

ISSN 2686-8288

Том 222
2021



ТРУДЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
АНТРОПОЛОГИИ



СПбГИК

Том 222
2021

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ТРУДЫ
Санкт-Петербургского
государственного института культуры

2021 • Том 222

**ПРОБЛЕМЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АНТРОПОЛОГИИ**

Материалы международной научной конференции
«Литературные чтения», посвященной памяти В. Я. Гречнева

12–13 марта 2021 года, Санкт-Петербург



ТРУДЫ
Санкт-Петербургского государственного института культуры
2021 • Том 222

Проблемы художественной антропологии
Материалы международной научной конференции
«Литературные чтения», посвященной памяти В. Я. Гречнева

Научный журнал. Издается с 1956 г.

Публикуется по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Редакционная коллегия 221-го сборника научных трудов:
Л. Е. Востряков (отв. ред.), Т. В. Захарчук (зам. отв. ред.),
М. К. Лопачева (ред.-сост.), А. С. Шитова (отв. секретарь)

Верстка: А. С. Шитова
Выпускающий редактор: А. С. Шитова
Обложка: Е. А. Соловьева

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2. СПбГИК. каб. 2555, тел. 318 97 16.
www.spbgik.ru • e-mail: sv-spbizdat@mail.ru • Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001
Подписано в печать 18.10.2021. Формат 60×90^{1/16}. Усл. печ. л. 8,75. Тир. 100. Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».
(ООО Первый ИПХ)194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У

ISSN 2686-8288
Сайт: <http://spbgik.ru/works/>
РИНЦ: http://elibrary.ru/title_about.asp?id=37883

Киберленинка: <http://cyberleninka.ru/journal/n/trudy-sankt-peterburgskogo-gosudarstvennogo-universiteta-kultury-i-iskusstv>

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2021
© Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2021

СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

М. К. Лопачева. Предисловие (Maria K. Lopacheva. Introduction) 5

Раздел 1. Способы изображения человека и мира в литературе XIX–XXI веков • Section 1. Ways of depicting a person and the world in the literature of the XIX–XXIth centuries

М. Л. Купченко. О возможных английских источниках романа
Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (Marina L.
Kupchenko. Possible English sources of F. M. Dostoevsky's novel
«Crime and Punishment»). 8

К. И. Шарафадина. «Эту муху я точно вижу» («галантная» деталь
в художественном языке Достоевского и историко-литературном
контексте) (Klara I. Sharafadina «I definitely see this fly» («gallant»
detail in the artistic language of Dostoevsky and the historical-
literary context). 17

О. В. Богданова. Крымские впечатления в рассказе И. А. Бунина
«Алупка» (Ol'ga V. Bogdanova. Crimean impressions in I. Bunin's
short story «Alupka») 26

Е. А. Михеичева. Мотив одиночества в раннем творчестве
И. А. Бунина. (Ekanerina A. Mikheicheva. The motive of loneliness in
I. A. Bunin's early creativity) 33

Л. Н. Кен. Диалогия Леонида Андреева: «Цветок под ногою», «Полет»
(Ludmila N. Ken. Dilogy by Leonid Andreyev: «The Crushed Flower»
and «The Flight») 40

М. А. Телятник. Образ современника в фельетонах Леонида Андреева
(Marina A. Telyatnik. The image of a contemporary in the feuilletons
of Leonid Andreev) 49

В. В. Артамонова. Человек Шукшина: эмоции и ценности
(на примере малой прозы) (Valentina V. Artamonova. Shukshin's man:
emotions and values (on example of flash fiction). 54

Ван Цзяо. Особенности автопсихологической прозы Романа Сенчина (повесть «Минус») (Wang Jiao. The features of the autopsychological prose by Roman Senchin (the novel «Minus»))	62
--	----

Раздел 2. Проблемы читательского восприятия в социокультурном контексте XX–XXI веков

Section 2. Problems of reader's perception in the socio-cultural context of the XX–XXI centuries

Г. Н. Боева. Книга, читатели и читательницы в повести А. Куприна «Яма» (Galina N. Boeva. Book and readers in the A. Kuprin's story «Pit»)	70
---	----

Л. А. Есауленко. Оппозиция «чтение-игра» и изменение концепции читательского восприятия в постмодернистской литературе (Larisa A. Yesaulenko. Opposition to «reading-game» and changing the concept of reader perception in postmodern literature).	80
---	----

И. И. Яценко, К. Куньята. Ф. М. Достоевский и мировой кинематограф: диалог культур (Irina I. Yatsenko, Cristina Cugnata. F. M. Dostoevsky and The World Cinematography: Dialogue of cultures)	88
---	----

Раздел 3. «Мы не в изгнании, мы в послании...» (к 100-летию литературы русской эмиграции)

Section 3. «We are not in exile, we are in a message...» (to the 100th anniversary of the literature of the Russian emigration)

М. К. Лопачева. О фетовском интертексте в эмигрантской лирике Георгия Иванова (Maria K. Lopacheva. About Fet's intertext in the émigré lyrics of Georgy Ivanov).	97
--	----

Цзан Юньмэй. Поэзия «восточной ветви» русской эмиграции (Н. Светлов, Н. Щеголев, Н. Петеретц): тема родины (Zang Yunmei. Poetry of the «eastern branch» of Russian emigration (N. Svetlov, N. Shchegolev, N. Peterets): the theme of the motherland)	112
--	-----

И. А. Свирская. Основные темы, мотивы и образы литературы русского зарубежья Дальнего Востока: русская литература в Китае (Irina A. Svirskaya. The main themes, motives and images of the literature of the Russian emigration of the Far East: Russian literature in China)	128
--	-----

Сведения об авторах (Information about the authors)	138
---	-----

М. К. Лопачева

Предисловие

Maria K. Lopacheva

Introduction

Предлагаемый сборник составлен по материалам традиционной международной конференции «Литературные чтения», проходившей 12 и 13 марта 2021 г. в Санкт-Петербургском государственном институте культуры. Мероприятие было организовано кафедрой медиалогии и литературы в смешанном формате с применением информационно-коммуникационных технологий. Тема конференции 2021 г. – «Проблемы художественной антропологии» – связана со сложившимся в последние десятилетия направлением научных изысканий филологов СПбГИК, она лежит в русле проблем, обсуждавшихся и ранее на «Литературных чтениях», в частности, на конференции 2016 г., темой которой стала «Художественная антропология Серебряного века».

Конференция 2021 г. была посвящена памяти Заслуженного работника высшей школы, доктора филологических наук, профессора Вячеслава Яковлевича Гречнева, чья жизнь оборвалась вскоре после отмеченного 4 июня 2020 г. 90-летия. Более полувека он был сотрудником вуза, а с 1971 г. ровно четыре десятилетия оставался бессменным руководителем кафедры литературы – одной из старейших в институте и одной из наиболее представительных в научно-филологической среде города на рубеже XX–XXI веков.

Именно в период заведования кафедрой В. Я. Гречневым возникла традиция проведения научной конференции «Литературные чтения», на которой сфера обсуждаемых проблем включала в себя интересы исследователей отечественной и зарубежной литературы, теории литературы. В. Я. Гречнев – автор восьми книг и множества статей, участник и научный редактор ряда филологических изданий, в частности, серии сборников «Литературные чтения», выходивших в институте по материалам конференций с 1995 по 2008 г.

Исследовательское внимание В. Я. Гречнева было сосредоточено на «малой прозе», и этот интерес определился довольно рано. Как историка литературы его привлекали жанровые трансформации в литературе рубежа XIX и XX вв., а также первой половины XX в. Монография «О прозе и поэзии XIX–XX вв.» (2006 – 1-е изд., 2009 – 2-е, испр. и дополненное) – итог многолетних изысканий, посвященных этой ярчайшей и противоречивой эпохе.

С литературными явлениями Серебряного века и начала века XX были связаны многие доклады, прозвучавшие и на конференции 2021 г. Обсуждались вопросы современного прочтения классики, проблемы интертекстуальных диалогов в творчестве художников разных эпох, громкие юбилеи 2020-го и 2021-го: 150-летие со дня рождения И. А. Бунина, А. И. Куприна, Л. Н. Андреева, 200-летие со дня рождения А. А. Фета, Ф. М. Достоевского, 140 лет со дня рождения А. А. Блока. Участники конференции отозвались и на такую знаменательную дату, как 100-летие литературы русской эмиграции. Дистанционный формат сделал возможной обширную географию мероприятия: среди заявленных участников – исследователи Санкт-Петербурга и Москвы, различных регионов России, ученые из Италии, КНР, Хорватии, Беларуси. В дискуссиях принимали участие филологи и студенты разных специальностей из Красноярска, Иркутска, Воронежа, Южно-Сахалинска, Харькова.

В центре внимания авторов статей, подготовленных по материалам докладов, – проблемы философии творчества, рецепция классики, соотношения текста жизни и текста искусства, способы изображения человека и мира в отечественной и зарубежной литературе XIX–XXI вв. Этим обусловлена структура издания, состоящего из трех тематических разделов.

По своему авторскому составу сборник вполне демократичен, среди его участников как сложившиеся «маститые», серьезные ученые, так и совсем молодые исследователи.

Примечания

¹ См.: Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького (воспоминания о писателях). М.; Л., 1964; Горький в Петербурге – Ленинграде. Л., 1968; Проза послевоенных лет // История русской советской литературы. М., 1970. С. 126–149; Рассказ первых лет революции // Русский советский рассказ: очерки истории жанра. Л., 1970. С. 44–179; Русский рассказ конца XIX–XX века (проблематика и поэтика жанра). Л., 1979; О прозе XIX–XX вв. СПб., 2000; О прозе и поэзии XIX–XX вв.: Лев Толстой. Антон Чехов. Иван Бунин. Леонид Андреев. Максим Горький. Федор Тютчев. Георгий Иванов. Александр Твардовский: изд. 2-е, испр., доп. СПб., 2009 и др.

² Подробнее о биографии и научной деятельности В. Я. Гречнева см.: Лопачева М. К. В чем «печаль времени»? (Книга о прозе и поэзии XIX–XX веков) // Русская литература. 2007. № 2. С. 206–209; Литературные чтения: Сборник статей к юбилею доктора филологических наук, заведующего кафедрой литературы СПбГУКИ проф. В. Я. Гречнева. Санкт-Петербург, 2010; Литературный Санкт-Петербург: XX век: Энциклопедический словарь: в 3-х т. 2-е изд., испр., доп. СПб., 2015. Т. 1. С. 614–616.

РАЗДЕЛ 1. СПОСОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА И МИРА В ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XXI ВЕКОВ

SECTION 1. WAYS OF DEPICTING A PERSON AND THE WORLD IN THE LITERATURE OF THE XIX–XXIth CENTURIES

УДК 821.161.1.091+821.111.091

М. Л. Купченко

О возможных английских источниках романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»

Проблема преступления и наказания волнует человечество с древнейших времен. В античности она рассматривалась сквозь призму воли рока, в трагедиях Шекспира анализировался психологический аспект преступления, на рубеже XVIII–XIX вв. эта проблема резко актуализировалась и приобрела особый оттенок в связи с Французской революцией и эпохой Наполеона. Впервые возник вопрос о возможности творить добро преступными методами. Этот вопрос стал основой философских споров, противопоставив этику категорического императива Канта утилитаристской теории счастья возможно большему числу людей Бентама и культу героев Карлейля. Эти дискуссии нашли свое отражение в художественной литературе и, в частности, в произведениях английских писателей и мыслителей У. Годвина, Э. Бульвера, Ч. Диккенса.

Классическим разрешением упомянутой проблемы стал роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Он появился как обобщение и завершение огромной работы мысли, проведенной предшествующими поколениями. К числу подобных предшественников следует отнести Годвина и Бульвера. Последний был исключительно популярен в России в 30–50 гг., а его роман «Юджин Эрам» считался шедевром. Посвященный проблеме преступления на идейной почве, он очень близок теме, поднятой Достоевским, а мотивация преступления почти идентична мотивации Раскольникова. Душевные страдания Эрама и Фолкленда (героя «Калеба Уильямса» Годвина), сразу понявших свою роковую ошибку, также сближают героев, а публичное признание Фолклендом вины в конце романа напоминает покаяние Раскольникова. Проблема душевного страдания, тяжкий путь осознания ошибок и возрождения личности характерен и для творчества Ч. Диккенса, одного из любимых английских писателей Ф. М. Достоевского. Статья посвящена анализу и сопоставлению этих произведений.

Ключевые слова: преступление, наказание, утилитаризм, культ героев, наполеонизм, гибель личности, искупление страданием.

Marina L. Kupchenko**Possible English sources of F. M. Dostoevsky's novel
«Crime and Punishment»**

The problem of crime and punishment has been of concern to mankind since ancient times. In antiquity, it was viewed through the prism of the will of fate, in the tragedies of Shakespeare the psychological aspect of crime was analyzed, at the turn of the XVIII–XIX centuries; this problem was sharply actualized and acquired a special shade in connection with the French Revolution and the era of Napoleon. For the first time, the question arose about the possibility of doing good by criminal methods. This question has become the basis of philosophical controversy, contrasting Kant's ethics of the categorical imperative with the utilitarian theory of happiness of as many people as possible in Bentham and the Carlyle's cult of heroes. These discussions are reflected in fiction and, in particular, in the works of English writers and thinkers W. Godwin, E. Bulwer and Ch. Dickens.

The classic solution to this problem was F. M. Dostoevsky's novel «Crime and Punishment». It appeared as a generalization and completion of the great work of thought carried out by previous generations. Such predecessors include Godwin and Bulwer. The latter was extremely popular in Russia in the 30–50th years, and his novel «Eugene Aram» was considered a masterpiece. Devoted to the problem of crime on an ideological basis, it is very close to the topic raised by Dostoevsky, and the motivation of the crime is almost identical to Raskolnikov's motivation. The emotional suffering of Aram and Falkland (the hero of «Caleb Williams» by Godwin), who immediately realized their fatal mistake, also brings the characters together, and the public admission of guilt by Falkland at the end of the novel resembles Raskolnikov's repentance. The problem of mental suffering, the difficult path of realizing mistakes and reviving the personality is also characteristic of Ch. Dickens, one of the favorite English writers of F. M. Dostoevsky. The article is devoted to the analysis and comparison of these works.

Keywords: crime, punishment, utilitarianism, hero cult, Napoleonism, death of the individual, redemption by suffering.

Созданный в 1866 г., роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» стал классическим образцом разрешения проблемы, волновавшей Европу уже не одно десятилетие. Сама по себе проблема была далеко не нова. Первые образцы решения подобных вопросов существовали еще в античной литературе («Царь Эдип» Софокла), блестящие произведения на эту тему принадлежали в начале XVII в. У. Шекспиру, оказавшему, как известно, большое влияние на все творчество Достоевского, включая и роман «Преступление и наказание». Однако после Великой Французской революции и эпохи наполеоновских войн сама тема преступления и наказания приобрела, по сравнению с эпохой Шекспира, совершенно иное идейное звучание. Поведение якобинцев и якобинский террор стали рассматривать как насилие отдельных личностей над целой нацией, как теоретически обоснованное

преступление. Культ Наполеона также вызвал в Европе неоднозначную оценку, разделив ее на тех, кто преклонялся перед идеей сильной, выдающейся личности, которой если и не «все дозволено», но которая сама творит свои законы, как, например, считал Карлейль и его сторонники, и тех, кто твердо стоял на позициях категорического императива Канта. Кроме того, в Англии, а затем и в Европе начала активно распространяться философия утилитаризма И. Бентама, согласно которой морально то, что может принести максимально большее счастье максимально большому числу людей. Многие современные Бентаму писатели и мыслители быстро оценили возможные опасные последствия подобных идей и вступили с ними в активную полемику, что ярко видно в литературе рубежа и первой половины XIX столетия. Среди них следует назвать и несколько английских писателей, чьи произведения или идеи были чрезвычайно популярны в России в 30–60-х гг. XIX в. К этим именам относятся У. Годвин, Э. Бульвер-Литтон (в ту пору просто Бульвер) и Ч. Диккенс. Все они активно поднимали в своем творчестве не только проблему идейного преступления и его воздействия на человеческую личность, но и проблему наказания как проблему внутреннего страдания и осознания собственной трагической ошибки. Они же часто ставили в своих произведениях и проблему возрождения личности, искупления своей трагической вины моральным или физическим страданием. Причем важным фактором подобного возрождения, что ярко видно в романах Диккенса, является любовь как высшая христианская добродетель. Эти темы и их решение не только сближают отдельные произведения упомянутых авторов с романом Ф. М. Достоевского, но, вполне возможно, могут являться дополнительными источниками его великого романа. Чтобы убедиться в этом, необходимо рассмотреть наиболее близкие роману «Преступление и наказание» произведения упомянутых авторов.

Интересно, что самое название романа напоминает нам название знаменитого трактата конца XVIII в. Чезаре Беккариа «О преступлениях и наказаниях». Интересен также и тот факт, что поведение Порфирия Петровича, не желавшего до времени сажать Раскольникова, чтобы дать ему возможность самому явиться с повинной и тем облегчить свою участь, частично согласуется с логикой отношения к преступнику и преступлению у Беккариа. Что касается теоретических сочинений, которые могли подвигнуть Раскольникова к написанию статьи и выбору пути, то особенно рассуждать об этом не имеет смысла, так как о них говорит в романе и сам Раскольников, и его автор. В своей статье Раскольников в некоторых вопросах следует

идеям Карлейля, выраженными в его трактате «О героях, культе героев и героическом в истории»¹, где герой – это особая личность, возвышающаяся над другими людьми, а потому обладающая особыми правами. «Всякого рода звания и ранги, на которых покоится человеческое единение, представляют собою то, что мы могли бы назвать героархией (правлением героев) или иерархией, так как эта героархия заключает в себе достаточно также и „святого“!», – как пишет Карлейль в своем сочинении². И хотя он и замечает, что «в наше время почитание героев признается уже культом отжившим», тем не менее, культ Наполеона, разделяемый, в том числе, и Карлейлем, был в Европе еще исключительно силен, причем после смерти императора он только набирал силу. Именно этот культ сильной личности, столь пагубно сказавшийся на европейской истории, и стал отправной точкой трагических заблуждений Родиона Раскольникова. Однако до него похожим путем прошли и некоторые герои других европейских романов, совершавшие преступные деяния по идейным соображениям, считая возможным творить добро при помощи зла, или возлагая на себя функции карающего судии. Шиллеровский Карл Моор действовал именно таким образом. Однако говоря об английских персонажах этого ряда, следует в первую очередь вспомнить роман У. Годвина «Калеб Уильямс или вещи как они есть» (1794).

Но прежде чем говорить о «Калеме Уильямсе», необходимо вспомнить о том, что было его теоретическим обоснованием, то есть о трактате Годвина «Исследование о политической справедливости и ее влияние на нравственность и счастье»³ (1798). Именно в этой второй редакции трактата (первая была издана в 1793, а написана в 1791–1792 гг. и называлась «Исследование о политической справедливости и ее влияние на всеобщую добродетель и счастье»⁴) У. Годвин теоретически анализирует отрицательное влияние революционного насилия периода якобинской диктатуры на нравственное состояние тех, кто его применяет, заявляя, что «убийца и свидетели убийства становятся черствыми, безжалостными и антигуманными»⁵. Здесь же он замечает: «Невозможно, чтобы мы добровольно выбрали зло. Невозможно, чтобы человек совершил преступление в тот момент, когда он осознал его во всей его многогранности. Во всех случаях подобного рода идет борьба между осознанием, с одной стороны, и ошибкой или привычкой, с другой»⁶. Именно это и произойдет в романе Ф. М. Достоевского с Раскольниковым. Решаясь на преступление, он, конечно же, не осознает своего грядущего действия во всей его многогранности, не думает о том, что собирается фактически убить себя, свою душу, да влекомый

идеей, он и не думает о душе. Это снова сочетается с идеями Годвина, который во втором томе трактата заявляет, что «человек определенных интеллектуальных привычек непременно станет политическим убийцей, а кинжал определенной формы – его оружием»⁷. Раскольников, правда, не политический, а идейный убийца, и действует не кинжалом, а топором, но сути это не меняет.

В романе «Калеб Уильямс или вещи как они есть», популярном в начале века в России настолько, что о нем писал В. Г. Белинский, Годвин рассказывает историю аристократа, желавшего из благородных побуждений защитить от преследований знатного негодяя Тиррела бедных фермеров, но будучи нагло Тиррелом оскорбленным, не находит иного способа смыть оскорбление, как тайно его убить. В результате в убийстве обвиняют тех, кого он пытался защитить. Испугавшись не смерти, а пятна на родовом имени, Фолкленд скрывает истину, становясь фактическим убийцей еще и двоих бедняков, что превращает его дальнейшую жизнь в ад. При этом ему приходится постоянно заботиться о сохранении своей тайны, а, следовательно, жестоко преследовать своего секретаря-простолюдина, проникшего в эту тайну, успокаивая себя тем, что простой человек не может по-настоящему глубоко страдать и обладать такими же тонкими душевными чувствами, как аристократ. Убедившись на суде в обратном, он сознается в преступлении, раскаивается в своем поведении по отношению к Калебу, просит у него прощения и, не вынеся душевных мук, умирает возрожденный к новой духовной жизни, а Калеб, отрывший, наконец, миру истину, будет отныне вечно считать себя убийцей. Этот нравственный конфликт, по видимости, не очень сходный с романом Достоевского, близок, однако, ему внутренне. Вступаясь за фермеров, Фолкленд выступает в защиту справедливости против наглого деспота. Он, как и Раскольников, тоже действует из идейных соображений, хотя эти соображения не очень похожи на мысли последнего. Но будучи оскорблен, Фолкленд тайно и подло расправляется с Тиррелом, сам становясь преступником, вечно боящимся возможного разоблачения. Этот страх делает его жестоким преследователем Калеба, хотя Фолкленд тайно и пытается ему помочь, материально облегчая его физические страдания. Одна ошибка, один неверный шаг, одна неверная идея (в данном случае это мысль о необходимости любым путем сохранить незапятнанным имя аристократического рода) навсегда вычеркивают Фолкленда из мира живых. Некогда веселый, общительный и добрый человек превращается в замкнутого, нелюдимого отшельника, тщательно оберегающего свою страшную тайну. Если внимательно взглянуть на поведение

Раскольников, то гордый бедняк во многом повторяет путь богатого аристократа, хотя и в более сложной форме. Он отдаляется или пытается отдалиться от тех, кто был ему близок, кого он любил и кто любил его (мать, Дуня, Разумихин), он пугается тех, кто, как ему кажется, может проникнуть или уже проник в его тайну (мещанин, сказавший «убийца», Порфирий Петрович, Свидригайлов), но он чувствует острую необходимость «прорваться» к людям, как сказали бы в XX в. То, что Фолкленд не мог доверить никому, Раскольников доверяет Соне Мармеладовой. Только ей он может открыть свою душу, и только она может понять его страдание, на данный момент еще не до конца ясное самому Родиону, ибо, по Достоевскому, а точнее, по Евангелию, «мытари и блудницы впереди вас идут в Царство Божие». Что же оказывается спасительным для этих душ? Публичное признание своей вины, осознание своей ошибки и раскаяние. У Фолкленда этот путь оказывается коротким, более напоминающим некий взрыв, внезапно осветивший доселе неведомую ему истину, но позволивший, однако, ее принять и осознать. У Раскольникова путь более сложный, потребовавший не только публичного признания вины, но и полной внутренней перестройки личности, глубокого осознания ошибок, которые помогла ему на каторге сделать вечно возрождающая любовь.

Как уже говорилось, роль любви в проблеме возрождения личности, равно как и темы христианской морали – это то, что чрезвычайно сближало произведения Ф. М. Достоевского с произведениями его любимого английского писателя Чарльза Диккенса, особенно это чувствуется в образе Сони Мармеладовой и некоторых второстепенных персонажах романа. Сама по себе тема очень широкая, и подробно рассмотреть ее в масштабах столь краткой статьи невозможно, однако невозможно и не упомянуть о ней. Но прежде чем говорить о проблеме возрождения личности, следует сначала внимательно проанализировать очевидные сходства и не менее очевидные различия в плане трагических ошибок между романом Достоевского и написанным в 1830 г. романом Э. Бульвера «Юджин Арам». Известно, что еще Б. Г. Реизов в своей статье «„Преступление и наказание“ и проблемы европейской действительности» упоминал в общем перечне персонажей европейской литературы, решающих аналогичные с Раскольниковым проблемы возможности установления справедливости путем совершения преступления, и Юджина Арама, героя Бульвера⁸. Романы Бульвера были чрезвычайно популярны в России 30–50-х гг., они почти сразу же переводились на русский язык, и Достоевский, конечно, не мог их не знать. До появления «Преступления и наказания» Ф. М. Достоев-

ского «Юджин Эрам» был, пожалуй, одним из самых ярких романов об идейном преступлении, совершенном из высших побуждений, и его печальных результатах. Главный герой романа имел реальный прототип, несколько даже связанный с семьей Бульвера: он был учителем теток писателя. Подлинный Юджин Арам, выдающийся лингвист, был казнен по обвинению в убийстве спустя 14 лет после его совершения. Вины своей он не признал, более того, в дальнейшем выяснилось, что найденный труп был трупом совершенно другого человека, но это не повлияло на приговор. Позже говорили, что после осуждения он якобы тайно признался в том, что действительно был убийцей. Это вызвало шок у окружающих, знавших его как кроткого и доброго человека, что не соответствовало ужасу совершенного им преступления. Из этой почти семейной истории Бульвер создал философско-психологический роман, задачей которого было развенчание культа сильной личности, которой «все дозволено». Размышляя о своем герое, Бульвер пишет в предисловии: «Когда преступление является следствием помрачения ума и ужасным продуктом великого интеллекта или натуры обычно добродетельной, это становится для гения не только сюжетом, имеющей дело со страстями, но и философской проблемой, имеющей дело с поступками, и эту проблему нужно исследовать и разрешить – отсюда Макбеты и Ричарды, Яго и Отелло»⁹. Юджин Арам именно такой герой. Первоначально Бульвер хотел написать пьесу, однако она осталась незаконченной, ибо Бульвер полагал, что только в масштабах романа он сможет наиболее полно выразить те мысли и идеи, которые его волновали. Сравнивая неоконченную трагедию и роман, можно понять направление работы творческой мысли автора. Если в трагедии Арам, измученный голодом и нищетой, совершает преступление потому, что мечтает завладеть деньгами, которые позволят ему совершить открытие, способное осчастливить человечество, не зная, что всего через три дня получит наследство, то в романе он уничтожает «грязное пятно на мироздании». В первом случае жертва была достаточно безобидна, а рассуждения по поводу того всеобщего блага, которое может из этого страшного поступка проистекать, весьма сомнительны. Во втором случае Арам уничтожал человека, который осквернял все, к чему прикасался, который был не достоин называться человеком, то есть фактически брал на себя функции государства, право казнить и миловать. Он должен был философски обосновать свое преступление самому себе, и в этом ему помогла философия утилитаризма, позволившая убедить себя, что его поступок справедлив, а результаты принесут пользу и счастье огромному числу людей. Интересно, что

Достоевский как бы объединяет оба мотива: с одной стороны, Раскольников, убивая Алену Ивановну, убивает и с корыстным мотивом, считая, что нечестно нажитые деньги могли бы послужить более высоким целям, с другой, он убивает «вошь», как неоднократно потом упрямо повторяет, не желая в ней видеть человека. И это не случайно. И Арам, и Раскольников не должны видеть в своих жертвах людей, иначе они из героев автоматически превращаются в преступников, а им необходимо хотя бы себе объяснить, что их поступки оправданы не только высокой целью, но и особым правом, которым наделены лишь немногие, рожденные судить и повелевать. Именно это доказывает Раскольников самому себе в своей статье, но утвердиться в том, что он не «тварь дрожащая», а «право имеет», он так и не сможет, ибо, по Достоевскому, нет и не может быть особой морали для «избранных». Разница между Арамом и Раскольниковым в том, что первый почти сразу понимает свою роковую ошибку, несмотря на то, что не он нанес смертельный удар, а Раскольников долго страдает от того, что не смог стать Наполеоном, бесстрастно взирающим на кровь тысяч людей, отправленных им на смерть. Но есть и еще одна черта, роднящая героев. Им не удается убедить себя в правильности своего поступка. Какой бы «вошью» не была Алена Ивановна, но Раскольников вынужден был убить и невинную Лизавету, а убедить себя в справедливости этого убийства он не мог. Детский жест Лизаветы, пытавшейся безмолвно защитить себя, особенно жег его сердце. Каким бы отвратительным и «грязным пятном» не был Кларк, но он оказался отцом Лестера, двоюродного брата невесты Арама, благородного юноши, которого он любил, и братом отца Мадлен. После убийства Кларка-Лестера Арам уже никогда не подавал тем, к кому питал искренние чувства, правую руку, некогда нанесшую удар его жертве. Этот удар как бы навеки разверз пропасть между ним и остальным человечеством, заставив замкнуться в себе и хранить свою тайну, которую он хотел бы унести в могилу. Подобная же пропасть разверзлась и вокруг Раскольникова.

Однако Раскольников оказался счастливее Арама. Он нашел путь к миру, и найти его помогла ему Соня. Только этой святой блуднице смог исповедаться Родион Романович в своем грехе, что было для него жизненно необходимо, и только она поведет его в «Царство Божие», по пути очищения, по пути Любви. У Арама тоже была любовь, которая поддерживала его в жизни и, как ему казалось, могла бы его «спасти», то есть помочь забыть о страшном прошлом, но поделиться с нею страшной историей своей жизни он не мог. Именно поэтому не мог он и очиститься от страшной скверны. Частично роль Сони в романе вы-

полняет молодой Лестер, которому перед смертью Арам направляет свою исповедь, сообщая о том, как участвовал в убийстве его отца. Эта исповедь звучит подобно тому, как звучало признание Раскольникова в «конторе», и открывает ему путь к духовному возрождению, являясь наряду с принятием страдания, отречением от тщеславных попыток уйти из мира, не открыв свою страшную тайну.

В плане психологического анализа внутреннего мира преступника роман Бульвера, пожалуй, наиболее близок роману Достоевского. Что же касается пути возрождения человеческой личности и роли в ней христианской любви и сердечного добра, то трудно найти более близкого Достоевскому по духу автора, чем Чарльз Диккенс. Понятие преступления у Диккенса часто расходилось с тем, что считалось преступлением с точки зрения уголовного законодательства, ибо главным преступлением он считал преступление общества против человека и его души. И хотя некоторые романы Диккенса называли ньюгейтскими, по сути они таковыми никогда не были, так как Диккенса более всего волновали проблемы уничтожения социальной основы преступности путем глубоких реформ (первая половина творчества) и нравственной эволюции человека (вторая половина). Диккенса всегда волновала тема влияния чистых душ, их беззаветной любви и преданности, их горячего и верного сострадания даже тем, кто как будто этого не заслуживает и этой любви не осознает, на иссушенные или заледенелые сердца. Это Флоренс в «Домби и сыне», возрождающая, в конце концов, своей чистотой и любовью души собственного отца и несчастной мачехи, это крошка Нелл, спасающая от духовной смерти своего деда («Лавка древностей»), это Пип, которому все же удалось растопить ледяные сердца мисс Хэвишем и Эстеллы («Большие надежды»), это Лиззи Хэксам («Наш общий друг»), спасающая физически и духовно Юджина Рэйберна и многие другие. Именно эти герои ближе всего представлениям Достоевского о том, каков путь спасения человеческой души и каков путь возрождения личности. Образ Сони Мармеладовой необычайно близок по своему решению к образам многих героинь Диккенса, незаслуженно страдающим, но принявшим это страдание, даже не осознавая своей великой жертвы, во имя других, из любви к этим другим и ради их спасения. Конечно, Соня – апофеоз жертвы такого рода, в викторианской Англии подобный образ вряд ли был бы возможен, но путь любви для тех, кто спасает души, и путь искупления страданием для тех, кто нуждался в спасении, был аналогичен. Таким образом, Диккенс и Достоевский, живя в разных странах, в равной степени отвергая несовершенства

и уродства современного им социального мира, шли в одном направлении к утверждению гармонии через возрождение любовью исстрадавшейся и загубленной человеческой души.

В заключение хотелось бы сказать, что Федору Михайловичу Достоевскому, как великому русскому писателю, удалось в своем романе «Преступление и наказание» обобщить и дать наиболее глубокое разрешение философских, нравственных и психологических проблем, которые волновали европейскую мысль на протяжении десятилетий, а многие и столетий. В этом ему помог не только его гений, но и всеохватность его поистине русской души.

Примечания

¹ Carlyle T. On Heroes, Heroworship and Heroic in History. L., 1842.

² Carlyle T. *ibid.* P.11. Перевод автора статьи.

³ Godwin W. An Inquiry concerning Political Justice and its Influence on Morals and Happiness. L., 1798. In 2 vv.

⁴ Godwin W. An Inquiry concerning Political Justice and its Influence on Common Virtue and Happiness. L., 1793. In 2 vv.

⁵ Godwin W. An Inquiry concerning Political Justice and its Influence on Morals and Happiness. L., 1798, v.1. P. 272. Здесь и далее цитаты в переводе автора статьи.

⁶ Godwin W. *Ibid.* P. 276.

⁷ Godwin W. *Ibid.* V. 2. P. 323.

⁸ Реизов Б. Г. Труды по сравнительному литературоведению / Б. Г. Реизов. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2011. С. 553.

⁹ Bulwer-Lytton E. Eugene Aram. L.; N. Y. 1898. P. 11. Перевод автора статьи.

К. И. Шарафадина

«Эту муху я точно вижу»

**(«галантная» деталь в художественном языке Достоевского
и историко-литературном контексте)**

В статье предложен опыт историко-культурного комментирования одной значимой «галантной» детали из романа Достоевского «Бесы», которая подтверждает наблюдения комментаторов над символическостью деталей-вещей у писателя, для прочтения которых требуется привлечение дополнительных контекстов, в частности, общекультурных. Выявлены и проанализированы примеры значимого использования этой «галантной» детали другими русскими писателями (Пушкин, Лажечников, Мельников-Печерский). Автор приходит к выводу, что символическая культурогенная деталь – важный базовый компонент художественной антропологии Достоевского.

Ключевые слова: Достоевский, роман «Бесы», Лажечников, Мельников-Печерский, портретирование, символическая деталь, галантные аксессуары, «язык» мушек.

Klara I. Sharafadina

**«I definitely see this fly» («gallant» detail in the artistic language
of Dostoevsky and the historical-literary context)**

The article proposes the experience of historical and cultural commenting on one significant «gallant» detail from Dostoevsky's novel «Demons», which confirms the commentator's observations of the symbolism of the details-things of the writer, for the reading of which additional contexts are required, in particular general cultural ones. Examples of significant use of this «gallant» detail by other Russian writers (Pushkin, Lazhechnikov, Melnikov-Pechersky) are identified and analyzed. The author comes to the conclusion that a symbolic cultural detail is an important basic component of Dostoevsky's artistic anthropology.

Key words: Dostoevsky, the novel «Demons», Lazhechnikov, Melnikov-Pechersky, portraiture, symbolic detail, gallant accessories, «language» of flies.

По утверждению Т. А. Касаткиной, автора словарной статьи «Деталь» в словаре «Достоевский: эстетика и поэтика», у писателя встречаются детали, символический смысл которых затруднительно установить из контекста, поскольку они используются в тексте лишь однажды. В таких случаях, советует достоевсковед, оказывается полезно расширение контекста – обращение к другим художественным произведениям Достоевского, «Дневнику писателя», записным книжкам, черновикам. «Но и это не всегда помогает – и тогда остается предположить, что перед нами случай утраты вещью значения, очевидного для современника Достоевского определенного уровня образования»¹.

Мы выявили и решили прокомментировать значимую портретную деталь именно такого плана, тем более, что использование писателем символических деталей характерно для его портретной поэтики, как отмечено исследователями. Кроме того, важной ее особенностью считается вписанность «в историческую, социальную и общекультурную перспективы»², которые помогают читателю в «сотворческом» диалогическом чтении выявить подтекстовую семантику деталей-знаков, входящих в идиостиль писателя на правах базового конструкта.

В романе Достоевского «Бесы» (1871–1872) Варвара Петровна Ставрогина в разговоре со Степаном Трофимовичем Верховенским вспоминает о своих давних «благодетелях» для нынешней губернаторши Юлии Михайловны фон Лембке:

«– Говорят, честолюбива и... с большими будто бы связями?

– Вздор, связишки! До сорока пяти лет просидела в девках без копейки, а теперь выскочила за своего фон Лембке, и, конечно, вся ее цель теперь его в люди вытащить. Оба интриганы»³.

По-женски коварно и явно со знанием подоплеки она описывает облик Юлии в ее бытность «перезрелой девицей» и матримониальные старания ее матери:

«– Мать ее в Москве хвост обшлепала у меня на пороге; на балы ко мне <...> как из милости напрашивалась. А эта бывало всю ночь одна в углу сидит без танцев, *со своею бирюзовою мухой на лбу* (курсив авт. – К. Ш.), так что я уж в третьем часу, только из жалости, ей первого кавалера посылаю. Ей тогда двадцать пять лет уже было, а ее все как девчонку в коротеньком платьице вывозили. Их пускать к себе стало неприлично.

– Эту муху (курсив авт. – К. Ш.) я точно вижу»⁴.

В этом фрагменте умело подобран и выстроен «костюмный текст», саркастически комментирующий описываемую рассказчицей сцену. В него входит «хвост» (шлейф бального платья), «коротенькое платьице» и «муха» (галантный атрибут)⁵.

Поясним их подробнее.

«Хвостом» Варвара Петровна называет формообразующий элемент силуэта бальных платьев – шлейф (нем. *schleif* – букв. «длинный подол»): съемную деталь в виде заднего, значительно удлиненного полотнища юбки, крепившуюся, в зависимости от моды, либо к талии, либо к плечам. Он стал обязательным атрибутом придворного костюма с начала XVIII в. и был наделен своим «языком». Так, длина шлейфа «говорила» о знатности дамы и ее положении при дворе. В первой половине XIX в. появление шлейфа в платье девушки было

знаком ее вступления в брачный возраст, а во второй половине столетия он стал привилегией замужних женщин, знаком их семейного положения⁶. Особое умение требовалось при обращении со шлейфом на балу во время танцев (его придерживали рукой, надев на нее петлю) и при усаживании на стул, дабы не запутаться в нем при вставании. Появляться на улице в платье со шлейфом считалось неприличием высшей степени.

Скорее всего, именно это предписание обыграно Достоевским в ироническом описании юным героем «дам со шлейфами» в романе «Подросток»: «Идет по бульвару, а сзади пустит шлейф и пыль метет; каково идти сзади: или беги обгоняй, или отскакивай в сторону, не то и в нос и в рот она вам пять фунтов песку напихает. К тому же это шелк. Она его треплет по камню три версты из одной только моды. А муж пятьсот рублей в сенате в год получает: вот где взятки-то сидят»⁷.

