

РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО



**СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ:
PRO ET CONTRA**

Современный взгляд и перспективы

Сборник научных статей
XXIV СВЯТО-ТРОИЦКИХ
ЕЖЕГОДНЫХ МЕЖДУНАРОДНЫХ
АКАДЕМИЧЕСКИХ ЧТЕНИЙ

в Санкт-Петербурге

22 мая — 1 июня 2024 года

Санкт-Петербург
2024

УДК 7/8

ББК 85

С69

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-01007,
<https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия
им. Ф. М. Достоевского.

Представлено к печати оргкомитетом XXIV Свято-Троицких ежегодных
международных академических чтений в Санкт-Петербурге

Ответственный редактор —
доктор философских наук, проф. Д. К. Богатырев
Составитель и главный редактор —
доктор филологических наук, проф. О. В. Богданова

С69 Социалистический реализм: pro et contra. Современный взгляд и перспективы: сборник научных статей XXIV Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений в Санкт-Петербурге 22 мая — 1 июня 2024 г. / отв. ред. Д. К. Богатырев, сост. и гл. ред. О. В. Богданова. СПб.: Изд-во РХГА им. Ф. М. Достоевского, 2024. 164 с.

ISBN 978-5-907855-26-7

Свято-Троицкие академические чтения — ежегодный форум, включающий в себя научно-теоретические и практические мероприятия, направленные на осмысление истории и современных проблем культуры и образования в ценностно-гуманитарной перспективе. Более чем за двадцать лет Свято-Троицкие академические чтения стали заметным событием в философско-культурологической, религиоведческой и научно-педагогической жизни Санкт-Петербурга и Северо-Запада России, приобрели не только межрегиональный, но и международный статус.

В научном сборнике представлены доклады, прочитанные в рамках СТЧ-2024 на секции «Социалистический реализм: pro et contra. Соцреализм, постмодернизм, постреализм», проведенной при поддержке гранта Российского научного фонда № 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

УДК 7/8
ББК 85

ISBN 978-5-907855-26-7

© Коллектив авторов, 2024
© Русская христианская гуманитарная академия
им. Ф. М. Достоевского, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Беневоленская Н. П.

Тенденция симулятивности
в рамках литературы (вне)соцреализма
(романы Саши Соколова)

7

Богданова О. В.

Максим Горький — предвидение «новых героев»
литературы социалистического реализма

17

Будкова Е. Г.

К вопросу о жанровой форме авторской интерпретации
истории в творчестве советских писателей
(на примере дилогии А. Н. Толстого «Иван Грозный»)

21

Гусейнов В. Н.

Конструирование «пролетарскости»:
литературно-критические практики
пролетарских писательских союзов 1923–1932 годов

28

Егорова Ю. М.

Могла ли повесть «Мать» М. Горького
стоять у истоков соцреализма?

34

Иваньшина Е. А., Пригункова Э. Э.

Роман воспитания
в контексте советской литературы
(А. Гайдар, В. Каверин, В. Дудинцев)

40

Иванов Н. И.

Алексей Толстой
о природе творчества

48

Лю Миньцзе

Восприятие советского и вечного
в рассказе И. Бунина «Несрочная весна»

54

Максиняев Р. И.

Поэтическое творчество Юза Алешковского:
генезис, репрезентация советской мифологии

64

<i>Маркова Т. Н.</i>	
«Донбасский текст» З. Прилепина («Ополченский роман»)	77
<i>Митрофанова И. А.</i>	
Писатель-соцреалист Ф. Абрамов о судьбе русского патриархального крестьянства	81
<i>Никонова Т. А.</i>	
Об отсутствии сюжетоспособности современной прозы (советское и постсоветское)	90
<i>Оляндэр Л. К., Богданова О. В.</i>	
Роман М. Горького «Жизнь Климa Самгина» (теория и практика социалистического реализма)	95
<i>Павликова П. Г.</i>	
Стихотворение С. Гандлевского «А вот и снег. Есть русские слова...» (традиция и новаторство)	104
<i>Перзеке А. Б., Перзеке М. Ю.</i>	
Авторский замысел в романе Ю. Олеши «Зависть» и художественные пути его воплощения	115
<i>Святославский А. В.</i>	
Константин Симонов о социалистическом реализме: к докладу на Втором всесоюзном съезде писателей	128
<i>Соколова И. В.</i>	
Стилевые поиски в рассказах Т. Толстой позднего советского периода	137
<i>Федотов О. И.</i>	
Запрос о свободе слова из 1905 года	145
<i>Чэн Синьюй, Чжсан Юй</i>	
Образ женского счастья в рассказах Л. Петрушевской и В. Токаревой	153
<i>Чжсан Юй</i>	
Образ круга в рассказе Т. Толстой «Река Оккервиль»	158

