свой список лучших картин. Этот выбор также дополняет психологический портрет персонажа. Особенно ценны для создания образа автора описания картин, т. е. словесная трансформация видеоряда. К этому Дж. Барнс прибегает не часто, только в случае наслаждения самым дорогим. Среди таковых картина Э. Вюйара «Женщина, метущая пол». «Картина, о которой я говорю, почти квадратная, со стороной приблизительно сорок пять сантиметров, и написана в коричневых тонах с оттенком золотого. На картине кругленькая женщина в простом полосатом платье подметает комнату. ...Это очень плотная организация пространства и цвета, полная до-

<sup>1</sup> Барнс Дж. Одна история. М., 2018. С. 87.

<sup>2</sup> Барнс Дж. Открой глаза. С. 13.

<sup>3</sup> Там же. С. 49.

<sup>4</sup> Там же. С. 197.

<sup>5</sup> Барнс Дж. Предчувствие конца. М., 2011. С. 53.

бродетели и достоинства. Вдобавок, я решил, это очень мудрая картина: работа зрелого художника»<sup>1</sup>.

У автора-рассказчика в книге «Открой глаза» есть своя собственная история: читатель узнает, на какие выставки он ходит, с кем из знаменитостей встречается, о ком читает воспоминания или исследования. «Когда я преподавал там (в Балтиморе) в течение одного семестра в середине девяностых, в перерывах между занятиями я иногда заходил в музей. Сначала меня занимал Матисс и другие знаменитости, но все чаще я подолгу стоял перед очень маленьким, ярким холстом кисти швейцарского художника Феликса Валлоттона; картина называлась “Ложь”... Один из моих студентов, обучающихся писательскому мастерству, сдал мне рассказ, сюжет которого строился вокруг загадочной лжи, и я внезапно обнаружил, что рассказываю группе о Валлоттоне»<sup>2</sup>.

Разглядывая картины, искусствовед-любитель обращается к рассуждениям на темы, вызываемые живописными образами. И читатель узнает о его отношении к житейским вопросам, например, к браку. В очерке «Редон. Выше! Выше!», любуясь портретом жены художника «Мадам Камилла Редон за чтением», он рассуждает: «Можно ли понять по работам писателя, художника, композитора, состояли ли они в браке? Кому семейная жизнь видна яснее – женатым или неженатым? Кто лучше изображает детей – родители или бездетные?»<sup>3</sup>

Эта же тема близка и герою-рассказчику художественной прозы писателя. В романах «Предчувствие конца» и «Одна история» центральный персонаж постоянно размышляет о роли брака в судьбе человека, особенно творческого, что свидетельствует о неоднозначности отношения писателя к этому социальному институту. «Один англичанин как-то сказал, что брак – это долгий и скучный обед, на котором десерт подается на первое. Мне видится в этом излишний цинизм. Я не жаловался на свою семейную жизнь – ну, может быть, хотел, чтобы она была не столь размеренной и тихой»<sup>4</sup>. «Брак – это собачья конура, где живет благодущие, не посаженное на цепь. Брак – это ларец с драгоценностями, где властвуют таинственная “алхимия наоборот”, превращая золото, серебро и бриллианты в черные металлы, стразы и кварц. Брак – это заброшенный лодочный сарай, где хранится никчемный двухместный челнок с пробойнами в днище и одним уцелевшим веслом»<sup>5</sup>.

Рассказывание истории для Дж. Барнса является неотъемлемой частью создания художественного образа. Об этом говорил и герой романа «Предчувствие конца»: «Наша жизнь – вовсе даже не жизнь, а просто история, рассказанная о жизни. Рассказанная нами для других,

<sup>1</sup> Барнс Дж. Открой глаза. С. 199.

<sup>2</sup> Там же. С. 224.

<sup>3</sup> Там же. С. 164.

<sup>4</sup> Барнс Дж. Предчувствие конца. С. 35.

<sup>5</sup> Барнс Дж. Одна история. С. 161.

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

но в первую очередь для себя»<sup>1</sup>. Его персонажи создают дневники, в которых интимное «я» проявляет себя наиболее полно: «Дневник – это свидетельство, а возможно, и доказательство. Дневник сможет прервать цепочку банальных повторов памяти. Он сможет вызвать к жизни некие события, хотя и неизвестно какие»<sup>2</sup>.

Тема дневниковых записей в книге «Открой глаза» развивается Дж. Барнсом через проникновение в жизнь и творчество Э. Делакруа. «Теперь понятно, почему некоторые считают все частные дневники в каком-то смысле предназначенными для чужих глаз... Будь это роман, в первом абзаце уже содержалась бы завязка сюжета: нам хочется, даже необходимо знать, действительно ли автор дневника искренен, станет ли он в результате лучше, откажется ли от первоначальных убеждений и сохранит ли доброе расположение духа»<sup>3</sup>.