«Дамы, чьи мужья служили в Сенате, никогда бы не вышли на улицу в платье с длинным шлейфом, и, вероятно, неискушенный юный герой романа Достоевского принимает за светских женщин особ совсем другого рода», – такую просчитанную автором подоплеку предлагает увидеть в этом описании историк моды Р. М. Кирсанова⁸.

Контраст «коротенького платья» «перезрелой девицы»-дочери и «обшлепанного хвоста» бального платья ее матери – мимолетный, почти эпиграмматический экспромт Варвары Петровны. Но роль финальной «остроты-пуанта» предписана галантной детали, которая, в продолжение эпиграмматической игры смыслами, недаром введена в текст в виде омонимичной кальки с французского как «муха» (да еще и с «природным» «бирюзовым» цветом) посреди лба.

Что же это за атрибут с таким неожиданным названием-омонимом, усиливающим комический эффект от портрета (Достоевский дважды употребляет, для усиления саркастичности описания, русскую кальку галлицизма *mouche*)?

Мушка (от фр. *mouche* «муха») – искусственная родинка из бархата или тафты – появилась в европейской моде в галантную эпоху рококо (XVII в.), и ее использование быстро достигло масштабов эпидемии.

Некоторые источники указывают, что имитация родинки восходит к восточным традициям, так как там родинки обязательно входили в образ красивой женщины, и если природа не наделила ее такой приметой, то использовалась имитация из ароматических веществ и растертых драгоценностей: «На ее щеке девичьей темной родинки пятно, / Каплей амбры на горящем угле кажется оно» (Навои, «Семь красавиц»)⁹.

В Европе мушки вошли в арсенал галантной эпохи рококо с диктуемыми ею законами красоты и их приклеивали на лицо, грудь и плечи как необходимый штрих-добавление к пудренным волосам, придающий костюму и всему облику законченность. В повести Пушкина «Пиковая дама» (1834) мушки – мимолетная, но значимая портретная деталь. В рассказе Томского о пребывании в Париже его бабушки графини Анны Федотовны еще до Французской революции описывается туалет молодой красавицы: «Приехав домой, бабушка, отлепливая мушки с лица и отвязывая фижмы, объявила дедушке о своем проигрыше»¹⁰.

В России мушки появились позже, чем в Европе, – в XVIII столетии. Сошлемся на известный роман Лажечникова, время действия которого – конец 1739 – начало 1740 г. – эпоха правления Анны Иоанновны, с которой связывают внедрение самого понятия «мода» при русском дворе, когда официально было запрещено приезжать ко двору два раза в одном и том же платье. «Внизу лестницы кто-то назвал ее по имени. Едва не вскрикнула она от испуга, увидав пред собою длинный-предлинный и неподвижный стан, как будто проглотивший аршин, на огромных фижмах, при собольей муфте, сборище румян, белил, морщин, *мушек* и цветов, под высокостепенной, напудренной прической, все это на высоких, красных каблуках.

– Вы не узнаете меня, матушка, Наталья Андреевна? – сказала эта размалеванная вывеска придворной дамы, важно приседая.

Вгляделась пристально госпожа Волынская: а! это бывшая ее барская барыня.

– Не узнала-таки, не узнала, Акулина Саввишна! Как можешь? <...>

И госпожа Кульковская, супруга столбового дворянина, старшего пажа и старшего придворного шута, щепетильно дозволила себя поцеловать в щеку, охраняя сколько возможно девственность своих румян, мушек и фижм.

– Правду сказать, матушка, немного похворала после свадьбы... спазмы, удушье... не мудрено! Хлопот во дворце... около сучки ее величества... Произнося это, Кульковская натягивала изо всей мочи на тон знатной дамы»¹¹.

Поясним, что речь идет об участнице потешной «свадьбы» в Ледяном доме Акулине Саввишне Подачкиной, ставшей за свою роль «невесты» в этом действе придворной дамой Кульковской и кардинально поменявшей свой «имидж». Сравним описание ее внешности в бытность ее в статусе «барской барыни»¹² при госпоже Волынской: «...видите <...> эту пиковую даму, эту мумию, повязанную темно-коричневым платочком, в кофте и исподнице такого же цвета. Она неподвижна своим ту-

ловищем, вытянутым, как жердь, хотя голова ее трясется, вероятно от употребления в давнопрошедшие времена сильного притирания: морщинчатые кисти рук ее, убежавшие на четверть от рукавов, сложены крестообразно, как у покойника: веками она беспрестанно хлопает и мигает»¹³.

Писатель настойчиво повторяет выразительные детали одежды Акулины Саввишны: «...высокая неблагообразная женщина манит ее своею собачьей муфтой. Мариула <...> припомнила себе, что где-то видела это шафранное лицо, к которому неизменно подобраны были под цвет темно-коричневый платок и желтый с выводами штофный полушубок»¹⁴. На его фоне новый «модный» облик героини и подобных ей «дам» представляет собой пародийный шарж на европейский «галантный» антураж в «русском» варианте, который Лажечников считает нужным иронически прокомментировать: «...вот человеческая мумия под белым париком. <...> и в соседней карете <...> барыня, разряженная, как жар-птица, при каждом ухабе дрожит <...> за свои соколиные брови, за жемчуг своих зубов, за розы и перловку белизны лица, взятые напрокат. Тут найдете в экипажах живые колоды карт, живые корзины с цветами. Свежими и поблекшими, простыми и расписными, индейских петухов, ветвистых оленей и прочее и прочее, что и ныне можете найти на всяком съезде. Какая смесь вкуса с безвкусицей, блеска с чернотой, великолепия с недостатком! Настоящая вывеска необразованности того времени!»¹⁵. Ср. также: «*Жеманные барыни в разноцветных бархатных шубах, в платочке, обвязавшем по-русски голову, причесанную по-немецки* (выделено автором – К. Ш.), с большими муфтами, расхаживают по рядам, как павы, и бранятся с купцами, как матросы. <...> Кое-где важный господин в медвежьей шубе и, наперекор северной природе, в треугольной шляпе, венчающей парик, очищает себе натуральную (выделено автором – К. Ш.) тростью дорогу»¹⁶.

Почти сразу же после появления искусственная родинка получила еще одно «поручение» – быть посредницей в безмолвном разговоре. Приведем фрагмент из «Бабушкиных рассказов» П. И. Мельникова-Печерского – чуть ли не единственное пояснение «языка» мушек в русской литературе: «Про Настасью Петровну, про Боровкову... Про Настеньку... Знала ее, топ сœur, самым коротким манером знала... И в малолетстве знала, и при дворе государыни Екатерины Алексеевны, в ту пору, как самые первые царедворцы, ровно огня, ее язычка стали бояться... Спервоначально редкостная и премилая особа была: генеральская дочь, с немалым достатком, а из себя столь пригожа, что, бывало, какой ни на есть петиметр только взглянет на нее, так и заразится

до безумия... Ух, как много от нее господчиков терзалось! По чести красавица была отменная... Одевалась, как надо быть щеголихе первой руки... Как теперь гляжу на нее, когда ее в первый раз в свет вывели... Было это на бале у принцессы курляндской ... Ух, как славна была в тот вечер Настенька!.. Диковинно как пригожа... Сама государыня в тот вечер изволила ей первую свою аттенцию сделать – к ручке пожаловала... Было тогда на Настеньке фуруферме из бланжевого (телесного цвета – *К. Ш.*), транцелая (изысканная тонкая ткань – *К. Ш.*), с черными брабантскими кружевами (тонкое льняное кружево – *К. Ш.*), фижмы (каркас из китового уса или ивовых прутьев, надевавшийся под юбку для придания ей пышной формы, и сама юбка на таком каркасе – *К. Ш.*), с крылышками, на голове пудра, конечно, и прическа а la crochet (букв. «в виде крюка» – *К. Ш.*), с локонами по плечам.

Личико беленькое, нежное, улыбочка умильная, брови – соболю бирский, и мушки. Одна мушка над левой бровью налеплена, другая на лбу у самого виска. Петиметры от тех мушек в дезеспуре (франц. в отчаянии – *К. Ш.*) были, для того, что мушка над левой бровью непреклонность означает, а на лбу, у виска – sang-froid (франц. холодность – *К. Ш.*)»¹⁷.

В отличие от табакерочного способа сообщения, когда в «кибиточку любовной почты» помещали крохотное письмецо, которое адресату надо было ухитриться незаметно для окружающих заполучить вместе со щепоткой нюхательного табака, разговор с помощью мушек был демонстративным, что сообщало ему особую пикантность. Более того, светский этикет требовал обязательного следования моде и владения ее культурными кодами: языком цветов, мушек, веера.

Согласно «Реестру о мушках» и «Реестру о цветах», помещенных на лубочной картинке XVIII в. (ГМИИ), мушка среди лба символизировала «знак любви», а бирюзовый цвет означал постоянство. Такая подоплека тайно-«откровенной» портретной детали еще более усиливала общее впечатление памфлетности характеристики героини Достоевского, обнаруживая неожиданную осведомленность писателя в галантной атрибутике и умение ею распорядиться. Мушка упоминается ретроспективно по отношению ко времени действия романа – 70-х гг. XIX в., когда обладательница ее сумела удачно выйти замуж и постареть, но и ее молодость пришлось не на век «пудренных париков», поэтому «бирюзовая муха» явно пародийна и вызывает откровенную иронию у рассказчика и его собеседников.

О неожиданном внимании «серьезного» Достоевского к модным веяниям свидетельствуют его письма и воспоминания А. Г. Достоевской.

Вот его наблюдения над курортниками в Эмсе, где писатель лечился летом 1876 г.: «...барон Ган совершенно не собирается умирать. Статское платье его сшито щегольски, и он с видимым удовольствием его носит. (Генералы наши, я заметил это, с особенным удовольствием надевают статское платье, когда едут за границу). К тому же здесь так много „хорошеньких дам“ со всего света и так прелестно одетых. Он, наверно, снимет с себя здесь фотографию, в светском платье, и подарит карточки своим знакомым в Петербурге»¹⁸. Ср. этот же пассаж в «Дневнике писателя» за 1876 г. (июль-август): «Кстати, русский генерал, отправляющийся за границу, иногда даже очень любит надеть статское платье и заказывает у первейшего петербургского портного, а приехав на воды, где всегда так много хороших дам со всей Европы, очень любит пощеголять. Он с особенным удовольствием, кончив сезон, снимает с себя фотографию в штатском платье, чтоб раздать карточки в Петербурге своим знакомым или осчастливить подарком преданного подчиненного»¹⁹. А вот его петербургские наблюдения над женской модой, которыми он делится с женой: «Здесь, Аня, все (выделено Достоевским – *К. Ш.*) женщины, почти все без исключений, надели черное и ходят во всем черном, что очень недурно (одно слово зачеркнуто – *К. Ш.*) – мода, что ли, такая, не знаю»²⁰. «Напиши все подробности», – просит он в другом письме, узнав от нее о ее случайной встрече в Гостином дворе с бывшим женихом. И уточняет свой «запрос»: «В каком платье ты была?»²¹.

Достоевская также свидетельствует: «Федор Михайлович уверял, что к моему цвету лица непременно подойдет цвет массака (название темно-красного с синим отливом или густо-лилового цвета – *К. Ш.*) и просил сшить такого цвета платье»²². Правда, ее попытка выяснить, что же за цвет имел в виду муж, закончилась конфузом: «Мне хотелось угодить мужу, и я спрашивала в магазине материю этого цвета. Торговцы недоумевали, а от одной старушки (уже впоследствии) я узнала, что масака – густо-лиловый цвет, и бархатом такого цвета прежде в Москве обивали гробы»²³. Но, судя по фрагменту из повести «Вечный муж», вышедшей в 1870 г. («гроб обит бархатом цвету масака»), Достоевский принял к сведению разыскания жены и сделал «работу над ошибкой», применив этот цвет по его траурному «назначению»²⁴.

Она же описывает такой случай «бунта» мужа против модной, но, с его точки зрения, «нелепой» новинки – ротонды (длинной женской накидке без рукавов с прорезями для рук): «Когда зашел разговор о фасоне (ротонды только что начали входить в употребление), Фе-

дор Михайлович попросил показать новинку и тотчас запротестовал против „нелепой“ моды. Когда же приказчик, шутя, сообщил, что ротонду выдумал портной, желающий избавиться от жены, то мой муж объявил: „А я вовсе не хочу избавляться от своей жены, а потому шейте-ка ей вещь по-старинному, салоп с рукавами!“»²⁵.

«Деталь была словом языка, на котором говорил Достоевский», а ее смысл зачастую выявлялся из «совокупности контекстов»,²⁶ – этот тезис мы и попытались проиллюстрировать в своей статье, включив использованную им единожды галантную деталь в выстроенную нами парадигму ее значимого использования русскими писателями, демонстрирующую разнообразие семиозиса и функциональности историко-культурной детали.

Примечания

¹ Касаткина Т. А. Деталь-вещь // Достоевский: эстетика и поэтика: словарь-справочник / Т. А. Касаткина. Челябинск: Металл, 1997. С. 152.

² Зыховская Н. Л. Портрет // Достоевский: эстетика и поэтика... С. 198.

³ Достоевский Ф. М. Бесы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 10. Ленинград: Наука, 1974. С. 49.

⁴ Там же.

⁵ Приведем интересное свидетельство А. Г. Достоевской об умении мужа выбирать женские аксессуары для подарка: «При каждой своей поездке в Эмс Федор Михайлович старался экономить, чтобы привезти мне подарок: то привез роскошный (резной) веер слоновой кости; в другой раз – великолепный бинокль голубой эмали, в третий – янтарную парюру (брошь, серьги, браслет) См.: Достоевская А. Г. Воспоминания / А. Г. Достоевская. М.: Правда, 1987. С. 323.

⁶ Кирсанова Р. М. Портрет неизвестной в синем платье / Р. М. Кирсанова. М.: Кучково поле, 2017. С. 510–511.

⁷ Достоевский Ф. М. Подросток // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 13. Ленинград: Наука, 1975. С. 25.

⁸ Кирсанова Р. М. Портрет неизвестной в синем платье. С. 511.

⁹ Навои А. На ее щеке девичьей темной родинки пятно. URL: <https://rustih.ru/alisher-navoi-na-ee-shheke-devichej-temnoj-rodinki-pyatno/> (дата обращения: 09.07.2021).

¹⁰ Пушкин А. С. Проза / А. С. Пушкин. М.: Сов. Россия, 1975. С. 322–323.

¹¹ Лажечников И. И. Ледяной дом // Лажечников И. И. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1963. С. 273.

¹² «Это звание в старину было весьма важное: в него избирались обыкновенно жены заслуженного камердинера, дворецкого, дядьки и тому подобной почетной дворни. Она присутствовала при туалете госпожи своей, заведовала ее гардеробом, служила ей домашними газетами, нередко докладчицею по тайным делам мужниной

половины, и играла во дворе своем (выделено автором – *К. Ш.*) посредническую роль между властителями и слугами» См.: Лажечников И. И. Ледяной дом. С. 12.

¹³ Там же. С. 11–12.

¹⁴ Там же. С. 179.

¹⁵ Там же. С. 263.

¹⁶ Там же. С. 87.

¹⁷ Мельников-Печерский П. И. Бабушкины рассказы // Полное собрание сочинений П. И. Мельникова (Андрея Печерского): в 14 т. Т. 2. СПб.; М.: Издание товарищества М. О. Вольф, 1897. С. 277.

¹⁸ Достоевский Ф. М. Письмо № 181 (Л. В. Головиной) // Собр. соч.: в 15 т. Т. 15. Письма. 1834–1881. СПб.: Наука, 1996. С. 534.

¹⁹ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. Т. 13. СПб.: Наука, 1994. С. 219.

²⁰ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. Т. 15. Письма. 1834–1881. СПб.: Наука, 1996. С. 512.

²¹ Там же. С. 526.

²² Достоевская А. Г. Воспоминания. С. 323.

²³ Там же.

²⁴ Обычай использовать для траура фиолетовые, лиловые и иссиня-красные цвета во время траура был заимствован в XVIII в. из французского погребального придворного ритуала, во время которого наследники престола носили одежду темно-лилового, или дофинового цвета. См.: Кирсанова Р. М. Портрет неизвестной в синем платье. С. 372.

²⁵ Там же. С. 326.

²⁶ Касаткина Т. А. Символическая деталь // Достоевский: эстетика и поэтика... С. 217.

О. В. Богданова

Крымские впечатления в рассказе И. А. Бунина «Алупка»

В статье рассматривается рассказ И. Бунина «Алупка» (1946), посвященный теме любви, но не вошедший в цикл рассказов «Темные аллеи», связанных с той же тематикой. Автор статьи анализирует причины и условия «невключения» рассказа «Алупка» в состав книги о любви и приходит к заключению, что узнаваемость целого ряда деталей, сознательно введенных Буниным в текст, слишком прямо указывала на прототипы бунинских персонажей (А. П. Чехова и О. Л. Книппер) и была далека от концепции центрального героя «книги о любви».

Ключевые слова: И. Бунин, «Темные аллеи», рассказ «Алупка», биографический пласт.

Ol'ga V. Bogdanova

Crimean impressions in I. Bunin's short story «Alupka»

The article deals with I. Bunin's short story «Alupka» (1946), which is devoted to the theme of love, but is not included in the series of stories «Dark Alleys» related to the same theme. The author of the article analyzes the reasons and conditions for the «non-inclusion» of the story «Alupka» in the book about love and comes to the conclusion that the recognizability of a number of details deliberately introduced by Bunin in the text too directly pointed to the prototypes of Bunin's characters (A. Chekhov and O. Knipper) and was far from the concept of the central character of the book about love.

Keywords: I. Bunin, «Dark Alleys», the story «Alupka», biographical layer.

Цикл рассказов И. А. Бунина «Темные аллеи», как и рассказы, созданные прозаиком в 1930–1940-е гг., были рассмотрены с различных сторон и неоднократно подвергались аналитике авторитетных ученых-буниноведов¹. Рассказ «Алупка» оказывается в их числе. Но, как и всякое классическое произведение, рассказ «Алупка» таит в себе еще не рассмотренные проблемно-аналитические аспекты, вызывающие интерес исследователей.

Дата, стоящая под текстом рассказа И. Бунина «Алупка», – 29 апреля 1949 г., – с одной стороны, отдаляет рассказ от текстов, написанных в начале 1940-х гг., когда был создан основной массив циклических рассказов о любви «Темные аллеи», с другой стороны, в своей тематике прочно сближает с рассказами, вошедшими в «книгу о любви». Возникает вопрос: почему любовный рассказ «Алупка» не вошел в цикл «Темные аллеи»?

Прежде всего в рассказе «Алупка» любовная тема оборачивается своей противоположностью – намерением молодой героини оставить

в одиночестве мужа-врача в «семейном пансионе»² в Алушке ради того, чтобы оказаться в более оживленной Ялте, с ее «проводниками», со знаменитой ялтинской набережной, с приехавшим на отдых артистами московского Малого театра («В Ялту приехали артисты Малого театра! Не играть, конечно, а так... Чуть не вся труппа...»³). Для скучающей молодой дамы «милая» Алушка, где она вынуждена «сидеть» со стареющим мужем, только в ироничном плане мила, на самом деле ей все здесь надоело: «...я больше не могу сидеть тут!»⁴.

Как показывает Бунин, устремления и цели супругов разнятся: он, человек неустанно трудящийся, много работающий с пациентами, приехал в Крым «не ради проводников, а ради отдыха»⁵, тогда как его молодая жена ищет развлечений. Она резко бросает мужу: «...мне твоя Алушка и этот „семейный“ пансион осточертели!»⁶.

Всего пятилетний брак героев может разрушиться, ибо героиня, неожиданно ставшая завзятой театралкой («И почему ты вдруг стала такой театралкой?»⁷), не разделяет интересов мужа. Представляя себе возвращение в Москву, героиня с горечью и резкостью моделирует будущее и выражает его неприятие: «И вот-вот опять Мерзляковский переулок, и опять ты будешь месяца два рассказывать всем знакомым, как „чудно“ отдохнули „мы“ летом! В прошлом году расписывал Волгу, в позапрошлом Евпаторию, в нынешнем будешь расписывать Алушку... Довольно с меня этих отдыхов!»⁸. Дело мужа не вызывает не только энтузиазма, но даже уважения у молодой жены: «Сиди себе в кабинете да раздевай своих несчастных идиотов – вздохните – не дышите, вздохните – не дышите, а я...»⁹. Для героини брак, воспринимающийся окружающими как «идеальный», ей представляется скучным, несчастным, обреченным. «<...> я больше не могу! Не могу и не могу!»¹⁰ – троекратно повторяет она.

Сюжетная интрига героев в рассказе «Алушка» оказывается незавершенной, финал рассказа открыт, уедет ли героиня в Ялту (от мужа), нарратор не уточняет. Однако последняя фраза повествователя, описывающая героиню, создает образ «злой» и «решительный»: «Вбежав туда [в комнату на втором этаже], она падает в кресло, на спинку которого брошен купальный халат, еще не высохший, противно пахнущий теплой сыростью, и с бьющимся сердцем, зло и решительно смотрит перед собой, не выпуская из рук зонтика»¹¹. Образ зонтика – как орудие мести – дополняет образ разгневанной воинственной героини.

Кажется, что зарисовочный характер повествования, его причастность любовной тематике, даже «программная» позитивность образа главного героя говорят о том, что рассказ вполне мог бы оказаться

в основном корпусе текстов цикла «Темные аллеи». Однако он не попал в состав книги, и основания у Бунина, вероятно, были.

Фабульные обстоятельства рассказа – описанные события в Алушке – и образ центрального персонажа – доктора, оказавшегося на отдыхе в Крыму, на побережье Черного моря – уже в исходной позиции восприятия текста рождают нестрогую, но «навязчивую» ассоциативную связь с образом известного врача и еще более известного писателя А. П. Чехова, проживавшего в конце своей жизни в Алушке. Именно в Крыму в начале 1900-х гг. Бунин и Чехов провели достаточно много времени вместе, живя неподалеку, часто и тесно общаясь на «Белой даче» и проникаясь близостью личностных и творческих представлений о мире и человеке.

Как известно, Бунин очень любил Чехова, мучительно и тяжело переживал его ранний уход, в своих рассказах неизменно и достаточно часто возвращался к мысли о жизни и смерти Чехова (например, в рассказе «Господин из Сан-Франциско»¹²), сохранял верность чеховской тональности в собственных рассказовых текстах («Антоновские яблоки»), и др. Между тем Бунин (как и многие его современники) достаточно резко и откровенно неприязненно относился к О. Л. Книппер-Чеховой (1868–1959), не любил ее и отзывался о ней открыто неличеприятно¹³. Как ни странно, рассказ «Алушка» весьма точно и весьма характерно – в достоверных и выразительных деталях, известных посвященным – воспроизводит бунинское отношение к браку Чехова и Книппер.

Прежде всего, как уже было сказано, хронотоп рассказа – место и время действия – вполне определенно подсказывает связь рассказа с обстоятельствами отношений Чехова и Книппер – доктор, Крым, Алушка, Ялта. Однако эти фоновые «декорации», кажется, могли быть случайными и далеко не обязательно чеховскими. Между тем количественный состав кажущихся незначительными и проходными случайностей оказывается богат и емок.

Уже следующим за крымским антуражем оказывается упоминание Малого театра. Как известно, О. Л. Книппер играла в Малом театре, где Чехов увидел ее впервые в спектакле «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого (сентябрь 1898 г., роль Ирины¹⁴) и вскоре познакомился с ней на одной из репетиций «Чайки». С этого времени завязались их близкие отношения¹⁵.

Кажется, одного только упоминания Малого театра и название героини «театралкой»¹⁶ уже достаточно для того, чтобы усилить коннекции образа героини рассказа «Алушки» с личностью и характером Книппер-Чеховой. Однако Бунин привносит и новую театральную реалию – упоминание имен Е. К. Лешковской и А. И. Южина. Героиня о приезде Малого театра: «Чуть не вся труппа, Лешковская с Южиным...»¹⁷. Имена

названных актеров могли бы быть признаны случайными, если бы не известные Бунину (и современникам) обстоятельства любовной связи Чехова и Лешковской и знакомство и дружба драматурга с Южиным.

Об актрисе Лешковской в «Воспоминаниях» упоминает и сам Бунин: «В его [Чехова] жизни много женщин было, сколько одних актрис: Комиссаржевская, Таня Куперник, да и с Лешковской что-то было. <...>»¹⁸. Очевидно, что имя Елены Лешковской в тексте рассказа возникает не случайно.

С актером и драматургом Александром Южиным (Сумбатовым), как известно, Чехов в какой-то период даже был дружен, состоял с ним в переписке, сохранился их эпистолярный – 17 писем и записок Чехова к Южину, 12 писем Южина к Чехову. Чехов нередко встречался с Южиным в литературных и артистических компаниях, с 1898 г. оба состояли членами комитета Общества драматических писателей и композиторов. Южин оставил воспоминания о Чехове¹⁹. Понятно, что и имя Южина появляется в тексте рассказа осмысленно и фактологично, вызывая определенные «театральные» ассоциации.

Неожиданным образом «чеховскими» оказываются и реплики героев бунинского рассказа о браке. Как известно из писем А. П. Чехова, он действительно мечтал об «идеальном» браке. Однако чеховская формула счастливого брака разнится с тем, какими предстают отношения супругов в рассказе Бунина. Чехов (еще до встречи с О. Л. Книппер) одному из своих корреспондентов писал: «Если вы хотите, женюсь, но все должно быть как до этого. То есть она должна жить в Москве, а я в деревне. Я буду к ней ездить. Счастья же, которое продолжается каждый день от утра до утра, я не выдержу. Дайте мне такую жену, которая, как луна, будет являться на моем небе не каждый день»²⁰. Бунин знал мысли Чехова об «идеальном» браке – и в рассказе «Алупка» в косвенной (художественной) форме акцентировал внимание на разрушенной идиллии семейного «чеховского» счастья²¹.

Любопытно, что Бунин называет в тексте рассказа точный срок супружества героев: «Ты, за все пять лет нашего милого супружества, которое все величают „идеальным“ <...> Да, для тебя оно, разумеется, „идеальное“!»²². То есть браку героев пять лет. Примечательно, что и отношения Чехова и Книппер (не их официальный брак, но любовная связь) продолжались именно пять лет: роман Книппер и Чехова завязался в 1899 г., а в июле 1904-го Чехов умер в Баденвейлере²³. Пристальное внимание Бунина к цифрам и числам известно²⁴, потому и в данном случае указание на длительность брака рассказовых героев не может быть случайным, оно характерологично.

Из истории отношений Чехова с Книппер известен и еще один факт – свидетельство о том, что писатель совершил с возлюбленной путешествие по Волге. В частности, об этом говорит и Бунин в воспоминаниях: «И позднее <Чехов> звал её ехать по Волге – и так, чтобы другие не знали»²⁵. Заметим, именно об этом упоминает героиня с раздражением: «<...> опять ты будешь месяца два рассказывать всем знакомым, как „чудно“ отдохнули „мы“ летом! В прошлом году расписывал Волгу, в позапрошлом Евпаторию, в нынешнем будешь расписывать Алупку...»²⁶. Можно предположить (или уточнить), что некоторое время Чехов провел с Книппер и в Евпатории. Во всяком случае упоминание Волги, Евпатории, Алупки, Ялты – не случайны в рассказе. Потому и в сознании многих читающих людей Ялта навсегда осталась чеховской.

Столь много совпадений-напоминаний, перекликающихся с историей супружеских отношений Чехова и Книппер («Помилуй Бог, какая адская ирония!»²⁷), вряд ли могло быть случайным. Скорее наоборот, некие обстоятельства реальной жизни в какой-то момент подтолкнули Бунина к живым воспоминаниям о Чехове, о Крыме, о Книппер-Чеховой и вылились в рассказ «Алупка». Однако поместить (почти) узнаваемую «чеховскую» историю в личностную – собственно бунинскую – «энциклопедию любви» прозаик, вероятно, не был намерен. Как в рассказе «Господин из Сан-Франциско», так и в «Алупке» Бунин не столько выявляет, сколько вуалирует чеховские реалии, не делает их публичным достоянием, но указывает на возможность их затекстового «опознания» (для людей помнящих, знающих, посвященных и заинтересованных).

Таким образом, рассказ «Алупка», кажется, близкий общей любовной тематике цикла рассказов «Темные аллеи» в действительности вряд ли создавался в намерении присоединить его к составу книги о любви. Вероятнее всего, он изначально оказывался за пределами рассказового цикла, но, возможно, был инспирирован размышлениями о любви, в том числе и в «Темных аллеях». В любом случае рассказ «Алупка» имеет самостоятельное значение и обоснованно располагается вне пределов цикла рассказов о любви «Темные аллеи».

Итак, число рассказов, которые были созданы Буниным в 1930–1940-е гг. и которые не вошли в цикл рассказов о любви «Темные аллеи», достаточно ограничен и узок. Еще более локален круг рассказов, которые могли бы претендовать на включение в цикл «Темные аллеи», однако каждый из этих немногочисленных рассказов имел определенные мотивации их «изоляции» – будь то тематический повтор (как в рассказе «Три рубля»), нарушение концепции центрального персонажа («Памятный бал») или фактологическая привязанность к личности чело-

века, близкого и дорого Бунину (как в «Алупке»). И хотя во всех случаях проблемно-тематической близости «Темным аллеям» рассказы 1930–1940-х гг. могли быть включены прозаиком в блок циклических текстов, тем не менее их традиционное положение вне цикла рассказов о любви не обедняет их содержательной сущности, не лишает каждый из них весомой самостоятельной ценности и художественной значимости.

Примечания

¹ См.: Бунин И. А. Темные аллеи / вступ. ст. О. Н. Михайлова, комм. А. К. Бабореко. М.: Молодая гвардия, 2002. 258 с.; Гречнев В. Я. Цикл рассказов И. Бунина «Темные аллеи» (психологические заметки) // Русская литература. 1996. № 3. С. 226–235; И. А. Бунин: pro et contra / сост. Б. В. Аверин. СПб.: РХГИ, 2001. 1016 с.; Марченко Т. В. Переписать классику в эпоху модернизма (о поэтике и стиле рассказа И. Бунина «Натали») // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 2010. Т. 69. № 2. С. 25–42; Михеичева Е. А. Философский рассказ в творчестве И. А. Бунина: особенности поэтики // Творческое наследия И. А. Бунина: традиции и новаторство: мат. междунар. науч. конф., посвященной 135-летию со дня рождения И. А. Бунина. Орел: ОГУ, 2005. 240 с.; Морозов С. Н. Периодизация творчества И. А. Бунина // Метафизика И. А. Бунина // Межвузовский сборник научных трудов. Воронеж, 2018. Вып. 4. С. 7–13; Пономарев Е. Р. Русский фон «Темных аллей» И. А. Бунина // Вестник СПбГУКИ. 2005. № 1 (3). С. 78–85.; Пращерук Н. В. Диалоги с русской классикой: о прозе И. А. Бунина. Екатеринбург: Гуманитар. ун-т, 2012. 141 с.; Саакянц А. А. Проза позднего Бунина // Бунин И. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 5. С. 548–559; Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. Москва: МГУ: 2004. 270 с.; Спивак Р. С. Энергожизнь рассказа И. Бунина «Темные аллеи» // Вестник Пермского ун-та. 2010. Сер. Российская и зарубежная филология. Вып. 4 (10). С. 156–164; Сухих И. Н. Русская любовь в темных аллеях («Темные аллеи» И. Бунина) Серебряный век русской литературы / сост. О. В. Богданова. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2009. С. 201–220; Штерн М. С. В поисках утраченной гармонии (проза И.А. Бунина 1930–1940-х гг.). Омск: ОмГПУ, 1997. 240 с.

² Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. М.: Художественная лит-ра, 1966–1967. Т. 7. Темные аллеи. Рассказы 1931–1952. Москва, 1966. 399 с. С. 338.

³ Там же. С. 337.

⁴ Там же. С. 338.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 339.

¹¹ Там же.

¹² Подробный анализ чеховских аллюзий в рассказе Бунина см.: Богданова О. В.

Русская литература XIX – начала XX века. Традиция и современная интерпретация. СПб.: изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 732 с.

¹³ «Молодая ещё, свежая, блестящая – вероятно, и как женщина ему нравилась, хорошо сложена, хотя и было в ней, пожалуй, что-то деревянное... <...> Что там говорить – между нами сказать, она его на себе женила». Об уме Книппер: «Особенно умной её никогда не считал <...> Не очень была подходящая пара». Итог: «Почему, говорите, Книппер за него замуж вышла? Ну, конечно, по честолюбию» (Из бесед с А. В. Бахрахом, литературным секретарем Бунина в 1940–1944 гг. См.: Бунин И. А. Дневники // Бунин И. А. Полное собр. соч.: в 13 (16) т. М.: Воскресенье, 2006–2007. Т. 9. Воспоминания. Дневник (1917–1918 гг.). Дневники (1881–1953 гг.). 2006. 542 с.).

¹⁴ «Голос, благородство, задушевность – так хорошо, что даже в горле чешется. <...> Если бы я остался в Москве, то влюбился бы в эту Ирину». См.: Чехов А. П. Письмо Суворину А. С., 8 октября 1898 г. Ялта // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983. Т. 7. Письма, июнь 1897 – декабрь 1898. М.: Наука, 1979. С. 289–290.

¹⁵ Заметим, что сам Бунин познакомился с О. Л. Книппер в апреле 1900 г. в Ялте.

¹⁶ Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 7. С. 338.

¹⁷ Там же. С. 337.

¹⁸ См. Бунин И. А. Дневники // Бунин И. А. Полное собр. соч.: в 13 (16) т. М.: Воскресенье, 2006–2007. Т. 9. Воспоминания. Дневник (1917–1918 гг.). Дневники (1881–1953 гг.). 2006. 542 с.

¹⁹ Южин-Сумбатов А. И. О Чехове. Три встречи // Южин-Сумбатов А. И. Записи, статьи, письма / ред., вступ. ст. и комм. В. А. Филиппова: изд. 2-е. М.: Искусство, 1951. 612 с.

²⁰ «Она должна жить в Москве, а я в деревне...». См.: Чехов: взгляд со стороны. URL: <http://www.liveinternet.ru/users/> (дата обращения: 10.03.2021).

²¹ Появление героини в рассказе «Алупка» очень напоминает истории Бунина о том, как он (не)однажды находился в гостях у Чехова и как за полночь в дом возвращалась возбужденная, «весёлая, надушенная, щебечущая» Книппер, в бунинской оценке явно не разделяющая и не понимающая мужа. См.: Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина, 1870–1906. Беседы с памятью. М.: Вагриус, 2007. 509 с.

²² Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 7. С. 339.

²³ Брак был заключен в Москве 7 июля 1901 г. (тайно от родных и друзей).

²⁴ См.: Богданова О. В. «Темные аллеи» и другие рассказы И. А. Бунина. СПб.: изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. 300 с.; Богданова О. В. Русская литература XIX – начала XX века. Традиция и современная интерпретация. СПб.: изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 732 с.

²⁵ См.: Чехов: взгляд со стороны. URL: <http://www.liveinternet.ru/users/> (дата обращения: 10.03.2021).

²⁶ Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 7. С. 339.

²⁷ Там же.

Е. А. Михеичева

Мотив одиночества в раннем творчестве И. А. Бунина

В статье рассматриваются ранние произведения Бунина, в которых звучит мотив одиночества – один из постоянных мотивов в творчестве писателя. Проведенный анализ свидетельствует, что в этих ранних произведениях берут начало основные темы, проблемы и образы будущей (зрелой) прозы писателя.

Ключевые слова: И. А. Бунин, раннее творчество, «Орловский вестник», очерк, рассказ, обездоленные, пейзаж, деревня, мужик, барин, одиночество.

Ekanerina A. Mikheicheva

The motive of loneliness in I. A. Bunin's early creativity

This article examines the early works of Bunin, in which the motive of loneliness sounds – one of the constant motives in the writer's work. The analysis carried out shows that these early works are the origin of the main themes, problems and images of the future (mature) prose of the writer.

Keywords: I. A. Bunin, early work, «Orlovsky Vestnik», essay, story, disadvantaged, landscape, village, man, master, loneliness.

Юношеские годы И. А. Бунина и его формирование как писателя связаны с Орлом. В газете «Орловский вестник» в период с 1889 по 1896 г. молодой писатель публикует рассказы, очерки, статьи, переводы, стихи, заметки, театральные рецензии, многие – без подписи. Очевидно, корреспонденции о театральном деле в Ельце или статьи «Крестьянский кредит в Мценском уезде», «Важная отрасль нашей промышленности»¹ и другие подобные статьи Бунин считал ниже своего писательского дара. В 1891 г. как приложение к «Орловскому вестнику» выходит первый сборник стихов Бунина, а в 1896 г. в 25 номерах газеты публикуется перевод Бунина «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло.

Во всех рассказах и очерках, опубликованных в «Орловском» вестнике», очень сильны местный колорит и автобиографическое начало. В названиях населенных пунктов Буниным представлена почти вся карта Орловской губернии: Озерки, Бутырки, Новоселки, Выселки, Воргол, река Воргол, Орловско-Грязская железная дорога. Один из героев – Павел Петрович Воргольский («Помещик Воргольский») – носит имя населенного пункта и реки одновременно – Воргол. Тот же Павел Петрович Воргольский характером напоминает отца писателя, действие в рассказе ведется от лица героя-повествователя, молодого человека –

Ивана Алексеевича. Не только именем, но и «приметами» – упрямство, неуступчивость в споре, увлечение толстовством – герой напоминает автора. Позже, в «Жизни Арсеньева», Бунин вернется в места своей юности, и на страницах романа возникнут известные всем жителям Орла названия: Пушкинская слобода, улицы Московская, Карачевская, Болховская, реки Ока, Орлик.

В 1889 г. в «Орловском вестнике» было опубликовано два рассказа Бунина с одним названием – «Божьи люди». Обе публикации раскрывают тот грустно-ироничный подтекст, который вкладывает автор в понятие «божьи люди». Первый рассказ, с подзаголовком «Два странника» и жанровым определением «очерк», вошедший в № 125 «Орловского вестника» за 1889 г., был перепечаткой (с авторскими правками) более ранней публикации (в журнале «Родина», 1887 г.).

Герои рассказа – «странники» Тимоша и Рафаил. Тимоша, слабый, больной, мечтает о временном прибежище «у одной из его покровительниц и кормилиц» – старой девы-помещицы. Он считает барыню, от безделья ставшую благодетельницей, «великой угодницей божьей» и мечтает отправиться «в Троицкую лавру встречать божий праздник». «Господа люблю» – признается он случайному попутчику, «широкоплечему, приземистому мужику» Рафаилу.

В кабаке, где отогреваются странники, происходит главное событие, помогающее понять, насколько разными могут быть «божьи люди». Рафаил сознательно спаивает мужика Савелия, у которого в «гамане» много денег. Тимоша, узнав о дурных намерениях своего попутчика, пытается вразумить его: «Кормилец милостивый!.. Не губи ты его душу! Не лыстись... Ведь он без покаяния в ад пойдет... Братик, родной!»², но Рафаил доводит задуманное до конца. В поле, в метель Тимоша замерзает, вспомнив перед смертью «все, от самого детства и до последних дней» и продолжая славить Господа.