УДК 82.161.1

Беневоленская Нонна Петровна,
доктор филологических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный университет
Email: fff2204@mail.ru

ТЕНДЕНЦИИ СИМУЛЯТИВНОСТИ В РАМКАХ ЛИТЕРАТУРЫ (ВНЕ)СОЦРЕАЛИЗМА (РОМАНЫ САШИ СОКОЛОВА)

В статье рассмотрены тексты романов Саши Соколова «Школа для дураков» (1975), «Между собакой и волком» (1979), «Палисандрья» (1985). В ходе анализа показано, как прозаик рождает симулятивную реальность, как в ней пребывают его особые герои. Показано, что манера и стиль Саши Соколова развивались (не) в недрах соцреалистической литературы и поднимались над нею, рождая новейшие тенденции в современной прозе за счет постоянного амбивалентного взаимопроникновения различных мыслительных начал.

Ключевые слова: Саша Соколов, роман, тенденция симулятивности, литература соцреализма, практики постмодернизма.

Benevolenskaya Nonna Petrovna,
Doctor of Philology,
Saint Petersburg State University
Email: fff2204@mail.ru

TRENDS IN SIMULATION WITHIN THE LITERATURE (OUTSIDE)SOCIALIST REALISM (NOVELS BY SASHA SOKOLOV)

The article examines the texts of Sasha Sokolov's novels "School for Fools" (1975), "Between a Dog and a Wolf" (1979), "Rosewood" (1985). The analysis shows how the novelist gives birth to a simulated reality, how his special characters reside in it. It is shown that Sasha Sokolov's manner and style developed (not) in the depths of socialist realist literature and rose above it, giving rise to the latest trends in modern prose due to the constant ambivalent interpenetration of various thought principles.

Keywords: Sasha Sokolov, novel, the trend of simulation, literature of socialist realism, postmodernism practices.

Почти за тридцать с лет Саша Соколов завершил только три не слишком больших по объему романа [см. подробнее: 1, 2, 4, 5, 6 и др.]. Сам прозаик называет себя «апологетом медленного письма» [10, с. 380] и к «словесности, сработанной на скорую руку», относится с подчеркнутым пренебрежением. «Способность к медленному письму не зависит от бытовых обстоятельств. Это — от Бога» [10, с. 381], — заявляет Соколов. В его трактовке, писатели-«медлители» не только «гурманы, эпикурейцы искусства», именно они, будучи подлинными художниками, «созерцают течение вечности» и постигают истину. Разумеется, такого рода тексты, как подчеркивает Соколов, и рассчитаны на неспешное восприятие и требуют от читателя достаточной интеллектуальной изощренности и подготовки. Соколов отличается от других представителей постмодерна резко и подчеркнуто негативным отношением к массовой культуре, которую он презрительно именует «капиталистическим примитивизмом». Он гордо заявляет о своем стремлении «остаться аристократом духа», а также поднять русскую прозу до

уровня поэзии, о литературе же говорит, что она — «дело святое» [10, с. 356–357]. Все эти самопрезентации, декларирующие презрительное неприятие масскульты с высот эстетской башни из слоновой кости, казалось бы, неоспоримо свидетельствуют о безусловной принадлежности Саши Соколова к культуре модернизма. Однако не следует спешить с выводами, ибо декларации литераторов (и постмодернисты не исключение) не всегда соответствуют действительному положению вещей.