Для Дж. Барнса Э. Делакруа, автор «дневников романтика», «в чем-то соответствует нашим ожиданиям, в общем-то они служили художнику и в других качествах: это и рабочий журнал, и блокнот для путевых заметок, и черновик «Словаря изящных искусств», который он хотел составить, и записная книжка, и архив корреспонденции, и сборник цитат, и адресная книга, и многое другое; в нем попадаются расписания поездов и омнибусов, вырезки из газет, квитанции.

В заключение своих наблюдений над любимыми картинами автор-рассказчик приходит к выводу, что изобразительное искусство, может быть даже больше, чем словесное, способно передать нюансы психологического портрета персонажа, выразить его духовную сущность. «Эти работы обращаются к моему взгляду, сердцу и сознанию – но не той его части, где формулируются мысли... Они не поддаются словам – по крайней мере тем, что могли бы передать, что происходит со мной при встрече. И мне кажется, что слова не важны – по крайней мере, для меня лично. Важно лишь то, что происходит и повторяется, и все эти годы стремится повториться вновь и вновь. И довольно слов»<sup>4</sup>.

Схожая текстовая конструкция представлена в книге Э. Лимонова «Мои живописцы» (2019). Принципиально от сборника Дж. Барнса это произведение отличается только тем, что очерки о писателях создавались специально для этого издания и раньше автором не публиковались по отдельности, хотя писались в течение довольно продолжительного времени начиная с первого посещения писателем Италии в 1974 г., когда он переезжал Альпы в поезде, охраняемом «краснолицыми австрийскими полицейскими в штатском с небольшими черными автоматами»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Барнс Дж. Предчувствие конца. С. 54.

<sup>2</sup> Там же. С. 45.

<sup>3</sup> Барнс Дж. Открой глаза. С. 57.

<sup>4</sup> Там же. С. 344.

<sup>5</sup> Лимонов Э. Мои живописцы. СПб., 2018. С. 7. Здесь и далее цитируется по этому изданию. Страницы указаны в скобках.

С самого начала в очерке о Джотто читатель встречается с уже хорошо ему известным «Эдичкой» из «Это я – Эдичка» и «Дневника неудачника» писателя и вместе с ним путешествует по жизни и творчеству художников, находя в них связи с его судьбой. Книга «Мои живописцы» и написана как развитие характера Эдички, только художественными приемами в ней являются, как и у Дж. Барнса, художники и их произведения, через которые автор раскрывает образ своего сквозного персонажа.

В образе молодого героя ранних произведений Э. Лимонова уже было заметно тяготение к визуальным образам. У героя романа «Это я – Эдичка» в малюсенькой комнатке гостиницы висел портрет главы сюрреалистической школы А. Бретона, который он возил с собой как талисман уже много лет. На стенах его обиталища, закрывая следы, оставленные предыдущими жильцами, развешаны картины его приятеля Хачатуряна. Типологическая преемственность героя «Дневника неудачника» проявляется, помимо общности сомнительных качеств, в неравнодушии к искусству и пониманию его. Герой «озорства и любви к скандалу», Эдичка обладает свойством эмоционального переживания: «Многие рисунки сумасшедшего (он рисовал) были мазней и хаосом, но некоторые — особенно желто-зеленый портрет с двоящимся лицом и рождение Венеры из морской пены — поражали своей нервной силой»<sup>1</sup>.

Как и в случае с книгой Дж. Барнса, новых сведений о художниках и наблюдений за их творчеством искать не приходится. Автор ведет читателя по судьбе своего героя, раскрывая его эстетические предпочтения, степень эрудиции и остроту наблюдений. Представление Эдички о Джотто, по его собственному признанию, сводится к образу, созданному Пазолини в фильме «Декамерон».

Если обращение к Джотто связано с кино и первым посещением Италии, то очерк (а может быть, глава?) об Андрее Рублеве навеян более прозаическими событиями: «А с Андрониковым монастырем меня связывают личные воспоминания... меня возили в находящийся в двух сотнях метров от монастыря Лефортовский суд» (стр. 14). Несмотря на случайность встречи с древнерусским искусством и довольно ироничным отношением к теории «проф. Фоменко» («город был заложен Дмитрием Донским в 1382 году на месте Куликовской битвы, которая на самом деле происходила на месте Москвы» (стр. 16), герой находит созвучные его восприятию образы в «мазне» Рублева: «"Апостол Павел" из Звенигородского чина целиком и полностью соответствует моему представлению об Апостоле Павле» (стр. 16).

При дальнейшем углублении в текст книги Э. Лимонова очевидней становится важность изобразительного искусства для творчества и личности автора. На протяжении всей жизни образы картин помогали

<sup>1</sup> Лимонов Э. Дневник неудачника, или Секретная тетрадь. М., 2007. С. 8.



Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

писателю создавать своих ярких персонажей. Эпатажность высказываний автора об искусстве вполне соотносима с фразами из других произведений писателя. В главе / очерке о Боттичелли очевиден «Эдичкин» стиль: «Мадонны у него, как из Учпедгиза, как с назидательных плакатов “Мойте руки перед едой!”» (стр. 41); «“Портрет Данте” яркий, как американский спичечный коробок» (стр. 41). И, конечно же, проходящая через все творчество писателя идея превосходства своего героя над толпой обывателей: «У зрелого Боттичелли такая танцевальная, плавающая в воздухе постановка фигур, что меня раздражает. А вот и его современникам нравилось, и сегодняшним толпам нравится» (стр. 42). Исключения впечатляют персонажа: «Массы адаптировали Ван Гога как своего. Такое редко случается, чтобы у меня и у масс служил гением один и тот же чел» (стр. 128). Пытаясь разобраться в феномене творчества голландского художника, автор делает нестандартные наблюдения, среди которых «Ван Гог – это поэтизация обыденного, поэтому он нравится простолюдиным» (стр. 130) свидетельствует о глубине восприятия писателем изобразительного искусства.

Пьета Микеланджело вызывает у персонажа интимные переживания: «Молодая жена моя, замотанная в одеяло с головой, оставалась погруженной в сон кошмаров на матрасе в освобожденной для нас кладовой семейства Пачини...» (стр. 54).

Понимание изобразительного искусства автором «Моих живописцев» опирается в значительной мере на сопоставление своего жизненного опыта с фактами биографии художников, которые становятся ему близкими личностями, а затем это чувство переносится на их творчество. Так было в случае с Рубенсом. Героя-рассказчика сблизило с художником общее переживание: «Ему (Рубенсу) было 53 года, когда он получил шестнадцатилетнюю Фурман. Мне эти радости знакомы. В 1998 году я стал жить с Настей. Ей было шестнадцать в том году, а мне – 55 лет».

Обращение к картине Лукаса Кранаха Старшего «Адам и Ева» навевают воспоминания детства у персонажа. Он создает колоритные словесные портреты своих родителей: «Тут я почему-то вспомнил свою буйную мамку, хулиганку Раю, успокоенную в конце концов, утихомирившую тихой и деликатной любовью отца моего, родителя моего Вениамина» (стр. 74). И опять герой-рассказчик ищет параллели между своей жизнью и творчеством любимых им живописцев, а картина продолжает выполнять функцию художественного приема раскрытия образа. «Моя мамка по характеру, наверное, была Ева, по масштабам, конечно, не вышло. Ева-то – праматерь человечества. Мать хотела, чтобы отец поехал в Советскую Гавань служить, а отец испугался. А вот Ева подстрекала Адама съесть плод с дерева познания и преуспела» (стр. 72).

В каждом случае выбор рассказчиком художника определяется связью с событиями личной жизни. Персонаж гордится компанией В. Гаршина, В. Хлебникова, М. Врубеля, с которыми «лежал в одном сумасшедшем доме» (стр. 114), и даже вспоминает революционера Артема, скрывавшегося в том же заведении.

Эдичка сознается, что общение с живописью носило гипнотический характер: «Визуальные образы Врубеля тогда украдкой загнипотизировали меня и через сетчатку глаз забрались в меня и стали там тихо паразитировать, изменяя мои представления незаметным для меня образом. Живопись ведь – напускание гипнотического состояния на человека путем визуальных образов» (стр. 116).

Э. Лимонов, в отличие от Дж. Барнса, использует в «Моих живописцах» не целиком им написанные и ранее изданные произведения, а лишь отрывки из них. Как в случае с главой о Рубенсе он цитирует значительный отрывок из своего рассказа «Чужой в незнакомом городе». Это вполне выявляет художественное единство прозы писателя и его книги о художниках, – по сути это все художественная проза, где авторская мысль передается художественными образами, однако по форме они не перестают быть сборниками очерков.

Особенности творческой манеры Дж. Барнса и Э. Лимонова в этих книгах дают возможность говорить об использовании ими одной из жанровых модификаций современной прозы – романа-сборника очерков, в котором образ центрального персонажа (в обоих случаях это герой-рассказчик) вырастает из мозаики образов визуального искусства и их создателей.

После издания книги «Открой глаза» Дж. Барнс опять возвращается к созданию образа автора-рассказчика через обращение к произведению искусства. В 2019 г. писатель выпускает книгу «Портрет мужчины в красном», поводом для написания которой стала картина американского художника Джона Сингера Сарджента «Доктор Поцци у себя дома». В ней писатель создает не вымышленную предысторию персонажа, не биографию художника, не фантастические превращения и символические намеки, а прелестные зарисовки «Прекрасной эпохи» во Франции, одним из ярких представителей которой и был знаменитый французский врач Самюэль Поцци. И хотя автор настаивает на «романном» жанре своего произведения, все же это скорее очерк европейской художественной культуры в период между франко-прусской и Первой мировой войнами. В нем представлены имена выдающихся ученых, писателей, композиторов, политиков, маршалов, артистов, художников и просто современников. В данном случае настоящая картина, хранящаяся в фонде Арманда Хаммера (США), стала поводом для написания увлекательного культурно-исторического путеводителя.