В раннем «очерке» нашли воплощение мотивы и художественные приемы, характерные для творчества Бунина. Мотивы «обезбоживания» и потери нравственных ориентиров, ведущих к преступлению, оскудения дворянства, одиночества человека в мире.

Особое мастерство Бунина-пейзажиста отмечено многими исследователями. Описание пугающей Тимошу метели, «низкого облачного неба», «сильного северо-восточного ветра», который «неистово крутил в воздухе снежными пушинками»³ помогает автору показать безысходное одиночество и неприкаянность его героя. В конце рассказа контрасты пейзажей, летнего и зимнего, раскрывают трагедию несостоявшейся жизни. Там, в счастливом детстве – «яркий полдень. Все го-

рит и сверкает в солнечном свете». Здесь, в ожидании смерти – «ветер резкий и пронзительный налетал на него, поднимал облако холодной пыли, хлестал в лицо и спину Тимоше»⁴.

Второй рассказ с тем же названием – «Божьи люди» – имел подзаголовки «Очерк из жизни обездоленных» и «Судоржный». Рассказ был опубликован в газете «Орловский вестник» в номерах № 150, 152 за 1891 г. Здесь также широко представлены орловские реалии: «Орловско-грязская железная дорога» (железная дорога Грязи – Елец была построена в 1868 г.), «елецкий купец», «Баскаковская деревня». Тема «божьих людей» в данном рассказе раскрывается Буниным по-иному: множеству «Рафаилов» противопоставлен только герой-повествователь, единственный из пассажиров поезда пожалевший «судоржного».

Действие рассказа происходит в поезде, и это тоже характерный для творчества Бунина прием. В бунинском тексте хронотоп «дорога» связан с тремя видами средств передвижения, и каждый имеет свой смысл и значение. Первый вид – разные типы лошадиных упряжек: грязный тарантас, на котором «статный военный» подкатил к «длинной избе» («Темные аллеи»), беговые дрожки «молодого купца Красильщикова» («Степа»), тройки и пары лошадей, на которых разъезжают герои новелл «Антигона», «Зойка и Валерия», «Чистый понедельник» и других⁵. Второй вид – поезд, символизирующий дальний путь, расставание надолго («Иоанн Рыдалец», новеллы «Руся», «Кавказ», «Генрих» из «Темных аллеи», роман «Жизнь Арсеньева»). Третий вид – пароход – позволяет герою ощутить безбрежность жизни («Господин из Сан-Франциско», «Братья», «Отто Штайн»), любви («Солнечный удар», «Визитные карточки»).

В раннем очерке «Божьи люди» у автора более скромные задачи: ему необходимо собрать в одном месте разных людей и на какое-то время соединить их во времени и пространстве. Вагон третьего класса – наиболее удачное место для встречи «обездоленных». Священник «с благодушным лицом», «елецкий купец», «русый и худощавый юноша», мужики, старуха-богомолка, кондукторы и главные действующие лица – «мужик в истрепанном армячишке» и его «сыночек», «идол».

Происходящее передается от лица героя-повествователя, интеллигентного молодого человека, которому кажутся дикими и попытки пассажиров усмирить «судоржного», «душевно-больного», «припадочного»⁶, и особенно история его сумасшествия, рассказанная отцом. «Обмирать» мальчик начал после того, как барин из ружья стал палить в забравшихся в сад за яблоками мальчишек. По-настоящему

«затосковал» парень с тех пор, как отец, заподозрив Митьку в попытке изнасилования соседской девчонки Анютки, «сгреб сына за ногу да об межу...». После болезни Митька «стал злой, как дьявол», а «прошлый год совсем спятил с ума»⁷.

О степени озлобленности «судоржного» на весь мир свидетельствует «дикая схватка», которую он устроил в вагоне. Но еще в большей степени поражает героя-повествователя та лютая злоба, которая таится, на первый взгляд, в обычных людях. «Батя» «принялся нещадно бить» Митьку кулаками в голову, четверо – мещанин, мужик и два кондуктора – «навалились на Митьку», скрутили руки и ноги, и, зацепив веревку за крюк, «стали подтягивать Митьку кверху». Эта дикая сцена не помешала «божьим людям» спокойно уснуть. Единственный, кто испытывал сочувствие к несчастному Митьке, – герой-повествователь. «Мне стало невыносимо тяжело на душе», – этими словами и описанием «зимней, глухой ночи», соответствующей душевному состоянию человека, и в толпе испытывающего чувство одиночества, заканчивается бунинский очерк.

Та же тема безвозвратного ухода каждого мига жизни звучит в стихотворении «Одиночество» (1903). Бунину особенно близки времена года, означающие начало (весна) и конец жизни (осень). Наблюдения над природными явлениями выводят поэта в онтологическую плоскость, подводя к концепции взаимопроникновения земной и внеземной жизни, в которую включена и жизнь человеческая. Прием контраста помогает понять то состояние оторванности от мира, в которое погружен герой:

Здесь жизнь до весны умерла,

До весны опустели сады (осень – пора дождей, одиночества, грусти;
весна – пора цветения и надежд – *Е. М.*).

...Ты мне стала казаться женой...

Что ж, прощай! Как-нибудь до весны

Проживу и один, без жены... (надежда – смирение с одиночеством – *Е. М.*)

В итоге – примирение с одиночеством как с неизбежностью:

Что ж! Камин затоплю, буду пить...

Хорошо бы собаку купить⁸.

Мотив одиночества продолжает главенствовать и в других произведениях Бунина. Рассказ «Перевал» автор долго не публиковал, а затем открыл им собрание своих сочинений. Это не случайно: и название рассказа, и его содержание имеют символическое значение. Преодоление жизненных «перевалов» молодому писателю только предстоит, но он понимает, что их будет много – «трудных и одиноких перева-

лов», и «отчаяние начинает укреплять» его веру в то, что впереди ждут «подъемы к новому счастью»⁹.

В рассказе «Танька» все герои одиноки: зашедший на огонек странник, у которого «ни крова, ни дома»; крестьянка Марья, мать Таньки и Васьки, которая прогоняет детей гулять в зимнюю стужу, потому что не может их накормить; Танька, сбежавшая к пруду, чтобы не просить у матери «картох»; барин Павел Антонович, «втянувшийся в одиночество, в свое скупое хозяйство»¹⁰. Что ждет ее, в будущем деревенскую красавицу Таньку, и других томящихся в нищих деревушках крестьян? На этот вопрос у барина Павла Антоновича нет ответа.

Одинок и крестьянин Кастрюк («Кастрюк»), несмотря на наличие детей и внуков. Его одиночество проистекает из «стариковского положения», которое определил ему сын, впервые не взяв на работу в поле. И теперь он вынужден проводить «самое дорогое для работы время» дома, «на деревне», с малыми ребятами. Избавлением от бесконечных «стариковских дней» становится разрешение сына пойти с мальчишками в ночное.

Одинок проживает свою жизнь и Капитон Иванович («На хуторе»). «Как, в сущности, коротка и бедна человеческая жизнь», – размышляет он, вспоминая себя мальчиком, юношей. А ведь были надежды на счастье, на любовь! Но не случилось... И вот теперь он бродит в полусвете старинной залы «один-одинешенек» и задает себе вечный для старого одинокого человека вопрос: «Умирать скоро... Будет все по-прежнему, будет садиться солнце, будут мужики с перевернутыми сохами ехать с поля... будут зори в рабочую пору, а я ничего этого не увижу, да не только не увижу – меня совсем не будет! <...> Где же я буду?»¹¹.

Известие о смерти когда-то друга детства Мишки Шмыренка вдруг перевернуло представление о жизни барина Волкова («Вести с родины»). До этого известия собственная жизнь казалась ему вполне полноценной и достойной уважения: член сельскохозяйственного общества, ученый, собиратель гербариев, коллекций, образцов почв, он вдруг отчетливо понимает, что «пухнувшие от голода мужики» – это не просто сведения с газетных полос, а ужасающая реальность. И вся его научная деятельность на сельскохозяйственном поприще кажется теперь бессмысленной и никому не нужной: «Коллекции, гербарии... „Кормовая свекловица“... Какая галиматья!»¹².

Не до праздничных настроений мужикам из голодающей губернии, которые оказались «страшно далеко от родных мест, среди чужих людей, под чужим небом» («На чужой стороне») ¹³. Нужда погнала их в неизвестность, и теперь они не первые сутки сидят на вокзале, в робком

ожидании, что с каким-то поездом их все же «отправят». И вряд ли начавшаяся в церкви служба, со всеми красочными атрибутами: запахом восковых свечей, иконами в золотых окладах, густым звоном колокола, светлыми ризами священника – что-либо изменит в жизни этих людей.

То же беспросветное одиночество ожидает героев других рассказов Бунина, независимо от их места в социуме: крестьян, оставивших свои «голубые хаты» и ищущих спасения от голода на краю света («На край света»); Николая Нилыча Турбина, сельского учителя, еще недавно обманывавшего себя надеждами на будущее, а теперь, после неудачных попыток вписаться в здешнее общество, мечтающего об одиночестве («Учитель»); Якова Петровича, хозяина хутора с многообещающим названием Лучезаровка («В поле»), в котором еще недавно кипела жизнь, а теперь – «никаких признаков человеческого жилья..., ни одного следа на дворе, ни одного звука людской речи!»¹⁴.

Подобное состояние современной ему деревни Бунин связывает с окончательной потерей материальных и нравственных основ былой крестьянской жизни. Сожаление о прошлом, о былом величии дворянства, о согласии, которое царило между бариним и крестьянином пройдет через все творчество писателя. Запах антоновских яблок возрождает картины прошлого: мужик, «с сочным треском» поедающий яблоки, «важная, как холмогорская корова», беременная старостиха, мальчишки «в белых замашных рубашках и коротеньких порточках» («Антоновские яблоки»)¹⁵ – все это создает картину прочной, устойчивой жизни русского крестьянства. В разорении деревни, в отрыве мужика от данной ему богом обязанности – работать на родной земле – писатель видит истоки будущих бед России, приведших к непоправимому – к революции.

Таким образом, ранние рассказы Бунина, опубликованные в газете «Орловский вестник», следует рассматривать не только как «пробу пера» начинающего автора, но и как необходимый этап творчества писателя, в котором были заложены основные его темы, проблемы и образы.

Примечания

¹ Летопись жизни и творчества И. А. Бунина. Т. 1: (1870–1909) / сост. С. Н. Морозов; науч. ред. О. Н. Михайлов. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 84.

² Там же. С. 143.

³ Там же. С. 140.

⁴ Там же. С. 144.

⁵ Божьи люди (Два странника). Очерк // Орловский вестник. 1889. №125. С. 72.

⁶ Михеичева Е. А., Затуловская Л. Д. Юношеский роман И. Бунина // Центральная Россия и литература русского Зарубежья (1917–1939). К 70-летию присуждения И. А. Бунину Нобелевской премии. Орел: Вешние воды, 2003. С. 127–133.

⁷ Там же.

⁸ Бунин И. А. Собрание сочинений: в 9 т. / И. А. Бунин. М.: Художественная литература, 1965. Т. 1. С. 194.

⁹ Летопись жизни и творчества И. А. Бунина... С. 9.

¹⁰ Там же. С. 16.

¹¹ Бунин И. А. Собрание сочинений: в 9 т. / И. А. Бунин. – Москва: Художественная литература, 1965. Т. 2. С. 34.

¹² Летопись жизни и творчества И. А. Бунина... С. 42.

¹³ Бунин И. А. Собрание сочинений... Т. 2. С. 44.

¹⁴ Там же. С. 93.

¹⁵ Там же. С. 180.

Л. Н. Кен

Дилогия Леонида Андреева: «Цветок под ногою», «Полет»

Статья представляет собой анализ двух рассказов Леонида Андреева. Написанные в разные периоды его творчества, они содержат повествование о двух эпизодах в жизни главных героев, у которых одно имя – Юрий Михайлович Пушкарёв. В первом случае это ребенок, в другом – пилот, отправляющийся в свой последний полет. Рассказы напоминают о ранних исканиях писателя, его увлечении философией Шопенгауэра, а обращение к раннему рассказу «Цветок под ногою» позволяет приблизиться к пониманию трагического финала «Полета». Дополнительные биографические оттенки привносит в рассказ фамилия героев Пушкарёв: на Пушкарной улице в Орле стоял дом Андреевых, там прошли детство и юность будущего писателя.

Ключевые слова: Леонид Андреев, Юрий Михайлович Пушкарёв, Шопенгауэр, дилогия, молчание, люблю ужасно.

Ludmila N. Ken

Dilogy by Leonid Andreyev: «The Crushed Flower» and «The Flight»

The article is an analysis of two short stories by Leonid Andreyev. Written at different periods of his career, they represent the narrative of two episodes in the lives of protagonists, who have one name – Yura Mikhailovich Pushkarev. In the first one, he is a child; in the second one, he is a pilot departing for his last flight. The stories remind of writer's early quest and fascination with Schopenhauer's philosophy, and the reference to the early story «The Crushed Flower» brings us closer to understanding of «The Flight» tragic finale. Further biographical shades are introduced to the story by the last name of the protagonist, Pushkarev: Andreyev's house stood on Pushkarnaya street in Orel, where the future writer spent his childhood and youth.

Keywords: Leonid Andreyev, Yura Mikhailovich Pushkarev, Schopenhauer, dilogy, silence, dearly.

Рассказ «Полет» (1914) поздний Леонид Андреев считал своим программным произведением. В частности, в письме Сергею Голоушеву от 15 декабря 1916 г., переживая «очень странное и тревожное состояние», он заметил: «И вся моя суть в том, что я не принимаю мира, каким мне дали его наставники и учителя, а беспокойнейшим образом ставлю ему вопросы, расковыриваю, раскапываю, перевортываю, перелицовываю <...> Но так как только земля кругла, а во все человеческие создания есть ворота, где написано „Анфан“¹ – то и ко мне есть ворота, откуда удобнее совершить обозрение. Это мой рассказ „Полет“ или „Надсмертное“, <...> а в рассказе оном слова утвердительные и предвещательные:

На землю я больше не вернусь!

И если вечер состоится, и захочешь прочесть что-нибудь мое – то повели актеру прочесть „Полет“. А потом расскажи им, какой я необыкновенный авиатор в литературе <...>².

На определенную связь с автором указывает и фамилия героя – Пушкарев. На Пушкарной улице в Орле стоял дом Андреевых – там прошли детские и гимназические годы будущего писателя, сюда он приезжал студентом Петербургского и Московского университетов, не забывал о Пушкарной и тогда, когда пришла слава.

Что касается смысла рассказа, то он содержит в себе несомненную загадку. Ее не проясняют ни слова письма к Голоушеву, ни движение сюжета.

Юрий Михайлович Пушкарев, главный герой «Полета», офицер-пилот, кажется абсолютно счастливым человеком. В свои двадцать восемь лет он уже много раз мужественно поднимался в воздух и благополучно возвращался. У него ровные отношения с товарищами по полку, его уважают за умение «молчать легко и приятно», немного резкие «да» и «нет» в разговоре он обычно заменял «спокойной и ласковой улыбкой, свое мнение высказывал осторожно и нехотя и больше предпочитал слушать других»³. И при этом «все в полку, кончая молоденькими, только что произведенными подпоручиками», не считали его человеком скрытным и «были убеждены, что знают его насквозь, знают гораздо лучше, чем самих себя. Ибо каждый для самого себя был только путаницей сложных, меняющихся настроений, неожиданных мыслей, внезапных переходов, изломов и скачков, а Юрий Михайлович всегда оставался ровен, спокоен и ясен; и так же ясна, проста и понятна была его жизнь с красивой, любившей его молоденькой женой»⁴.

В то утро, с которого начинается рассказ, герой проснулся с предвкушением необыкновенного и великого счастья. Перед самым пробуждением ему приснился светлый волнующий сон, он радуется лучу раннего солнца, предстоящему полету, надеется в очередной раз побить рекорд высоты.

Вместе с женой Татьяной Алексеевной, сумасшедшей «от любви, от гордости и счастья» женщиной, Юрий Михайлович Пушкарев отправляется на аэродром. Веселой толпой его окружают товарищи по полетам, они верят в его успех, видят в нем спокойного, ясного и твердого человека.

Поднявшись в воздух на своем «Ньюпоре», Юрий Михайлович недолго привычно смотрел вниз, на землю, «но на пятом кругу, вместо

того, чтобы плавно очерчивать поворот, сделал прямую и решительно вынесся за пределы аэродрома; и уже над лесом, в просторе и тишине, стал подниматься выше»⁵. Ему кажется, «будто стоит он на колеснице, крепко зажав в окаменевшей руке стальные вожжи, и уносят его ввысь огненные небесные кони»⁶.

В последние свои минуты, когда «закрыв глаза, он летел безбрежно»⁷, сказал «громко и странно»: «Нет! На землю я больше не вернусь»⁸.

Для К. Д. Муратовой самоубийство героя рассказа – «символический полет пилота, вышедшего в своем победном устремлении за пределы существующих предписаний, и полет человеческого духа, восставшего против догматических представлений, которые лишают свободы творческую мысль и деяния человека»⁹. Думается, что для такого утверждения в тексте рассказа есть основания. Но при этом за пределами размышлений исследователя остался вопрос о причинах и обстоятельствах, которые определили выбор героя.

Поиски этих причин ведут к рассказу «Цветок под ногою» (1911) о мальчике Юре шести лет. Его полное имя – Юрий Михайлович Пушкирев. Вряд ли случайно именно так спустя три года Андреев назовет героя «Полета». В шестилетнем ребенке видится начало жизни того, кто, став успешным взрослым, решит покинуть землю.

Мир для маленького Юры рассказа «Цветок под ногою» «был огромным, живым и очаровательно-неизвестным. Он недурно знал небо, его глубокую дневную синеву и белогрудые, не то серебряные, не то золотые облака <...> Но лучше всего он знал землю во дворе, на улице и в саду <...> И все было для него огромно: заборы, деревья, собаки и люди, но это нисколько не удивляло и не пугало его, а только делало все особенно интересным, превращало жизнь в непрерывное чудо»¹⁰.

Его ощущение жизни сродни тому, о котором писал Артур Шопенгауэр, чье влияние на творчество Андреева очевидно. «В детстве, – читаем в „Афоризмах житейской мудрости“, – у нас очень узок круг сношений, потребности – ничтожны, а, следовательно, волевых возбуждений – мало и большая часть нашего духа направлена на познание. – Так же, как мозг, достигающий полного объема уже на 7-ом году, ум развивается очень рано, хотя созревает лишь позже, – и жадно всматривается в совершенно неведомую для него жизнь, где решительно все покрыто блеском новизны»¹¹.

В восприятии мальчика его отец «страшно умен, обладает безграничным могуществом»¹², а мама очень добра и необыкновенная красавица. Юра гордится своими родителями, считает их «очарователь-

ными и единственными в своем роде»¹³. При этом в свои шесть лет владеет «страшной тайной»: он знает, что отец и мама «бывают очень несчастны друг через друга и скрывают это ото всех. Поэтому и он сам скрывает свое открытие и делает перед всеми вид, что все обстоит прекрасно»¹⁴.

Так мальчик оказывается в отдельном ото всех мире – в нем соседствуют естественные детские восторги и недетские переживания. Об этом сложном отдельном мире понятия не имеют его родители, погруженные в свои непростые отношения, слишком занятые собой, чтобы видеть и понимать ребенка.

На протяжении всего рассказа мальчик наблюдает, тревожится, молчит и притворяется, что верит родителям, когда они выглядят веселыми.

Он видит плачущего, громко всхлипывающего отца – воспринимает это «как что-то жуткое и чрезвычайно серьезное», о чем необходимо молчать, «и в молчании еще больше любить отца. Но опять-таки любить его нужно было так, чтобы он и этого не замечал, а вообще же делать вид, что жить на свете очень весело»¹⁵.

При этом ему становится скучно и беспокойно, «когда какой-нибудь мужчина, один из этих огромных, занятых собою и неизменно враждебных мужчин пристально и долго смотрит на маму»¹⁶. Он не может не тревожиться и тогда, когда опасный и подозрительный гость приходит к маме, а ему пора спать, и отца нет дома.

Юра проживает на страницах рассказа, как позднее герой «Полета», один день, для него необыкновенный – именины мамы. Его глазами мы видим приготовления к «великому торжеству», визиты каких-то господ, посланцев с записками. Когда же начали появляться первые гости, Юра – здесь писатель позволяет нам улыбнуться его простодушию – встречал их у парадного, «каждого рассматривал внимательно, а с некоторыми успевал познакомиться и даже подружиться – по дороге от прихожей до стола»¹⁷.

В суматохе праздника до мальчика по-настоящему никому нет дела. Предоставленный самому себе, он бродит среди гостей и везде запаздывает: «он хотел видеть, как начнут расставлять столы для карточной игры, а столы уже были готовы, и за ними уже играли с очень давним видом. Потрогал около отца мелок и щетку, и отец немедленно прогнал его. Что ж, не все ли равно. Хотел видеть, как начнут танцевать, и был убежден, что это произойдет в зале, а они уже начали танцевать, и не в зале, а под липами»¹⁸.

Ключевыми в рассказе являются два эпизода в беседе.

В первом случае в беседке сидят и о чем-то своем молчат родители. Юра думал обрадовать их сообщением о приходе музыкантов, но «они отнеслись к этому приходу с непостижимым равнодушием»¹⁹. Тревогу мальчика вызвали непонятные реплики, которыми обменялись родители. Отец: «Так ты помни». – «Оставь. Как не стыдно, – засмеялась мать, и от этого смеха Юре стало еще неприятнее, тем более, что отец не засмеялся <...>»²⁰.

Второй эпизод ночной. Забытый всеми Юра играет в невидимку: заглядывает на кухню, в спальни, выслеживает разговаривающих, ползает по дорожкам сада. Прячась, он «все дальше уходил от людей. И так далеко ушел, что начинало становиться страшно: между ним и тем прошлым, когда он разгуливал, как и все, раскрывалась такая пропасть, через которую, пожалуй, уже нельзя было перешагнуть. Теперь он и пошел бы на свет, но было страшно, было невозможно, было потеряно навсегда. А музыка все играет, и о нем все позабыли, даже мама. Один»²¹.

В состоянии осознанного пугающего одиночества он оказывается около той самой беседки, где совсем недавно вели свой странный разговор родители. Теперь в беседке мама и знакомый офицер, которого, как и Юру, зовут Юрием Михайловичем.

Внимание писателя в этом эпизоде сосредоточено на предельно точном изображении психологии ребенка, постепенно постигающего смысл откровенной сцены.

Сначала мальчик думает, что мама и офицер говорят о нем:

«Юрий Михайлович сказал:

– Он ничего не знает. Неужели он ничего не знает? Он даже не догадывается. <...> Мне его жаль.

Мама сказала:

– Его?

И странно засмеялась. Юрочка понял, что это говорили про него, про Юрочку, – но что же это такое, Господи! И зачем она смеется?»²².

Когда же он увидел, «что офицер обнял и целует маму»²³, – все дальнейшее он просто перестает воспринимать: «И свои слова, какие раньше научился и умел говорить, также позабыл. Помнил одно слово „мама“, и безостановочно шептал его сухими губами, но оно звучало так страшно, страшнее всего. И, чтобы не крикнуть его нечаянно, Юра зажал себе рот обеими руками <...>»²⁴.

В финале рассказа герой Андреева не выходит из одиночества. По мысли Шопенгауэра, «для мальчика одиночество – тяжелое наказание»²⁵. Юра остается ребенком, помимо его желания приоб-

щенным к взрослой тайне. Он не перестает любить маму, пытается защитить отца, боится их потерять, и потому продолжает молчать.

Взрослый герой «Полета», в детстве прошедший школу трудного молчания, умеет «молчать легко и приятно». О таком молчании Андреев знал, читая и перечитывая Шопенгауэра: «Вообще, лучше обнаруживать свой ум в молчании, нежели в разговорах. Молчание присуще благо-разумию, слова – тщеславию. Случаи к тому и другому одинаково часты; но мы часто предпочитаем мимолетное удовлетворение, доставляемое словами, той прочной пользе, какую приносит молчание. Следовало бы даже отказывать себе в том облегчении, какое для живых людей доставляет разговор с самим собой вслух, – дабы это не вошло в привычку; ведь этим путем мысль так сблизается, сродняется со словом, что и разговор с другими переходит в мышление вслух; благоразумие же требует, чтобы между нашими думами и нашими речами всегда была непроходимая пропасть»²⁶.

В рассказе «Полет» поначалу ничто не предвещало трагедии. Все, казалось, было исполнено радости и благополучия. Знакома читателя с героем и его женой, автор фиксирует внимание на приятном. Так, рассказывает Андреев, «вечером, перед сном, Юрий Михайлович нежно и тихо погулял с женой по окраинным темным и зеленым улицам маленького городка»²⁷. Упомянув о сборах на аэродром, писатель заметил: «Юрий Михайлович сам, как всегда, своими твердыми смуглыми пальцами застегнул ей блузочку на спине, он же ее и расстегнет, когда вернется»²⁸.

При этом довольно скоро становится понятно, что между ними не все гладко. Они почти не говорят, обмениваются короткими репликами; по-разному воспринимают ребенка: она – любящая мать, он – довольно равнодушный отец. «И, как всегда, – пишет Андреев, – уходя из дому, Юрий Михайлович забыл зайти проститься с ребенком, и, как всегда, жена напомнила с упреком и повела в детскую. <...> Никаким отцом Юрий Михайлович себя не чувствовал, и ребенок со своими короткими ножками, беспричинным восторгом и гениальностью вызывал в нем только снисходительное удивление»²⁹. Юрия Михайловича забавляет конусообразное креслице на колесах, позволяющее годовалому малышу передвигаться по комнате. Пытаясь пошутить, делает это неловко и вызывает досаду жены:

«– А что, Таня, если бы нашим пьяным по выходе из Собрания давать такое же кресло; понимаешь, нельзя ни упасть, ни заснуть, – ужасное положение!

Но Татьяна Алексеевна не нашла ничего смешного в этой мысли и коротко ответила:

– Не люблю пьяных. Возьми же его на руки и поцелуй. И ты напрасно презираешь его и думаешь, что он ничтожество, любит только твои пуговицы: он все понимает»³⁰.

Упоминание о детском кресле возникает в рассказе еще раз. Теперь шутка героя смешит летчиков. И вновь не нравится его жене.

По наблюдению В. Я. Гречнева, такого рода несовпадения характерны для многих рассказов Андреева. «С исключительной сосредоточенностью и последовательностью, – отмечает исследователь, – Андреев от рассказа к рассказу анализирует все новые и новые аспекты проблемы человеческого отчуждения». Один из таких аспектов: «весьма обычное психологическое состояние человека, не имеющего того единственного и столь необходимого ему собеседника, которому он мог и захотел бы рассказать о самом главном в своей жизни»³¹. Это состояние и героя «Полета».

«Вообще человек может находиться в совершенной гармонии лишь с самим собою, – утверждал Шопенгауэр, – это немислимо ни с другом, ни с возлюбленной: различия в индивидуальности и настроении всегда создадут хотя бы небольшой диссонанс. Поэтому истинный, глубокий мир и полное спокойствие духа – эти, наряду со здоровьем наивысшие земные блага, – приобретаются в уединении и становятся постоянными только в совершенном одиночестве. Если при этом собственное „я“ человека богато и высоко, то оно наслаждается высшим счастьем, какое можно найти на этом бедном свете. Будем откровенны: как бы тесно ни связывали людей дружба, любовь и брак, вполне искренно человек желает добра лишь самому себе <...>»³².

Тоской по одиночеству души пронизана дневниковая запись Андреева от 1 января 1903 г. В ней видится предчувствие и объяснение того, что спустя годы станет судьбой Юрия Михайловича Пушкарёва:

«Слава у меня. Слава!..

Меня нет. Меня нет. Где я? Я не могу быть самим. Где я? Я не могу быть самим. Где я? Меня нет. Писать не могу. Думать про себя – не могу. Я погиб. Где я? Я – фонограф. Где я? Кто я? Я напишу новые хорошие рассказы – и все-таки меня нет. Нет одиночества души.

Или оно есть.

Страшная глубина»³³.

Отправляясь в свой последний полет, Юрий Михайлович неоднократно говорит жене: «Я тебя люблю ужасно». Это странное признание

в любви становится лейтмотивом финала рассказа. Теперь в ином контексте и с иным смыслом.

«Я люблю тебя ужасно», – мысленно произносит герой, осознавая свое одиночество («нет со мною никого, только свет один»³⁴). И здесь же: «„Милая, – подумал он нежно и дрогнул сердцем, – милая, я люблю тебя ужасно!“ Так подумал он, и в следующее мгновение забыл, – совсем и навсегда забыл, забыл о любимой»³⁵.

В третий раз эта фраза возникает, когда герой навсегда прощается с землей и вспоминает прошлое, свое детство – то детство, о котором мы знаем из рассказа «Цветок под ногою». «„И как же я могу вернуться на землю? – пела его душа в блаженном забытьи. – Я вижу милое – такое милое, такое... Счастье мое, моя душа, мое счастье. Я люблю тебя ужасно“. <...> Это моя радость поет о том, что я был маленький мальчик и мама звала меня Юрой, Юрочкой. Были у меня отец и мама, и оба умерли; потом много было еще чего-то прекрасного, как печаль: кого-то я люблю ужасно. Это печаль поет во мне: кого-то я люблю ужасно. <...> Милое дитя мое, дорогой мой мальчик, душа моя. Я буду подниматься все выше. Тело мое отлетит от меня и упадет, а я пойду выше, дорогой мой мальчик, любимое дитя мое, – я пойду выше. Я иду выше. Я иду»³⁶.

Предсмертное обращение к себе, маленькому Юрочке, представляется завершением поисков себя героем рассказа и одновременно вызывает в памяти стихотворные строчки, ставшие эпиграфом и рефреном ранних дневников писателя и ряда его произведений («Он, она и водка», «Анфиса»):

Кто беспокойному сердцу ответит?
Море любви ему в вечности светит.
Светит желанный покой!..

Примечания

¹ Возможно, искаженное от нем. Anfang – начало.

² Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева / Л. Андреев, Д. Л. Андреев, В. Е. Беклемишева. М.: Федерация, 1930. С. 131–133.

³ Андреев Л. Полет // Андреев Л. Собр. соч.: в 6 т. Т.4. М.: Художественная литература, 1994. С. 305.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 312.

⁶ Там же. С. 313.

⁷ Там же. С. 314.

⁸ Там же. С. 315.

⁹ Муратова К. Д. Рассказ Леонида Андреева «Полет» // Русская литература. 1997. № 2. С. 67.

¹⁰ Андреев Л. Цветок под ногою // Андреев Л. Собр. соч.: в 6 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1994. С. 43–44.

¹¹ Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости / А. Шопенгауэр. М.: Советский писатель, 1990. С. 137. Из описания Библиотеки Леонида Андреева следует, что «Афоризмы житейской мудрости» он читал по изданию 1902 г.

¹² Андреев Л. Цветок под ногою. С. 44.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 45.

¹⁵ Там же. С. 46.

¹⁶ Там же. С. 44–45.

¹⁷ Там же. С. 50.

¹⁸ Там же. С. 51.

¹⁹ Там же. С. 49.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. С. 52.

²² Там же. С. 53.

²³ Там же.

²⁴ Там же. С. 53–54.

²⁵ Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости С. 97.

²⁶ Там же. С. 127–128.

²⁷ Андреев Л. Полет. С. 302.

²⁸ Там же. С. 307.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же. С. 307–308.

³¹ Гречнев В. Я. О прозе и поэзии XIX–XX вв. / В. Я. Гречнев. СПб.: Соларт, 2009. С. 218.

³² Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. С. 94.

³³ Андреев Л. Н. Дневник. 1897–1901 гг. / Л. Н. Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2009.

С. 218.

³⁴ Андреев Л. Полет. С. 314.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же. С. 316.

М. А. Телятник**Образ современника в фельетонах Леонида Андреева**

Одной из важнейших проблем для Леонида Андреева-фельетониста было исследование противоречивой сущности современника. В фельетоне из цикла «Москва. Мелочи жизни», опубликованном в газете «Курьер» за 10 сентября 1900 г., Андреев создает шаржированные портреты двух типичных представителей современного общества, используя стилистические приемы, характерные для эстетики экспрессионизма. Суждения героев фельетона напоминают высказывания героев рассказов А. П. Чехова «Учитель словесности» и «Человек в футляре».

Ключевые слова: Л. Н. Андреев, «Курьер», фельетон, экспрессионизм, А. П. Чехов, «Русская воля».

Marina A. Telyatnik**The image of a contemporary in the feuilletons of Leonid Andreev**

One of the most important problems for Leonid Andreev feuilleton writer was the study of the contradictory nature of the contemporary. In a feuilleton from the cycle «Moscow. The Little Things of Life», published in the newspaper «Courier» on September 10, 1900, Andreev creates caricature portraits of two typical representatives of modern society, using stylistic techniques characteristic of the aesthetics of expressionism. The opinions of the heroes of the feuilleton resemble the statements of the heroes of the stories of A. P. Chekhov «The Teacher of Literature» and «The Man in the Case».

Keywords: L. N. Andreev, «Courier», feuilleton, expressionism, A. P. Chekhov, «Russian Will».

Во многих фельетонах Леонида Андреева, опубликованных в газете «Курьер», затрагиваются вопросы поведения человека в современном обществе. При этом писатель обращается не только к социальным, но и этическим и философским аспектам.

В фельетоне «Москва. Мелочи жизни» от 10 сентября 1900 г.¹ Андреев (Джемс Линч) дает шаржированные портреты двух персонажей, которых он называет господином Промасленным и господином Воздыхающим.

Господин Промасленный – домовладелец. Его откровенно «говорящая» фамилия намекает на отличительные черты внешности и характера персонажа. Это самодовольный и ограниченный обыватель, все интересы которого сосредоточены на материальном благополучии. В гротесковой манере фельетонист описывает его безразмерное «тело», соотносимое с тестом, из которого пекут промасленную сдобу.

Однако Промасленный пришел посоветоваться «насчет души». Это первый диссонанс, который бросается в глаза читателю. Он быстро

сменяется другим: приняв пафосную позу («...г. Промасленный встал, одну руку заложил за борт сюртука, другую же простер вперед наподобие нового Минина, спасающего душу»), герой «размеренно и веско» выясняет: «А ежели душа бессмертна, – должен ли я сделаться тототшником, или, извините за выражение, гласным в Думе? Вот оно, в чем загвоздка-то!».

Второй диссонанс – для «спасения души», по мнению посетителя, необходимо стать либо «тототшником», то есть участником лошадиного тотализатора, либо гласным (депутатом) в Думе. На недоуменный вопрос «автора» о том, какая же может быть связь между этими занятиями и душой, его собеседник охотно объясняет, что быть гласным – для души вроде бы и полезно, да только «почету мало»: «Над кем больше смеются, как не над гласным, скажите на милость? Инженеров, и тех в покое оставили, а гласных доселе шпигуют, как гуся». Парадоксальность рассуждений гостя подкрепляется ссылками на «общественное мнение», отраженное и сформулированное в газетных статьях, где вина за многие беспорядки в городе возлагалась на гласных.

О своей «душе» (в собственном его понимании) Промасленный очень заботится, и обеспечить ее благополучное существование – его главная цель, когда все прочие – материальные – уже достигнуты: «Все есть, а для души – ничего. <...> Взять теперь мою душу – не душа, а барабан. Ты ее только пальцем ткни, а она пошла гудеть: у-у-у».

Андреев создает пародию на довольно популярный бродячий сюжет: рассказ о богатом купце, который под конец жизни задумался о «спасении души» и начал творить добрые дела. На принадлежность Промасленного к купеческому сословию указывают его речь («могу я своего брата-купца обидеть», сравнения вроде «самая доподлинная, первогильдейская»), и некоторые внешние приметы (так, «лицо его напоминало лопату, которой сажают в печь хлебы»).

Для Промасленного вопрос о «душе» имеет совсем не традиционное толкование. Для него душа – своеобразный «предмет», о котором нужно позаботиться, чтобы впоследствии получить вполне реальную выгоду. Он абсолютно уверен, что у купца 1-й гильдии и душа особенная, следовательно, и внимания она требует особого: «У другого вон голоштанника души-то всего на пятак, а погляди, как он ее уболагодворяет. И книжки всякие, и финтифлюшки, а у меня душа-то не меряна, возами ее вози, да не вывозишь, а что из того толку?».

Итогом простодушно-циничных рассуждений Промасленного является волновавший его вопрос: «Должен я теперь душу употребить?

Процент на нее получить?». «Овеществление» души достигает критической точки: это уже предмет торга, некий капитал.

В целом Промасленный – это шаржированный образ туповатого обывателя, понаслышке знакомого с культурными и моральными ценностями, но стремящегося всеми силами «не отстать» от своего века. Как пишет Андреев, «он скорее напоминал россиянина, не сумевшего вовремя сказать культуре, когда она приносила ему свои дары: *Timeo Danaos et dona ferentes*²». Характерной чертой писательской манеры Андреева является то, что этот персонаж – не изображение определенного социального типа, а, скорее, концентрация (с явным сатирическим уклоном) определенных воззрений и черт характера, что придает ему черты карикатуры.

Образ Промасленного строится на приемах контраста и диссонанса; он окрашен авторской иронией и имеет пародийные черты. Но во всех авторских ремарках, зачастую весьма едких, все же не чувствуется злости: герой смешон, но не опасен. Однако то, что подобный субъект с легкостью может оказаться в числе гласных, решающих важные вопросы городской жизни, – повод для раздумий о пороках общественного устройства, что придает фельетону социально заостренный характер.

Второй персонаж этого фельетона – господин Воздыхающий – отличается от первого, но не столько по убеждениям, сколько по внешним признакам. Важными элементами портрета Воздыхающего становятся возраст («господин пожилых лет»), костюм («одет строго прилично, без уклонения в сторону фатовства или неряшливости»), специфический запах («слегка припахивает плесенью, но этакой благородной плесенью») и, главное, темпом речи, постоянно прерывающейся вздохами и рыданиями («начиная говорить, вздыхает, кончая говорить, вздыхает, на середине речи иногда разражается рыданиями»). Рыдания – устойчивый признак Воздыхающего, на протяжении небольшого рассказа о нем (встречи с «автором») он несколько раз начинает рыдать. Все эти черты, за исключением, может быть, последней, подчеркивают не столько индивидуальность, сколько его типичность, стертость, шаблонность.

Главная черта Воздыхающего – это страх перед всем новым, неординарным, неожиданным. Знакомство с ним «автора» происходит «совершенно случайно», когда ему «однажды, после напряженной умственной работы» удалось доказать, что все лошади едят сено, «а потому лошадям нужно давать сено, а не произведения г. Бальмонта». Эта очевидная мысль, прокомментированная «автором» в парадоксально-

иронической манере как пришедшая после «напряженной умственной работы», вызывает неописуемый восторг у Воздыхающего. «Ах, друг мой, как ты меня утешил. Именно, все лошади едят сено», – в слезах и рыданиях восклицает он. Здесь ирония плавно переходит в гротеск. Далее гротеск становится основным приемом в повествовании. Воздыхающий начинает изрекать совсем уж банальные «истины»: «Давно известно, что лошадь есть животное, имеющее четыре ноги...», при этом Андреев заставляет своего героя закончить эту фразу совершенно абсурдным замечанием: «...если только в силу темперамента или воспитания она [лошадь] не привыкла стоять на одной ноге».