Первый же роман Соколова «Школа для дураков» (1975) удостоился похвалы строгого Владимира Набокова. Повествование ведет главный герой, полуумный ребенок, учащийся спецшколы «для дураков», именующий себя Нимфеем. Мальчик страдает раздвоением личности. Постепенно сквозь бредовые фантазии несчастного ребенка проступают контуры воссоздаваемой в романе реальности. Становится ясно, что мальчик живет в семье прокурора, ограниченного и жестокого человека, который, считая всех негодяями, испытывает радость только тогда, когда добивается максимально возможного наказания для подсудимых. Он заставляет сына для тренировки интеллекта и памяти переписывать передовицы советских газет. Мать издергана и запугана, она бесконечно устала от болезни сына, мечется между своими многочисленными бедными родственниками, мужем, любовником. Мальчику очень нравится дача, расположенная в пятой пригородной зоне, но отец, которому надоели постоянные визиты дальней родни, в конце концов участок и дом продает. Один из соседей героя по дачной местности — старый ученый-биолог Акатор. Мальчик влюблен в его дочь, уже взрослую женщину, и преклоняется перед учителем географии Норвеговым, смерть которого становится для него страшным потрясением. У мальчика, помимо всего прочего, особое, «пространственное» (или мифологическое) восприятие времени: прошлое, настоящее и будущее существуют, оказываются в одном ряду. Лечит Нимфею доктор Заузе. Обострение болезни ребенка приводит к припадкам-истерикам, когда он кричит нечеловеческим криком, «исходит им, как кровью».

Больное сознание ребенка постоянно возвращается к двум ключевым для него проблемам — смерти Павла (он же Савл) Норвегова и любви к Вере Акаторовой.

Четвертая глава («Скирлы») знакомит нас с невротическими комплексами, связанными с половым созреванием героя. Нимфея привносит сексуально-эротическое начало в древний фольклорно-сказочный сюжет про лишившегося ноги медведя (или, может быть, проницательно обнаруживает в этом сюжете ритуально-эротический архаический пласт). Таинственное «скирлы» оказывается скрипом кровати, на которой занимаются сексом мужчина и женщина — эта жгучая тайна и пугает героя, и, в еще большей степени, влечет к себе. Предметом его любопытства оказываются сексуальные отношения соседей, а также матери и ее любовника. Но, разумеется, прежде всего Нимфею волнует интимная жизнь Веты Акаторовой, ребенка преследует кошмарное видение, «как некто, неразличимый в сумраке гостиничного коридора, ведет нашу Вету к себе в номер, и там, и там...» [10, с. 128]. Есть основания полагать, что подозрения рассказчика относительно сексуальной неразборчивости Веты далеко не беспочвенны. Во всяком случае, академик Акаторов на вопрос Нимфеи о своей дочери отвечает весьма фривольной песенкой («Вета, Вета, Вета, разута и раздета» [10, с. 127]), а затем советует: «...забудьте ее, боюсь, она развратит вас» [10, с. 127]. Мальчик мечтает жениться на Вете, но сознает, что для вступления в брак необходим сексуальный опыт. Учитель Норвегов, дабы просветить ребенка, дает ему почитать переведенную с немецкого брошюру «о семье и браке» [10, с. 177], но теоретические познания не вполне удовлетворяют героя: «Нужна, очевидно, какая-то женщина, лучше всего — знакомая, которую давно знаешь, которая что-нибудь подсказала бы в случае чего, если бы что-то не получилось сразу...» [10, с. 134].

Произведение строится таким образом, что автор, не отказываясь от системы бытовых и психологических мотивировок, позволяющих интерпретировать повествование как бред несчастного сумасшедшего, в то же время открывает и совсем иную смысловую перспективу. Возникает мотив высокого безумия. Мир, который считает себя нормальным, — «завшивевшее тараканье племя», «безмозглое панургово стадо» [11, с. 34]. И учитель

Норвегов, которого впоследствии, комментируя роман, Соколов назвал «человеком бесстрашия и неограниченной внутренней раскрепощенности» [10, с. 369], неслучайно посыпает проклятие этому миру. Образ Норвегова соотнесен с мотивом ветра, а ветер в романе символизирует божественный беспорядок, апокалиптический хаос, который угрожает убогому порядку обывательского мирка: «...Я когда-нибудь так крутану ваш скрипучий ленивый эллипсоид, что реки ваши потекут вспять, вы забудете ваши фальшивые книжки и газетенки, вас будет тошнить от собственных голосов, фамилий и званий, вы разучитесь читать и писать, вам захочется лепетать, подобно августовской осинке. Гневный сквозняк сдует названия ваших улиц и закоулков и надоевшие вывески, вам захочется правды. <...> И тогда приду я. Я приду и приведу с собой убиенных и униженных вами и скажу: вот вам ваша правда и возмездие вам» [10, с. 34].