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

Многочисленные разрозненные события и персонажи книги объединены не столько личностью доктора Поцци, вполне заурядной, а все тем же автором-рассказчиком, история, впечатления, переживания которого и составляют скрытую суть этой книги. Это роман-путеводитель, центральным приемом создания которого является документальность.

В жанре документального расследования создает свой «роман» «Ухо Ван Гога» (2016) Бернадетт Мерфи. В отличие от Дж. Барнса и Э. Лимонова, уже известных прозаиков, молодая английская писательница издала свою первую книгу. Неизвестность автора и загадочность жанровой формы вызывали поначалу чисто практические трудности книготорговцев и библиотекарей: на какую полку ставить? что это – изящная словесность или научная работа?

Как и в случае с романом «Портрет мужчины в красном» Дж. Барнса, в основу сюжета этой книги положена одна единственная картина. Объединяет их также стремление к документальной достоверности. «Власть факта» в них определяет структуру и интригу сюжета, она же диктует авторам и выбор материала из личной жизни персонажей по принципу соотнесения их с предметом исследования.

Автор книги «Ухо Ван Гога» вступает в увлекательную игру с читателем, как это принято в современной литературе, и одновременно делает достоянием широкой аудитории малоизвестные или вовсе неизвестные до недавнего времени факты биографии одного из самых модных и дорогих художников нашего времени.

Если обратиться к повествовательной форме книги, то в ней сразу можно увидеть признаки литературности. Помимо очевидных, как для научного, так и художественного текстов: названия, подзаголовка («Главная тайна Винсента»), Содержания, Библиографии, Примечания, Списка иллюстраций, Благодарности и даже эпитафий ко всей книге и к отдельным главам и посвящения, довольно часто встречающихся в научных изданиях на Западе и реже в России, – в данном произведении представлены и чисто литературные формы. Среди них Пролог и Эпилог. В первом рассказывается предыстория страшного события в Арле, а во втором подводятся итог разысканиям и переживаниям автора.

Дальше – больше. Автор сама определяет жанр своей книги как «приключение», в основе которого лежит путешествие: «Мое личное путешествие, которое я опишу в этой книге, началось семь лет назад»<sup>1</sup>. Широко известная история о членовредительстве Ван Гога одновременно обрастает документально подтвержденными подробностями и вплетается в повествование о «приключениях» центрального персонажа, который ведет рассказ от первого лица.

<sup>1</sup> Мерфи Б. Ухо Ван Гога. Главная тайна Винсента. М., 2019. С. 13. Здесь и далее цитируется по этому изданию. Страницы указаны в скобках.

Перед читателем опять автор-рассказчик-герой, наделенный собственной биографией, обладающий определенными свойствами характера, но, в отличие от персонажей Дж. Барнса и Э. Лимонова, в начале книги совершенно лишенный эмоционального восприятия произведения искусства. Для персонажа-исследовательницы на первом месте стоит поиск, раскрытие тайн, а вовсе не эстетические предпочтения. Личность Ван Гога заинтересовала ее только потому, что «по воле случая» она переехала в Прованс, долго устраивала свою жизнь должным образом, пока не поняла, что ей «не хватало трудностей, а также радости открытий, которые дает жизнь в новой стране» (стр. 15). «С детства мне нравилось разгадывать загадки, и я подумала о том, что теперь могу наконец заняться расследованием, чтобы понять, что произошло с Ван Гогом в тот декабрьский день 1888 года» (стр. 15).

В данном случае представлена совершенно иная мотивировка обращения к личности художника. Писательница создает образ своей героини не с помощью эмоционального переживания момента встречи с произведением искусства, а при помощи документального расследования. Здесь документ становится основным художественным средством создания образа. Разыскание, обретение, открытие оказываются главными приемами выстраивания психологического портрета героини.

Довольно подробно описан путь поиска, связанный не только с архивами города Арля, до которых ей удалось добраться довольно легко. Героиня совершает утомительные поездки в Голландию, США, подробно воссоздается переписка ее с библиотеками и музеями. Перед читателем вырастает образ не Ваг Гога, а страстного исследователя запутанного дела. В то же время по мере проникновения в личность и жизнь Ваг Гога героиня начинает все больше ощущать свою связь с голландским гением. «Как и Ван Гог, я выросла в Северной Европе и переехала на юг... была аутсайдером, и мне пришлось столкнуться с предрассудками, непониманием и предвзятым отношением...» (стр. 19).