Воздыхающий, когда-то сам с осторожностью пытавшийся доказать, что «лошадь есть животное, имеющее четыре ноги», пытается убедить «автора» сообщить публике еще одно умозаключение: «По мнению некоторых <...>, лошадь есть животное травоядное». Но особой смелости, по его мнению, требует утверждение, что «сено едят не только одни лошади, но и коровы!». Эту «мысль» он произносит шепотом, оглядываясь по сторонам и опасаясь соглядатаев: «Тсс! Осторожнее, там кто-то стукнул? Проведешь? Потетишь старика?».

Причины такой безмерной осторожности Воздыхающего – в его прошлом. Андреев заставляет своего героя произносить саморазоблачительные тирады: «Всю жизнь доказывал я, <...> что все лошади едят сено, но меня и слушать не хотят. Сами, говорят, знаем».

Отметим, что высказывания героя аналогичны высказываниям героя рассказа Чехова «Учитель словесности» (1894) Ипполита Ипполитовича Рыжицкого (ср.: «Без пищи люди не могут существовать»; «Волга впадает в Каспийское море. <...> Лошади кушают овес и сено...»). Этот персонаж отчасти напоминает также чеховского «человека в футляре». Его «футляр» – старые, проверенные, непререкаемые истины, которыми он пользуется как заменителями «опасного» собственного мнения. Впрочем, недаром рассказ о нем фельетонист предваряет словами «Дурак родился!»: трусость и осторожность Воздыхающего сродни обычной глупости.

Как и чеховский Беликов, герой Андреева смертельно боится смеха – неважно, смеются над ним или по другому поводу. Принимая позу старшего друга и наставника, Воздыхающий пытается поучать «автора», рассказывая о своем жизненном опыте: «Это было давно. Я был молод, силен и ничего не боялся. Я был неопытен и думал, что лучшее орудие против глупцов – смех, но теперь я ненавижу смех. Да, ненавижу. Ненавижу, потому что он оказался изменником. Он обратился на меня. И я не верю теперь всем смеющимся. И я боюсь смеха. С дерзостью он

пробивает бреши в неприступных твердых, и это было хорошо, пока я сам не был общепризнанной твердыней...»

Лозунг Воздыхающего, выработавшийся в безуспешной войне с жизнью и «глупцами», таков: «Зачем искать новое, когда есть старые установленные истины. Повторяя их, ты не ошибешься. Повторяя их, не только ты не будешь смеяться, но и все, кроме тебя, заплачут». И эту свою «мудрость» он пытается передать собеседнику – «автору», обижаясь на то, что тот не приемлет его рецептов и готов высмеивать старые истины.

Скрытая парадоксальность утверждения Воздыхающего (старые, проверенные истины вызывают у людей не радость, а слезы) передает авторское отношение к этому персонажу. Окончательно оно проявляется в финальной фразе: «Г. Воздыхающий ушел от меня, надеюсь, навсегда».

Воздыхающий, как и Промасленный, – это не определенный социально-психологический тип, а своеобразные окарикатуренные портреты, ставящие целью концентрированное изображение нелюбимых Андреевым черт характера, воззрений и привычек: страха перед новым, чрезмерной осторожности, косности и консерватизма.

Склонность к абстрагированию и схематизации жизненных «диссонансов» в значительной степени способствовали выработке художественной манеры писателя, в которой несомненно различимы приметы экспрессионизма.

Андреев вернулся к образу воздыхающего через шестнадцать лет на новом этапе творчества в пору работы в газете «Русская воля». Герой новых «Воздыханий» получил выразительное имя Гораций Ч. Брюква³.

Примечания

¹ James Lynch [Андреев Л. Н.]. Москва. Мелочи жизни // Курьер. 1900. 10 сент. (№ 251). С. 2. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

² Бойся данайцев, дары приносящих (лат.).

³ Гораций Ч. Брюква [Андреев Л. Н.]. Воздыхания // Русская воля. 1916. 29 дек.; 1917. 3, 6, 15, 24, 28, 30 янв., 7, 12, 15, 22, 24 фев. (№№ 2, 5, 14, 23, 27, 29, 37, 42, 44, 51, 53); Тоже // Андреев Л. Н. Верните Россию! / Л. Н. Андреев. М., 1994. С. 22–69.

В. В. Артамонова

**Человек Шукшина: эмоции и ценности
(на примере малой прозы)**

Малая проза В. Шукшина рассматривается в статье с позиций системы эмоционально-ценностных ориентаций личности, разработанной А. Б. Есиным и Т. А. Касаткиной. Это обуславливает новизну подхода к изучению художественного мира В. Шукшина. Развиваются исследовательские идеи об освоении реальности с позиций таких эмоционально-ценностных установок, как эпика, трагизм, сентиментальность, героика, романтика, инвектива, юмор, ирония, которые определяют поведение и чувства людей. Выдвигается тезис о том, что эмоции и поступки персонажей Шукшина обусловлены процессами изменения и трансформации базовых ценностей национально-крестьянского сознания в XX веке. В. Шукшину удалось запечатлеть момент осознания носителем народного характера необходимости восполнения традиционной этики ценностями эпохи модерна – рефлексией, личным опытом и ответственностью.

Ключевые слова: эмоционально-ценностная ориентация, эпика, сентиментальность, героика, инвектива, трансформация народного характера.

Valentina V. Artamonova

Shukshin's man: emotions and values (on example of flash fiction)

The article presents Vasily Shukshin's flash fiction from the perspective of system of emotional and value personality orientation developed by A. B. Esin and T. A. Kasatkina. This determines the novelty of the approach to studies of Vasily Shukshin fictional world. Such research ideas as ones about mastering of reality from the perspective of such emotional and value attitudes as epics, tragic element, sentimentality, heroic style, romanticism, invective, humor, irony, that determine human behavior and feelings are developed in the article. Emotions and deeds of Shukshin's characters are driven by the process of change and transformation of basic values of national peasant consciousness in XX century – that is thesis advanced in the article. Vasily Shukshin managed to capture the moment of folk character realization of necessity to make up traditional ethics by values of art nouveau period such as reflection, personal experience, and responsibility.

Keywords: Emotional and value orientation, epics, sentimentality, heroic stile, invective, transformation of folk character.

Непреходящее значение творчества В. М. Шукшина состоит в том, что писатель сумел отразить непростой момент в состоянии национальной культуры (1960–1970-е гг.), когда важные ценности русской жизни (дом, семья, труд, отношение к традиции и др.) испытывались

временем. Шукшинский персонаж, пишет И. В. Новожеева, не выпадает из общей концепции маргинальной личности: это человек полугородской-полудеревенский, находящийся на изломе культурных эпох, жизненный путь которого определяется разрывом привычных связей. Тем не менее, художественный образ человека Шукшина «разрушает представления о стереотипности и единообразии духовной жизни, воплощает идею индивидуальной уникальности человека»¹. Действительно, именно «межукладность» определяет строй характера персонажей В. Шукшина: острую реакцию на несправедливость, правдоискательство, желание понять диалектику моральных отношений в современном социуме.

В статье будет предпринята попытка рассмотрения маргинальных героев малой прозы В. Шукшина с позиций ценностного подхода. Ценностные ориентации, которые В. Н. Хализев назвал «устойчивым стержнем сознания и поведения личности», определяют жизненное поведение, намерения, чувства и душевные порывы человека. Ученый подчеркивает, что ценностные ориентации зачастую обусловлены «самой натурой человека, а также традицией культуры, в которой они укоренены»². А. Б. Есин и Т. А. Касаткина разработали стройную систему эмоционально-ценностных ориентаций, или культурных доминант, которые, по их мнению, определяют жизненную стратегию личности³. Личность, утверждают исследователи, «вырабатывает или принимает готовую систему ценностей, которая <...> позволяет отличать важное от неважного, нужное от ненужного. Чем более осознанна система эмоционально-ценностных ориентаций, тем стабильнее личностное самосознание, тем целенаправленнее жизнедеятельность человека. Напротив, той личности, у которой не развиты эмоционально-ценностные ориентации, свойственны разбросанность, метания, искания и т. п.»⁴. Существуют такие пары эмоционально-ценностных ориентаций личности, как трагизм – юмор, героика – инвектива, романтика – сатира, сентиментальность – цинизм, где позитивные ценности уравновешиваются отрицательными, определяя пластичность личности, ее жизнеустойчивость и стабильность. Не нуждаются в компенсаторах эпико-драматическая эмоционально-ценностная ориентация и ирония, разлагающая все ценностные доминанты, которые утратили свое значение для культуры в определенный период времени. «Система конкретных ценностей и тип эмоционально-ценностной ориентации – первое, что необходимо установить при анализе той или иной культуры», – считают авторы⁵. Мы будем опираться на концепцию А. Б. Есина и Т. А. Касаткиной как на инструмент анализа произведений В. М. Шукшина в своих

выводах и умозаключениях о жизнедеятельности маргинального народного характера, ограничиваясь малой прозой писателя.

Эпико-драматическая эмоционально-ценностная ориентация, следующая объективным законам жизни, дает народному характеру такие ценности, как единение, спокойствие, принятие мира во всей многосторонности и противоречивости. У Шукшина действие этой культурной доминанты особенно заметно в образах деревенских стариков и старух. В их цельных характерах преобладают мудрость и уверенность в незыблемости добра и порядка в мире («Солнце, старик и девушка», «Как помирал старик», «Материнское сердце», «Одни»). В утвердившемся маргинальном социуме XX в. подобный склад характера уже воспринимается как аномалия, чудачество, и это отображает рассказ «Алеша Бесконвойный» (1972–1973). Субботний банный ритуал для «преподобного» Алеши является такой же возможностью реализации душевной жизни, как молитва для христианского святого, к которому восходит этот образ. «Вот за что и любил Алеша субботу: в субботу он так много размышлял, вспоминал, думал, как ни в какой другой день. Так за какие же такие великие ценности отдавать вам эту субботу? А?...» – мысленно спорит герой с земляками, которые поведение Алеши называют «безответственностью»⁶. Алеша «выпрямается» из утвердившегося прагматического порядка вещей только в субботний день, в остальное время он – «старательный» работник, исполняющий привычные жизненные обязанности.

Рассказ «Чудик» (1967) говорит об ослаблении в «межукладную» эпоху таких традиционных ценностей, как чистосердечие, непосредственность, простодушие, которые являются «стержневыми» в характере героя. Однако Чудик, беззаветно защищающий ценности деревни, может быть не способен к оценке своих слов и поступков, порой задевающих ценности других. Так, в магазине Чудик насмешливо указывает горожанам «в шляпах» на их легкомысленное отношение к деньгам: «Хорошо живете, граждане!.. У нас, например, такими бумажками не швыряются»⁷. Не спросив разрешения, герой разрисовывает детскую коляску и даже склонен осудить разгневавшуюся сноху: «...Надо бы догадаться: не поймет ведь она, не поймет народного творчества»⁸. Ответом Чудика на людское недружелюбие становятся боль и бессилие: «Когда его ненавидели, ему было очень больно. И страшно. Казалось: ну, теперь все, зачем же жить? И хотелось уйти подальше от людей, которые ненавидят его или смеются»⁹. Отношение писателя к своему незадачливому герою неоднозначное. Автор жалеет героя, подчеркивая, что у Чудика «всегда» болит сердце при встрече с люд-

ской злобой. С другой стороны, финал рассказа окрашен иронией. Очевиден контраст между высокими значениями имени, отчества и фамилии героя («царственный»; «земледелец», а может, и святой Георгий Победоносец; «князь») и детски незрелыми привычками 39-летнего человека: «Звали его – Василий Егорыч Князев. <...> Обожал сыщиков и собак. В детстве мечтал быть шпионом»¹⁰. Возвращаясь в родное село, герой благополучно забывает неприятности своей поездки: идет босиком «по теплой мокрой земле», обретая силу духа (явная отсылка к античному мифу о великане Антее), «подпрыгивает», «громко поет»¹¹. Однако вывод напрашивается неутешительный: существование наивного, «естественного» человека возможно только в «заповедном» деревенском пространстве.

Интересен с точки зрения трансформации эмоционально-ценностных ориентаций рассказ «Сураз» (1970). Спирька Расторгуев, рожденный матерью от «заезжего молодца», сохраняет в душе традиционные ценности деревенского мира: доброту, отзывчивость на нужды и беды людские. Но в его характере побеждает эмоционально-ценностная ориентация «героика – романтика – инвектива» (романтика и героика могут быть взаимозаменяемы или сосуществовать друг с другом). В герое сильны эгоцентризм, своеволие, желание возвышенного, пренебрежение к чужим ценностям. Вспыхнувшее чувство Спирьки к учительнице «горожанке» вызвано ценностями деликатности, хрупкости, тонкой красоты, доселе ему неизвестными. Герой бездумно, с позиций инвективы, разрушает отношения других людей из-за своего желания обладать понравившимся. Однако «злые» эмоции в душе героя после жестокой драки с мужем учительницы остывают, сменяются в его душе милосердием (завет деревенской этики); Спирька не хочет видеть соперника «униженным» и «раздавленным», не желает ему зла. Герой чувствует в душе пустоту, возвращения к ценностям высшего порядка (прощению, приятию мира) у героя не происходит. «...В душе наступил покой, но какой-то мертвый покой, такой покой, когда заблудившийся человек до конца понимает, что он заблудился, и садится на пенек»¹². Трагические колебания персонажа связаны с неправильным выбором ценностной доминанты, отказом от традиционных народных ценностей, глубокое духовное содержание которых осталось им неосвоенным. Символична финальная картина природы, которая щедро показывает Спирьке многоцветность и силу жизни, но не может удержать героя от самоубийства.

Шукшин разглядел в поведении современного человека активное развитие отрицательных ценностей инвективы. Для нравственного

развития личности это грозит нестабильностью, деградацией. Самолюбие разрушает душу деревенского бригадира Шурыгина. Чувствуя себя «важным деятелем с неограниченными полномочиями», он идет против ценностей традиционной культуры и ломает старую деревенскую церковь. («Крепкий мужик», 1970). Поведение «начитанного и ехидного» демагога Глеба Капустина из рассказа «Срезал» (1970) продиктовано тщеславием и эгоистичным желанием показать себя эрудитом, выставить в неприглядном свете «знатных» земляков – бывших сельчан. В плен инвективы попадают герои, покинувшие деревню ради удобств городской жизни. Герой рассказа «Вечно недовольный Яковлев» (1974), приехав в отпуск, злится, что никто из деревенских земляков не торопится поговорить с ним, позавидовать его «шикарному» виду и вольготной городской жизни (имеет квартиру, «сам себе хозяин», «немало заколачивает»). Яковлев негодует, презрительно оценивает жизнь сельчан («собрались тут, как бараны, и ждут, когда приедет самодеятельность») ¹³, жестоко обижает друга детства. Получив отпор сельчан, герой радуется, «доволен», что вывел их из себя. «Инвективное» поведение этого персонажа доходит до критической точки вырождения личности.

Н. В. Ковтун справедливо замечает, что город у Шукшина в его зрелом творчестве это «...искусственное, умышленное пространство <...> где широта цивилизационных пределов часто мнимая, пространство поделено внутренними границами на мельчайшие части: конторы, больницы, магазины... [город] предстает разъятым на миниатюрные пространства – углы, где все друг другу чужие...» ¹⁴. Именно в этих замкнутых городских пространствах формируется однобокая ценность инвективы, уродующая души ее носителей: «красноглазого» вахтера, не пускающего деревенскую старуху-мать к больному сыну («Ванька Тепляшин», 1973); подхалимов «в плащах», поддакивающих «хмурой тете» в магазине («Обида», 1971), продавщиц «с белой ненавистью в глазах» («Сапожки», 1970), «страшного» чиновника-прокурора, «усердно» ломающего жизнь простодушному парню из рассказа «Мой зять украл машину дров» (1971) – произведения, сильного «своими серьезными подтекстами», раскрывающими бесчеловечность и лицемерие власти предрежащих ¹⁵.

Ценности сентиментальности – сочувствия, способности субъекта к переживанию – нередки в творчестве Шукшина. Сентиментальность в его ранних рассказах предстает как одна из сторон эпико-драматического восприятия мира, демонстрирующая эмоциональное богатство народной души, скрытое за внешней простотой, грубоватостью

и замкнутостью («Петька Краснов рассказывает», 1964, «Нечаянный выстрел», 1964, «Раскас», 1967, «Горе», 1967, «Сапожки», 1970). В зрелых рассказах Шукшин обнаруживает действие этой эмоционально-ценностной ориентации в характерах людей, не сумевших освоить пространство города. В сентиментальности новых «горожан» цинизм как компенсатор, обеспечивающий устойчивость личности, нацеливающий ее на равнодушие ко всему, кроме собственного «я», отсутствует. Такие герои «теряются» в городе, не могут преодолеть «злые» жизненные коллизии. Колька Паратов («Жена мужа в Париж провожала», 1971), «надежный, крепкий сибирячок» в столице, не принесшей ему ни семейного счастья, ни реализации своих способностей, остро ощущает разрушение своей личности («душа высыхает – бесплодно тратится на мелкие, мстительные, едкие чувства»), но не способен ничего изменить в своей жизни. Отдушина для героя – танец, отчаянная цыганочка, в которой он «выплескивает какую-то свою затаенную горькую боль» – не услышанный миром крик о помощи. Рассказ заканчивается самоубийством, страшным, но закономерным этапом развития одной-сторонней, неустойчивой эмоционально-ценностной ориентации в жизненном поведении ее носителей. Эмоции героя перед смертью разнонаправлены: истерика, злость, ненависть, желание очистить себя от душевной грязи (выливает водку и подметает в кухне), «бесильные слезы»¹⁶.

Рассказ «Верую» (1971) в творчестве В. Шукшина является этапным для обозначения эмоционально-ценностных ориентаций «межукладного» героя. В статье «Я родом из деревни» В. М. Шукшин пишет: «...Мне нравится <...> сшибка совсем полярных каких-то вещей. В рассказе „Верую“ мне показалось заманчивым <...> столкнуть некие представления о жизни, совсем разные»¹⁷. Сюжет рассказа направляется эмоционально-ценностной ориентацией «трагизм – юмор». Она проявляется и в характере Максима Ярикова, ощущающего «нутряную, едкую тоску», отсутствие смысла в своей жизни, и в ценностных установках заезжего «попа», преподавшего Максиму урок жизненной стойкости. У Максима боль в душе может в любой момент обернуться нелепыми выходками (например, герой признается милиционерам, что он предал Родину). Юмор в рассказе не легковесный и пустой, а страшный, абсурдный, от которого герою становится еще тяжелее. Поп, к которому пришел Максим, «не благостный, не постный», смотрит «пристально, даже нахально»¹⁸. У него тоже «болит душа», но это особая боль – от азартной радости познания многообразного движущего мира: «научной революции», «барсучьего сала», «механизации», «плоти и мякости теле-

сней». Ценностная стихия, к которой он приобщает Максима, –приятие объективного мира, как и в эпико-драматической ориентации, но она восполнена здесь личностными, едва ли не экзистенциальными смыслами. Станный поп верит в иного бога: «Имя ему – Жизнь... Это – суровый, могучий Бог, Он предлагает добро и зло вместе – это, собственно, и есть рай. Чего мы решили, что добро должно победить зло?»¹⁹. Поведенческие реакции обоих героев в момент жаркой беседы многообразны – от ярости до блажи – но они подкупают своей искренностью, желанием докопаться до сути вещей. Трагедийный финальный танец как выход из «пороговой ситуации» отчаяния: он исполнен мрачного комизма, но символизирует решимость героев ответить на все вызовы жизни: «Оба, поп и Максим, плясали с такой с какой-то злостью, с таким остервенением, что не казалось и странным, что они пляшут. Тут или плясать, или уж рвать на груди рубаху и плакать и скрипеть зубами»²⁰. Рассказ «Верую» оставляет впечатление некоего «ценностного» прорыва, нахождения автором вектора развития народного характера. Эпика здесь обретает новую гармоничность, вбирая в себя экзистенциальную трагичность бытия и новые поведенческие практики, в основе которых личная ответственность человека за происходящее, его опыт и рефлексия.

Выбранные рассказы в целом дают представление о главных эмоционально-ценностных ориентациях «межукладного» человека, показанного Шукшиным, позволяют выявить в его характере и поведении жизнеустойчивые и кризисные черты. Эпико-драматическое освоение реальности на базе традиционных ценностей теряет свою центральную роль, но остается «ценностным ядром» для формирования национальной идентичности. Шукшин изображает и другие эмоционально-ценностные ориентиры человека: героику, романтику, сентиментальность, инвективу, которые интенсивно начинают проявлять себя в условиях маргинального, жесткого социума, обнаруживая свою потенциальную опасность для человеческой личности, в поведении человека проявляются либо эгоистические черты, приводящие к конфликтам и разобщенности, либо пассивность, слабость, неумение справляться с вызовами новой реальности. Писатель разглядел и новые значимые явления в народном самосознании: «межукладный» человек ищет в себе самом импульсы для освоения ценностей рефлексии и личной ответственности за свою жизнь. Анализ персонажей В. Шукшина сквозь призму эмоционально-ценностных ориентаций позволяет сделать вывод о художественной зоркости В. Шукшина, запечатлевшего изъяны и достижения национального духа, подвергшегося цивилизационным изменениям.

Примечания

¹ Новожеева И. В. Маргинальный тип личности в деревенской прозе 1970-х годов (по произведениям В. М. Шукшина) // Вестник Брянского государственного университета. 2013. № 2. С. 165.

² Хализев В. Е. Теория литературы. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=138729&p=46> (дата обращения: 22.03.2021).

³ Есин А. Б., Касаткина Т. А. Культура ценностей. Эмоционально-ценностные ориентации // Есин А. Б. Введение в культурологию: Основные понятия культурологии в систематическом изложении: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 1999. С. 23–38.

⁴ Там же. С. 25.

⁵ Там же. С. 38.

⁶ Шукшин В. М. Рассказы / В. М. Шукшин. М.: Художественная литература, 1979. С. 343.

⁷ Там же. С. 80.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 82.

¹⁰ Там же. С. 86.

¹¹ Там же.

¹² Шукшин В. М. Рассказы. URL: https://librebook.me/rassказы_146893/vol1/10 (дата обращения: 20.03.2021).

¹³ Шукшин В. М. Рассказы... С. 373.

¹⁴ Ковтун Н. В. Изба – квартира – перекресток: к вопросу о самоопределении героев в поздних текстах В. Шукшина // V kregu problemow antropologii literatury. Topos domu / Doswiadczenie zamieczkania i bezdomnosci. Bialystok, 2016. С. 163.

¹⁵ Бодрова Л. Т. Малая проза В. М. Шукшина в контексте современности / Л. Т. Бодрова. Челябинск: изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2011. С. 93.

¹⁶ Шукшин В. М. Рассказы. URL: https://librebook.me/rassказы_146893/vol1/10 (дата обращения: 20.03.2021).

¹⁷ Шукшин В. М. Вопросы самому себе. М.: Молодая гвардия, 1981. С. 232.

¹⁸ Шукшин В. М. Рассказы. М.: Художественная литература, 1979. С. 224.

¹⁹ Там же. С. 229.

²⁰ Там же. С. 230.

Ван Цзяо

Особенности автопсихологической прозы Романа Сенчина (повесть «Минус»)

Статья посвящена выявлению своеобразия современной автопсихологической повести Романа Сенчина «Минус». Новизна исследования заключается в том, что в нем предпринята попытка проанализировать сенчинский текст с точки зрения его жанровой дефиниции, рассмотреть конститутивные черты повести Сенчина под углом зрения соотношения образов автогероя и повествователя. Выяснено, что повесть Сенчина «Минус» не может быть однозначно отнесена к автобиографической прозе, скорее, к прозе автопсихологической. Названное произведение представляет собой своеобразное психологическое повествование, пронизанное чертами автобиографической наррации. Сенчиным-писателем в повести сделан акцент на сегодняшнем состоянии неустроенного автогероя, на его психологии и сознании. Повесть «Минус» нацелена на показ героя «здесь» и «сейчас», при этом не лишая его протобиографической базы и протособытийного фундамента.

Ключевые слова: Роман Сенчин, повесть «Минус», герой и автор, авторская позиция, психологическое повествование, автобиографическая наррация.

Wang Jiao

The features of the autopsychological prose by Roman Senchin (the novel «Minus»)

The article is devoted to identifying of the features of the modern autopsychological novel «Minus». The scientific novelty of this article lies in the fact that Senchin's text is analyzed from the point of view of its genre definition, and the features of the novel «Minus» are considered from the viewpoint of interaction of the hero and author. The results showed that the novel «Minus» by Roman Senchin couldn't be unequivocally attributed to autobiographical prose rather to autopsychological prose. Novel «Minus» is an exceptional psychological story with traits of autobiographical narrative. In this novel the focus is on the current state of the hero and his psychology. The Senchin's prose is aimed at showing the hero «here» and «now» but the novel doesn't lose its biographical base and foundation of events.

Key words: Roman Senchin, novel «Minus», hero and author, author's position, psychological story, autobiographical narrative.

Повесть прозаика Романа Сенчина «Минус» появилась в 2001 г. в журнале «Знамя» (№ 8). С момента ее появления критики (в частности, Н. Иванова¹) отметили элементы автобиографизма в этой повести. Действительно, главный герой произведения не только носит имя и фамилию автора (в тексте чаще приводится ее сокращение, «кликуха» центрального персонажа – «Сэн»), но и, по-видимому, пол-

ностью повторяет хронику событий реальной жизни писателя. Прозаик в тексте изначально сближает хронотоп биографический (хронотоп героя) и хронотоп эпический (хронотоп автора-повествователя).

Повесть «Минус» представляет собой своеобразное психологическое повествование, пронизанное чертами автобиографической наррации. При создании произведения Сенчин намеренно сохраняет все реальные имена-обозначения, и каждому из них он старается придать черты знаковые и значимые. Так, события в повести разворачиваются в Минусинске. С одной стороны, это реальный город в Красноярском крае, с другой – это Минусинск художественный. За этим «отрицательным» прозвищем ощущается отсутствие в этом художественном городе чего-то важного, сущностного, жизнеобеспечивающего и житнетворческого. Художественный Минусинск – действительно Минус, где все в минусе: жизнь, увлечения, друзья, книги, музыка. И дело, конечно, не в скудости и нищете бытовой жизни Минусинска, а в самой атмосфере города-минуса, вычитающего из жизни горожан смысл жизни, интерес к ней, мечты и возможность их реализации, аннигилирующего саму сущность человеческого существования (о бытии в данном контексте речь даже не заходит). Все герои Сенчина, как и автобиографический персонаж, с готовностью через сон и пьянство входят в ирреальность, чтобы уйти от реальной жизни и отгородиться от ее проблем.

Сенчин в произведении обращается не к длительному периоду становления юного героя, но к короткому времени из жизни двадцатипятилетнего автогероя (точнее, это отрезок времени в несколько недель с поздней осени до ранней зимы). Изображаемый период избран художником неслучайно: Сенчин остановился на самых темных (в природном смысле) неделях года, которые, без сомнения, накладывают свой отпечаток на психологическое самочувствие персонажа повести.

Главный герой повествования Роман Сенчин – монтировщик сцены в местном провинциальном театре. Примечательно, что писатель, реальный Сенчин, действительно работал в Минусинском театре, но художественное сознание прозаика позволяет ему преодолеть конкретику реальных событий, придать им некое символизирующее звучание: разглядеть театральность, ненастоящность самой жизни. Принципиально важно, что герой – не актер, а реквизитор, писатель намеренно создавал образ обыкновенного героя, создавал его таким, как многие. Его отличает от других лишь одно – умение наблюдать и подмечать важное.

Метафору жизнь-театр Сенчин словно бы переводит на профессиональный уровень, реализует ее через профессию: автогерой монти-

рует декорации, наблюдает за актерами, воспринимает жизнь через декорации театра, постигает сущность актерства в обычной жизни и на сцене. В рамках театральной среды и театральной профессии, в которые погружен главный герой, хронотопы биографический и эпический дополняются хронотопом театральным (шире – мифическим, по сути своей – ненастоящим, неподлинным, условным). Время бытовое (биографическое) проникает во время мифическое (театральное), порождая симбиоз времени эпического (типического, намеренно типизированного). Благодаря точке зрения автогероя читатель-зритель смотрит на сцену не из зала, но из-за декораций. То есть, условно говоря, не жизнь проникает в театр, а театр пронзает реальность жизни, наделяя ее чертами игры, подделки, масочности, декораций.

Концептуально значимо, что среда обитания автогероя – не авансцена, а арьерсцена, не дом и квартира, а общежитие (причем не театральное, а общежитие мебельной фабрики). Другими словами – высокая тема искусства «снижается», сфера обитания героя – закулисы, «задник», «черный ход». Но с другой стороны, в «вечно сонном» и «закисшем» Минусинске, городе-Минусе, Сенчин (герой и автор) через театр умеет разглядеть атмосферу желания другой жизни, пусть не настоящей, но прекрасной, краткой и доступной. Жизнь-театр, как показывает Сенчин, охватывает все слои общества: и театралов, и людей, далеких от них, и артистов, и чернорабочих. Театральность (в самом широком смысле) пронизывает и сцену (жизни), и ее закулисы.

По автогерою, вся жизнь – не просто театр и сцена, а сплошной балаган (вертеп) в духе старорусских ярмарок и базаров. Неслучайно в повести Торговый центр Минусинска – это второй центр (наряду с театром) сосредоточения всей жизни города, где можно не только купить любой товар, пообедать, развлечься, но и встретить того, кого ты долго не видел (даже родителей). Сенчин намеренно соединяет рассказ о театре, в котором работает герой, с расположенным неподалеку от него Торговым центром, попросту «толкучкой». Незаметно для читателя (специально не акцентируя и не педалируя эту тему) писатель напоминает о наступлении времени торгашей, времени купли и продажи всего и вся, о «рыночном времени» 1990-х гг. Как в предшествующих размышлениях сознание героя плотно занимал театр, позволяя писателю реализовать мотив «жизнь/театр», так теперь прозаик настраивает реципиента на восприятие образов нового времени – «жизнь/базар», «жизнь/толкучка», «жизнь/торжище». Как театр в деталях представлял в пытливом сознании героя, так теперь торговые ряды и прилавки, палатки и ларьки становятся предметом пристального интереса

и рефлексии персонажа-наблюдателя. По существу Сенчин исподволь реализует в тексте древнеримскую метафору Ювенала: «Хлеба и зрелищ!» (лат. *Panem et circenses*). Торговый центр и Театр суть главные места-пристанища ущербных жителей художественно убогого Минус-города.

Если в предшествовавшей Сенчину русской литературе уверенно проводилась мысль, что «книга – источник знаний», что литература – нравственная опора общества, то в художественном мире героев Сенчина даже книга меняет свою роль и утрачивает некогда приписываемые ей функции. Воспитанный в семье интеллигентов и учившийся по книжкам тому, «Что такое хорошо и что такое плохо», герой вырос «юношей достаточно правильным»². Однако жизнь продемонстрировала герою, что «книга – ложь» (как «сказка – ложь»), что все написанное в ней – вымысел. По прошествии времени герой называет ранее любимые книги дурацкими и лживыми. О себе сегодняшнем персонаж признает, что он не читал ни одной книги за последние годы.

Русская классическая литература всегда задавалась вопросом: в чем смысл жизни? И если подростком герой терзался этой риторикой, то теперь он определяет его как вопрос идиотский и в ответе на него находит смысл жизни в добывании еды. По мысли героя, искать смысл жизни – это право лишь подростков.

Современная литература, в представлении Сенчина-героя, стала иной, чем раньше. Она выстраивает в сознании читателей иные (чем прежде) идеалы. Так, во время одного из застолий сосед автогероя по «общаге» Паша подробно и страстно пересказывает содержание книги-бестселлера Мишеля Спорте «Адская троица». Писатель-Сенчин в данном случае моделирует «текст в тексте», пишет «роман в романе». Сенчин не ограничивается указанием на сюжетный ряд – он его подробно «воспроизводит» со слов Паши. Детали романного мира французских героев оказываются весьма близки чертам того мира, в котором живут и персонажи Сенчина в городе-Минусе. В ряду фабульных событий французского романа – обстановка в семье все хуже, драки, увольнения, любовники и любовницы, уход из семьи, самоубийство и другие проблемы. В итоге, по рассказу Паши, у одного из персонажей зарождается идея, что он избранный как Раскольников... Герой романа готов к преступлению и совершает его (по содержанию французского романа «адская троица» идет на грабеж).

Рассказчик Паша называет отступление автора самым интересным моментом в этом французском романе-бестселлере, считая, что словно бы растворенный в образах героев французский автор на самом деле

на стороне своих героев-ребят. Введенный в текст повести «чужой» текст явно эксплицирует собственную позицию автора повести: Сенчин-автор тоже полностью за героев-ребят, на стороне автогероя и его друзей. В текст Сенчина незаметно, посредством «французского» «претекста», привносится точка зрения «невидимого» создателя повести. Его «среднячки» почти в точности соотносятся с пересказом Паши и, как следствие, заслуживают сочувствия и понимания Сенчина-автора. Однако только экспликацией авторской позиции роль этого – важного в цепи событий повести – эпизода не исчерпывается. «Претекст» актуализирует в «посттексте» сходные сюжетные перипетии: герои Сенчина вскоре и сами додумаются до того, как достичь справедливости в несправедливом мире. Пример «французского романа» придает героям уверенность в себе и служит «оправдательным документом» для их поступков (преступлений). Художественное пространство города-Минуса активизирует в персонажах «минусы» их души и совести, особенно под воздействием еще одного «минуса» – спиртовой продукции местного производства.

Французский роман, столь подробно изложенный Пашей, называют книгой правильной. И эта оценка отзовется как саркастический парафраз известных слов Ленина о книге М. Горького «Мать». А распространенным «крылатым выражением» для героев этого минуса мира станет не «Что такое хорошо и что такое плохо» по Маяковскому, а «Украл, выпил, в тюрьму – романтика!» по знаменитому фильму «Джентльмены удачи» (1971, режиссер А. Серый).

Авторская «нейтральность» в повести Сенчина, несомненно, мнимая и иллюзорная. Автор сознательно скрывает собственную аксиологию, отношение к поступку и поведению персонажа, чтобы сосредоточить внимание исключительно на эгогерое, на его «субъективной объективности». Герой старается быть честным с самим собой и таким предстать перед читателем-реципиентом, но воспринимающему субъекту понятно, что в ядре персонажной объективности неизбежно доминирует субъективность. Однако автор сознательно допускает это «несоответствие» – ему необходимо как можно более приближенно показать «внутреннего героя» и попытаться понять, есть ли в сердцевине героя потенция выхода из минуса жизни (или нет), есть ли у персонажа «обратная» перспектива.

В предложенном автором «независимом» положении герой оказывается словно бы сам по себе, он один – перед собой и читателем, без видимого посредства автора-создателя. Автогерой в повести – не деятель, не активист, не вершитель событий. Он легко отступает от реа-

лизации любого плана (тем более – от воплощения мечты), с готовностью поддается влиянию окружающих и воздействию «толпы» (шире – среды, мотив «среда заела»). Герой-Сенчин характеризует себя сам и, заметим, далеко не лицепрятно: «Монтировщик я – тупой, злобенький, вечно похмельный рабочий сцены...»³. Все, что читатель узнает о нем, будь то нечто хорошее или плохое, автогерой сам вспоминает о себе и не скрывает истины от реципиента-читателя, скорее наоборот – выводит собственные недостатки на передний план. Персонаж воспринимает себя таковым, какой он есть, «без прикрас». Установка Сенчина-писателя через нелюбимое «самокопание» автоперсонажа обретает характер допустимой достоверности, только сам герой способен видеть себя таким, какой он есть на самом деле, изнутри, с доступной (его и читательскому) пониманию мотивикой действий, поступков, мыслей. Психологический ракурс повествования тем самым набирает свою силу, достигает высшего градуса.

Так, именно объективность в саморепрезентации героя и становится предпосылкой возможности поиска персонажем жизни другой, смысла иного, чем только выпить и заснуть. Герой-недеятель в окружающей жизни сохраняет способность быть деятельным внутри, на уровне сознания, на уровне мечты. В итоге автогерой не очень уверенно, но все-таки приходит к тому, что во всех его бедах, в его нынешнем положении виноват он сам: «...я сам виноват, сам во всем виноват»⁴. Важным оказывается то, что удручающее самокопание героя, нелюбовь к самому себе приводят его к здоровой (хотя и знакомой по предшествующей русской литературе) мысли, что ответственность за происходящее вокруг лежит на самом человеке (герое). В финале повести герой-Сенчин остается все тем же монтировщиком сцены. Но теперь последнее словосочетание – «монтировщик сцены» – прочитывается уже иначе, чем в начале повествования: остается пусть и слабая, но все-таки надежда, что внутренне недовольный собой герой сумеет смонтировать новую сцену собственной жизни. И даже если этого не происходит в рамках повести «Минус», важно, что психологизм прозы Сенчина ориентирует его героя на иную жизнь.

В «Минусе» Сенчина дифференциация хронотопа биографического (героя) и хронотопа эпического (автора-повествователя) затруднена. Если в собственно автобиографических романах автор-повествователь был серьезно удален по времени от протогогероя, от биографического героя в прошлом, если точка зрения «взрослого» героя (нарратора) не совпадала с точкой зрения героя «молодого» (героя-деятеля), то в повести Сенчина эта граница намеренно стерта. Видимой дистанции,

сознательно выдерживаемой автором, в данном случае нет. Скорее наоборот, Сенчин-автор старается создать иллюзию приближенности к Сенчину-герою. Повествование Сенчина разворачивается перед читателем словно бы «in life», как в реальной жизни, «вживую». Оно не предполагает наличие думающего нарратора-автора, который поможет осмыслить и оценить поступки и характер эгогероя. В повести почти нет ностальгии по детству (и описания прошлого мало). Автор не возвращает своего героя в детство, как принято в традиционном автобиографическом повествовании, он намеренно подчеркивает состояние не-детства, хочет акцентировать взгляд на сегодняшнем состоянии неустроенного героя, его психологии, его сознании, его душевной немощи.

В отличие от множества собственно автобиографических текстов, в повести Сенчина истинность и правдивость повествования не обеспечиваются привлечением документа или близких к нему материалов (записей, дневников, писем и проч.). Художественность его повествования позволяет спроектировать такой мир, в котором истинность героя доказывается его «реальной» (текстовой) жизнью, мыслями, суждениями, поступками. Автор (как бы) намеренно не вмешивается в жизнь героя, но следит за ним, словно бы подробно фиксирует (через близость самосознания) внутренние движения личности, души героя. Атмосфера похожести художественного мира на мир реальный позволяет Сенчину-прозаику убедить читателя в том, что все рассказанное (точнее – изображенное) есть жизненная реальность, которая настолько жива и ярка, что не предполагает никаких дополнительных доказательств.