И сам несчастный мальчик временами сознает свое безумие как высокое избранничество, как способность видеть истину, не подчиняясь фальши панургова стада обывателей. Он дает клятву: «...Я, ученик специальной школы — такой-то по прозвищу Нимфея Альба, человек высоких стремлений и помыслов, борец за вечную людскую радость, ненавистник черствости, эгоизма и грусти, в чем бы они ни проявлялись, я, наследник лучших традиций и высказываний нашего педагога Савла, клянусь тебе, что ни разу уста мои не осквернит ни одно слово неправды, и я буду чист, подобно капле росы, родившейся на берегах нашей восхитительной Леты ранним утром...» [10, с. 128–129]. Его болезненный истерический крик (ледяня кровь окружающих, мальчик вопит: «Бациллы!») учитель Норвегов трактует в сакрально-романтическом духе как вдохновенное выражение протеста против наличного миропорядка: «О, с какою упоительною надсадой и болью кричал бы и я, если бы дано мне было кричать лишь в половину вашего крика! Но не дано, не дано, как слаб я, ваш наставник, перед вашим данным свыше талантом. Так кричите же вы — способнейший из способных, кричите за себя и за меня, и за всех нас, обманутых, оболганных, обеспеченных и оглушенных, за нас, идиотов и юродивых, дефективных и шизоидов, за воспитателей и воспитанников, за всех, кому не дано и кому уже заткнули их слюнявые рты, и кому скоро заткнут их, за всех без вины онемевших, немеющих, обезъязыченных — кричите, пьянея и пьянея: бациллы, бациллы, бациллы!» [10, с. 118].

Более того, текст содержит достаточное количество политico-идеологических инвектив и аллюзий, позволяющих соответствующим образом конкретизировать суть развернутого в произведении конфликта. Очевидно, что речь идет не столько о несовершенстве земной жизни вообще, сколько о пороках специфической советской действительности. Точные приметы и атрибуты тоталитарного режима налицо, например, в «меловых стариках» («один в кепке, а другой в военной фуражке» [10, с. 97]) легко узнаются скульптурные изображения Ленина и Сталина, биолог Акатор, конечно же, был в свое время репрессирован за свои научные идеи: «Но ему, академику Акатору, мало кто верил, и однажды к нему в дом пришли какие-то люди в заснеженных пальто, и академику куда-то надолго увели, и где-то там, неизвестно где, били по лицу и в живот, чтобы Акатор никогда больше не смел утверждать эту чепуху» [10, с. 70]. В этом же политически-аллюзивном, «антитоталитарном» контексте можно рассматривать и все мотивы, связанные с деятельностью отца-прокурора и других представителей власти, включая администрацию «школы для дураков», в особенности ее директора, апологета «тапочной» дисциплины Перилло.

Существенную роль в тексте играют диалоги рассказчика Нимфеи и автора, в которых последний объясняет, что его произведение, с точки зрения защитников и функционеров режима, вроде прокурора и директора, является «антинашим» [10, с. 184], то есть «антисоветским». Автор отдает себе отчет в том, что в условиях тоталитарной действительности написанный роман, получи он огласку, мог бы стать причиной его принудительного заключения в психиатрическую больницу: «А кто автор? — поинтересуется прокурор, — Дайте автора. Сочинитель такой-то, — доложит директор. И боюсь, после этого у меня будут большие неприятности, вплоть до самых неприятных, боюсь, меня сразу

отправят туда, к доктору Заузе» [10, с. 185]. На предложение мальчика взять себе псевдоним («минодвесп» [10, с. 185]) автор отвечает, что в этом случае ему было бы стыдно перед Норвеговым, который здесь характеризуется как истинный гражданин, бесстрашный и бескомпромиссный борец против социальной несправедливости.

На допустимость и резонность подобной трактовки «Школы для дураков» указывают и комментарии к роману, содержащиеся в интервью и эссе Соколова. Вот, например, характерный отрывок из статьи «В доме повешенного»: «Автор симпатизирует своему герою. Их взгляды на права человека вообще и на бесправие русского человека в частности совпадают со взглядами третьего, более именитого диссidenta. В книге цитируется свидетельство последнего, датированное глухоманью семнадцатого столетия. Оно показывает, что даже время не способно улучшить положение нашего народа, равно изменить его точку зрения на это положение. Выпросил у Бога светлую Русь Сатона, говорит протопоп Аввакум, даже очервленит кровию мученическую. Добро ты, Диавол, задумал, и нам то любо — Христа ради, нашего света, пострадать» [10, с. 368].