Постепенно эпизоды биографии Бернадетт и Ван Гога сближаются. Обнаружив в архиве Арля документы о регистрации художника в мэрии, она вспоминает свои мытарства. «Я двадцать шесть раз ездила в Бюро по делам иностранцев, и только потом мне выдали карточку удостоверения иностранца, действительную в течение одного года» (стр. 149).

Важную роль в раскрытии образа героини играют письма художника. Чтение их провоцирует ее собственные переживания, желание поставить себя на место художника, представить, что он переживал в тот или иной момент. «Первая проведенная в Провансе зима была для меня настоящим шоком. ...я читала и писала письма, чем в длинные зимние вечера 1888 года занимал себя Ван Гог. Через несколько лет я полюбила зимы за солнечные, чистые дни...» (стр. 163).

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

Часть текста книги представляет собой переписку Бернадетт, вследствие которой она получает от лечащего врача Ван Гога скан рисунка с точным указанием места разреза уха. Это добавляет драматизм повествованию, ускоряет ход расследования, что свидетельствует о сильном эмоциональном напряжении героини, ожидании невозможного чуда, которое свершилось: «...вспоминая время до того, как я нашла этот листок, должна констатировать, что мой мир действительно переменялся» (стр. 208). В книге этот эпизод центральный и по положению, и по степени раскрытия образа. Героиня достигла своей цели, но появились новые желания – захотелось узнать некоторые детали, понять, почему легенды предлагали совсем иную версию случившегося. И расследование стало опять пополняться новыми документами, но эмоционально Бернадетт стала более уравновешенной, степенной.

Связь ее личной истории с историей художника еще больше усиливается: «Мой жизненный опыт помогает трактовать эти автопортреты с более личной точки зрения» (стр. 239). Желая разобраться, почему Ван Гог рисует свой портрет с повязкой, Бернадетт вспоминает, что после операции, сильно изменившей ее жизнь, возникло желание сфотографировать рану: «Это мой персональный артефакт, не предназначенный для чужих глаз. Я считаю, что Винсент нарисовал эти автопортреты для того, чтобы зафиксировать определенный момент своей жизни» (стр. 239). Свое пребывание в больнице Бернадетт связывала с представлениями о больничной палате Ван Гога, теперь уже все чаще называемого Винсентом, как это было принято у французов, испытывающих трудности при произнесении голландской фамилии.

Меняется отношение к исследуемому предмету: если вначале Бернадетт увлечена была тайной, скрытой на автопортрете под повязкой, то постепенно в ней просыпается эстетическое чувство. Она начинает обращать внимание на творчество художника, видя в нем отражение происходящего в его душе. А сначала она думала, что разобраться в психологии Ван Гога можно, исключительно собирая документальные свидетельства и сопоставляя факты его внешней жизни. «Художник торопливо делает толстые мазки краской, и возникает ощущение того, что он пишет в возбужденном состоянии. Кажется, что деревья, контуры которых окружены экспрессионистскими загогулинами в небе, гнутся под порывами ветра. Техника работ этого периода сильно отличается от спокойных и радостных мазков, которые характерны для его холстов, написанных весной предшествующего года» (стр. 236).

В Эпilogue героиня предстает преображенной. «Встреча» с Винсентом коренным образом изменила ее отношение к искусству. В романе (теперь книгу можно так назвать и поставить ее на полку художественной литературы) показано формирование личности героини из поверхностного «детектива» («когда я начала работу над проектом, у



меня была одна главная цель – понять, что именно отрезал себе художник», стр. 13) в тонкого ценителя искусства, способного увидеть гения. Осмысляя проделанный путь, Бернадетт приходит к яркому сравнению: «Для сбора оливок многие используют сети и специальные секакторы, но я предпочитаю собирать их по старинке руками, методически осматривая ветку за веткой, чтобы найти спелые плоды... Между методом исследования, который я использовала в поисках материала для этой книги, и кропотливым процессом сбора оливок есть много общего» (стр. 341).

Общение писателей с художниками и их творчеством в случае с книгой Б. Мерфи дает пример романа-расследования, в котором документальность определяет стилистические и художественные особенности текста.

Принципа документальной достоверности придерживается и А. Королев в книге «Игры гения, или Жизнь Леонардо» (2006), однако отношение к ней у писателя иное. Беря за основу своего текста хрестоматийный труд Дж. Вазари «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», автор совершенно не испытывает никакой «власти факта» и произвольно, если не сказать безжалостно, обращается с важнейшим документом эпохи Возрождения. Сам А. Королев в начале книги так объясняет свой замысел: «Коллаж все сильнее привлекает мое внимание удивительными возможностями обновления прозаического языка. Первоначальный текст играет только лишь роль затравки, фермента, вокруг которого оживает игра ума и воображения»<sup>1</sup>.