Видимая динамика характера традиционного литературного автор-персонажа у Сенчина утрачивает свою релевантность и актуальность. Если в автобиографическом (традиционном) повествовании автор стратегически намечает вектор художественной эволюции своего автобиографического героя, вырисовывает этапы его становления и факторы его личностного развития, то в художественном повествовании Сенчина речи о динамике характера, о кардинальном изменении героя нет. Проза Сенчина нацеливает читателя на восприятие героя здесь и сейчас, при этом не лишая его протобиографической базы и протособытийного фундамента. Сенчин говорит о себе, но создает характер художественного персонажа, т. е. героя типизированного, «среднего», обычного и похожего на многих. По словам С. Белякова, «герои Сенчина узнаваемы, но не равны своим прототипам. Достоверность и документальность не одно и то же»⁵. Черты индивидуаль-

ные (как в традиционном автоперсонаже) не выделяют героя из всех, не свидетельствуют о личностном начале автогероя, а наоборот, сближают его с другими. Сенчин-автор создает портрет поколения – «героя своего времени».

Итак, Сенчин-писатель уводит свое повествование от собственно автобиографической наррации к автопсихологической, но и в данном случае автопсихологическая повесть Сенчина построена на основе автобиографического материала, отрефлексированного автором-нарратором.

Примечания

¹ Иванова Н. Без слез // Все о Сенчине. В лабиринте критики / сост., предисл. В. Огрызко. М.: Литературная Россия, 2013. С. 105–107.

² Сенчин Р. В. Минус // Знамя. 2001. № 8. С. 17.

³ Там же. С. 57.

⁴ Там же. С. 101.

⁵ Беляков С. Роман Сенчин: неоконченный портрет в сумерках // Все о Сенчине. В лабиринте критики / сост., предисл. В. Огрызко. М.: Литературная Россия, 2013. С. 389.

РАЗДЕЛ 2. ПРОБЛЕМЫ ЧИТАТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ XX–XXI ВЕКОВ

SECTION 2. PROBLEMS OF READER'S PERCEPTION IN THE SOCIO-CULTURAL CONTEXT OF THE XX–XXI CENTURIES

УДК 821.161.1Куприн.06-31:028

Г. Н. Боева

Книга, читатели и читательницы в повести А. Куприна «Яма»

С помощью дискурсивного и интертекстуального методов исследуется один из аспектов повести А. Куприна «Яма» — ее образно-аллюзивный ряд, связанный с книгой и чтением. Корректируется представление о композиционной неудачности произведения, которое интерпретируется, с одной стороны, как не сводимое к фактографизму художественное исследование в духе «золаизма», замыкающее его в дискурсивное и интертекстуальное пространство эпохи, а с другой — как репрезентация одной из художественно-мировоззренческих универсалий эпохи русского *Fin de siècle* («*Homo prostituens*» (И. П. Бакалдин)). Внешняя пестрота и стиливая невыдержанность повести предстают следствием разнообразия жанровых и стиливых ориентиров автора: физиологического очерка, русского «идейного романа», романа-испытания, авантюрного романа, «экспериментального романа». Доказывается, что единство повести обеспечивается сквозным током образов и мотивов «книга» и «чтение». Анализ авторской позиции в повести позволяет маркировать купринскую эстетику как близкую к натурализму.

Ключевые слова: Куприн, повесть «Яма», чтение, читатель, литература, интертекстуальность, дискурс, натурализм.

Galina N. Boeva

Book and readers in the A. Kuprin's story «Pit»

Using discursive and intertextual methods, a figurative-allusive series associated with the book and reading is studied in A. Kuprin's story Pit. The idea of compositional failure of the work is corrected, which is interpreted, on the one hand, as an artistic study not reduced to factography in the spirit of zolaism, which opens it into the discursive and intertextual space of the era, and on the other — as a representation of one of the artistic and worldview universals of the era of Russian *Fin de siècle* (*Homo prostituus* (I. P. Bakaldin)). The external patchwork and stylish lack of support for the story appear to be the result of the variety of genre and style landmarks of the author: a physiological

essay, a Russian ideological novel, a test novel, an adventurous novel, and an experimental novel. It is proved that the unity of the story is ensured by the end-to-end current of the images and motives of book and reading. Analysis of the author's position in the story allows you to label Kuprin's aesthetics as close to naturalism.

Keywords: Kuprin, story «Pit», reading, reader, literature, intertextuality, discourse, naturalism.

«Яма» (1909–1915) А. И. Куприна – повесть, прочно укорененная в культуре своего времени, когда книга рассматривалась как летопись духовно-интеллектуальной жизни образованного читателя. В настоящей статье купринская повесть будет исследована не в связи с локусом публичного дома, а с точки зрения ее интертекстуальности, интеллектуальной «заряженности». В фокусе нашего внимания – образно-аллюзивный ряд повести, связанный с книгой и чтением¹. При этом «художественное изображение читателя, события чтения и его результатов рассматривается <...> в качестве особой формы авторефлексии»².

Определим эстетические координаты, в которых здесь будет исследоваться проза Куприна, которая, бесспорно, нуждается в новом, современном прочтении: литературная репутация писателя как «рассказчика» (которую он сам поддерживал) до последнего времени препятствовала «нефабульному» прочтению его текстов, позволяющему встроить их в дискурсивное пространство эпохи. Традиционно Куприн рассматривался эстетически как реалист или «неореалист» (при разном наполнении этого понятия – в парадигмах реализма, модернизма или их синтеза³), а мировоззренчески – как гуманист, продолжатель классической линии русской литературы. В этом контексте исследовались и его сосредоточенность на проблеме соотношения «социального» и «природного», и его пристальное внимание в этой связи к «естественному человеку». Натурализм в его литературных стратегиях обнаруживался, скорее, попутно и часто оценочно – как «понижение» градуса реализма, «ошибочные идейные принципы»⁴. Это было связано с маргинальным положением натурализма в историографии русской литературы⁵ и нежеланием компрометировать признанного классика. В 90-е гг. ситуация меняется: появляется понятие «натуралистический романтизм»⁶, а натурализм получает осмысление «как система спонтанно сложившихся художественных акцентов на поле неклассической (постромантической) литературы, которая соприкасается с опытом романтизма, с одной стороны, и символизма, с другой»⁷. Однако и в новейших работах о Куприне его творческий метод продолжает дистанцироваться от натурализма⁸.

Взгляд на купринскую прозу как на эстетический и социокультурный феномен эпохи модерна, открытый актуальным идеям и стилевым

новациям и наследующий классическую традицию, требует реинтерпретации его наследия и изменений в литературной репутации.

В свете сказанного «Яма» предстает как исследование в духе «экспериментального романа» Золя (с его идеями, изложенными в 70-е гг. в целом ряде публикаций в «Вестнике Европы», Куприн не мог не познаться). В частности, в повести проявились такие черты натурализма, как фактографизм, введение в зону художественного анализа нового социального материала, биологическое объяснение поведения человека. Исследование механизма продажной любви в «Яме» позволяет говорить о ней как о явлении модерна, который «сексуализирует человека и всю сферу человеческих отношений, делая его заложником „основного инстинкта“»⁹. В сюжет повести вплетены различные вариации характерной для натурализма фигуры «краха» – в том числе на фабульном уровне (болезнь, смерть, гибель «дома Анны Марковны»): фокусировка на истории одного публичного дома, воспринимаемого как девиантная, приходящая в упадок и погибающая/«вырождающаяся» «семья», может быть расценена как установка натуралистическая, в духе «Ругон-Маккаров».

Итак, заявленная тема диктует три аспекта анализа, в которых учитываются литературная рефлексия и автора, и его персонажей: книга как объект изображения; интертекстуальный аспект, в том числе связанный с локусом «публичный дом»; жанровый аспект, подразумевающий полемику автора с литературной традицией и его самоопределение в контексте европейского «золаизма». Последовательно остановимся на каждом из этих аспектов.

Отношение к книге и чтению позволяет автору повести охарактеризовать героя, маркировать его своеобразие на фоне других. Это касается двух обитательниц «дома» Анны Марковны, выписанных крупным планом. Женька (Сусанна) – единственная читательница в «доме», причем любительница не только бульварной литературы, но и романтической («Ожерелье королевы» Дюма), что подчеркивает ее исключительность и трагическую обреченность (болезнь и самоубийство в финале). Духовное возрождение Любки (Ирины), взятой из «дома» Лихониным, происходит по мере ее освоения практики чтения и приобщения к книге.

Книга дает возможность представить психологический портрет героя. Так, книжный строй речи студента Лихонина, его склонность сдabривать свою речь цитатами характеризуют его как рационального человека: именно в книгах он находит руководство к действию – своему «проекту» по спасению Любки. Его увлеченность Марксом тоже многозначительна: на практике отношения бытия и сознания оказываются куда сложнее, чем в цитируемых социалистических книжках, и его «проект» терпит крах.

С помощью книжных образов автор-повествователь дает возрастную характеристику герою: детство Коли Гладышева определяется как «эпоха льяносов, пампасов, апачей», т. е. время увлечения Ф. Купером, Т. Майн-Ридом и Г. Эмаром (стандартный набор детских книг для мальчика из интеллигентной семьи). Автор-повествователь нередко пользуется «книжным кодом» для беглой характеристики изображаемых ситуаций («скверный водевиль с глубокой драмой»¹⁰, сравнение бед, обрушившихся на дом Анны Марковны, с «кровавыми событиями в шекспировских трагедиях»¹¹) или героев (отсылки к Дон-Кихоту, Шекспиру, Полю Бурже, Гете: развратный педагог, завсегдатай «дома», хочет видеть в его обительнице невинную Гретхен); для создания социологического портрета в духе физиологического очерка (воспоминания актера Эгмонта-Лаврецкого о спектаклях Островского, в которых он играл); для этнографического колорита (грузин Нижерадзе, декламирующий «Барсову шкуру» Руставели).

Книга в купринской повести выступает еще и средством психологического раскрытия персонажа: чтение Любкой романа Прево «Манон Леско» помогает показать пробуждение героини к любви и жертвенности. Однако талантливой читательницей («слушательницей») Любка стала не сразу – этому предшествует большая работа ее «учителя литературы», студента Соловьева: обучение грамоте, а затем и чтению лучших памятников мировой литературы – от сложного «Дон-Кихота», уже более понятного «Робинзона» и смешного Диккенса (впрочем, с «темными» для ученицы описаниями английской жизни) до чеховского рассказа «Припадок», который производит на нее громадное впечатление своей художественной правдой («Откуда он все это берет и как ловко! Ведь точно-точно как у нас»¹²). Соловьев – истинный ценитель художественной литературы («Чтение для них обоих было лакомством»¹³), в то время как двое других студентов-«экспериментаторов» очевидным образом предпочитают Маркса. Впрочем, в уста неприятного Симановского, «погубителя» Любки, автор вкладывает важную в контексте нашей темы сентенцию: «Что же касается до Карла Маркса, то помните, что великие книги одинаково доступны пониманию и ученого и неграмотного крестьянина»¹⁴.

Именно книга становится орудием «переделки» Любки, взятой из «дома». Причем сама эта ситуация «спасения» героини из дурного семейства травестийно обыгрывает и опрокидывает аналогичный сюжетный ход в романе «Что делать?» Чернышевского, дискредитируя Лихонина как неудавшегося «нового человека». Отсылка к этому культовому тексту в повести прямая: «Точно, в самом деле, все это было не из действительной жизни, а из романа „Что делать?“ писателя Чер-

нышевского»¹⁵. Дискредитируются в повести и другие персонажи, подходящие к Любке с «головными», вычитанными из книг теориями – например, в сцене столкновения с эмансипированными курсистками, которые пришли познакомиться с Любкой: одна из них – начинающая поэтесса, а другая пишет критические статьи.

Однако насколько благородно ведет себя Лопухов в романе Чернышевского, настолько подл оказывается Лихонин, который начинает тяготиться своим экспериментом и в итоге только глубже отвергает в «яму» полюбившую его девушку. Если сначала он предстает перед Любкой рыцарем (сравнения с Грюнвальдусом, испанским гидальго и прекрасным Иосифом), возносящим ее из «ямы» наверх – в свою квартиру на пятом этаже, то в финале он оказывается антигероем, «Пигмалионом наоборот», убивающим в своей Галатее любовь и веру в человека.

Кстати, с пьесой Б. Шоу «Пигмалион» Куприн мог быть знаком, поскольку первые русские переводы пьесы появились именно в начале 1910-х гг., а затем она еще переводилась в 1914 и 1915 гг. – то есть во время финальной работы над «Ямой». Вряд ли случайно «пигмалионы» Любки-Галатеи размышляют, что неплохо бы ей научиться «делать искусственные цветы. <...> а еще лучше поступить в магазин цветочницей»¹⁶. Правда, потом побеждает «русский код», восходящий к Чернышевскому, и речь заходит о швейной машинке: «Всегда <...> так в романах. Как только герой спас бедное, но погибшее создание, сейчас же он ей заводит швейную машинку»¹⁷. В итоге пусть не швейная, как в мастерской Веры Павловны, а чулочно-вязальная машинка покупается, правда, освоить ее героине не удастся и в конце концов она все-таки становится «цветочницей», но не живых, а «мертвых», искусственных цветов – в контексте дальнейшей ее судьбы это символично.

Круг чтения, к которому «учителя» приобщают Любку: от Дон-Кихота и Робинзона Крузо до современных новинок (Чехов), – можно интерпретировать и в духе нового мифологизма («Пигмалион и Галатее»), и как просветительский проект по «возращиванию» в «естественном человеке» читателя. Последнее произведение, которое читается Любке в рамках проекта – «монументальное, героическое произведение»: лермонтовская «Песня о купце Калашникове...», где заглавный герой благородно защищает честь своей жены по контрасту с разыгравшейся после этого безобразной сценой и подлым поступком Лихонина, который, наоборот, оставляет Любку в руках обидчика Симановского.

Страницы, посвященные эксперименту Лихонина, – своего рода деконструкция идейного романа и продолжение линии романа антиингилистического. Поскольку Куприн исследует в своей повести механизм

зарождения чувственности, приводящей молодых людей в публичный дом, он не может обойтись без Тургенева, романы которого входили в «любовный» культурный тезаурус читателя тех лет. Парадоксальное восприятие кадетами тургеньевских романов как «дразнящего», «возбуждающего» чтения заслуживает внимания и интерпретации в контексте духовно-интеллектуального климата эпохи и биографии русского читателя¹⁸, а также дискуссии о «порнографии»¹⁹. В этой связи примечательна несобственно-прямая речь одного из героев повести, кадета Коли Гладышева, потерявшего свою невинность в «доме» Анны Марковны: «...у покойного великого Тургенева любовь всегда окружена дразнящей завесой, какой-то дымкой, неуловимой, запретной, но соблазнительной: девушки у него предчувствуют любовь, и волнуются от ее приближения, и стыдятся свыше меры, и дрожат, и краснеют. Замужние женщины или вдовы совершают этот мучительный путь несколько иначе: они долго борются с долгом, или с порядочностью, или с мнением света, и, наконец, – ах! – падают со слезами, или – ах! – начинают бравировать, или, что еще чаще, неумолимый рок прерывает ее или его жизнь в самый – ах! – нужный момент, когда созревшему плоду недостает только легкого дуновения ветра, чтобы упасть. И все его персонажи все-таки жаждут этой постыдной любви, светло плачут и радостно смеются от нее, и она заслоняет для них весь мир»²⁰.

Помимо вполне невинного Тургенева, в повести обрисовывается «специальный» круг чтения кадетов на тему пола: «рукописные списки Баркова, подложный Пушкин, юношеские грехи Лермонтова и других: „Первая ночь“, „Вишня“, „Лука“, „Петергофский праздник“, „Уланша“, „Горе от ума“, „Поп“ и т. д.»²¹).

Тень Достоевского тоже витает в «Яме», напоминая о себе в рассуждениях Платонова о русском характере по поводу швейцара Симеона, сочетающего в своей душе «настоящий религиозный экстаз с богохульством, с кощунством, с какой-нибудь отвратительной страстью»²² – и, добавим, тягой к преступлению. Иногда эта отсылка еще более прозрачна, отсылая к достоевскому «человеку из подполья»: «Его (Лихонина – Г. Б.) подвальное, подпольное, таинственное „я“ быстро-быстро шепнуло о том, что надо было бы зайти в комнату и поглядеть, удобно ли девушке...»²³.

В повести прямо или косвенно присутствует весь интертекст, связанный с темой продажной любви, начиная с Пушкина («погибшее, но милое создание»). Аллюзия на «Египетские ночи» звучит в сценах, где скупающая певица Ровинская в разговоре с влюбленным в нее молодым человеком сетует на недостаток острых ощущений в жизни, которые были в Риме («Ave, Caesar, morituri te salutant!»²⁴), и таких мужчин,

которые могли бы умереть ради каприза возлюбленной («Вот настоящее прекрасное зрелище, которое я только могу себе представить!»²⁵). Кстати, именно Ровинская требует для развлечения сопроводить ее «на экскурсию» в «дом» Анны Марковны, и указанная пушкинская аллюзия, расширяя представление о продажной любви, мотивирует появление этой героини в повести: дамы полусвета и богемы уподобляются продажным женщинам, поскольку часто соглашаются на содержание (из этого круга пришла в «дом» Тамара).

Приводя своих героев в дом Анны Марковны, Куприн моделирует ситуацию, типичную для русского интеллектуального романа. Здесь и возникает «программный» разговор «идейных героев», в ходе которого протагонист, репортер Платонов, заявляет о невнимании русской литературы к теме проституции («...что русская литература выжала из всего кошмара проституции? Одну Сонечку Мармеладову»²⁶) и о насущной необходимости правдивой книги об этом: «Ах, какая бы это получилась громадная, потрясающая и правдивая книга»²⁷. Исключение он делает для двух гениальных писателей, правдиво писавших о падшей женщине и мужике (эти два типа сводятся как «униженные и оскорбленные»): не названный, но подразумеваемый Чехов и его уже упомянутый «Припадок» и Толстой с его «Коготок увяз, всей птичке пропасть» («Власть тьмы»). (Загадкой для читателя остается, какой роман читала Женька «о нашей разнесчастной жизни» накануне своего самоубийства.) Надо заметить, что сам Куприн рассматривал автора «Воскресения» и «Крейцеровой сонаты» первооткрывателем темы продажной любви и после публикации первой части «Ямы» с понятным нетерпением ждал его мнения, а затем, когда отзыв оказался негативным, был крайне огорчен и отреагировал в том духе, что его собственное «перо слабо» и «пусть это гениально сделал бы сам Толстой»²⁸.

Интертекст повести обширен и, помимо уже указанных отсылок к Пушкину, Достоевскому, Чехову и Толстому, включает в себя почти все «докупринские» произведения, в которых была затронута тема продажной любви: Гаршина, Вс. Крестовского, Некрасова. Все это позволяет говорить о купринской повести как о репрезентации одной из художественно-мировоззренческих универсалий эпохи русского *fin de siècle* – «*homo prostituens*»²⁹.

В связи с уже отмеченным влиянием на «Яму» эстетики натурализма особенно важен образ Платонова, обычного для купринской прозы автобиографического героя «с примесью резонерства», который подходит к яме с исследовательской оптикой – как к воплощению неприкрытой «правды жизни». В самом деле, его позиция – позиция репортера

и наблюдателя – абсолютно соответствует представлениям Золя об авторе «экспериментального романа». Платонов единственный в повести выдерживает искушение в столкновении с ямой, не совершая падения. Более того, в его монологах ощутимы идеи «золаизма» как эстетической программы: фактографизм, отторжение риторической традиции романтической литературы (он высказывается о повести В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти» как о фальшивой, но приятной – о рассказе натуралиста «второй волны» Мопассана «Койка № 29»). Наличие образа Платонова в идейном и структурном целом повести позволяет говорить о ее метапрозовом начале и обозначить авторскую позицию как близкую к натурализму – одному из ведущих направлений эпохи модерна.

Вторым автобиографическим образом в повести можно считать несколько энигматичную фигуру «настоящего писателя» Терехова, с которым Платонов связывает надежды на «колоссальную книгу» о падших и которого можно расценить как проекцию идеального купринского «я» («Чтобы написать такую колоссальную книгу <...> мало чужих слов, хотя бы и самых точных, мало даже наблюдений, сделанных с записной книжечкой и карандашом. Надо самому вжиться в эту жизнь, не мудрствуя лукаво, без всяких задних писательских мыслей»³⁰).

Помимо плотного интертекста, апеллирующего к предшественникам, в повести Куприна немало переключек с современниками – причем тоже в пределах главной темы – продажной любви: к «Тьме», «Стене» и «Бездне» Андреева (образ ямы вообще можно считать натуралистическим аналогом андреевского образа «бездны»), «Санину» М. Арцыбашева, С. Юшкевичу (образ сутенера из Одессы Горизонта отсылает и к мопассановскому «Милому другу», и к «Леону Дрею»).

Все сказанное позволяет заключить: невыдержанность, рыхлость композиции, которую отметили современники в повести, в большой степени мотивируется натуралистической установкой автора на всесторонний аналитизм. А именно, наличие разных сюжетных линий – попытка максимально исследовать механизм продажной любви (в частности, Горизонт из Одессы нужен для показа масштабов торговли живым товаром). Однако внешняя «несобранность» композиции, сосуществование различных стиливых регистров можно объяснить еще и ориентацией на различные жанровые традиции, которые «заложены» в героях и героинях: «идейные» герои диктуют десятки страниц в духе русского психологического романа, а такие героини, как Женька и Тамара, активизируют авантюрную книжную традицию. Стремительное развитие финальных событий, приводящих к гибели

«дом», предвосхищено в монологе Платонова, где он, вооруженный знанием и наблюдением, как будто предвидит финал истории: «...если <...> вы воспламените ее (женщины – Г. Б.) воображение, влюбите ее в себя, то она за вами пойдет всюду, куда хотите: на погром, на баррикаду, на воровство, на убийство»³¹. Именно это случится с Тамарой.

Выбранный аспект анализа повести Куприна «Яма» позволяет скорректировать представление о ее композиционной неудачности и лучше постигнуть авторский замысел, связанный с созданием широкого полотна – художественного исследования темы проституции, не сводимого к фотোগрафическому и социологическому описанию в духе физиологий и размыкающего изображаемое в дискурсивное и интертекстуальное пространство эпохи. При таком подходе внешняя пестрота и стилевая невыдержанность повести предстают следствием разнообразия жанровых и стилевых ориентиров автора: физиологического очерка, русского «идейного романа», романа-испытания, авантюрного романа, «экспериментального романа». Исходя из всего сказанного, можно сделать вывод, что единство повести обеспечивается не только ее тематическим единством, но и сквозным током образов и мотивов «книги» и «чтения».

Примечания

¹ Подобная исследовательская оптика, в частности, явлена в: Турышева О. Н. Книга – чтение – читатель как предмет литературы. Екатеринбург: изд-во Уральского университета, 2011. 284 с.

² Там же. С. 5.

³ См. об этом: Строкина С. П. Творчество А. И. Куприна и проблема неореализма // Вопросы русской литературы: межвузовский научный сборник. Вып. 22 (79). Симферополь: Крымский Архив, 2012. С. 131–140.

⁴ Волков А. А. Творчество А. И. Куприна. М.: Худож. лит., 1981. С. 301.

⁵ Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 7.

⁶ Миловидов В. А. Поэтика натурализма. Тверь: ТГУ, 1996. С. 127.

⁷ Толмачев В. М. Натурализм: проспект детализированной словарной статьи // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2017. № 1. С. 88.

⁸ См.: «Отпочковавшись от классического реализма в определенном смысле слова, писатель не пришел к натурализму (такая возможность была из-за его последовательного внимания к быту), а обратился к затаенным движениям человеческой души, способной на романтический взлет» (Тарасова И. И., Федченко Н. Л. Своеобразие творческого метода А. И. Куприна: «смещение» романтизма и реализма // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 2 (81). С. 611).

⁹ Грякалова Н. Ю. Человек модерна... С. 24.

¹⁰ Куприн А. И. Яма // Куприн А. И. Гранатовый браслет: повести и рассказы. – М.: Эксмо, 2008. С. 314.

¹¹ Там же. С. 433.

¹² Там же. С. 363.

¹³ Там же. С. 362.

¹⁴ Там же. С. 337.

¹⁵ Там же. С. 315.

¹⁶ Там же. С. 333. В отношениях Анны Марковны с дочкой Берточкой сквозит сюжет и конфликт еще одного произведения Б. Шоу – «Профессии миссис Уоррен» (1893–1894) из цикла «Неприятные пьесы».

¹⁷ Там же. С. 305.

¹⁸ В первые десятилетия XX в. появились исследования, подтверждающие растлевающее влияние на юношество не только «специальной» эротической продукции, но и научно-популярной литературы и даже беллетристики. См. об этом: Боева Г. Н. Дискуссия о порнографии в русской критике начала XX века // *Slāvu Lasījumi*. X. Daugavpils Universitāte: Akadēmiskais apgāds «Sauls», 2014. С. 113–129.

¹⁹ Понятие «порнографическая литература», очевидно, восходящее к названию книги Г. Новополина (Новополин Г. С. Порнографический элемент в русской литературе. Санкт-Петербург: Книж. склад М. М. Стасюлевича, 1909. 247 с.), в начале XX в. было применимо ко всем без изъятия произведениям, затрагивающим «половой вопрос».

²⁰ Куприн А. И. Яма. С. 386.

²¹ Там же. С. 385.

²² Там же. С. 207.

²³ Там же. С. 307.

²⁴ С лат. «Славься, Цезарь, идущие на смерть приветствуют тебя!».

²⁵ Куприн А. И. Яма. С. 279.

²⁶ Там же. С. 213.

²⁷ Там же. С. 212.

²⁸ Петляр И. Комментарии // Куприн А. И. Собр. соч.: в 9 т. Т. 6. М.: Правда, 1964. (Библиотека «Огонек»). URL: <https://ruslit.traumlibrary.net/book/kuprin-ss09-06/kuprin-ss09-06.html#s019> (дата доступа: 08.05.2021).

²⁹ Бакалдин И. П. Номо prostituens в русской литературе рубежа XIX–XX веков: этико-экзистенциальный и художественный аспекты: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Пятигорск, 2002. 21 с.

³⁰ Куприн А. И. Яма. С. 215.

³¹ Там же. С. 232.

Л. А. Есауленко**Оппозиция «чтение-игра» и изменение концепции читательского восприятия в постмодернистской литературе**

В статье рассматриваются некоторые художественные принципы и приемы, характерные для постмодернистской литературы, а именно, изменение авторской позиции и читательского восприятия. В теоретической части статьи сопоставляется классическое понимание этих категорий, представленное в трудах отечественных ученых М. Бахтина, Б. Успенского, В. Виноградова, Б. Кормана, и постмодернистская теория (концепции Р. Барта, У. Эко и других). После сопоставления различных теорий в статье делается вывод, что проблема чтения и читательского восприятия становится одной из основных в постмодернизме. Из простого адресата художественного произведения читатель становится соавтором, конечным звеном интерпретации, а значит, создателем индивидуального смысла. Процесс чтения- усвоения в классической модели восприятия художественного текста превращается в серьезно-игровую процедуру выстраивания смысла. В качестве примера, иллюстрирующего постмодернистскую концепцию, выбран роман сербского писателя М. Павича «Хазарский словарь», который является самым показательным примером создания произведения со структурной «открытой» формой, рассчитанной на изначальную альтернативность читательского восприятия.

Ключевые слова: постмодернизм, категория автора, читательское восприятие, ризома, интерпретация, традиция, роман.

Larisa A. Yesaulenko**Opposition to «reading-game» and changing the concept of reader perception in postmodern literature**

The article examines some artistic principles and techniques characteristic of postmodern literature, namely, changing the author's position and reader's perception. In the theoretical part of the article, the classical understanding of these categories, presented in the works of domestic scientists M. Bakhtin, B. Ouspensky, V. Vinogradova, B. Korman, and postmodernist theory (concepts of R. Bar, W. Eco and others). After comparing the various theories, the article concludes that the problem of reading and reader perception becomes a major one in postmodernism. From a simple recipient of a work of art, the reader becomes a co-author, the ultimate link of interpretation, and therefore the creator of an individual meaning. The process of reading- assimilation in the classical model of perception of artistic text turns into a serious-game procedure of building meaning. The novel «Hazar Dictionary» by Serbian writer M. Pavic, which is the most telling example of the creation of a work with a structural «open» form, designed for the original alternative of readership, was chosen as an example of the post-modernist concept.

Keywords: postmodernism, author category, reader perception, risoma, interpretation, tradition, novel.

Многие из представителей постмодернистского искусства не проводили четкой границы между эпохой модернизма и постмодернизма. Знаменитый итальянский писатель и теоретик искусства Умберто Эко подчеркивал, что сама приставка «пост» указывает на художественное явление, которое непосредственно вытекает из модернизма. Он называет постмодерн скорее духовным состоянием, а не хронологическим явлением. Каждая сформировавшаяся художественная система после периода становления переживает период своего «постмодерна», то есть обыгрывания собственных приемов и рефлексию над созданными темами, и поэтому эпох постмодерна в истории искусства, как считает У. Эко, великое множество.

Вместе с тем, большинство исследователей постмодернистского искусства указывали на особенные мировоззренческие, эстетические основы этого периода. Сам факт распространения этого термина на разные области искусства (постмодернистская архитектура, постмодернистский кинематограф, даже постмодернистская философия) говорит о том, что культура конца XX в. явила нам новую художественную картину мира.

Некоторые из приемов постмодернизма (ироничность, обращение к предшествующей традиции) мы можем видеть и в модернистских произведениях начала XX в., что говорит об известной близости этих художественных систем. Хочется остановиться на одном принципе, который заметно отличает постмодернистскую литературу не только от модернистской, но и от всей предшествующей литературной традиции. Речь идет о категории автора и концепции читательского восприятия в постмодернистской художественной системе.

Категория автора и соотношение позиций автора и читателя принципиально не отличаются в литературе модернизма начала XX в. от классической традиции Нового времени. В литературоведении эта проблема разработана полнее всего в трудах отечественных ученых М. Бахтина, Б. Успенского, В. Виноградова, Б. Кормана. М. Бахтин в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» дает всеобъемлющее понятие категории автора. «Автор – единственно активная формирующая энергия, данная не в психологически конципированном сознании, а в устойчиво значимом культурном продукте, и активная реакция его дана в обусловленной его структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения, в интонативной структуре и в выборе смысловых моментов»¹. Ученый особо подчеркивает позицию трансгредиентности (внеаходимости) писателя по отношению к создаваемому произведению, иначе его

активное присутствие разрушит эстетическую устойчивость художественного мира. Автор-творец занимает позицию пространственной, временной, смысловой, ценностной внеаходимости, обладает неким «избытком» видения по сравнению с героями. Такая позиция автора составляет необходимую для существования литературного произведения эстетическую объективацию.

В. Виноградов, Б. Корман, Б. Успенский в своих работах рассматривали различные формы присутствия образа автора в произведении в зависимости от родовой и жанровой принадлежности текста, его композиционных особенностей и многих других художественных моментов.

Таким образом, из работ вышеупомянутых исследователей можно сделать следующие выводы:

- авторская субъективность организует произведение и порождает его художественную целостность;
- автор обеспечивает взаимосвязь и взаимодействие элементов художественного целого;
- авторское сознание выступает своеобразным смысловым центром или смысловым фокусом целого.

Автор является настоящим Творцом художественного мира, недаром М. Бахтин, описывая позицию автора по отношению к тексту, упоминает о позиции Демиурга: «Божественность художника – в его общенности внеаходимости высшей»².

В модернистской литературе начала XX в., как и в классической, автор занимает позицию полноправного и единоличного творца, даже при том, что повествовательные приемы и формы проявления сознания героев разительно могут отличаться от классических. Ключом к пониманию произведения является приближение к авторскому сознанию. Позиция читателя представляет собой позицию прочтения и усвоения авторской точки зрения. При том, что может изменяться контекст (исторический, политический, нравственный), присутствовать моменты личностной интерпретации, понимание читателем произведения выглядит как «усвоение» авторской позиции.

Постмодернизм, понимаемый как новый тип художественного сознания, переосмысляет или отвергает многие эстетические установки предшествующего времени. Наибольшей трансформации в литературоведении конца XX в. подвергаются категории автора и читателя в качестве субъектов творчества. Постмодернистский тезис о деперсонализации, лишении сознания индивида автономного характера, «цитатности» сознания заставляет в корне пересматривать категорию

автора. Один из самых влиятельных французских постструктуралистов Р. Барт пишет о изменении авторской позиции в статье с символическим названием «Смерть автора». Он отмечает, что в современной литературе автор пытается скрыться, сделаться анонимным в собственном тексте, не навязывая читателю собственной точки зрения. «Присвоить тексту Автора – это значит как бы заstopорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо»³. Привычную категорию автора Барт заменяет понятием письма. «Письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего»⁴. Использование понятия «письма» и «текста» как художественного результата письма устраняет претензии на однозначность прочтения и установление единственно правильного смысла и делает непрерывным процесс высвобождения значений. Придать окончательный смысл произведению, предложить свое прочтение может только читатель. Р. Барт в конце статьи пишет, что рождение читателя (как окончательного «генератора» смыслов) приходится оплачивать смертью автора (как смыслообразующего центра).

Бесконечное продуцирование смысла, заложенное в любом произведении, закрепилось в предложенной Ж. Делезом и Ф. Гваттари метафоре ризомы. Изначально ризома понималась как особый тип корневища, в котором стебель может развиваться непредсказуемо и как угодно. В постмодернистской теории текста ризома используется как символ нелинейного и неструктурированного способа организации смысла, изначально отвергающего единственное прочтение. В постмодернистской литературе использовались и другие метафоры создания индивидуального смысла и прочтения текста, например, лабиринт У. Эко или сад расходящихся тропок Х. Л. Борхеса. Автор в подобной структуре может быть понят только как задающий определенное движение, а процесс создания смысла понимается только как индивидуальное движение внутри структуры и связан с читательской активностью.

Признавая приоритет читателя, даруя ему право соавторства, постмодернистская наука подошла к проблеме неисчерпаемой и неконтролируемой интерпретации, «вседозволенности» читателя. Понимаемая самым широким образом, интерпретация ставила под удар само понятие замысла художественного произведения и даже смысла. Об этом писал У. Эко, который в ранних работах ввел в широкий литературный обиход понятие «открытого произведения», то есть обладающего

смысловой и структурной открытостью, нацеленного на множественность интерпретаций. Эко пытался примирить важный для него принцип неограниченного семиозиса с признанием того факта, что у гиперинтерпретации должен быть предел. В литературоведческой науке невозможно обойтись без понятий замысла, значения, авторского высказывания, которые и дают возможность дальнейшего существования читательской интерпретации. В своей работе «Роль читателя» У. Эко писал, что он и мысли не допускал о том, что произведение может быть наполнено «любым содержанием по воле эмпирических читателей независимо от свойств текстуальных объектов»⁵. По мысли ученого, в любом тексте существуют структурные и смысловые механизмы, которые определяют интерпретационные возможности и пределы.

Из предложенного теоретического экскурса становится ясно, что проблема чтения и читательского восприятия становится одной из основных в постмодернизме. Из простого адресата художественного произведения читатель становится соавтором, конечным звеном интерпретации, а значит, создателем индивидуального смысла. Процесс чтения-усвоения в классической модели восприятия художественного текста превращается в серьезно-игровую процедуру выстраивания смысла в произведениях постмодернизма.

Одним из ярких примеров «ризомных» литературных произведений постмодернизма стали книги сербского писателя Милорада Павича. Он ставит перед собой задачу преодолеть линейность высказывания в литературном тексте и создать произведение как конструируемое смыслообразующее поле, в котором преодолены классические принципы художественного высказывания. Автор стремится называть свои произведения не просто романами (подчеркивая недостаточность этого термина), а иначе: романом-лексиконом, ресторанным меню, романом-кроссвордом и т. д. «Хазарский словарь» является самым показательным примером создания произведения со структурной «открытой» формой, рассчитанной на изначальную альтернативность читательского восприятия.

Сюжетным стержнем романа является повествование о так называемой хазарской полемике – сложном выборе хазарского кагана, какую из мировых религий необходимо принять в качестве государственной. Во дворец хазарского правителя прибывают представители христианской, мусульманской и иудейской веры, каждый из которых пишет свою версию происходящих событий. Так появляются «красная», «зеленая» и «желтая» книги, в которых содержатся история хазарского народа и факты о принятии хазарами веры. Они дополняются коммен-

тариями, комментариями комментариев, приложениями, вырастая в сложно выстроенный труд, в котором представлены события многих веков и фактически теряется место для автора-повествователя. Три главные книги-части строятся по принципу словарных статей, отсылающих, как это принято, к другим статьям и источникам. Самой структурой романа-лексикона создается множество возможностей чтения: линейное привычное прочтение, сравнение различных версий одних и тех же событий в разных вариантах версий, перескакивание по предложенным ссылкам в словарных статьях.

Кроме того, М. Павич выпустил два варианта романа: так называемые женскую и мужскую версию. Они идентичны, кроме заключительных эпизодов произведения, где последние исследователи хазарской полемики встречаются в конце XX в. В женской версии упор делается на чувства героев, в мужской версии – на констатации фактов. Перед читателем оказываются схожие, но существующие параллельно художественные структуры, которые добавляют дополнительные возможности в бесконечную игру смыслов и интерпретаций для читателя.

Режимов прочтения оказывается великое множество, а сам Павич предлагает читателю пользоваться книгой по своему усмотрению: «листать слева направо и справа налево», «в любом порядке, как читателю заблагорассудится, например, начав с первой попавшейся страницы, на которой откроется словарь», «читать и по диагонали» или «по ходу чтения можно связать в одно целое статьи трех разных книг словаря», иронически прибавляя в заключении, что он «может со спокойной совестью пренебречь всякими рекомендациями и читать так, как ест, – пользуясь правым глазом как вилок, левым как ножом, а кости бросая за спину»⁶. Писатель мечтает об особом читателе, который сможет изменять способы чтения и сумеет извлечь потаенный смысл даже из порядка расположения словарных статей в тексте.

Произведение М. Павича совершенно справедливо называют гипертекстом, сравнивая его структуру и функционирование с компьютерными текстами с разветвленной системой ссылок. Исследователь В. Руднев дает такому явлению следующее определение: «Гипертекст – текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов»⁷. В гипертексте «размывается» авторская индивидуальность, ей невозможно проявиться явственно и четко, как в классическом литературном произведении. Важное значение приобретает не автор, а сам текст, изначально предусматривающий множество интерпретаций. С другой стороны, только читательское сознание позволяет разви-

ваться текстовой «стихий» в определенном направлении, именно оно придает целостную и законченную форму книге.