Казалось бы, идейную структуру произведения, в котором авторские симпатии и антипатии выражены столь очевидным и недвусмысленным образом, следует признать вполне традиционной. Однако при ближайшем рассмотрении это впечатление оказывается обманчивым.

Текст построен таким образом, что исповедь юного героя можно с одинаковым успехом воспринимать и в романтическом (или же социально-обличительном) ключе, и как шизофренический бред безумца. Едва читатель успевает настроиться на возвышенный лад, как в повествовании обнаруживаются несомненные признаки патологии сознания и распада личности героя. Казалось бы, решающим фактором, способным склонить чашу весов в пользу возвыщенно-романтической трактовки, можно считать подчеркиваемую в тексте связь между рассказчиком, учащимся спецшколы, и автором романа. Более того, в их уже упомянутых выше диалогах автор выступает в роли ученика Нимфеи и, разделяя его мироощущение, как бы старается следовать его методу. Однако и эта параллель остается всецело амбивалентной. «Разумеется, уподобление творчества безумию, а безумия творчеству — далеко не новость, особенно на фоне культуры модернизма и романтизма, — справедливо указывает М. Липовецкий. — Но одно дело художник, в экстазе творчества уподобляющийся безумцу, и совсем другое — сопливый недоросль <...> “неуспевающий олух специальной школы”, страдающий раздвоением личности и сексуальными комплексами» [4, с. 276]. Рассказчик ставит окружающему миру беспощадный диагноз, точность которого во многом подтверждается, но собственная тяжелая и неизлечимая болезнь героя заставляет усомниться во всех его оценках, суждениях и выводах.

Впрочем, мотив безумия — и не возвыщенно-романтического, а вполне заурядного, клинического — соотнесен в романе не только с образом главного героя, но и с фигурами остальных привлекательных персонажей. Так, сочувствующий мальчику академик Акатов вероятнее всего повредился рассудком за долгие годы пребывания в тюрьмах и лагерях. Точно так же есть все основания усомниться в душевном здоровье географа пятой пригородной зоны Павла (Савла) Норвегова. В его монологах возвыщенно-поэтическое постоянно совмещается с патологическим. Почти все советы, которые Норвегов дает рассказчику, если оценивать их с точки зрения предметно-бытовой логики, рекомендации, адресованные больному ребенку, следует признать по меньшей мере неадекватными. Точно так же обличительные монологи географа, в которых он клеймит позором директора Перилло и прочих своих врагов, обнаруживают несомненные признаки психического расстройства. Ограничимся только одним примером, эпизодом, где Норвегов, сокрушаясь по поводу грубости надписей и рисунков на стенах школьной уборной, возлагает всю ответственность за это зло на Перилло: «Но мы ли виновны в идиотизме и животной похоти наших, наши ли руки исписали двери кабинок? Нет, нет! — закричит, — мы только слабые слуги и неслухи директора нашего Коли Перилло, и это он попустил нам разврат наш и слабоумие наше, и это он не научил нас любить нежно и сильно, и это его руки водили нашими, когда мы рисовали здесь на стенах, и он

виноват в идиотизме и похоти наших. О мерзкий Перилло, — скажет Савл, — как ненавистен ты мне! И заплачет» [10, с. 100]. Разумеется, Перилло в романе представлен как бездушный и жестокий администратор, настоящий тиран, формалист, требующий от учеников неукоснительного соблюдения дисциплины. Нет сомнения в том, что его «тоталитарные» методы усугубляют невротические расстройства несчастных учащихся «школы для дураков».

Мать главного героя, разумеется, не столь привлекательный персонаж, как Норвегов, но эту издерганную женщину «ученик такой-то» тоже искренне любит. Тем более любопытно, что в романе есть детали, которые заставляют усомниться в ее нормальности. Так, например, во второй главе местный мастер-стекольщик рассказывает, как жена прокурора «яму огромную копает посреди участка» [10, с. 74], а на его вопрос о назначении такого странного котлована отвечает: «...чтобы все дожди мои были» [10, с. 74]. Таким образом, можно констатировать, что в этом романе буквально все, что может так или иначе вызвать читательские симпатии, обнаруживает связь с патологией, душевным расстройством.