Писатель отдает себе отчет в том, что в «Играх гения» Дж. Вазари принадлежит лишь незначительная часть общих сведений о Леонардо. А. Королев, по сути, предлагает вариант другой жизни гения, но с опорой на конкретный документ, который, собственно, и перерабатывается. Следует отметить, что, называя свой текст коллажем, автор оказывается не совсем точен в определении, ибо коллаж как художественный прием предполагает создание целостного произведения из фрагментов других текстов, чаще всего различающихся стилистически, но объединенных авторской идеей. Текст А. Королева вполне однороден по форме (стилистически). В данном случае скорее речь идет о реферате, в котором пересказ отдельных мест из Дж. Вазари сопровождается собственным авторским домысливанием текста, что отражает общую для литературы последних лет тенденцию к смешиванию художественного и нехудожественного текстов. В данном произведении А. Королев реализует прием авторского осмысления чужих текстов, часто встречающийся в так называемой «филологической прозе».

Писатель здесь выступает не в роли героя-рассказчика, а в роли автора-рассказчика, моделирующего текст на глазах у читателя: «Но я

<sup>1</sup> Королев А. Игры гения. М., 2006. С. 6.

Глава 3.  
Взаимодействие русской и западной литературно-художественной  
традиции в начале XXI века

забежал вперед – вернемся в юность будущей славы»<sup>1</sup>. А. Королев пародирует авторскую манеру Дж. Вазари, в своем тексте постоянно обращаясь к читателю и подчеркивающего композиционную спонтанность и открытость своего труда: «Что, однако, из этого получилось, мне неведомо»<sup>2</sup>. Следует отметить, что труд знаменитого историка искусств тоже обнаруживает признаки романа-сборника очерков, где образ главного героя – самого Дж. Вазари – стилистически связывает его части.

Среди многочисленных переводов и изданий труда Дж. Вазари А. Королев обращается к текстам А. Дживелегова и А. Эфроса, которые во вступительной статье к изданию называют «Жизнеописания...» «первоисточником», содержащим «архивно-историческую документацию»<sup>3</sup>. Это ставится под сомнение писателем, предлагающим читателю свой собственный реферат очерка о Леонардо да Винчи; иногда он почти дословно цитирует Дж. Вазари, иногда значительно удаляется от текста и вставляет придуманные эпизоды, «запутывая» читателя. Рассказчиком у него предстает то итальянский автор («Это самый неразборчивый год в жизни Леонардо, от которого до меня (Вазари) дошли только осколки целого»<sup>4</sup>), то сам А. Королев: «Сравнивая нарисованную ткань в руке, я (Королев) видел, что у Леонардо натура вышла живее, чем у самой матери природы, и мой умишко мутился от этого сравнения»<sup>5</sup>. Порой дело доходит до фантастических деталей, благодаря которым читатель просто обязан задуматься над подлинностью написанного: «Молва гласит, что это была моя книга “Vite dei piu esselenti pittori, scultori ed architetti» (Жизнь живописцев, скульпторов и архитекторов флорентийских), которую я, – Джорджио Вазари – писал, как известно, долгих 28 лет, и которая первый раз была издана в 1540 году, и которую я потом переиздавал с исправлениями в 1568 году для кардинала Фарнезе»<sup>6</sup>.

А. Королев создает роман-реферат, в сюжетную основу которого положено жизнеописание великого гения Возрождения, взятое из другого выдающегося явления эпохи – труда Дж. Вазари. Очевидно, что так же, как и в других случаях обращения писателей к образам художников, речь не идет об информационной оригинальности (на нее, пожалуй, претендует только книга Б. Мерфи), авторская концепция героя-рассказчика выстраивается здесь на вторичности материала.

Произведение В. Маканина «Две сестры и Кандинский» (2011) имеет подзаголовок с точным жанровым определением – «роман, или сце-

<sup>1</sup> Королев А. Игры гения. С. 18.

<sup>2</sup> Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев ваятелей и зодчих / Ред. и вступ ст А. Дживелегова, А. Эфроса. Ростов н/Д, 1998. С. 54.

<sup>3</sup> Там же. С. VII.

<sup>4</sup> Королев А. Игры гения. С. 31.

<sup>5</sup> Там же. С. 35.

<sup>6</sup> Там же. С. 43.

ны из жизни 90-х». Это свидетельствует о том, что автору очень важно формальное содержание книги, а не только идейное. Рассмотрение его с этой стороны представляется важным. Опять жанровая модификация связывается с личностью художника знаменитого и модного. Расчет очевиден. В данном случае рассказ не о самом художнике, а о небольшой выставке его репродукций, размещенной в «студии – большом полуподвальном помещении в недрах обычного девятиэтажного дома»<sup>1</sup>. Эта «К-студия» вполне легально пропагандирует живопись знаменитого авангардиста. Хозяйка ее Ольга Тульцева, критик, искусствовед, необычайно срослась с этим не претендующим на оригинальность заведением, но призванным все же нести искусство в массы.