Представляется, что, выбирая такую романную форму, Павич создает структуру, имитирующую бесконечность высказывания, и в то же время играет с понятием научности, которая предполагается самой формой словаря – научного издания. Как словарные статьи, имитирующие научность, оформляются фрагменты, явно не подходящие для этого: сны, легенды, воспоминания, изложенные в сказочном духе. Мистифицируя историю хазар, перемешивая прошлое и настоящее, отвергая линейное время, придавая рассказам научную структурированность со множеством ссылок, комментариев, М. Павич поступает с понятием истории в чисто постмодернистском духе: объявляет ее очередным нарративом, который подлежит игровому прочтению и интерпретации. В. А. Пестерев, анализируя повествовательную специфику романа, очень точно отмечал: «...форма словаря – не только структурообразующий принцип, но и поэтическая метафора. При акценте на „словарь“ сочиненный Павичем „роман-лексикон“ – не что иное, как метафора знания о человеческой цивилизации. Одновременно – при акцентировке „романа“ – метафора истории человеческой цивилизации»⁸.

Можно предположить, что за попыткой создать текст, нацеленный на изначальную плюралистичность интерпретаций и способов прочтения, скрывается у сербского писателя не только тяга к формальному совершенству и игре, но и важнейший для него мотив потерянного единства, взаимопонимания разных культур и людей. Структурно этот мотив воплощается в существовании трех разных книг-версий: христианской, мусульманской, иудейской. Они различно, в зеркале своей веры, отображают одни и те же события, превозносят свою культуру и принижают другие. Их сближение оказывается невозможным, что и рождает определенный трагизм. Последующие комментаторы этих книг, а также комментаторы комментаторов только усугубляют эти различия. В дополнение к этому, существование мужской и женской версий романа ведет к извечной оппозиции мужского/женского миров, трагизму этого разделения, невозможности взаимопонимания между ними, что иллюстрируется судьбами разных героев и героинь произведения.

Сюжетно мотив потерянного единства человечества представлен в образе Адама Кадмона (в исламской версии – Адама Рухани). Ангельский предок человечества Адам, соединяющий в себе мужское и женское начала, символизирует гармонию и безвозвратно утерянную идиллию. Хазарская мистическая секта «ловцов снов», о которой говорится в каждой из книг «Хазарского словаря», ставила задачу собрать

воедино тело ангельского праотца в снах разных людей, тем самым пытаюсь вернуть утраченную гармонию мира. «Ведь каждый человек, – гласит последняя страница Хазарского словаря Аврама Бранковича, – хотя бы на одно мгновение своей жизни превращается в частицу Адама. Если все эти мгновения собрать вместе, получится тело Адама на земле, только не в форме, а во времени. ...Поэтому только тогда, когда мы становимся причастны телу Адама, мы и сами становимся проводниками и отчасти хозяевами своего будущего»⁹. Идея эта остается для хазар недостижимой и нереальной, как иллюзорны и сны, в которых отражается предвечный Адам.

Также и единственное прочтение романа является недостижимым эквивалентом ясности и истинности, недоступным человечеству. Понятая таким образом множественность интерпретаций несет в себе не просто игровое художественное начало, но и трагизм утраченного (или не существовавшего) единства и истины.

Роман Милорада Павича «Хазарский словарь» воплощает множество идей и приемов, свойственных постмодернистской литературе конца XX в. Коренным образом изменяется и стратегия чтения подобной литературы. Читатель из «получателя» авторской точки зрения превращается в соавтора, истинного носителя конечного смысла интерпретации. Прочтение книг Павича становится серьезно-игровым процессом, причем писатель отчасти отдает читателю саму возможность структурирования текста, выбора способа прочтения.

Примечания

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М.: Искусство, 1979. С. 10.

² Там же. С. 166.

³ Барт Р. Семиотика. Поэтика. Избранные работы / Р. Барт; пер. с фр. М.: Прогресс, 1994. С. 389.

⁴ Там же. С. 384.

⁵ Эко У. Роль читателя. Исследование по семиотике текста / У. Эко; пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2005. С. 10.

⁶ Павич М. Хазарский словарь / М. Павич; пер. Л. Савельевой. СПб.: Азбука, 2000. С. 21.

⁷ Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. М.: Аграф, 1999. С. 57.

⁸ Пестерев В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия / В. А. Нестеров. Волгоград: Волгогр. гос. ун-т, 1999. С. 263.

⁹ Павич М. Хазарский словарь. С. 228.

И. И. Яценко, К. Куньята

Ф. М. Достоевский и мировой кинематограф: диалог культур

В статье сопоставляются экранизации повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи», выполненные кинематографистами разных стран в разные исторические периоды XX века. При этом внимание акцентируется на специфичном типе перевода: переводе с языка одного вида искусства на язык другого (литература – кино) и одновременно с языка одной ментальности на язык другой. Утверждается, что возможность такого «перевода» основывается на единых ценностных ориентирах разных культур, что обеспечивает их диалог. Показано, как мастера советского, итальянского, французского и нового российского кинематографа используют текст литературной классики для решения проблем, актуальных для зрителей своего времени и конкретной социальной ситуации. Сделан вывод о возможности релевантного диалога между разными культурами и ментальностями в силу их принадлежности единому аксиологическому пространству.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, «Белые ночи», экранизация, Л. Висконти, И. Пырьев, Л. Квинихидзе, Р. Брессон.

Irina I. Yatsenko, Cristina Cugnata

F. M. Dostoevsky and The World Cinematography: Dialogue of cultures

The article aims to compare various film adaptations of F. M. Dostoevsky's «White Nights» novel, performed by filmmakers from different countries within different historical periods of the XXth century. At the same time, attention is focused on a specific type of rendering: from the language of one kind of art into the language of another one (literature - cinema) and simultaneously from the language of one type of mentality into the language of another. The author argues that the possibility of such a «translation» is based on common value benchmarks of different cultures that enable a dialogue. The article reveals how masters of Soviet, Italian, French, and new Russian cinema use the text of literary classics to solve problems that are relevant to their contemporary audience and a specific social situation, as well. The author arrives at the conclusion that a relevant dialogue between different cultures and mentalities is possible due to their belonging to a single axiological space.

Key words: F. M. Dostoevsky, «White Nights», film adaptation, L. Visconti, I. Pyriev, L. Kvinikhidze, R. Bresson.

Неослабевающий интерес к произведениям Ф. М. Достоевского в мировом кино и исследование интерпретаций одного и того же текста писателя кинематографистами разных стран в разных исторических условиях стимулируют размышления о неизбежном при этом диалоге культур. Этот диалог приобретает особую многогранность в ситуации соприкосновения произведений, одновременно принадлежащих

разным национальным культурам, эпохам и разным видам искусства. Подтверждение этому мы находим, в частности, на примере сопоставления российских и зарубежных экранизаций повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи». Из 14 кинофильмов на основе «Белых ночей» мы выбрали одноименные фильмы Л. Висконти (1957, Италия), И. Пырьева (1959, СССР), Л. Квинихидзе (1992, Россия) и «Четыре ночи мечтателя» Р. Брессона (1971, Франция).

Прежде чем остановиться на обсуждении данных киноверсий повести Ф. М. Достоевского, следует объяснить причину выбора именно этого материала для анализа. Произведения классика русской литературы стали основой огромного количества экранизаций в не менее чем 25 странах мира. Первые из этих экранизаций появились в 1915 г. – на заре кинематографа. Почему же мы выделяем киноверсии именно «Белых ночей», возможно, не самых обсуждаемых и знакомых фильмов из снятого по произведениям Достоевского? Обращаясь к этому материалу, мы поставили перед собой несколько вопросов. Что именно Ф. М. Достоевский сумел сформулировать в этом раннем своем произведении? Что сделало эту повесть привлекательной для кинематографистов? Можно ли, несмотря на существенные различия в интерпретации исходного литературного материала, говорить о диалоге культур на материале рассматриваемых экранизаций?

Повесть Ф. М. Достоевского «Белые ночи» (1848), одно из ранних произведений писателя, имеет подзаголовок «Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя». И хотя многое из литературных опытов Достоевского этого периода не получило дальнейшего развития в творчестве писателя, в «Белых ночах» ему удалось создать важный тип героя – героя-мечтателя. Это вполне типичный романтический герой: он не удовлетворен своей серой, убогой жизнью; мечта, которая воспринимается им как реальность, дает ему покой и наслаждение. Все, что с ним происходит, иллюзорно, порождение его воображения, он как бы достраивает реальность своей фантазией – в некоторые моменты реальность с фантазией даже совпадает. Тем болезненнее происходит пробуждение героя и столкновение с неприкрашенной, безотрадной действительностью.

Достоевский не дает своему герою имени, называя его Мечтателем. Сюжет повести, с одной стороны, прост, с другой – несколько странен. Мечтатель, герой-повествователь, однажды белой петербургской ночью встречает на мосту девушку Настеньку, которая год назад договорилась о свидании здесь со своим возлюбленным, который таинственным образом исчез. Теперь, как узнала Настенька, он опять

в Петербурге, и, она, надеясь на встречу с ним, каждую ночь приходит на условленное место. Герой и Настенька встречаются на этом мосту в течение четырех ночей и, гуляя по городу, разговаривают. Так герой узнает историю девушки и влюбляется в нее. Она же, потеряв надежду на встречу с возлюбленным, готова выйти замуж за Мечтателя. Однако душевный подъем романтически настроенного героя оказался недолгим: возлюбленный появился – и Настенька уходит с ним. Удивительно то, что Мечтатель не произносит ни слова упрека и не проклинает, а благодарит судьбу: «Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?...»¹. Герой Достоевского как бы не принадлежит материальному миру – ему даже нечего рассказать о себе Настеньке, когда она просит его об этом: у него «нет никакой истории». Мечтатель принадлежит миру идеальному, иллюзорному. С ним у Достоевского связана тоска по идеалу, по идеальному человеку, далекому от житейской суеты. По-видимому, чистота и одухотворенная возвышенность героя-романтика, одного из вечных типов в мировом искусстве, и привлекли внимание к «Белым ночам» мастеров кинематографа разных стран в разные периоды XX в.

Ближе всего к литературному источнику оказалась картина советского режиссера и сценариста И. Пырьева с Л. Марченко и О. Стриженовым в главных ролях. Как известно, излюбленный прием Ф. М. Достоевского – исповедальность. Именно его делает ведущим и усиливает в своей экранизации И. Пырьев. Однако психологизм этого фильма, несмотря на талант и режиссера и исполнителя роли Мечтателя, несколько театральный, искусственный. Герой фильма в начале и в конце показан старым опустившимся человеком, который совсем не ассоциируется с восторженным романтиком. А атмосфера захлавленной, пыльной мансарды, в которой страдающий он предается воспоминаниям о четырех счастливых ночах, разрушает образ героя-идеалиста, существующего вне материальной среды, каким показывает его Достоевский. Тем не менее этот фильм, определенный режиссером И. Дыховичным как «кич, но кич гениального, одаренного человека»², в 1960 г. был признан Британским киноинститутом лучшим фильмом. Возможно, не последнюю роль в этом решении сыграло то, что было несомненной удачей И. Пырьева: образ романтического и импрессионистски прекрасного Петербурга белых ночей.

Однако не Пырьев стал первым кинематографистом, обратившимся в повести Ф. Достоевского. Еще в 1957 г. Лукино Висконти снял фильм «Le notti bianche» («Белые ночи»). В основе этой работы величайшего итальянского режиссера тоже повесть «Белые ночи», однако

признать этот фильм полноценной экранизацией произведения Достоевского довольно сложно. Это скорее мелодрама по мотивам повести Достоевского. Висконти и его сценарист Сузо Чекки д'Амико осуществили так называемый «межсемиотический перевод» (по определению Р. Якобсона³), то есть перевели произведение Достоевского с языка литературы на язык другого вида искусства, с языка одной ментальности – на язык другой. Иными словами, сценарист и режиссер перевели повесть в иной культурно-исторический и эстетический код. И это вполне объяснимо: они ориентируются на зрителя послевоенной Европы, который погружен в массу реальных проблем. Поэтому маловероятно, что кинематографический язык, оторванный от реалий окружающей жизни, мог бы вызвать интерес этого зрителя.

Мечтатель Достоевского в фильме Висконти обретает имя Марио, он лишен загадочности, отрешенности от материального мира: зритель прекрасно представляет себе быт героя, который снимает комнату в пансионе, решает с хозяйкой бытовые вопросы; он с удовольствием заходит в бар, а душевные переживания готов преодолеть с помощью проститутки. Герой «Белых ночей» Висконти понятен итальянскому зрителю середины 50-х гг., но при этом не приземлен и не упрощен. Его психология даже в определенной степени более достоверна, чем психология героя литературного источника. Например, герой Достоевского обещает передать письмо Настеньки ее возлюбленному и, как бы это ни было ему трудно и больно, держит слово. Марио же в фильме Висконти порвал письмо, хотя позже признался девушке в этом своем поступке. Такое поведение героя психологически убедительнее, чем жертвенность Мечтателя.

Претерпел изменения и образ Настеньки. Теперь ее имя Наталья (актриса Мария Шелл), в ней подчеркивается славянское происхождение (блондинка, говорит со славянским акцентом). В ней есть что-то из другого времени: она не вписывается в рок-н-рольный ритм современной эпохи, что особенно ощущается в сцене, когда Марио (Марчелло Мастоияни) приводит ее в танцевальный зал кафе. Хореография Дик Сандерс и музыка рок-н-ролла подчеркивают несовременность романтической героини. Что хочет сказать этим В. Висконти? Что время романтиков и романтических отношений прошло? Что человек послевоенного времени хочет забыться в ритмах рока, отказаться от ожидания счастья и погрузиться в доступные удовольствия?

Казалось бы, дистанция между литературным источником и экранизацией огромная, однако основным мотивом у Висконти, как и у Достоевского, является мотив одиночества. Причем одиночество

не только героя, а одиночество экзистенциальное, ощущаемое каждым человеком. Возможно, это одиночество людей, которые совсем недавно смотрели в глаза смерти и ощутили хрупкость и незащищенность человеческой жизни. Одиночество же порождает тоску и поиск родной души. Однако мотив одиночества и душевного дискомфорта героя у Висконти подчеркивается и тем пространством, на фоне которого развивается действие. Это не загадочный и непостижимо романтический Петербург белых ночей, как у Пырьева, – это современный город, причем его портовый район: студийный павильон в Риме воссоздает квартал Ливорно с его темной и вместе с тем чарующей атмосферой. Перед нами сюрреалистический мир, где движутся странные черные тени, где в отдалении видна фигура проститутки, зазывно смотрящей на героя. Этот мир старого портового района, его внешнее запустение символизирует и моральный регресс общества. И тут же – Новая улица, демонстрирующая мир после Второй мировой войны: много рекламы, магазины с флуоресцентными лампами, танцзалом в кафе. Однако это новая, послевоенная, жизнь окрашена у Висконти в холодный серый цвет, в то время как в изображении старого района преобладает оттенок более теплого серого цвета.

Так, сценография Висконти, сталкивая оттенки серого цвета, передает разрыв между реальной жизнью и иллюзией, мечтой. Как видим, в отличие от Достоевского, который эту же идею передает через образ героя, итальянский режиссер делает своим персонажем среду. Если у Достоевского и у Пырьева все внимание сосредоточено на героях и их отношениях, вне какого бы то ни было социального фона, то у Висконти появляется и среднее сословие, и городская беднота, и молодежь, танцующая в кафе, и служащие. Эта среда вполне конкретна, что лишает героя той загадочности и романтической неопределенности, которая сопровождает его в повести Достоевского. Более того, в отношении героя появляются даже нотки иронии (сцена утреннего пробуждения Марио от властного голоса хозяйки пансионата).

Столь подробное изображение среды в фильме Висконти решает и самостоятельную, не связанную с судьбой героя задачу – постановку вопроса о том, стал ли послевоенный мир лучше, чище, справедливее, и – очевидный ответ на него.

Говоря об экранизации Л. Висконти, нельзя обойти вниманием и ту масштабную трансформацию, которой был подвергнут образ жильца – возлюбленного героини. У Достоевского это загадочный герой, о котором известно только, что он интеллигент, книжник, но фактически «человек без лица». У Висконти это жесткий человек, убедительно во-

плотил которого Жан Маре, взгляд которого одновременно и роковой, и чувственный, и таинственный, и фатальный.

Висконти несколько изменил и некоторые сюжетные ходы текста-первоисточника: он показал три ночи и два утра в квартире героя. Причем утренние сцены несут весьма обыденный, прозаический характер, что вовсе не способствует созданию романтического образа героя-мечтателя, каким он был у Достоевского. И тем не менее «сентиментальный роман», задуманный русским писателем, не исчез. Висконти оригинально решает образ белых ночей. Не имея возможности показать в итальянском Ливорно белые ночи как природное явление, а возможно, и сознательно не стремясь к этому, он использует образ снегопада, которым завершается история отношений Марио и Натальи. Снег обычно символизирует чистоту, начало чего-то нового, светлого. Так и в фильме он стал знаком надежды, символом чуда любви и веры в будущее, воплощением «белых ночей».

Хотя картина Висконти и была отмечена в 1957 г. на Венецианском фестивале премией «Серебряный лев» за лучшую режиссуру, она не имела зрительского успеха. Фильм воспринимался как слишком театральный и даже абсурдный, что провоцировалось отчасти неразрешенным драматургическим конфликтом, а в определенной степени, как считают исследователи творчества Лукино Великолепного, и творческим кризисом самого режиссера, который как раз в этот период сталкивался с иллюзиями неореализма.

Следующей достаточно яркой экранизацией «Белых ночей» можно считать созданный французским режиссером Робером Брессоном фильм «Четыре ночи мечтателя», премьера которого состоялась в 1971 г. в Германии. Брессон, как и режиссеры-предшественники И. Пырьев и Л. Висконти, был и автором сценария. Сохраняя лишь основную сюжетную линию, он существенно отходит от текста оригинала и от образа белых ночей (не случайно он не сохраняет этот образ и в названии фильма). Герой Брессона, молодой художник Жак, на парижском мосту Пон-Нёф спасает героиню, Марту, от самоубийства. Совершенно очевидно, что никакой таинственности, недосказанности, неясности в образах героев нет. Жак не только увлечен своей профессией, но и показан страстно обсуждающим свои творческие планы с другими художниками. Еще более лишен загадочности образ жильца, в котором нет не только брутальности героя в исполнении Жана Маре или утонченности героя Достоевского. Он не уверен в себе, нерешителен. И если причина исчезновения возлюбленного героини оставалась в предыдущих экранизациях тайной, то в фильме Брессона ее нет: он

уезжает учиться, получив стипендию Йельского университета. Все достаточно банально и просто.

Особенно привлекателен в фильме образ Парижа конца 60-х гг.: его набережные, мосты, остров Сите. Прекрасно передана атмосфера ночного многолюдного и шумного Парижа, где много молодых людей и в маленьких кафе, и на гранитных набережных. Герои не одни, они окружены звуками парижских улиц: шумом автомобилей, говором толпы, обрывками музыки из бистро, гитарным перебором уличного музыканта. Но Жак и Марта ничего этого не слышат, они погружены в свои переживания – в этом Брессон верен первоисточнику. Они парижане, они сосуществуют с этим великолепным городом, но при этом они остранены и переживают, может, самые важные в своей жизни чувства и ожидания. Жак испытал те же чувства, что и мечтатель Достоевского: и предчувствие близкого счастья, и боль разочарования. Но развязка фильма Брессона неожиданная: герой делает аудиозапись своего рассказа о гипотетической встрече с Мартой, когда она говорит ему о своей любви и благодарит за подаренное им счастье. Затем Жак прослушивает эту запись – и направляется к своим краскам и холстам. Переживания, душевная боль мечтателя вытесняются погружением в творчество – достаточно распространенная в искусстве ситуация.

Фильм Р. Брессона, получивший награду Британского киноинститута за лучшую режиссуру на XXI Берлинском кинофестивале в 1971 г., как и фильм Висконти свидетельствует о том, что сюжет и типаж повести Достоевского, порожденные российскими реалиями и атмосферой мистического Петербурга, органично встраиваются в другие хронотопы и не воспринимаются при этом как нечто странное и экзотическое.

В 1992 г. «Белые ночи» Достоевского переносятся режиссером Леонидом Квинихидзе вновь в Петербург, только теперь это Петербург 1990-х гг. Казалось бы, неожиданный выбор в России начала 90-х, когда новое российское кино буквально взрывается такими лентами, как, например, «Маленькая Вера» В. Пичула, «Брат-1» и «Брат-2» А. Балабанова, «Страна глухих» В. Тодоровского. На этом фоне фильм Квинихидзе может показаться несовременным, идеалистически наивным. Однако, возможно, именно такие фильмы были нужны на пороге российских девяностых, когда в обществе смещаются ценностные ориентиры.

Действие фильма разворачивается в Петербурге начала 90-х гг. Мечтатель – водитель Митя, который развозит по ночам хлеб по петербургским магазинам. Ночные поездки открывают перед героем-романтиком возможность говорить с любимым городом – его мостами

и памятниками. Героиня (Настя) живет в Петербурге у тети после неудачной попытки поступить в институт. Ее возлюбленный – человек интеллигентный, деликатный и очень богатый. Источник его богатства неясен, но Митя легко прогнозирует его, называя «жильца» жуликом и бандитом, что вполне возможно, если обратить внимание на то, кто его помощники, и как к нему относятся в роскошном ресторане. Кстати, в том, что Настя и ее тетя приглашены «жильцом» в ресторан, а не в театр (как в повести и у Висконти) или в кино (как у Брессона) тоже примета времени.

Фильм Квиникидзе построен на антитезе двух Петербургов: миражного, иллюзорного, воображаемого мечтательным героем и бандитского с фантастическим богатством одних и обнищанием других, с ночными клубами и бандитскими разборками. Этот, второй, Петербург воплощен в шумном ночном клубе, где свет выхватывает из темноты возбужденные лица молодежи, предупреждением для которой звучат слова песни «Ночи бело-голубые» (текст Л. Дербенева, музыка М. Дунаевского):

В подворотнях гулких бродят бесы,
И всю стараются они,
Чтоб над миром в сумерках железных
Плыли одинаковые дни.
Для того их круг все уже, уже,
Чтоб среди угрюмых стен
Незаметно мы теряли души,
Забывая, кто мы и зачем⁴.

Рваной, дрожащей музыке противостоит величие и торжество органа, который сопровождает героя по ночным улицам города белых ночей, где, он верит, возможны чудо и встреча с прекрасным призраком. И это с героем происходит в финале картины, когда он, уже расставшись с Настей, едва способный передвигаться после недавнего нападения бандитов, видит мираж – Петербург XIX в. с экипажами, дамами и кавалерами на набережных и Настенькой в наряде барышни из прошлого века, ждущей его на мосту. Митя счастлив, мечта осуществилась и победила уродливость окружающего мира.

Итак, необычный для 90-х, но, по-видимому, необходимый для этого времени фильм Л. Квинихидзе – это произведение, вселяющее надежду, дающее возможность не впасть в пессимизм от того, что мир не становится лучше.

И чем сложнее ситуация в мире, чем непреодолимее зло, будь то недавняя война или эпоха перемен с ее неизбежными драмами, чем бо-

лее размытой становится система так называемых общечеловеческих ценностей, тем более востребованы романтики, мечтатели, наивные чудачки, которые противостоят рационализму, не основанному на морали. Значит, ответ на вопрос о причинах привлекательности этого необычного, условного сюжета раннего Достоевского, о том, почему он так легко приспосабливается к любому времени и пространству, очевиден. Ответ этот – стремление к возвышенному, нематериальному, к идеалу. Достоевский смог создать такой тип героя-мечтателя, которому комфортно в любом времени и пространстве. Именно благодаря универсальности этого типажа, разные культуры вступают в диалог. И результатом этого диалога становится взаимопонимание, ведь добро и зло не имеют национальности, как и топографической или временной отнесенности.

Предпринятый нами обзор всего нескольких экранизаций повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» позволил сделать вывод о возможности релевантного диалога между разными культурами и ментальностями в силу их принадлежности единому аксиологическому пространству.

Примечания

¹ Достоевский Ф. М. Белые ночи // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 2. Ленинград: Наука, 1988. С. 202.

² Дыховичный И. Смотрите кино // Известия. 30.03.2008. С. 3.

³ Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 17.

⁴ Оригинальный текст и слова песни Ночи бело-голубые. URL: <https://rus-songs.ru/tekst-pesni-igor-nadzhiev-nochi-belo-golubye/> (Дата обращения: 30.06.2021).

РАЗДЕЛ 3. «МЫ НЕ В ИЗГНАНИИ, МЫ В ПОСЛАНИИ...» (К 100-ЛЕТИЮ ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ)

SECTION 3. «WE ARE NOT IN EXILE, WE ARE IN A MESSAGE...» (TO THE 100TH ANNIVERSARY OF THE LITERATURE OF THE RUSSIAN EMIGRATION)

УДК 821.161.1-1

М. К. Лопачева

О фетовском интертексте в эмигрантской лирике Георгия Иванова

На материале эмигрантской лирики Георгия Иванова, отличавшейся высоким градусом интертекстуальности, рассматривается конкретный случай проявления этого качества, а именно – рецепция поэтического наследия Афанасия Фета. Исследуются различные уровни межтекстового взаимодействия лирики Иванова с референтными текстами – метрический, синтаксический, мотивный, смысловой. Показано, что в результате этого продуктивного взаимодействия рождались как яркие интерпретации исходных текстов, так и оригинальные звучания и смыслы в текстах-реципиентах.

Ключевые слова: Георгий Иванов, Афанасий Фет, интертекстуальность, литература эмиграции, рецепция, контекст

Maria K. Lopacheva

About Fet's intertext in the émigré lyrics of Georgy Ivanov

On the basis of the emigre lyric poetry of Georgy Ivanov, which was distinguished by a high degree of intertextuality, a specific case of manifestation of this quality is considered, namely, the reception of the poetic heritage of Afanasy Fet. Various levels of intertextual interaction of Ivanov's lyrics with reference texts are investigated – metric, syntactic, motivational, semantic. It is shown that as a result of this productive interaction, both vivid interpretations of the original texts and original sounds and meanings in the recipient texts were born.

Key words: Georgy Ivanov, Afanasy Fet, intertextuality, literature of emigration, reception, context.

Подлинный поэт не бежит влияний и преемственности, но зачастую лелеет их и всячески подчеркивает.

И. Бродский

Осознание принадлежности к метатексту большой русской литературы для писателей-эмигрантов первой волны (в особенности для

«среднего» и «младшего» поколений) стало важнейшим условием выживания и сохранения культурной идентичности. Эмигрантское творчество Георгия Иванова – наглядное тому подтверждение. Именно в пространственном удалении от отечества художник, остро ощутив необходимость и приоритетность диахронического контекста, дал себе свободу обнаружить подлинную поэтическую родословную – не акмеизм, с которым был связан в начале литературной биографии, не визуально-тропеическая тенденция, а интонационно-мелодическая линия русской поэзии, идущая от Жуковского, Лермонтова, Тютчева и Фета к символизму, Анненскому и Блоку. И Пушкин для Иванова – это прежде всего «смутная, чудная музыка, / Слышная только ему»¹.

Исследователями творчества Георгия Иванова немало сказано о феномене значительного повышения градуса интертекстуальности в его эмигрантских текстах, однако следует подчеркнуть, что, в отличие от лирики петербургского периода, также достаточно насыщенной созвучиями (преимущественно с современниками – М. Кузминым, О. Мандельштамом, А. Ахматовой, С. Городецким и др.), лирика зрелого Иванова эксплицирует возросшую диалогичность по отношению к удаленным собеседникам – поэтам XIX в. В формировании склонности к прямому слову, сосредоточенности на структурной организации и мелодике значительную роль сыграли «уроки», полученные у Афанасия Фета. В парижской литературной среде на это обратили внимание. «В те годы многие считали, что поэтически он вышел из двух-трех строф Фета и ловко жонглировал ими», – язвительно замечает Василий Яновский, на склоне лет вспоминая о восприятии личности и поэзии Иванова представителями своего, «младшего», поколения первой эмиграции². Впрочем, несмотря на иронию, транслировавшую мнение круга сторонников В. Ходасевича о «переимчивости», вторичности Г. Иванова-поэта³, мемуарист указывает на высокий статус авторитета Иванова: «Но молодежь его боялась, слушалась и любила»⁴.

Возможно, ирония связана и с именем А. Фета, не самого популярного в эмиграции классика. Вспоминая 1930-е гг. и Анатолия Штейгера, одного из поэтов «Парижской ноты», Георгий Адамович писал в начале 1950-х: «...когда-то, в одной из ночных прогулок, говорили мы с ним о Фете без большого восторга. „Немецкая бесстыльность Фета“, привел я ему безжалостно точное определение Анненского»⁵. Позднее об утрате внимания к поэту в эмигрантской среде писал и Владимир Марков, сетуя, что «о Фете уже десятки лет как никто ничего мало-мальски интересного не говорил. <...> видимо и не перечитывают, помня с детства несколько начал стихотворений»⁶.

Перечитывал ли Фета Георгий Иванов или помнил «начала» стихов его с детства? Думается, это вопрос второстепенный в силу очевидности созвучий, в виду внятного «культурного эха» (А. Арьев). Присутствие Фета в текстах Иванова заметно и на уровне метрическом, и в поэтическом синтаксисе, и в переключке мотивов и образов. Можно предположить, что Фет, наряду с Пушкиным, Лермонтовым, Анненским, Блоком, впитан художественным сознанием поэта и «растворен» в самой ткани ивановских строк. Вместе с тем, многие из созвучий выглядят демонстративными: освободившись от влияния акмеистического окружения и его вкусов, при отсутствии авторитетного мнения Гумилева, не любившего Фета⁷, в эмиграции поэт активизирует те ресурсы, которые формировались в нем независимо от влияния Гумилева. Подобно Анненскому, по слову Р. Тименчика, перебиравшему все «лады», среди которых был и Фет⁸, Иванов именно перебирает звучания – «лады», – близкие ему, интерпретируя и создавая качественно новые тексты, что и демонстрируется в знаменитом парафразе стихотворения старшего поэта «Я люблю замирание эхо...» В миниатюре Иванова – «ответе» Гумилеву – переплетены мелодии как Анненского, так и Фета: «Я люблю безнадежный покой, / В октябре – хризантемы в саду, / Огоньки за туманной рекой, / Догоревшей зари нищету...». Очевидное звучание «лада» Анненского и не столь очевидное – фетовского (общей тональностью, образным строем, мотивами сада, заката и т. д.) сплетаются в мелодике типично ивановской, являя пример того, чем, по глубокому убеждению О. Мандельштама, «должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать»⁹.

Выбор фетовского «лада» в контексте отмеченного выше прохладного отношения к классику эмигрантского литературного сообщества указывает как на независимость художественного мышления Г. Иванова, так и на его мощную поэтическую интуицию. Этот выбор компенсировал недостаточность в просодии русской поэзии середины XX в. сложной простоты и художественной свободы Фета. Задолго до В. Маркова, призывавшего в 1961 г. к новому прочтению хрестоматийного классика, к воздаянию должного его поэзии, «ее неуловимой, но отчетливой красоте, ее внутреннему накалу и оригинальности, а также ее редкостному в русской поэзии здоровью»¹⁰, интерпретациями фетовских мелодий Г. Иванов решал эту задачу.

Друг юности Иванова, Осип Мандельштам, взволнованно писал в 1922 г. о разрыве поэзией рубежа XIX–XX вв. «круга домашних мотивов Фета и Голенищева-Кутузова», после чего, «шумным половодьем» смыв «домашнюю рухлядь», русская поэтическая мысль снова открыла

для себя «Запад, новый, соблазнительный, воспринятый весь сразу, как единая религия...»¹¹. Логика поэтической эволюции Г. Иванова, кажется, опровергает это утверждение Мандельштама: оказавшись за пределами и России и Серебряного века, на этом «соблазнительном» Западе, поэт с конца 1920-х гг. все чаще перебирает «лады» тех самых «домашних» напевов, иной раз практически совпадая метром с хрестоматийной «рухлядью».

См. у Фета:

Я пришел к тебе с приветом
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало...¹²

У Иванова:

Если бы я мог забыться,
Если бы, что так устало,
Перестало сердце биться,
Сердце биться перестало...

Ряд стихотворений Иванова своим ритмическим строем также ассоциируются с этим «домашним» текстом Фета («В шуме ветра, в детском плаче...», «Может быть, умру я в Ницце...», «Я хотел бы улыбнуться...» и др.). Есть и другие созвучия.

См. у Фета:

Какая холодная осень!
Надень свои шаль и капот,
Смотри: из-за дремлющих сосен
Как будто пожар восстает...

С этим ранним стихотворением Фета, которое И. С. Тургенев, готовивший к изданию первую книгу молодого поэта, исключил из состава сборника, перекликается размером и структурой (два катрена, перекрестная рифмовка с чередованием женской и мужской рифмы) миниатюра из ивановского цикла «Дневник»:

Эмалевый крестик в петлице
И серой тужурки сукно...
Какие печальные лица
И как это было давно...

Фетовская мелодика слышна и в примыкающем к этому тексту трехстрофном стихотворении «Калитка закрылась со скрипом...». Сам факт ритмико-мелодического совпадения еще не говорит о копировании и подражательности, но скорее свидетельствует о непроизвольном воспроизведении «блуждающих снов» (Мандельштам), живущих в па-

мента младшего из поэтов. Однако размещение в цикле рядом двух схожих своей организацией стихотворений делает аллюзию на Фета вполне отчетливой.

Все это не означало, что Иванов, оказавшись в Париже, в эпицентре европейской культурной жизни, не отозвался на нее. Ряд его циклов определенно резонирует с западно-европейским литературным контекстом¹³.

Однако преобладает межтекстовый диалог произведений зрелого Иванова с отечественной литературой XIX в. Одной лишь ностальгией и стремлением сохранить культурную идентичность этот диалог с «домашней» классикой исчерпывать не объяснить. Почти постмодернистское интертекстуальное многоголосие и свобода использования чужого слова в зрелой лирике Г. Иванова имеют более глубокие корни. Безусловно, это и результат пересмотра аксиологических ориентиров в обстоятельствах эмиграции, переживаемой как экзистенциальная катастрофа, и результат нового взгляда на искусство, наметившегося со времени сборника «Розы» (1931). Рефлексию на тему смысла/бессмысленности искусства имплицитно по сути вся эмигрантская лирика Иванова и его поэма «Распад атома».

Наряду с этим обращают на себя внимание изменения в мелодической системе Г. Иванова, которая в результате этого при кажущемся «опрошении» (А. Ю. Арьев) на уровне предметном и семантическом определенно выигрывает на музыкальном уровне. Безусловно, под «опрошением» следует понимать поиски той емкой простоты и лапидарности, к которой стремились, например, поздний Л. Толстой и зрелый Б. Пастернак. Статистические данные об изменении метрических предпочтений Г. Иванова в эмигрантский период говорят о преобладании хореев над ямбами. По подсчетам Джеральда Смита, начиная с 1923 г., в стихах Иванова соотношение между ними заметно меняется – почти втрое увеличивается количество хореев, соответственно примерно в 2,5 раза уменьшается количество ямбов¹⁴. Сильное падение ямбов и рост хореев, наряду с разработкой трехсложных размеров, по мнению М. Л. Гаспарова, свидетельствует об ориентации эмигрантского стиха Иванова на эпоху Некрасова и Фета со свойственной ей установкой на простоту и естественность звучания, сближение с прозой¹⁵.

Особенно отчетливо фетовское присутствие угадывается в ряде текстов Иванова, написанных 3-стопным хореем. В «семантическом ореоле» их в силу общего истока для многих стихотворений, написанных этим размером разными авторами, – гете-лермонтовские «Горные вершины...» – просвечивают «путь, природа, тоска, смерть и т. д.»¹⁶.

У Г. Иванова среди таких текстов – миниатюры 1950-х гг. «Голубая речка...», «Жизнь пришла в порядок...», «Каждой ночью грозы...» и др. Кроме Лермонтова и Фета здесь можно услышать созвучие и с плещевским «Травка зеленеет...». Однако к фетовским претекстам они ближе всего, в особенности, первая из них, в которой отчетливо слышна перекличка с «Чудной картиной...» и рифменными созвучиями в первой строфе (Фет – «родна»/«луна», Иванов – «волна»/«слышна»), и синтаксическим решением, и образным строем. Фет: «Чудная картина, / Как ты мне родна: / Белая равнина, / Полная луна...». Иванов: «Голубая речка, / Зябкая волна, / Времени утечка / Явственно слышна...». В обоих стихотворениях описание дышит холодом и одиночеством¹⁷. А. Ю. Арьев, указывая на фетовский интертекст в миниатюре «Жизнь пришла в порядок...», сопоставляет ее со стихотворением Фета «В дымке-невидимке...»¹⁸, также написанном 3-стопным хореем.

Наряду с метрическими созвучиями заметна схожесть синтаксических решений. Бросается в глаза, конечно же, частота использования в лирике Г. Иванова назывных предложений и вообще односоставных конструкций в духе фетовского «Шепот, робкое дыханье...». Следует отметить однако, что в ивановских текстах, при общей с Фетом любви поэта к синтаксическим периодам, назывные предложения достаточно часто разделены точками, и это, безусловно, сказывается на интонации. Строки напоминают своей лапидарностью ремарку («Ветер с Невы. Леденеющий март. / Площадь. Дворец. Часовые. Штандарт...»), но в силу определенной отвлеченности перечисляемого этот минимализм усиливает экспрессивность и драматизм поэтического высказывания: «Игра судьбы. Игра добра и зла. / Игра ума. Игра воображенья...»; «Полу-жалость. Полу-отвращенье. / Полу-память. Полу-ощущенье...».

Нередко у Иванова назывные усиливаются частицей «только» в анафорической позиции. И это также звучит «эхом» фетовских миниатюр («Только в мире и есть, что тенистый...», «Только встречу улыбку твою...» и др.), музыкальный строй которых создается полисиндетоном, основанным на повторении этой выделительной частицы. У Иванова это также любимый прием. В целом ряде стихотворений сборника «Отплытие на остров Цитеру» (1937) найдем конструкции с «только» как в позиции анафоры, так и во внутривстрочных повторах, что резонирует в стихах Иванова с указанными выше фетовскими текстами: «Только всего – простодушный напев, / Только всего – умирающий звук, / Только свеча, нагорев, догорев... / Только...»; «Только звезды. Только синий воздух; / Синий, вечный, ледяной...»; «Только синие волны разлуки... / Только синее слово “прости”...» («Только темная роза качнется...») и др.

Полисиндетон, эту любимую фигуру поэтов-мелодистов, чрезвычайно часто использовали и Фет, и Иванов. Можно ли говорить о подражании или заимствовании в этом случае? Думается, скорее – о рецепции фетовского «лада» как компонента гипертекста русской поэзии XIX в.: и у Пушкина, и у Лермонтова немало примеров использования многосюзия. Но типологическое родство с Фетом склонность к этому способу достижения эмфазы в определенной степени подтверждает. В частности, для обоих поэтов характерна привязанность к эмоциональным зачинам и повторам с использованием восклицательных частиц «как» / «какой». У Фета: «Какая ночь, как воздух тих...», «Как ярко полная луна...» и др. У Иванова: «Как обидно – чудным даром...», «Как грустно и все же как хочется жить...», «Как все бесцветно, все безвкусно...», «Какие печальные лица / И как это было давно...» («Эмалевый крестик в петлице...») и др.

На уровне синтаксиса сходство можно увидеть и в частоте применения конструкций с синтаксическим параллелизмом в минималистических построениях (Фет: «Дул север. Плакала трава...»; Иванов: «Звезды синют. Деревья качаются...» и др.). Знаменательно и обращение Иванова к технике инфинитивного письма, под которым понимаются, пишет А. К. Жолковский, «абсолютные или достаточно длинные и потому практически автономные серии глаголов в неопределенном наклонении, контекстуально более или менее свободные от категории лица, времени, конкретной модальности и т. п.»¹⁹. По словам исследователя, их семантический ореол может быть определен как «медитация в виртуальном инобытии»²⁰. Как подобает поэту, сформированному Серебряным веком, Иванов подхватывает, вслед за родственными по духу Анненским и Блоком, заложенную Фетом традицию метапоэтического инфинитивного письма, ярче всего представленного в стихотворении «Одним толчком согнать ладью живую...».

Этой знаменитой миниатюре резонируют ивановские инфинитивные строки с типичным для этой формы семантическим ореолом:

Остановиться на мгновенье,
Взглянуть на Сену и дома,
Испытывая вдохновенье,
Почти сводящее с ума...

Диалогично по отношению к этой традиции звучат инфинитивные стихи Иванова, совмещавшие старшую, ироническую ветвь и более позднюю, метапоэтическую: «Что ж, поэтом долго ли родиться.../ Вот сумей поэтом умереть! / Собственным позором насладиться, / В собственной бессмыслице сгореть...». В инфинитивной серии Иванова

можно обнаружить и экзистенциальную рефлексию с повторяющимися суицидными намеками. В упоминаниях водной стихии можно прочесть в них и реминисценцию на фетовские «ладью» и «волну»: «В озере купаться / – Как светла вода! – / И не просыпаться / Больше никогда» («Жизнь пришла в порядок...»). Или: «Мне бы прогrometer на барабане, / Проскакать на золотом баране, / Позевать на Индию в окно. / Мне бы рыбкой в море-океане / Сигануть на мировое дно!..» («Скучно, скучно мне до одуренья!..»). Впечатление диалогического взаимодействия с референтными текстами создается в стихах Иванова не только инфинитивными конструкциями, но и излюбленным размером Фета – 3-стопным хореем – в первом фрагменте, инвариантным для обоих поэтов мотивом «рыбки» – во втором. Тем заметнее отличие: в силу известной склонности Иванова к гротеску и черному юмору трагизм содержания парадоксальным образом профанируется, ернически травируется на уровне лексики глаголами «позевать» и «сигануть».

Немало созвучий с фетовской поэзией можно увидеть и в мотивике. Очевидно, правда, что многие из таких мотивов типичны для долго сохранявшей отзвуки романтизма русской лирики XIX в. и рубежа веков: звезды, розы, сады, заря, закаты, тоска, свеча... Вместе с тем есть среди них несколько мотивов, маркирующих сопряжение лирики Иванова с фетовскими текстами, из тех, что «репрезентируют смыслы и связывают тексты в единое смысловое пространство»²¹. Это – восходящие к фетовским лирическим символам мотивы «птички», «тучки», «ладьи», «рыбки», «дрожь». О корреляции двух первых, звучащих в нескольких текстах Иванова, со стихотворением Фета «Задрожали листы, облетая...» писал А. Ю. Арьев²². Следует отметить, что всякий раз поэтическая рефлексия у Иванова носит характер интерпретации. Так безобидная «птичка»-«невеличка» Фета у Иванова попадает в inferнальный контекст, при том, что сентиментально-умиротворенный тон начала стихотворения, кажется, не предвещает подобного развития лирического сюжета: «Снова море, снова пальмы / И гвоздики, и песок, / Снова вкрадчиво-печальный / Этой птички голосок...». Однако парадоксальный смысловой разворот готовит определение «вкрадчиво-печальный», создавая атмосферу саспенса. И ожидание не обмануто ни ласковыми уменьшительными суффиксами («птичка», «невеличка», «голосок»), ни «домашней» простотой интонации: «Велика иль невеличка? / Любит воду иль песок? / Может, и совсем не птичка, / А из ада голосок?». Особенную, типично ивановскую краску привносит в текст оксюморонное соединение «ада» и «вкрадчиво»-ласковой формы («голосок») в финальной строке.

Столь же язвительно трансформируется в стихах Иванова инвариантный безобидный (у Фета) мотив «рыбки», нередко – «золотой». Ивановская «рыбка» – экзистенциальный символ близости финала, обозначенного то дном мирового океана («Скучно, скучно мне до одуренья...»), то сковородой с «нежно» закипающим маслом («Зазеваешься, мечтая...»).

Типичный для ивановской интертекстуальной техники пример взаимодействия с поэзией Фета можно усмотреть в интерпретации мотива «дрожи». Явно декларируя связь с опорным текстом – миниатюрой позднего Фета «День проснется – и речи людские...» – параллелями в строфике, в рифмовке, в лексеме «дрожь», замыкающей, как и у Фета, одну из строф финальной смысловой точкой, метапоэтическую рефлексию претекста Иванов переводит в экзистенциальный регистр:

Ср. у Фета:

День проснется – и тени людские
Закипят раздраженной волной.
И помчит, закипая, стихия
Все, что вызвано алчной нуждой.
И мои зажурчат песнопенья, –
Но в зыбучих струях ты найдешь
Разве ласковой думы волненья,
Разве сердца напрасную дрожь.
(1884)

У Иванова:

Закроешь глаза на мгновенье
И вместе с прохладой вдохнешь
Какое-то дальнее пенье,
Какую-то смутную дрожь.
И нет ни России, ни мира,
И нет ни любви, ни обид –
По синему царству эфира
Свободное сердце летит.

Фетовская меланхолия у Иванова получает развитие в поэтической медитации на тему одиночества и свободы. Стихотворение написано в 1925 г. и будет включено автором в сборник 1931 г. «Розы».

Именно это и интересно в интертекстуальном анализе – увидеть как саму цитату, идентифицировав первоисточник, так и ее интерпретацию, новый разворот. У Иванова это чаще поворот смысловой, но взаимодействие с прототекстом, как правило, возникает прежде всего на музыкальном уровне, что в результате усиливает полемич-

ность по отношению к первоисточнику смыслового решения в тексте-реципиенте. Следует отметить, что поэт открыто декларирует созвучие, делает его актом сознательным. На этом построена его цитатная техника. Так в уже упоминаемом стихотворении «Эмалевый крестик в петлице...» предполагалось, видимо, включение у читателя «памяти метра»: размер, интонация, способ рифмовки, строфика ивановского текста восходят, как выше говорилось, к «домашней» фетовской миниатюре «Какая холодная осень...». Отметим также, что Иванов облегчает момент узнавания еще и анафорой в фетовском духе «Какие...»:

Эмалевый крестик в петлице
И серой тужурки сукно...
Какие печальные лица
И как это было давно.

Какие прекрасные лица
И как безнадежно бледны –
Наследник, императрица,
Четыре великих княжны...

Элегический тон стихотворения Фета, его созерцательная атмосфера, незамысловатость романсного трехстопного амфибрахия, казалось бы, должны противоречить поднимаемой Ивановым трагической социальной теме – напоминание о катастрофе, постигшей родину, о расстреле царской семьи. Но во многом именно это сочетание простоты, безыскусности формы и драматизма содержания делает текст подлинным шедевром, а по словам В. Ф. Маркова, – «лучшим и единственным стихотворением о царской семье»²³. Возможно, благодаря тому, что политическая тема неожиданно интерпретирована в камерном ключе, глубоко человеческих интонациях, миниатюра имела успех в эмигрантской среде. Как писал В. Ф. Марков, «эмалевый крестик будет и через сотню лет преследовать совесть русского и наполнять его неизъяснимой печалью»²⁴.

Транспонируя на эмигрантскую почву напевы Фета, «печаль» его осеннего элегизма, Иванов не только подчеркивает, как изменилась действительность, но и помещает момент переживания настоящего в масштабный диахронический культурно-исторический контекст. Ощущение многомерности текста может усилить еще одна ассоциация: «через» Фета указанное стихотворение резонирует с бунинским рассказом «Холодная осень», в котором звучат фетовские строки. В тексте Бунина, прозу которого Иванов высоко ценил, сопряжены природное, индивидуально-личностное, историко-социальное и духовное.

При внешней незамысловатости лирического сюжета, построенного на созерцании фотографии царской семьи, к этому близко и стихотворение Иванова.

В качестве примера интертекстуального взаимодействия поэзии Георгия Иванова с лирикой Фета исследователи (А. Ю. Арьев, В. П. Крейд, В. Ф. Марков) не раз приводили стихотворение «В тишине вздохнула жаба...», открывающее ироничный цикл «Rayon de Rayonne»:

В тишине вздохнула жаба.
Из калитки вышла баба
В ситцевом платке.
Сердце бьется слабо, слабо,
Будто вдалеке.
В светлом небе пусто, пусто.
Как ядреная капуста
Катится луна.
И бессмыслица искусства
Вся, насквозь, видна.

Действительно, начало стихотворения выглядит парафразом строк фетовской миниатюры «Вечер у взморья» из цикла «Море»:

Засверкал огонь зарницы,
На гнезде умолкли птицы,
Тишина леса объемлет,
Не качаясь, колос дремлет;
День бледнеет понемногу,
Вышла жаба на дорогу.
Ночь светлеет и светлеет,
Под луною море млеет,
Различишь прилежным взглядом,
Как две чайки, сидя рядом,
Там, на взморье плоскодонном,
Спят на камне озаренном.

Релевантным фетовским стихам текст Иванова делают как поставленная в рифменной позиции «жаба», сразу обращающая на себя внимание (существо, не часто попадающее в поэтические тексты), так и другие лексико-смысловые сцепления – «тишина», «луна», «светлый» / «светлеет», «вышла». Можно ли эти совпадения отнести к разряду случайных? Кажется, да, ибо Фет, наряду с другими поэтами-предшественниками, в художественном сознании Иванова, вероятно, присутствовал постоянно, и потому цитаты из Фета нередки,

как и хрестоматийные строки Пушкина или Лермонтова, слетали у него с языка вполне непроизвольно, при этом часто в искаженном виде, поскольку были «расплавлены» в его поэтическом лексиконе, сливаясь со «своим». Об этой свободе цитирования в исследованиях творчества Иванова сказано достаточно. Как мандельштамовскому скалду, поэту не составляло труда «чужую песню» сложить и произвести «как свою»²⁵.

И все-таки в данном стихотворении Иванова созвучия с указанным текстом явно не случайны. Фетовский текст Иванов определенно держал в памяти, о чем свидетельствует фрагмент из его письма к В. Ф. Маркову, в котором, процитировав строку «Вышла жаба на дорогу...», он признается, что не помнит, чьи стихи, но при этом продолжает (искаженно) цитацию, восстановив в памяти и «двух чаек», и «камень озаренный»²⁶. Стихотворение «В тишине вздохнула жаба...» создано за семь лет до этого письма, и диалог с фетовским текстом в нем выглядит вполне продуманным, поскольку выдержан в типичной для Иванова манере обращения с «чужим» словом.

Подчеркнув созвучиями соотнесенность с претекстом, поэт создает парафраз-антитезу в логике собственной поэтической формулы: «Друг друга отражают зеркала, /Взаимно искажая отраженья». Дело не только во внешней «зеркальности» (Фет: «Вышла жаба...», Иванов: «Вышла баба...»). Налицо смысловой диалог. Неслучайно стихотворение Иванова открывает сюрреалистический цикл «Rayon de Rayone»: в нем программно обозначена содержательная доминанта целого ряда текстов конца 1940-х гг. – экзистенциальное переживание сознания абсурдности бытия и бессилие искусства перед лицом «мирового безобразья». Общее для двух текстов созерцание ночного пейзажа получает скептический разворот в стихотворении Иванова. У Фета созерцание гармонии в природе умиротворяет душу, снимает предгрозовую тревожность начала стихотворения. У Иванова – контрапунктом по отношению к исходному тексту – в первых строчках найдем подчеркнутую грубоватую тривиальность, сниженность видеоряда. Однако демонстративная опрошенность визуального ряда оксюморонно сочетается в стихотворении Иванова с виртуозностью музыкально-композиционного решения. Рецепция фетовской поэтической техники сказывается в этом решении изящностью рифмовки, перебоями ритма, экономной точностью образов. Трагическое переживание бессмысленности и бытия, и искусства снимается у Иванова музыкальным строем, важнейшее место в котором принадлежало фетовскому «ладу».

Можно и далее приводить факты интертекстуальной связи зрелой лирики Иванова с поэзией Фета как на уровне смысловых сцеплений (см. например, интерпретацию фетовских мотивов Офелии, «ладыи»/«лодки», «звезд», «рассветов» и др.), так и на уровне музыкального, ритмико-интонационном. Вполне возможно, в иных случаях в резонанс с претекстами вступали строки Иванова, созданные независимо от Фета. Трудно сказать, например, был ли знаком поэт с высказыванием молодого Фета по поводу поиска поэтических сюжетов: «Сюжеты эти на каждом шагу, – брось на стул женское платье или погляди на двух ворон, которые уселись на забор, вот тебе и сюжет»²⁷. Так или иначе, случайно или нет, но реплика этой резонирует один из ключевых лирических символов «Распада атома» – брошенное на стул синее платье возлюбленной героя. Возможно, это просто совпадение, а возможно – перевоплощение «мелодии» (см. «Мелодия становится цветком...»), культурное эхо.

Практически каждый из сюжетов межтекстовой коммуникации, реализованной в произведениях Иванова новыми формами и смыслами, носил характер подлинной литературной преемственности, суть которой, писал Ю. Тынянов, «есть прежде всего борьба, <...> новая стройка старых элементов»²⁸. Именно поэтому резонирующая фетовским текстам лирика Иванова дает немало примеров если не контрапунктов, то, как минимум, вариаций подхваченной темы или музыкального парафраза исходной мелодии. Спустя десятилетия схожее с ивановским отношение к чужому слову декларировал И. Бродский: «Нет ничего физически (физиологически даже) более отрадного, чем повторять про себя или вслух чьи-то строки. Боязнь влияния, боязнь зависимости – это болезнь – и болезнь дикаря, но не культуры, которая вся – преемственность, вся – эхо. <...> Оттого так распространены „вариации на тему“, пастиш, имитации как жанровые, так и строфические...»²⁹.

«Боязнью зависимости» Георгий Иванов в эпоху поэтической зрелости, да и в «переимчивый» ранний период не страдал, поэтому столь многоголосье его тексты, в которых торжествующе звучит культурное эхо, и отчетливо различим в нем фетовский «лад». Полифоничность эта ничуть не заглушает собственного голоса поэта, но, напротив, свидетельствуя о релевантности его творческого наследия мегатексту русской поэзии, являет конкретный пример совершения литературной эволюции.

В знаменитых «Комментариях» Георгий Адамович, размышляя о судьбе и миссии эмигрантской литературы, заметил: «Оттого мы

уехали из России, что нужно было остаться русскими в своем, особом облики, в своей внутренней тональности, и право, политика тут ни при чем...»³⁰. Живые творческие диалоги с поэтическими предшественниками помогали Георгию Иванову сохранять национальную «внутреннюю тональность» и созидать новые звучания.

Примечания

¹ Здесь и далее лирика Г. Иванова цитируется по изд.: Иванов Г. Стихотворения / Г. Иванов; вступ. ст., подг. текста, состав., примеч. А. Ю. Арьева. СПб.: Академический проект, 2005. 768 с. (Новая Библиотека поэта).

² Яновский В. С. Поля Елисейские: книга памяти / В. С. Яновский. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2016. С. 154.

³ См. об этом подробнее: Арьев А. Ю. Свое в чужом // Звезда. №11. 2019. С. 245–249.

⁴ Яновский В. С. Поля Елисейские... С. 154.

⁵ Адамович Г. В. Одиночество и свобода / Г. В. Адамович; сост., предисл. и прим. В. Крейд. М.: Республика, 1996. С. 103.

⁶ Марков В. Ф. О свободе в поэзии // В. Ф. Марков. О русском «Чучеле совы»: Статьи, эссе, разное. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2012. С. 125.

⁷ См. об этом подробнее: Тименчик Р. Подземные классики: Иннокентий Анненский, Николай Гумилев / ред. В. Нехотин. М.: Мосты культуры / Гешарим, 2017. С. 260.

⁸ Там же. С. 265.

⁹ Мандельштам О. Э. Письмо о русской поэзии // О. Э. Мандельштам. Сочинения: в 2-х т. Т. 2. Проза. М.: Худож. лит., 1990. С. 267.

¹⁰ Марков В. Ф. О свободе в поэзии. С. 127.

¹¹ Мандельштам О. Письмо о русской поэзии. С. 264.

¹² Здесь и далее лирика А. Фета цитируется по изд.: Фет А. А. Сочинения: В 2 т. Стихотворения, поэмы и переводы / А. А. Фет. М.: Худож. лит., 1982. Т. 1.

¹³ См. об этом подробнее: Гальцова Е. На грани сюрреализма. Франко-русские литературные встречи: Жорж Батай, Ирина Одоевцева и Георгий Иванов // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в ин-те мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999; Лопачева М. К. Бестиарий Гийома Аполлинера и «Звериная страна» Георгия Иванова // Материалы XLI Международной филологической конференции. История зарубежных литератур. 26–31 марта 2012. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2012; Лопачева М. К. Лирика Георгия Иванова 1920–1930-х годов в европейском литературном контексте // Язык, литература, культура: Актуальные проблемы изучения и преподавания: сборник научных и научно-методических статей. Вып. 9. М.: МАКС Пресс, 2013.

¹⁴ Смит Джеральд. Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике / пер. с англ. М. Л. Гаспарова, Т. В. Скулачевой. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 210.

¹⁵ Гаспаров М. Л. Очерки истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: изд. 2-е, доп. / М. Л. Гаспаров. М.: Фортуна Лимитед, 2000. С. 169.

¹⁶ Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях: учеб. пособие для вузов / М. Л. Гаспаров. М.: Высшая школа, 1993. С. 256.

¹⁷ См. подробнее о 3-стопных хорях у Г. Иванова: Лопачева М. К. «Теплое местечко / На холодном дне...» (трехстопные хорей в поздней лирике Георгия Иванова) // Язык, литература, культура: Актуальные проблемы изучения и преподавания. Вып. 4. Сборник научных и научно-методических статей. М.: изд. МГУ им. М. В. Ломоносова, филологич. фак-т, 2008. С. 153–161.

¹⁸ Арьев А. Ю. Комментарии // Иванов Г. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2005. С. 616.

¹⁹ Жолковский А. Русское инфинитивное письмо на rendez-vous: Фет / Мюссе. URL: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/bib1650/> (дата обращения 13.06.2021).

²⁰ Там же.

²¹ Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 62.

²² Арьев А. Ю. Комментарии... С. 625, 636.

²³ Марков В. Ф. О поэзии Георгия Иванова // Марков В. Ф.. О русском «Чучеле совы»: Статьи, эссе, разное / В. Ф. Марков. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2012. С. 323.

²⁴ Там же. С. 324.

²⁵ Мандельштам О. Э. Сочинения: в 2-х т. Т.1. Стихотворения / О. Э. Мандельштам. М.: Худож. лит., 1990. С. 98.

²⁶ Марков В. Ф. О русском «Чучеле совы»... С. 338.

²⁷ Цит. по: Тименчик Р. Подземные классики... С. 273.

²⁸ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. М.: Наука, 1977. С. 198.

²⁹ Бродский И. А. Вершины великого треугольника // Звезда. 1996. № 1. С. 225–226.

³⁰ Адамович Г. В. Одиночество и свобода. С. 189.

Цзан Юньмэй

Поэзия «восточной ветви» русской эмиграции (Н. Светлов, Н. Щеголев, Н. Петерец): тема родины

В статье рассматриваются поэтические тексты представителей «восточной ветви» русской эмиграции (1920–1940-е гг.), связанные с образом России, родины и Петербурга. В ходе анализа в работе выявлено своеобразие воплощения образа родины-литературы в произведениях русских эмигрантов первой волны, воплощение образа родины через образы русской классической и современной литературы. Материалом послужили редкие тексты поэтов «харбинско-шанхайского» региона (Н. Светлов, Н. Щеголев, Н. Петерец). Полученные результаты показали, что в поэтических произведениях о Востоке Н. Светлова, Н. Щеголева, Н. Петереца органично присутствует образ родины и «петербургский текст», в них намеренно включены аллюзии на претексты А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Блока, интертекстуальные переключки с которыми формируют новое понятие «харбинско-петербургского» поэтического текста.

Ключевые слова: поэзия русской эмиграции в Китае; лирика Н. Светлова, Н. Щеголева, Н. Петереца; интертекст; образ родины; «петербургский текст».

Zang Yunmei

Poetry of the «eastern branch» of Russian emigration (N. Svetlov, N. Shchegolev, N. Peterets): the theme of the motherland

The purpose of this study is to examine the poetic texts of the representatives of the «Eastern branch» of Russian emigration (1920–1940s) associated with the image of Russia, homeland and St. Petersburg, and in the course of analysis to identify the uniqueness of the incarnation of the image of the motherland-literature in the works of Russian emigrants of the first wave. The scientific novelty of the work consists in referring to rare texts of poets of the «Harbin-Shanghai» region, developing the already familiar concept of «Petersburg text» (V. Toporov) based on the material of the so-called «Eastern poets». The results obtained showed that in the poetic works about the East by N. Svetlov, N. Shchegolev, and N. Peterets, the «Petersburg text» is organically present, and they intentionally include allusions to the pretexts of A. Pushkin, N. Gogol, F. Dostoevsky, and A. Blok, intertextual references to which form a new concept of the «Harbin-Petersburg» poetic text.

Key words: poetry of Russian emigration in China; lyrics by N. Svetlov, N. Shchegolev, N. Peterets; motherland; intertext; «Petersburg text».

Традиционно пристальное внимание исследователей привлекает к себе так называемая «западная ветвь» русского зарубежья, для которой наиболее значительными центрами в Европе стали Франция (Париж, Ницца, Канны), Германия (Берлин, Мюнхен), Чехия (Прага),

Болгария (София), Финляндия (Хельсинки) и др. Однако в ходе разнонаправленных исторических событий сформировалась и «восточная ветвь» русской эмиграции, главным образом – китайская. Потому в современном мире, в новых сложившихся обстоятельствах, наряду с именами А. Аверченко, М. Алданова, К. Бальмонта, И. Бунина, З. Гиппиус, Д. Мережковского, И. Одоевцевой, Тэффи, М. Цветаевой, И. Шмелева и др., в центре научных дискуссий оказываются и имена А. Ачаира, С. Алымова, Т. Баженовой, Ф. Камышнюка, М. Колосовой, А. Несмелова, А. Паркау, В. Перелешина, Н. Светлова, Н. Щеголева и др. Российские эмигранты «восточной ветви», волей обстоятельств оказавшиеся на Дальнем Востоке, жили и творили в Пекине, Тяньзине, Ханчжоу, Сыньцзяне, Даляне, Мукдене и др. Но ни один из названных китайский городов не может сравниться по мощи русского эмиграционного потока с Харбином и Шанхаем. По наблюдениям Е. П. Таскиной, только «в 20–40-е годы в Харбине и Шанхае было издано около 60 поэтических сборников»¹. В. Крейд, создатель емкой антологии «Русская поэзия Китая», уточняет: «за тридцать лет (1918–1947) их вышло в три раза больше...»².

Весьма важным обстоятельством развития русской литературы в Китае было то, что в отличие от Берлина, Парижа и Праги, в Харбине родной язык продолжал оставаться основным. Если для западной эмиграции угроза языковой ассимиляции была реальностью и языковой критерий «станови~~л~~ся не просто ведущим, но превраща~~л~~ся в своеобразный лингвистический и нравственный императив»³, то в «русском» Харбине литераторы имели возможность говорить на русском языке, не стараясь в этом смысле приспосабливаться к инокультурной среде.

Между тем очевидно, что русская эмиграция в Китае, особенно старшее ее поколение, жила единственным желанием «пожить и непременно умереть на родной земле»: «Старшее поколение болело ностальгией, и в болезненном воображении грезилась далекая юность, прекрасная страна, в которой они родились и жили, люди, которые их когда-то окружали...»⁴

В этих обстоятельствах связь с покинутой родиной осуществлялась на *внешнем* уровне, несомненно, через печать (советские и зарубежные газеты и журналы), через кинематограф (документальное и художественно кино), через нерегулярные визиты граждан СССР (в том числе советских артистов и общественных деятелей), но преимущественно на уровне *внутреннем* – посредством былых воспоминаний, мысленных возвращений к ушедшему прошлому и, конечно, через

классическую литературу, через знакомые с детства строки русской поэзии, страницы русской прозы и драмы.

Как известно, Россия всегда была и во многом остается страной *литературоцентричной*. Высшим авторитетом для русского человека служат не сентенции политиков или философов, но поэтические формулы писателей. Как показывает разговорная практика, в России поэтические строки русских классиков уже почти перешли в разряд фразеологизмов: обороты «Чем меньше женщину мы любим...» (А. Пушкин), «Умом Россию не понять...» (Ф. Тютчев), «И дым Отечества нам сладок и приятен...» (А. Грибоедов) бытуют в обычной коммуникативной среде на уровне народных фразеологизмов. И примеров подобного рода множество.

Поэтому воспитанные на русской литературе эмигранты «восточной ветви» со всей определенностью относились с пиететом к литературным традициям отечества. Русская литература (и русская культура в целом) становилась фундаментальной основой национального единения дальневосточной эмиграции, гарантом ее исторической общности и внеэтнического братства.

Отдельные интересные наблюдения в этом направлении ранее были уже сделаны в работах А. А. Забияко⁵, В. П. Крейда⁶, Е. П. Таскиной⁷, И. С. Трусовой⁸, А. А. Хадынской⁹, В. Г. Шароновой¹⁰ и др. Так, исследователь А. А. Забияко обратила внимание на то, что «именно литература становится призмой, сквозь которую просвечивает и душевное состояние героя, и его отношение к прошлому, и его художественные ориентиры»¹¹.

В ряду знаковых имен, которые получили отражение в русской эмиграционной поэзии «восточной ветви», оказались, с одной стороны, классики XIX столетия, чье творчество способствовало мировому признанию русской литературы – А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, А. Н. Толстой и др., с другой – поэты-современники, писатели начала XX в., чье художественное новаторство уже получило известность и признание: яркие представители «старших» (В. Брюсов) и «младших» (А. Блок и Андрей Белый) символистов, футуристы В. Маяковский и В. Хлебников, один из основателей поэтической школы акмеизма Н. Гумилев и его яркий представитель А. Ахматова, поэзия М. Цветаевой и М. Волошина, и др. Но не менее важно и то, что сердцем России для поэтов-эмигрантов в 1920–1930-е гг. продолжал оставаться Петербург, к этому времени уже утративший статус столицы и сменивший два имени – Петроград и Ленинград. «Петербургский

(пра)текст» продолжал составлять важную плоскость мировосприятия поэтов «восточной ветви» русской эмиграции, приковывал к себе внимание.

В этом плане одним из первых может быть рассмотрено стихотворение Николая Светлова «За рубежом», напечатанное в поэтическом альманахе «Рубеж» (1931. № 3. С. 3).

Колдовская ночь! Мороз жестокий
Хочет кровь артерий затушить,
И туман глядит глазами Блока
В нищенскую пустоту души.
Фонари качаются – слепыми
Призраками снятых с неба звезд.
Со двора на них, с глазами злыми,
Лается провинциальный пес.
Сердцу холодно. И, согреваясь,
Сердце сказку теплую творит:
Предо мною улица кривая
Принимает петербургский вид.
И в тумане улицы – виденья:
Пушкин, Достоевский, Гоголь, Блок,
Чьи неумирающие тени –
Всей былой России эпилог.
Хочется упасть лицом в сугробы
Сонного проспекта и уснуть,
Чтоб забыть, смиряя в сердце злобу,
Ту страну, куда заказан путь¹².

Заглавие стихотворения сразу обнаруживает, что лирический герой Светлова находится «за рубежом», вне родины, вне России, куда ему «заказан путь». Художественное пространство «зарубежного» пребывания воспринимается героем как крайне неблагоприятное: в этом пространстве его «сердцу холодно», потому что «мороз жесток <...>» настолько, что «хочет кровь артерий затушить». Создаваемая картина поэтического хронотопа постепенно приобретает характер мифологизированного образа-символа духовно опустошенного мира. Снятые с неба звезды теряют в подобной атмосфере свою светоносную силу и становятся лишь слепыми призраками-фонарями. Нищенски пуста здесь и душа героя.

Однако как будто в соответствии с гармонизирующими законами мифологического сознания выписанной опустошенности начинает противопоставляться ее художественный антипод – мир «сказки те-

плой», творимой оттаивающим сердцем героя. Но и этот мир герой стихотворения Светлова воспринимает без радости, потому что это призрачный мир прошедшего, оставшегося позади.

Сказанное позволяет солидаризироваться с наблюдениями китайской исследовательницы Цуй Лу, изложенными в статье «Харбинский миф в поэзии русской дальневосточной эмиграции»¹³. Рассматривая миф как текст культуры, Цуй Лу говорит о «харбинском» мифе, представленном у русских поэтов-эмигрантов «в поэтических воплощениях образа Харбина» и являющемся частью некоего более обширного «эмигрантского мифа». В связи со стихотворением Светлова «За рубежом» Цуй Лу замечает: «Лирический образ Харбина как будто „растворен“ в „русском тексте“: он становится фоном для развертывания типично русских тем и зачастую сливается с образом России, Петербурга»¹⁴.

Исследователь, несомненно, права. Однако тщательный анализ стихотворения Светлова позволяет углубить представление как о «харбинском», так и о «петербургском» тексте в стихотворении Светлова.

Цуй Лу упускает тот факт, что Харбин строился по проекту петербургских архитекторов, в значительной мере моделировался как «мини-китайский» Санкт-Петербург и потому возникал в сознании харбинских поэтов не только ментально, умозрительно, в воспоминаниях, но и воочию – действительно, в уголках города, в поворотах улиц, в абрисе домов, даже речной набережной им виделись знакомые перспективы Петербурга. Для русских харбинцев, сохранивших в памяти российский столичный город, было легко мысленно Харбин вытеснить (заслонить) Петербургом и в какой-то части города разглядеть «неумирающие тени» Пушкина, Достоевского, Гоголя, Блока.

Обратим внимание, что первым именем, которое возникает в строках светловского стихотворения, становится Блок. Совершенно очевидно, что весь текст Светлова и организован образами и мотивами блоковской поэзии. В этом ряду сразу оказываются мороз, туман, сугробы, улица, фонари: и следом невольно (воз)рождаются образы блоковского «Ночь, улица, фонарь, аптека...»¹⁵. Даже упоминание пса в этом контексте встраивается в единый ряд блоковских ассоциаций – «позади голодный пес» («Двенадцать»). «Нищенская пустота души» перекликается с блоковским «Россия, нищая Россия...» («Опять, как в годы золотые...»). А стихотворение в целом обретает обреченно узнаваемую блоковскую тональность неизбежной повторяемости событий: «Живи еще хоть четверть века – / Все будет так. Исхода нет...»¹⁶.

Ритм, строй, тональность (= смысл) блоковского стихотворения «Ночь, улица, фонарь, аптека...» оказываются созвучны настроению и размышлениям светловского героя: его «сердца злоба» сродни блоковской обреченности «И повторится все опять...»¹⁷. А трагическая судьба реального Блока, встающего за строками стихотворения, становится своеобразным утешением-смирением для изгнанника, оставшегося без России, «куда заказан путь».

«Тень» Блока (и его судьба) показательны и примирительны. По-лермонтовски, он «навек так уснул», как хотел бы уснуть и лирический герой Светлова. Потому имена-видения Пушкина, Гоголя, Достоевского, Блока воспринимаются героем Светлова как «эпилог», как завершение (= послесловие) литературной судьбы России.

По Светлову, смерть Блока ставит точку в едином (интер)тексте русской литературы – неслучайно имя Блока стоит последним в ряду имен. Однако образ Петербурга, где творили Пушкин, Гоголь, Достоевский, Блок, воспринимается лирическим героем в виде «сказки», сотворенной его сознанием, и становится тем утешительным воспоминанием, которое смиряет героя с мыслью о смерти – физической или метафизической. Остановленная морозом «кровь артерий» и мертвенная «пустота души» не подвластны холоду смерти – как тени-призраки литературы не подвластны умиранию, они «неумирающие».

Этот мотив, просматривающийся в финале текста, смягчает трагический аккорд «вечного сна могилы», позволяя лирическому герою *затекстово* утвердить мысль о силе слова, поэзии, литературы. И как итог – о неразрывной связи с «былой Россией», имя которой, только «сказочное» воспоминание о которой заслоняют собой облик чужого города. В этом «колдовство» (пост)блоковской ночи у Светлова, очарование его «петербургско-харбинского текста», близость облика «русского» Харбина лику его прародителя, города на Неве Петербурга. Более того, в стихотворении Светлова «За рубежом» концепт «*Петербург* как текст» становится для харбинского русского поэта-эмигранта равновелик национальному концепту – «*Россия* как текст».

Не менее выразительно тема России-Петербурга заявлена и в творчестве Николая Щеголева. Примечательны в этом отношении стихи поэта, вошедшие в альманах «Остров» (Шанхай, 1946). Именно в нем представлено одно из самых известных стихотворений поэта на «литературную тему» – «Достоевский». На стихотворение следует обратить внимание уже только потому, что в нем так же, как и у Светлова, Россия предстает в образных знаках русской словесности.

До боли, до смертной тоски
Мне призраки эти близки...

Вот Гоголь. Он вышел на Невский
Проспект, и мелькала шинель,
И нос птицеклювый синел,
А дальше и сам Достоевский
С портрета Перова, точь-в-точь...
Россия – то вьюга и ночь,
То светоч, и счастье, и феникс,
И вдруг, это все замутив,
Назойливый лезет мотив:
Что бедность, что трудно-с, без денег-с.

Не верю я в призраки – нет!
Но в этот стремительный бред,
Скрепленный всегда словоерсом,
Я верю... Он был, и он есть,
Не там, не в России, так здесь.
Я сам этим бредом истерзан...
Ведь это, пропив вицмундир,
Весь мир низвергает, весь мир
Все тот же, его, Мармеладов
(Мне кажется, я с ним знаком)...
И – пусть это все далеко
От нынешнего Ленинграда!

Но здесь до щемящей тоски
Мне призраки эти близки!..¹⁸

Как и у Светлова, центром русской литературы для Щеголева оказывается Петербург, именно «петербургский текст» емко вбирает в себя те литературные имена-призраки, которые не дают покоя лирическому герою. И хотя стихотворение названо «Достоевский», настраивая на образные ряды мистического «желто-больного» Петербурга, однако первым призраком, который появляется в тексте Щеголева, становится тень Гоголя: «Вот Гоголь. Он вышел на Невский / Проспект, и мелькала шинель, / И нос птицеклювый синел <...>»¹⁹

Любопытно, что Щеголев апеллирует не собственно к Гоголю и не к реальному Петербургу (тогда уже Ленинграду), но к Петербургу литературному, гоголевскому. По существу уже в самом начале стихотворения Щеголев последовательно называет произведения, которые вошли в гоголевский цикл «Петербургские повести»²⁰ – это «Невский

проспект», «Шинель», «Нос» (остались не упомянутыми только «Портрет» и «Записки сумасшедшего»). При этом поэт, с одной стороны, словно бы выписывает портрет самого Гоголя (заметим: «Портрет») – его крылатку («шинель»), его знаменитый длинный нос («птицеклювый»), но с другой стороны, отчетливо дополняет кластер «Петербургских повестей», заставляя вспомнить об атмосфере «*Записок сумасшедшего*», о той среде, которая близка состоянию лирического героя самого Щеголева. И перечень «петербургских повестей» Гоголя оказывается дополненным и выписанным полно, хотя и не буквально (точнее, не буквенно). Лирический герой Щеголева оказывается помещенным в холодный и мрачный Петербург гоголевских повестей, с его мистериями (когда Нос в чине статского советника гордо разъезжает в карете по Невскому проспекту или призрак бедного Башмачкина отбирает у испуганных прохожих шинели).

Как известно, место, которое занимают «Петербургские повести» (1832–1836) Гоголя в русской литературе, в первую очередь, связано с появлением образа «маленького человека», прежде всего – выразительного Акакия Акакиевича Башмачкина, бедного, несчастного, жалкого. Не найдя справедливости для героя в реальной жизни, Гоголь позволяет ему обрести отмщение после смерти – в виде призрака, ищущего и наказывающего своего обидчика (у Гоголя – «одно значительное лицо»).

С образом Гоголя и гоголевских героев в стихотворение Щеголева входит «назойливый мотив» бреда и мути человеческой жизни («...замутив...»), ее несправедливости и безжалостности к «маленькому» одинокому человеку. «Что бедность, что трудно-с, без денег-с...»²¹

Кажется, в тексте звучит мотив интертекстуальный – мотив преодоленности «маленьких» людей (и это справедливо). Однако за этим мотивом просматривается и доля самого лирического героя, которому, вероятно, тоже знакома бедность и которому «трудно-с, без денег-с». Русская литература порождает отклик (отзвук) в душе лирического героя.

Однако стихотворение Щеголева титульно посвящается Достоевскому. И потому вслед за мистикой гоголевского Петербурга Щеголев возрождает мистику и бред («бредом истерзан») Петербурга Достоевского. Следом за «маленьким» гоголевским Акакием Акакиевичем возникают образы-призраки «маленьких героев» Достоевского, Макара Девушкина из «Бедных людей» и Семена Мармеладова из «Преступления и наказания». Словоеры Башмачкина словно бы озвучиваются устами Девушкина: «трудно-с, без денег-с» – и находят

свое развитие в судьбе Мармеладова, бедного чиновника, пропившего свой «вицмундир» и взыскующего жалости.

Лирический герой Щеголева не верит призракам «жизненным» («Не верю я в призраки – нет!»), но он заявляет о его вере в другой «стремительный бред» – в литературный («Я верю...»). Литература для героя Щеголева оказывается жизнеподобнее действительности, в нее можно верить, она (литература) способна постичь правду. И герой Щеголева признается: «Не там, не в России, так здесь. / Я сам этим бредом истерзан...»²²

Бред литературы и бред России симптоматично оказываются у Щеголева в соседстве. По мысли героя (и поэта), ничто в мире «маленьких людей» не изменилось: «весь мир / Все тот же». «Маленькие люди» по-прежнему бедны, «унижены и оскорблены». Весь мир – «его, Мармеладов» (т. е. мармеладов[ский], краткая форма прилагательного; мир Мармеладов[а]). Неслучайно герою Щеголева кажется, что он встречал этого героя, знаком с ним («Мне кажется, я с ним знаком...»).