Перипетии ее жизни, связанные в основном с устройством женского счастья, наполнены колоритными фигурами 1990-х. Писатель создает характерные для этого времени образы несостоявшегося кандидата в депутаты Артема из Воронежа и неуспешного рок-музыканта Максима. Терпению Ольги можно позавидовать. Автор противопоставляет ее импульсивной и взрывной младшей сестре Инне, с которой тоже приходится мириться, но все меркнет перед любимыми образами Кандинского. Она разговаривает с ними, и художник ей отвечает «блуждающим на палитре легких красок... особым миром»<sup>2</sup>. Работа над диссертацией о творчестве В. Кандинского наполняет ее духовным содержанием, противостоящим всему внешнему. Терпение Ольги иссякает, когда Максим начинает продавать картинки – этого стерпеть уже было невозможно.

Образ Кандинского становится у В. Маканина основным художественным средством раскрытия образов героев; благодаря абстрактным параллелям между визуальным и реальным, стиль произведения приобретает концентрированный характер: описательность уступает место лаконичным и динамичным диалогам. Сжатость повествовательной манеры романа и образ-символ Кандинского нашли отражение в структуре произведения, сходной со сценарием. Вот и получился роман-сценарий, где образ художника становится формообразующим.

Интерес современной литературы к визуальным видам искусства остается неизменным, а произведения обретают черты, свойственные современной тенденции к усиленному размыванию жанровых границ, созданию смежных жанровых форм, слиянию художественного и нехудожественного текстов и жанров. Отсюда роман-сборник очерков, роман-путеводитель, роман-расследование, роман-реферат, роман-сценарий. На этом видовая изменчивость художественной прозы вряд ли остановит свое развитие.

<sup>1</sup> Маканин В.С. Две сестры и Кандинский. М., 2011. С. 10.

<sup>2</sup> Там же. С. 158.

## Литература

### ЛИТЕРАТУРА

- Gavard-Perret J.-P. Patrolin P. J'ai décidé d'arrêter d'écrire. Paris, P.O.L., 2018 // La Une Livres, Les Livres, Critique, Récits. Paris, 2018. Octobre.*
- Lund H. Text as Picture: Studies in the literary Transformation of Pictures. Leweston, 1992.*
- Patrolin P. J'ai décidé d'arrêter d'écrire. Paris, 2018.*
- Барнс Дж. Одна история. М., 2018.*
- Барнс Дж. Открой глаза. СПб., 2018.*
- Барнс Дж. Предчувствие конца. М., 2012.*
- Бегбедер Ф. Французский роман. СПб., 2014.*
- Бёртон Дж. Миниатюрист. М., 2016.*
- Бочкарёва Н.С., Новокрестьянских И.А. Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедиальности // Вестник Пермского гос. университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т.9. Вып. 2. С. 117–130.*
- Буйда Ю. Ермо. М., 2013.*
- Бутов М. Свобода. М., 2011.*
- Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев ваятелей и зодчих / Ред. и вступ. ст. А. Дживелегова, А. Эфроса. Ростов н/Д, 1998.*
- Водолазкин Е. Лавр. М., 2012.*
- Воронин Р.А. Пейзаж как объект филологического исследования // Актуальные проблемы современной науки. М., 2015.*
- Гандлевский С. Проза. М., 2012.*
- Гришкова Е. Рубашка. М., 2012.*
- Дружников Ю. Жанр для XXI века // Новый журнал. Нью-Йорк, 2000. №218.*
- Иличевский А. Матисс. М., 2007*
- Искусство жить. Интерьер бюргерского дома в Голландии эпохи расцвета / ГМИИ имени А.С. Пушкина. М., 2016.*
- Королев А. Быть Босхом. М., 2004.*
- Королев А. Игры гения. М., 2006.*
- Кох Г. Ужин. СПб., 2013.*
- Кукуева Г.В. Исследование текстов малой прозы современной филологией // Наука и мир. 2017. Т. 2. №2(42). С. 71–74.*
- Лимонов Э. Дневник неудачника, или Секретная тетрадь. М., 2007.*
- Лимонов Э. Мои живописцы. СПб., 2018.*
- Маканин В.С. Две сестры и Кандинский. М., 2011.*
- Макьюэн И. Искушение. М., 2011.*
- Маркова Т.Н. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы. 2011. №1. С. 280–290.*