Лирическая тональность стихотворения, повествование от первого лица («я») заставляет предположить, что и сам субъективированный персонаж Щеголева из такого рода людей, «маленьких» и «униженных». И даже если это не вполне так, то все равно герой (и автор) признается, что здесь, «далеко от нынешнего Ленинграда», ему «призраки эти близки» «до щемящей тоски».

Лирический герой Щеголева словно бы наполняется человеколюбием Гоголя и Достоевского и вдалеке («далеко») от родины продолжает жить жизнью ее людей (= «призраков»). Благодаря литературе связь персонажа Щеголева с родиной, с Россией, с Петербургом не прерывается. Сердце его героя полнится той же тоской и состраданием, которые питали душу его предшественников, создателей великой русской литературы, Гоголя и Достоевского. Фразеологический оборот «до смертной тоски» накладывает трагический отпечаток на образ героя Щеголева, оттеняет те чувства, которые «до смерти» привязывают его к русской литературе и к родине.

Примечательной особенностью стихотворения Щеголева становится экфрасис – обращение к известному живописному полотну, нашедшему отражение в литературе (отражение визуального через вербальное). Литературный контекст оказался у Щеголева дополнен контекстом живописным, порождая представление о «боли» и «тоске», принижающим всю русскую культуру.

Еще один «петербургский» текст – стихотворение Н. Петереца «Нет, не Москва, где каждый палисадник...» (1932).

Нет, не Москва, где каждый палисадник,
Где каждый двор – в миниатюре – Русь,
Преодолеть мне помогает грусть
О Родине, а устремленный всадник,

Воспетый Пушкиным. На вздыбленном коне
Он по сей час и грозен, и победен...
О, чары мастерства, что дали волю меди,
Возможные в искусстве и во сне.

Пусть конь храпит на твердом пьедестале
И борется с желаньем ездока –
Его простертая вперед рука
Зовет Россию к неизвестной дали.

Ты чужд теперь нахмуренной толпе,
Внесенный в ночь, грозящий мраку рыцарь,
Как в символе мистически таится
Российская империя в тебе,

Чтоб вновь восстать нерукотворным чудом
Среди снегов и каменных громад,
Затем, что Русь не отойдет назад,
А, как река, осилит все запруды²³.

Примечательно, что для харбинского поэта и в 30-е гг. не Москва, где каждый двор и каждый палисадник – Русь, а Петербург остается символом России и родины. Причем знак-символ России и веры в ее силу и мощь у Петереца – образ «Медного всадника», императора Петра Первого «на вздыбленном коне», воспетого Пушкиным в одноименной поэме.

Именно образ величавого Медного всадника помогает поэту преодолеть «грусть о Родине» (обратим внимание: Петерец слово родина неизменно пишет с большой буквы, демонстрируя высоту концепта). И хотя по словам поэта, обращенным к императору Петру: «Ты чужд теперь нахмуренной толпе, / Внесенный в ночь, грозящий мраку рыцарь», – однако, по мысли лирического героя, именно петровская «...простертая вперед рука / Зовет Россию к неизвестной дали» и внушает уверенность в том, что «Русь не отойдет назад, / А, как река, осилит все запруды»²⁴.

Пронизанный интертекстуальными аллюзиями образ Петра Первого (творения Пушкина и Фальконе) внушает поэту Харбина, поэту-эмигранту, с одной стороны, успокоение и дарит спасение от тоски и горечи, с другой – позволяет верить в возвращение былой России,

Петербурга (не Ленинграда). Образ сильного национального героя – Петра Великого – помогает лирическому герою внушить веру в себя и поверить в собственные силы, поддержать. Медный всадник воспринимается героем как «мистический символ», который не нуждается в доказательстве силы, которому достаточно только веры. Именно мотив веры опосредует весь текст Петереца, тесно переплетая образы России и Петербурга, образы родины и литературы.

Другое стихотворение Петереца, как и у Щеголева, связано с именем Ф. М. Достоевского. Его стих так и называется – «Достоевский».

Как черновик, день скомкан и отброшен.
Туман густеет над ночной Невой,
И Достоевский, словно гость непрошенный,
По комнате шагает – сам не свой.
Бормочет. Злобствует: «Не жизнь, а крошево,
Так трудно жить по-божьи, по-хорошему
Средь этой суетоки деловой!

О век рассудка! Век безличной массы!
И человек, как бес – во всем черта:
Ведь мастер бес и шkodить и замазывать,
И ненавистна бесу широта.
Не пишется... Забыты „Карамазовы“,
Ведь некому и не о чем рассказывать.
Нет образов, одна лишь пустота.

Зачем писать? Не восстановишь лада
В раздробленной душе, в больном мозгу!
С надрывом, с похотливою услadoю.
Писать? Для Бога? Для России? Надо ли?
Я отдал все... Я больше не могу!» –
Душа тоскует старым Мармеладовым
И пьяницей замерзнет на снегу.

Томит тоска, набухнувшая тучею.
И одиночество. И боль. И мгла.
Бороться ли с бедою неминуемой?
Вот молния сверкнула, обожгла,
И сотрясла, и выгнула падучая:
На дыбе так подергивают, мучая,
Истерзанные пыткой тела,
Чтоб правду выведать...²⁵

Обращает на себя внимание, что текст Петереца весьма близок в мотивно-образной структуре стихотворению Щеголева с тем же названием. И это не случайно. Дело в том, что Петерек и Щеголев были близкими друзьями, тесно общались, вместе делились от «Чураевки», создавая «Круг поэтов», включались в поэтические соревнования на одну тему. Очевидно, что многие темы и проблемы, литературные имена и образы они обсуждали совместно. Потому точкой пересечения двух текстов становятся не только имена Достоевского и Мармеладова (что сразу обращает на себя внимание), но и преобладающий – доминирующий – сходный для обоих мотив: мотив бреда, мотив сумасшествия, мотив бесовства.

В отличие от Щеголева, почти весь текст стихотворения Петереца представляет собой монолог Достоевского, пеняющего современному миру, судящего его за безнравственность и бесчеловечность: «Не жизнь, а крошево, / Так трудно жить по-божьи, по-хорошему / Средь этой сутолоки деловой! / О век рассудка! Век безличной массы!...»²⁶.

Лирический герой Петереца (беззвучно) соглашается с Достоевским, задающимся риторикой вечных вопросов: «Зачем писать? Не восстановишь лада / В раздробленной душе, в больном мозгу! / С надрывом, с похотливою усладою. / Писать? Для Бога? Для России? Надо ли?..»²⁷ Как и русский классик, лирический персонаж Петереца осмысляет вопрос предназначения творчества, роли писателя и его творений: «Зачем писать?» Потому строки «Душа тоскует старым Мармеладовым» и «<душа> пьяницей замерзнет на снегу...»²⁸ оказываются уже за пределами прямой речи Достоевского, они представляют собой подхваченный лирическим героем пафос восприятия классиком сегодняшнего мира. Образный ряд: «И одиночество. И боль. И мгла»,²⁹ – в одинаковой степени оказывается и достоевским, и петерецевым.

Обоих авторов охватывает отчаяние от неразрешимости вопроса, как и чем «бороться <...> с бедою неминуемой?» И традиционно ответом на этот риторический по сути вопрос становится творчество: для Достоевского – его романы (неслучайно, прозаик вспоминает «Братьев Карамазовых» и аллюзийно, растворенно в тексте, «Бесов»), для Петереца – его лирические строки, в которых Достоевский помогает ему и подталкивает его к нужным ответам.

И вновь, как у ранее проанализированных поэтов, русская литература для Петереца – не просто вымысел, фантазия, игра воображения. Это способ осознания важнейших проблем бытия, человеческого существования, это кладезь потаенных ответов на возникающие «больные» вопросы. Литература – средство «вывести правду», найти себя,

укрепить себя, сохранить веру в смысл существования, в собственное предназначение в жизни. И «петербургский» текст (как было отмечено выше, визуально и виртуально в чем-то близкий для эмигрантов «харбинскому») занимает свое важное место, исполняет существенную роль.

Наконец, в качестве одного из самых интертекстуально насыщенных стихотворений Петереца, можно назвать сонет «Россия». Стихотворение было напечатано в сборнике/альманахе «Остров» (Шанхай, 1946) уже после смерти поэта.

Яд ностальгии вновь, как много лет назад,
Овладевает мной: я зол и резок в споре,
Насмешлив, суховат, язвителен в укор,
И в мыслях у меня сомненье и разлад.
Встают сквозь мутный бред властей во много крат
Россия Белого – пылающее море,
Россия Тютчева – смирение и горе,
Россия Гоголя – смятение и ад.
Кто перечислит мне все эти отраженья?
Напрасно силится найти воображенье
В мельканьи призраков свет вечного лица.
Но отгоняю прочь приниженное чувство.
Неоценимый дар – вглядеться до конца
В лик Родины своей через ее искусство³⁰.

Стихотворение открывает образ «яда ностальгии», новый и выразительный образ-мотив. Лирический герой Петереца охвачен чувством непреодолимой ностальгии, чувством тоски по родине, по ее образам и обликам.

Ностальгия делает героя «злым и резким в споре», «насмешливым, суховатым, язвительным в укор». И эти «сомненье и разлад», кажется, порождены множественностью литературных отражений его родины, которые порождает многоликая русская литература. Лирический герой признается, что «Россия Белого» (= «пылающее море») не похожа на «Россию Тютчева», в которой царит «смирение и горе», и обе первые не совпадают с обликом «России Гоголя», где царствуют «смятение и ад». Сознание лирического героя безуспешно («напрасно») «силится найти <...> в мельканьи призраков свет вечного лица», то есть найти ту единственную Россию, которую он помнит и любит. Лирический персонаж не может назвать имени того творца русской литературы, который смог (бы) создать цельный и единый образ родины, не подверженный изменчивости, призрачности и туманности.

Кажется, что герой зол, что такова объективность, он раздражен, что его ностальгическое чувство не может найти опоры в русской литературе. По этому поводу А. А. Забияко и Г. В. Эфендиева пишут так: в этом стихотворении «русская литература представлена „виновницей“ за постигшие <поэта и героя> страдания»³¹. Однако, на наш взгляд, это только кажется. В последних строках небольшого по объему стихотворения герой противоречит самому себе, опровергает и отвергает свою «злобу» и «резкость», гонит прочь «приниженное чувство». Герой достигает понимания, что «неоценимый дар», которым наделила его русская литература – это возможность «вглядеться до конца / В лик Родины своей через ее искусство»³².

Для эмигранта, давно оторванного от родной земли, только отечественная литература становится непосредственным заместителем родины, именно русская литература, ее «петербургский текст» дают возможность герою (и поэту) оказаться (хотя бы) мысленно на родине, созерцать ее просторы, следить за ее судьбой, разговаривать и делиться суждениями с ее гражданами (= писателями или героями ее произведений). Русская литература для Петереца (как и для многих русских поэтов-эмигрантов) – интертекстуальная метафора, метонимический образ-заместитель его родины, который не только поэтологически (эстетически), но и семантически (ментально) скрепляет его поэзию и жизнь, поэтические мечтания и личностные представления о реальности.

Итак, нами были проанализированы тексты наиболее ярких представителей «восточной ветви» литературной эмиграции, напрямую связанные с образом России и Петербурга. В ходе анализа было установлено, что образ России для эмигрантов, оказавшихся на Востоке еще в дореволюционное время или сохранивших воспоминания о родине пред- и пореволюционного времени, как правило, связывался с образом Петербурга, прежде всего с «петербургским текстом». Петербург, особенно литературный Петербург, был для русских эмигрантов на Востоке знаком-символом Родины, в частности образным воплощением возникшего в их сознании нового концепта – «родина-литература». С одной стороны, это объяснялось тем, что Петербург был столицей Российской империи и таковой оставался для эмигрантов и в последующее время, с другой – Харбин заставлял поэтов мысленно оказаться не на берегах Сунгари, а на берегах Невы, своим пропетербургским обликом погружая харбинцев в пространство ментального Петербурга. Исследование доказало, что имена А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Блока, значимые имена-претексты, по-

могали поэтам-эмигрантам формировать в условиях зарубежья собственную национальную идентичность и обогащать свои произведения интертекстуальными аллюзиями и реминисценциями, связывающими их с родиной.

Примечания

¹ Таскина Е. П. Поэтическая волна «русского Харбина» // Записки Русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1994. Т. 26. С. 244.

² Крейд В. «Все звезды повидав чужие...» // Русская поэзия Китая: антология. М.: Худ. лит.; Время, 2001. С. 5.

³ Калашников С. Б. «Молодая поэзия» // Литература русского зарубежья (1920–1990). М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 323.

⁴ Шарохин Н. Г. Мой Харбин // Русская Атлантида. 2007. № 26. С. 39.

⁵ Забияко А. А. Ментальность дальневосточного фронта: культура и литература русского Харбина / А. А. Забияко. Новосибирск: изд-во Новосибирского отделения РАН, 2016. 437 с.; Забияко А. А., Эфендиева Г. В. «Четверть века беженской судьбы...»: художественный мир лирики русского Харбина / А. А. Забияко, Г. В. Эфендиева. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. 428 с.

⁶ Крейд В. «Все звезды повидав чужие...» // Русская поэзия Китая: антология. М.: Худ. лит.; Время, 2001. С. 5–38.

⁷ Таскина Е. П. Поэтическая волна «русского Харбина» С. 241–268.

⁸ Трусова И. С. Потерявшие родину: о судьбах дальневосточных поэтов // Россияне в Азиатско-Тихоокеанском регионе. Сотрудничество на рубеже веков: мат. междунар. научно-практич. конф., 24–26 сентября 1997 г. Владивосток: ДВГУ, 1999. С. 318–324.

⁹ Хадынская А. А. Утраченная Россия Арсения Несмелова // Север России: стратегии и перспективы развития: мат. III Всероссийской научно-практич. конф. Сургут: СурГУ, Т. 1. 2017. С. 184–190.

¹⁰ Шаронова В. Г. История русской эмиграции в Китае // Русское зарубежье. 2014. № 4. С. 217–228.

¹¹ Забияко А. А. Ментальность дальневосточного фронта: культура и литература русского Харбина. С. 222.

¹² Русская поэзия Китая: антология. М.: Худ. лит.; Время, 2001. С. 476.

¹³ Цуй Лу. Харбинский миф в поэзии русской дальневосточной эмиграции // Культура и текст. 2018. № 4 (35). С. 85–98.

¹⁴ Там же. С. 89.

¹⁵ Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова [и др.]. М.; Ленинград: Гослитиздат. [Ленингр. отд.], 1960–1963. Т. 2: Стихотворения и поэмы. 1904–1908. Ленинград: Гослитиздат, 1960. С. 412.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Русская поэзия Китая. С. 580.

¹⁹ Там же.

²⁰ Гоголь Н. В. Сочинения: в 2 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 1. Повести: [Вечера на хуторе близ Диканьки; Миргород; Повести. 1835–1842]. М.: Гослитиздат, 1962. С. 240–296.

²¹ Русская поэзия Китая. С. 580.

²² Там же.

²³ Русская поэзия Китая. С. 582.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 584.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же. С. 425.

³¹ Забияко А. А., Эфендиева Г. В. «Четверть века беженской судьбы...»: художественный мир лирики русского Харбина. С. 113.

³² Русская поэзия Китая. С. 425.

И. А. Свирская**Основные темы, мотивы и образы литературы
русского зарубежья Дальнего Востока: русская литература в Китае**

В статье идет речь о восточной ветви русской эмиграции, литературная жизнь которой в первой половине XX в. сконцентрировалась в двух китайских городах: Шанхае и Харбине. Основные проблемы: стремление диаспоры к сохранению русской литературной традиции в значительно более сложных, чем в Европе, обстоятельствах существования на Востоке, к сохранению идентичности, в стране, чьи культурные и жизненные условия значительно отличались от тех, с которыми столкнулись представители западной ветви эмиграции. В социокультурном контексте реалий Дальневосточного зарубежья анализируется соответствующий образный строй, рассматривается мотивный ряд произведений оказавшихся в Китае представителей литературной эмиграции, сделана попытка обобщения основных тенденций, характерных для движения русской литературы восточной ветви эмиграции.

Ключевые слова: русское зарубежье, русская литература в Китае

Irina A. Svirskaia**The main themes, motives and images of the literature
of the Russian emigration of the Far East: Russian literature in China**

The article deals with the eastern branch of the Russian emigration, whose literary life in the first half of the twentieth century was concentrated in two Chinese cities: Shanghai and Harbin. The main problems: the striving of the diaspora to preserve the Russian literary tradition in much more complex than in Europe, circumstances of existence in the East, to preserve identity, in a country whose cultural and living conditions were significantly different from those faced by representatives of the western branch of the emigration. In the socio-cultural context of the realities of the Far East abroad, the corresponding figurative system is analyzed, a motivational series of works by representatives of the literary emigration who found themselves in China is considered, an attempt is made to generalize the main trends characteristic of the movement of Russian literature of the eastern branch of emigration.

Key words: Russian emigration, Russian literature in China

В целом «русскую миссию» всей эмиграции можно определить всего одной невероятно точной и лаконичной фразой, по одной из версий, сформулированной представителем западной ветви эмиграции с центром в Париже, Дмитрием Мережковским. Произнесенные им на одном из собраний русских эмигрантов в Париже в 1921 г. слова «Мы не в изгнании, мы в послании» стали особым символом всей русской эмиграции и звучали от многих ее представителей. Восточная ветвь эмиграции подарила русской литературе свои имена и произве-

дения, а также несла свою особую миссию, имела свои особые черты и задачи, которые обусловлены спецификой Востока и эмиграцией на Восток с центром в Китае.

В результате современных экономических и политических условий в России растет интерес к Китаю, что, возможно, послужило толчком и к развитию в последние десятилетия интереса к русской эмиграции на Восток, лакуны в этой теме стали заполняться, появился доступ ко многим материалам.

Несмотря на то, что одни и те же исторические события стали причиной образования всех ветвей эмиграции, русская эмиграция в Китай в значительной степени отличается от эмиграции на Запад. Эмигранты, осевшие в Париже и Берлине, а также городах других европейских стран и Америки, покидая родину, все же оставались внутри знакомой им культуры, культуры христианской, выстроенной на основе общих с нашей православной культурой библейских ценностей, общих культурных и литературных мотивов и образов. Это позволило эмигрантам на Западе достаточно легко ассимилироваться с местным населением, более легко принять их образ жизни, ни в ком случае не растворяясь в чужой культуре, но все же глубже впустить ее в себя и приобщиться к ней.

Совершенно иначе, чем на Западе, дела с ассимилированием русского населения обстояли в Китае. Иная, сложная и глубокая культура Поднебесной была чужда русской православной душе. Русского эмигранта в Китае ждали невероятные сложности при соприкосновении с чужой культурой, традициями, иного типа письменностью, со сложной китайской историей, которой обусловлена и китайская культура. Поэтому у русских эмигрантов в Китае не было такой возможности ассимилироваться, потеряв даже хотя бы внешние признаки своего национального облика. Китай имел два крупнейших центра русской эмиграции, это Харбин и Шанхай. Русские в Китае особенно остро чувствовали возложенную на них миссию, которая заключалась не только в сохранении русской культуры, но и в ее внедрении на Восток, что должно было принести пользу для будущей России.

Сохранение русской культуры заключалось, прежде всего, в сохранении русского языка. Для этой цели в Китае сразу началось издание книг, журналов и газет на русском языке. Основными центрами печати также являлись Харбин и Шанхай. Харбин стал городом, в котором преобладал выпуск газетной продукции, а в Шанхае сконцентрировалось издание литературных журналов.

В Шанхае издавалось наибольшее число выходивших в Китае литературных журналов. Это было обусловлено наиболее высоким куль-

турным уровнем города, в котором сконцентрировалось большое количество русской интеллигенции. На рост количества толстых журналов в Шанхае повлиял и уровень шанхайских издательств, которые могли себе позволить работать с более крупными авторами и печатать качественные материалы. Наиболее крупными и значимыми толстыми литературными журналами в Шанхае были «Китай», «Желтый лик» и Дальний Восток», издаваемые Элизаром Евельевичем Магарамой; журнал «Понеделник», литературно-художественные сборники «Врата», литературно-политический журнал «Парус», выходивший под редакцией Густова Дмитрия Ивановича, а также журнал «Прожектор». В число значимых литературных изданий попадает и основанный Самсоном Григорьевичем Шахматовым журнал «Феникс», а также созданный совместно с западными коллегами из Парижа журнал «Русские записки».

Издатели и авторы статей в журналах определяли следующие задачи своей деятельности:

- сохранение языка у русской общины в Китае;
- восстановление пробелов знаний о Китае;
- развитие и укрепление русского искусства на Дальнем Востоке;
- описание эмигрантской жизни в Китае.

Делалась установка на сохранение в сознании молодых людей принадлежности их к русской культуре через изучение русской истории, отечественных литературных произведений, биографий русских деятелей культуры и науки; поддержание духовной жизни русского эмигранта в Китае.

Одной из задач было и укрепление, и поднятие уровня русского востоковедения, и действительно указанный исторический период принес хорошие плоды в этой области науки. Все эти задачи объединены одной исторической и культурной миссией эмиграции Дальнего Востока, которая заключалась в подготовке материала для будущего проникновения России на Восток и укоренения русско-восточных отношений.

Литература русского Востока внесла свой вклад в общую историческую «Русскую миссию», поднимая в произведениях ряд важных тем и проблем.

Творчество русских писателей и поэтов в Китае было очень многогранно, но со временем сформировалось несколько основных тем, особо интересовавших писателей-эмигрантов в Китае.

Тема, которая стала разрабатываться в первую очередь, – это Китай и китаеведение. Работа над этими вопросами уже велась русскими уче-

ными китаеоведами и этнографами, которые оказались в Китае до Октябрьских событий. Но в период эмиграции к этой теме подключились писатели и поэты. Прежде всего, столкнувшись с чужой, плохо знакомой культурой, русские эмигранты приступили к ее изучению, поставив перед собой несколько целей. Во-первых, это накопление знаний о Китае. Чтобы иметь возможность выжить в этой стране, нужно было обогатить достаточно скудные знания рядового гражданина о Китае, расширить его кругозор. Во-вторых, необходимо было изучить культурные ценности, подаренные миру Китаем и Востоком в целом, чтобы этими знаниями обогатить русскую литературу и культуру.

Раскрытием этой тематики занялись первые литературно-художественные альманахи, издаваемые в Шанхае: «Дальний Восток» (1920 г.), «Желтый лик» и альманах «Китай».

Редактором и издателем этих трех журналов был Элизар Евлевич Магарама, он же и был автором большинства публикуемых очерков. Примером раскрытия темы Китая может послужить его рассказ «Рикша».

Рассказ посвящен описанию тяжелой профессии бедняков, которые, впрягаясь в рикшу, китайскую повозку, перевозили на ней за плату людей. Героем рассказа становится молодой китаец по имени Пу-Хо, с которым читатель проживает один рабочий день, наблюдая за происходящими в городе, вероятнее всего в Шанхае, повседневными событиями. В «Рикше» Магарама описывает будни послереволюционного Китая, внимательно останавливаясь на деталях, касающихся повседневного китайского быта, городской жизни: «С оглушительным боем в гонг и барабаны и несколькими оркестрами европейской музыки проходила свадебная процессия. Сотни кули таскали в раззолоченных паланкинах, украшенных яркими, пестрыми лентами и цветами, приданое и подарки невесты, начиная с дорогой мебели и хрустальных сервизов, кончая ночной посудой... Китайцы, выскочив из домов, толпились по обеим сторонам тротуаров, любопытно озираясь, оценивая подарки»¹. В этом отрывке описано свадебное шествие, которое было обычным для Китая начала XX в. Описана в рассказе и похоронная процессия, встретившаяся герою за время рабочего дня по пути: «Прошла пышная похоронная процессия с жертвенными копчеными и жареными свиньями, гусями и курами в пестрых, позолоченных паланкинах, с несколькими оркестрами китайской и европейской музыки, игравшими различные марши и танцы в плоть до „ту-стэпа“»². Описывая героя, который работает извозчиком рикши, автор получает возможность описать жизнь китайского города с разных ее сторон, об-

ращая внимание на множество культурных особенностей китайского города, принимаемых жителями за обыденность, но в то же время не всегда понятных для русского читателя. Через эти детали автор помогает русскому читателю лучше узнать Китай, ближе познакомиться с ним, а также представить печальную судьбу бедного китайского населения. Многие китайцы из беднейших слоев, подобно Ху-По, выполняют тяжелейшую работу, и, как животные, запряженные в повозки, нередко встречают свою смерть прямо на улице города под взглядами зевак.

Из стихотворных произведений на эту тематику можно привести в пример стихотворение Михаила Васильевича Щербакowa «Жень-шень», напечатанное в альманахе «Китай». В стихотворении автор не просто углубляется в сложное восприятие мира китайским народом, но и показывает связь и гармонию восточного человека с природой.

Того, кто волей тверд и помыслами чист,
Проводят гении лесистым Да-Дянь-Шанем
В извилистую падь, к затерянным полянам,
Сокрывшим зонт цветов и пятипалый лист.

И злобны демоны, слуга их – тигр – когтист:
Не торопись звенеть серебряным даяном
Под вязью вывески торговца талисманом,
Где тайных зелий дух и прянен, и душист.

Сложив фанзу, постись! Из недр росток Жень-шеня
Сбирает старику любовные томленья
И смертному двоит даренный небом срок.

И в мгlistый час Быка, созвездьям покорен,
С молитвой праотцам бери олений рог
И рой таинственный, подобный людям, Корень³.

Без комментария текст стихотворения труден для читателя, не знакомого с культурой, мифологией, а также географией Китая. Чтобы воспринимать стихотворение, читателю нужно знать следующие моменты: во-первых, что Да-Дянь-Шань – это горный узел на территории Восточной Азии, находящийся в Приморском крае Российской Федерации на границе с Китаем. В 1972 г. горный хребет был переименован в честь русского путешественника Пржевальского и сегодня известен под названием «Горы Пржевальского», но в тот период, когда было написано стихотворение, хребет носил свое прежнее название «Да-Дянь-Шань», о котором и упоминает автор стихотворения. Именно там,

на затерянных полянах растет цветок в форме зонтика с пятипалым листом. То, как выглядит цветок женьшеня, в Китае издревле знали все, этот цветок и его корень использовались в народной китайской медицине, и он всегда относился к очень ценным растениям, так как китайцы считали, что его свойства способны продлевать молодость и жизнь человека. Во втором четверостишии автор рисует традиционную китайскую лавку с талисманами, где продавали различные обереги, а также лечебные травы. Автор призывает не торопиться платить торговцу серебряный даян (китайская денежная единица), так как есть другое средство, способное дать возможность старику снова почувствовать в себе силы молодости, а любому смертному продлить его жизненный срок. Выкапывать этот по-настоящему волшебный корень необходимо в час Быка, по древнему китайскому исчислению, когда каждый час суток управлялся тем или иным знаком зодиака. Этот период относится к глубокой ночи и приходится примерно на промежуток между часом и тремя часами ночи, в некоторых источниках указывается, что час быка попадает ровно на два часа ночи. Именно этот период по древней китайской мифологии был во власти темных сил, а также временем смерти. Именно в этот период необходимо рвать корень женьшеня, который, по вере китайцев, оттягивает время смерти. Михаил Щербаков пишет это стихотворение, будучи погруженным в китайскую мифологию и культуру, поэтому он так легко оперирует китайскими понятиями и смыслами.

В некоторой степени Щербакову удалось приблизиться в своих текстах к взгляду на мир китайского человека, о чем говорят его произведения, наполненные философией Китая, требующие разъяснения для русского и европейского читателя. Таким непростым текстом, основанным на древней китайской философии, стал его рассказ «Корень жизни» – программный в одноименном сборнике, подводившем итог его литературной деятельности.

Следующая крупная тема была посвящена эмигрантской жизни в Китае.

Особым городом для русских эмигрантов стал Харбин, он по сути был осколком России, где прежняя ее жизнь сохранялась еще долгие годы после гражданской войны. В своем рассказе-воспоминании «Мой Харбин» Ольга Скопиченко говорит об этом городе, как о городе, хранившем все русское: «По воле Божией, мы покинули свою страну и попали в уголок прежней России, так как Харбин был истинным русским городом. И долгие годы мы жили не на чужбине, а дома в городе, сохранившем русские обычаи, старую русскую жизнь... Харбин русских

университетов, русских театров, русской жизни»⁴. Эти воспоминания относятся к гимназическим и университетским годам поэтессы и писательницы, она с нежностью и любовью вспоминает о тех годах эмиграции, когда Харбин для русских стал воплощением Родины на чужбине. Она пишет: «Жили мы по-русски. словно ужасы пережитой революции остались за границей Маньчжурии, словно мы продолжали жить в родной стране»⁵.

В рассказе писательница упоминает и о разнице между эмигрантской жизнью на Западе и на Востоке: «И когда, приехавшие из Европы, русские кичатся тем, что многие годы прожили в центрах культуры, в Париже, Лондоне, Берлине и пренебрежительно называют наш Харбин, „глухой провинцией“ (сколько раз я слышала эти фразы), мне вспоминаются наши 18 православных храмов, политехникум, юридический факультет, институты, музыкальная и зубоветеринарная школы, гимназии, городские училища, разные курсы, симфонический оркестр, опера, театры и кино, детские сады, приюты, скауты, сокола, мушкетеры, банки, больницы, бесплатные клиники, банки, фабрики и заводы, семь ежедневных газет, журналы, издательства книг и вся наша харбинская жизнь, вспоминая все это, мне становится жалко наших „европейцев“, не испытавших этой настоящей русской жизни за границей»⁶. И это действительно удивительно, как в Харбине, на китайской территории, русским удалось воссоздать подлинно русскую жизнь в весьма экзотических обстоятельствах, в инокультурной среде, тогда как в Европе это было совершенно невозможно. На Западе русские вынуждены были принять те условия жизни, по которым живет западное общество, жить в западных городах, заканчивать западные университеты. Но эмигранты в Харбине имели возможность еще и после революции долгие годы жить в настоящем русском городе, получать настоящее русское образование, закончить русские гимназии и университеты. Эмигрантской жизни в Китае посвящены и другие рассказы Ольги Скопиченко: «Бездомная», «У врат старого храма», «Перепутанные строки. Из Шанхайских былей – из далекого прошлого» и др.

Следующая большая тема, поднимаемая авторами дальневосточной эмиграции, касалась русского характера. Дальневосточниками ставился вопрос о том, кто такой русский человек, каков его характер, к кому ближе его природа – к азиату или к европейцу? Весь упомянутый выше сборник Михаила Щербакова «Корень жизни» посвящен описанию сильного русского характера, русского человека на Востоке, который азиатами воспринимается европейцем, а европейцами – настоящим азиатом. В рассказе «Европеец» автор поднимает тему нацио-

нального характера, смотрит на русских как бы со стороны, глазами европейца. Действие рассказа происходит в многонациональном Шанхае, где живут не только азиаты разных национальностей, но также европейцы и русские. Герой рассказа молодой француз Сорье, по видимому, относит русских не к азиатам, а скорее к европейцам, так как по внешним характеристикам русские больше на них похожи, но душа русского ему совершенно не понятна, их образ мысли также туманен для европейца, как и взгляды на мир азиата, поэтому из его души вырывается восклицание: «Один черт поймет этих русских!.. Действительно, полуазиаты!..»⁷. Прежде всего, не понятны Сорье русские женщины, он сравнивает их с легкими по характеру американками. Его внимание привлекает русская молодая женщина Леля. У нее есть муж, который остался в Харбине, и сын Шурка в Хабаровске на попечении матери мужа. Об этом женщина говорит Сорье, который никак не может понять, для чего ему эта информация. Леля постоянно корит себя за то, какой она стала, как опустилась, за то, что ездит с Сорье на танцы. Окончательное причисление русских к азиатам произошло в душе Сорье в тот момент, когда он окончательно потерял надежду добиться от Лели того, что обворожительная восемнадцатилетняя американка Бетси предложила ему сама. Чего хотела Леля, о чем думала и чем были вызваны ее рыдания, когда она оттолкнула его, он так и не смог понять.

Сохранение православной веры становится также одной из основных тем писателей-дальневосточников.

Говорить о русской миссии эмиграции невозможно без упоминания основы, на которой эта миссия строилась. Россия всегда была отдельным миром, отдельной цивилизацией, составить представление о которой без понимания православия невозможно. На родине, в новой России, православная вера попала под уничтожение, уничтожались храмы, монастыри, ссылались и расстреливались священнослужители, монахи, народу запрещалось верить и исповедовать веру. И если родина потеряла веру, то в задачу эмигрантов входило сохранить ее, чтобы однажды, когда это будет возможно, вернуть домой в бедную растерзанную Россию, чтобы в определенное время она могла возродиться.

И здесь мы сталкиваемся с основным отличием русской миссии на Востоке и Западе, где задача сохранения русской православной веры выполнялась не равными усилиями. В христианских странах на Западе строить православные храмы, исповедовать православие было куда легче, потому что вокруг были свои, немного другие, но все же

свои, христиане, также любящие Христа. Но создавать православные общины на Востоке, в Китае было гораздо более сложной и даже опасной задачей. Одним из наиболее значимых деятелей этой миссии был великий русский священнослужитель, ныне уже причисленный к лику святых епископ Русской Православной Церкви за рубежом Иоанн Шанхайский и Сан-Франциский. Именно его силами и силами большого количества русских эмигрантов выполнялась эта тяжелейшая миссия русской эмиграции. Поэтесса Ольга Скопиченко была духовной дочерью отца Иоанна, именно она написала большое количество произведений на эту тему, также важен ее труд по созданию воспоминаний об отце Иоанне.

Для иллюстрации стремления эмигрантов к сохранению памяти о России в ее церковности приведем отрывок из рассказа Ольги Скопиченко «Мой Харбин», где описывается празднование Пасхи в Харбине. Вырванные из контекста, воспоминания дают живую картину России. Сложно представить, что описываемые события происходят в Китае: «Помните моление в Великий Четверг, толпы людей, бережно несущих четверговую свечу, защищая ее рукой от легкого весеннего ветерка. И Пасхальная Ночь. Сияющие огнями храмы, толпы народа, переполняющие церкви, безмолвие, тишина и та минута, когда распахиваются двери храмов, и выходит Крестный Ход, срывается ликующий, казалось весь город наполняющий колокольный пасхальный звон. И звучит этот пасхальный перезвон всю Светлую неделю, с многочисленных колоколен наших церквей. А весна уже в разгаре, в парках, на бульварах, в городском саду распускаются почки. И мы знаем, что скоро весь город будет напоен ароматом черемухи и сирени. Сколько сирени было у нас в Харбине!»⁸. Только последняя фраза возвращает читателя к пониманию, что действие происходит не в России, а в Китае, в изгнании, где люди поверили так крепко, как не верили на Родине.

Перечисленные выше темы стали основными в литературной деятельности писателей-эмигрантов восточного направления. Этими темами не исчерпывается эмигрантская литература Дальнего Востока, но именно они наиболее ярко отозвались в душе русского эмигранта в Китае.

Примечания

¹ Магарам Элизар Евельевич. Желтый лик (Очерки одинокого странника) Издательство Salamandra P. V. V. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=639596&p=3> (дата обращения 10.06.2021).

² Там же.

³ Якимов С. И. Всеволод Никанорович Иванов: писатель, мыслитель, журналист / С. И. Якимов. Хабаровск: изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2013. С. 134–135.

⁴ Скопиченко О. Рассказы и стихи / О. Скопиченко. Сан-Франциско: [б. и.], 1993. С. 56.

⁵ Там же. С. 57.

⁶ Там же. С. 57–58.

⁷ Щербаков М. Рассказы // Новый Журнал. № 256. 2009. URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2009/256/rasskazy-308.html> (дата обращения 11.06.2020).

⁸ Скопиченко О. Рассказы и стихи. С. 57.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ • INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Артамонова Валентина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент, федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет».

Artamonova Valentina Viktorovna, PhD in philology, associate professor, federal state budget institution of higher education «The Herzen State Pedagogical University of Russia»

v_artamonova@mail.ru

Богданова Ольга Владимировна, доктор филологических наук, профессор, федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»

Bogdanova Olga V. Doctor of Philology Science, Professor, Federal State budget Institution of Higher Education «A. I. Herzen Russian state pedagogical University».

Olgabogdanova03@mail.ru

Боева Галина Николаевна, доктор филологических наук, доцент, федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»

Boeva Galina Nikolaevna, doctor in philology, associate professor, federal state budget institution of higher education «Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design»

g_boeva@rambler.ru

Ван Цзяо, соискатель, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»

Wang Jiao, applicant, federal state budget educational institution of higher education «Herzen State Pedagogical University of Russia».

ania0804@163.com

Есауленко Лариса Андреевна, кандидат филологических наук, доцент, Федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Yesaulenko Larisa Andreevna, Ph.D., Associate Professor, Federal State Budget Institution of Higher Education «Saint Petersburg State University of Culture».

esaulenkolara@mail.ru

Кен Людмила Николаевна, кандидат филологических наук, доцент, федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Ken Ludmila Nikolaevna, PhD in Philology, Associate Professor, federal state budget institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture».

kenlud@mail.ru

Куньята Кристина, кандидат филологических наук, Университет Падуи.

Cristina Cugnata, PhD in Philology, University of Padua

cristina.cugnata@gmail.com

Купченко Марина Леонидовна, кандидат филологических наук, доцент, Федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Kupchenko Marina Leonidovna, Ph.D., Associate Professor, Federal State Budget Institution of Higher Education «Saint Petersburg State University of Culture»

marina.kupchenko.48@mail.ru

Лопачева Мария Каиржановна, кандидат филологических наук, доцент, федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Lopacheva Maria Kairzhanovna, PhD in Philology, Associate Professor, federal state budget institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture»

lopacheva03@mail.ru

Михеичева Екатерина Абдул-Маджидовна, доктор филологических наук, профессор, федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева».

Mikheicheva Ekaterina Abdul-Madzhidovna, Doctor in Philology, Professor, federal state budget institution of higher education «Oryol State University named after I. S. Turgenev»

inoliterat@mail.ru

Свирская Ирина Андреевна, федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Svirskaya Irina Andreevna, federal state budget institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture»

svirsirina@yandex.ru

Телятник Марина Александровна, кандидат филологических наук, доцент, федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Telyatnik Marina Alexandrovna? PhD in Philology, Associate Professor, federal state budget institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture»

garaska2@rambler.ru

Цзан Юньмэй, соискатель, федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»

Zang Yunmei, applicant, Federal State Budget Institution of Higher Education «A. I. Herzen Russian state pedagogical University»

1374766721@qq.com

Шарафадина Клара Ивановна, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов
Sharafadina Klara Ivanovna., doctor of philology, professor, Saint-Petersburg University of Humanities and Social sciences

belkaklara@mail.ru

Яценко Ирина Иосифовна, кандидат педагогических наук, доцент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова».

Yatsenko Irina Iosifovna, PhD in Pedagogics, Associate Professor, federal state budget institution of higher education «Lomonosov Moscow State University»

irinayat@mail.ru