## Литературные связи России и Европы в начале XXI века

- Мёрфи Б.* Ухо Ван Гога. Главная тайна Винсента. М., 2019.
- Минаев С.* Духless, или Повесть о ненастоящем человеке. М.: Астрель, 2012.
- Огнева Е.В.* Портреты предков как собеседники и судьи в португальской прозе середины XX века // Литература и искусство. Век двадцатый / Ред. О.Ю. Панова, И.Ю. Попова, В.М. Толмачев. М., 2020. С. 87–93.
- Орлов В.* Бубновый валет. М., 2003.
- Плейель А.* Двойной портрет. М., 2021.
- Пожидаева В.Г.* Эффект экфрасиса в романе Дж. Хеллера «Вообрази себе картину» // Вестник Омского университета. 2012. №3. С. 205–206.
- Прилепин З.* Санька. М., 2012.
- Серова З.Н.* Роман и его жанровые модификации в контексте современной литературы // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств, 2015, № 2, Ч. 2, С. 117-119.
- Сидорова А.* Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006.
- Смит Д.* Последняя картина Сары де Вос. СПб., 2020.
- Тарасова С.В.* Новый взгляд на малую прозу. [Электронный ресурс]: [vestnik-samgu.samsu.ru/gum/2003web1/litr/200310602.html](http://vestnik-samgu.samsu.ru/gum/2003web1/litr/200310602.html)
- Тартт Д.* Щегол. М., 2015.
- Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 1999.
- Шлинк Б.* Возвращение. М., 2013.
- Шлинк Б.* Женщина на лестнице. СПб., 2019.
- Шлинк Б.* Ольга. М., 2018.
- Экфрасис в русской литературе: Тр. Лозан. симп.: [Сборник] / Université de Lausanne; Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002.
- Эсалнек А.* Внутржанровая типология и пути ее изучения. М., 1985.



## УКАЗАТЕЛЬ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ

- «**Анцайгер дер славише филологи**» (Anzeiger der slavische Philologie, Мюнхен) 15
- «**Берлин. Берега**» 125, 126, 127, 133–134, 135
- «**Беседы**» 122
- «**Весы**» 26
- «**Вече**» 19
- «**Вещь**» 122
- «**Винер славистишер альманах**» (Wiener Slavistischer Almanach) 15, 21, 22, 30, 31, 32, 41, 44, 45, 46, 48, 50, 52, 54, 55, 64, 66, 80, 81, 82, 83,
- «**Вопросы литературы**» 19, 42, 43, 142, 170, 196,
- «**Грани**» 19, 122,
- «**Ди Вельт**» (Die Welt) 69
- «**Дни**» 122
- «**Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына**» 122, 141
- «**Жар-птица**» 122
- «**Зарубежные записки**» (Дортмунд) 131, 132, 133,
- «**Знамя**» 76, 83, 129, 132, 135, 142, 143
- «**Иностранная литература**» 77, 83, 182
- «**Кайе дю монд рюс**» (Cahiers du monde russe) 15, 19, 49, 66, 81
- «**Литературная газета**» 18
- «**Литературный Азербайджан**» 89, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119
- «**Литературный европеец**» (Франкфурт-на-Майне) 17, 68, 129, 130, 131, 142
- «**LiteraruS**» (Хельсинки) 129, 135, 136, 143
- «**Миргород**» (Лозанна) 66, 67, 81, 83,
- «**Мосты**» (Франкфурт-на-Майне) 19, 129, 131,
- «**Накануне**» (Берлин) 122
- «**Наша жизнь**» (Берлин) 122

- «Новое литературное обозрение» 19
- «Новости литературы» (Берлин) 122
- «Новый журнал» (Нью-Йорк) 168, 196
- «Опера Славика» (Opera slavica) 20, 66
- «Остойропа» (Osteuropa) 15, 16, 18, 19, 33, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 72, 73, 74, 75, 80, 81, 82
- «Рашн литераче» (Russian Literature, Амстердам) 19, 42, 47, 49, 54, 64, 81, 83
- «Ревю де литератур компаре» (Revue de littérature comparé) 14, 25, 26, 27, 80,
- «Ревю дез этюд Слав» (Revue des Études Slaves) 14, 21, 28, 42
- «Руль» (Берлин) 23, 24, 122
- «Русский мир» (Le monde russe) 15
- «Русское слово» 126
- «Скифы» (Берлин) 122
- «Славика Гельветика» (Slavica Helvetica) 18, 41, 55
- «Славика Литерариа» (Slavica Litteraria) 20, 66
- «Франкфуртер Альгемайне» (Frankfurter Allgemeine) 69
- «Цайтшрифт фюр славистик» (Zeitschrift für Slawistik) 15, 21–22, 66
- «Цайтшрифт фюр славише филологи» (Zeitschrift für slavische Philologie) 15, 20
- «Эмигрантская лира» (Льеж) 136, 137, 138, 139, 141,

*Научное издание*

**Сорокина Вера Владимировна**

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ  
РОССИИ И ЕВРОПЫ  
В НАЧАЛЕ XX ВЕКА**

Электронное издание сетевого распространения

Оригинал-макет подготовлен  
на филологическом факультете  
МГУ имени М.В. Ломоносова

Формат 60×90/8. Усл. печ. л. 24,7. Изд. № 12220.