Впрочем, судить о взглядах и поступках персонажей романа крайне сложно. Дело в том, что картина реальности, которую читатель в процессе знакомства с текстом пытается восстановить, вычленить из бессвязных и хаотических рассуждений героя-рассказчика, оказывается чрезвычайно туманной. Те события и мотивировки, которые, на первый взгляд, представляются вполне достоверными, вдруг оказываются весьма сомнительными, а то и вовсе обнаруживают фиктивный и фантазийный характер. Можно в какой-то мере понять интерпретаторов, которые вообще отказываются вести разговор о «реальности» применительно к этому роману (см., напр.: «Из этой фантазии не извлечь ни единой крупицы реальности: все попытки здравых мотивировок обречены на провал» [12, с. 7]).

Отчасти это происходит из-за того, что больное сознание героя не сковано никакими препонами, перед читателем проносятся потоки ассоциаций, которые Липовецкий точно именует «речевыми лавинами» [4, с. 275]. Возникают — порой на основе реальных явлений, фиксируемых Нимфеем, а порой и вне прямой связи с реальностью — метафорические сцепления, которые начинают вести автономное существование. В этой связи крайне трудно понять, существует ли в действительности Вета Акатова (не важно, в качестве учительницы или женщины легкого поведения) или же это плод фантазии главного героя, метафорический образ, рожденный из ветки акации и железнодорожной ветки. В еще большей степени сомнительным представляется факт существования возлюбленной Норвегова девочки по имени Роза Ветрова.

То есть читатель соколовского романа вольно или невольно включается в процесс поиска «реальности». Постепенно, вроде бы, образуются контуры и очертания этой действительности, а затем картина вдруг начинает расплазаться. Мы вновь пытаемся собирать из разрозненных элементов и деталей некое связное целое, называемое «реальностью» — и вновь безуспешно. Наконец мы начинаем понимать, что преодолеть кризис аутентичности и добраться до «истинной», «действительной» версии происходящего не сможем, потому что действительность иллюзорна, она лишь игра знаков, за которыми нет ничего, кроме иных знаков. Воспринимающий индивид привносит специфику собственной личности в то, что обычно именуется «реальностью», которая оказывается сложным производным от его индивидуальных комплексов, фантазий и привычек. Разумеется, в романе «Школа для дураков» данная особенность повествования может быть объяснена психической патологией героя-рассказчика. Но до конца удовлетвориться таким объяснением вряд ли возможно.

Внимательное чтение романа убеждает в том, что так называемая объективная реальность есть вообще некая фикция: каждый из нас, подобно безумному мальчику по прозвищу Нимфей, воспринимает окружающее по-своему, ибо каждый имеет «избирательную память». Это доказывает и несколько странная, стоящая в романе особняком вторая глава, которая называется «Теперь рассказы, написанные на веранде». Здесь повествование ведут, один за другим, неведомые персонажи, которые не имеют никакого отношения к основному содержанию произведения. Лишь в одной новелле «Как всегда в воскресенье» речь идет как раз о семействе мальчика, прежде всего о родителях учащегося «школы для дураков», которые

увидены глазами некоего рассказчика — местного стекольщика (он упоминался и ранее, в главе первой). В остальных случаях героев и героинь объединяет разве что место действия, знакомая пригородная зона. (Заглавие, казалось бы, позволяет предположить, что рассказы, собранные в главе, объединяют и место, где они были написаны («написанные на веранде»), но эта мотивировка при ближайшем рассмотрении оказывается заведомо фиктивной. Представленные в главе рассказчики никак не могли оказаться на одной веранде.)

Правда, порой и в других историях можно уловить определенную связь с исповедью Нимфеи на мотивном уровне. Например, в новелле «Последний день» повествуется о безответной любви некоего уходящего служить в армию молодого человека, в рассказе «Репетитор» перед нами исповедь девушки, в которой вскользь обозначены и проблемы, связанные с половым созреванием в подростковом возрасте. Но и тут сходство слишком отдаленное и случайное.

Казалось бы, принципиальное отличие второй главы от остальных должно заключаться в том, что в ней представлены психически нормальные люди (как уже было отмечено, лишь в одном из рассказов упомянут главный герой романа: «...мальчишку прокурорского в ларек сразу послали» [10, с. 75]). Однако внимательное чтение «рассказов, написанных на веранде», заставляет в этом усомниться — слишком уж немотивированы и иррациональны многие суждения и поступки персонажей. Так, например, трудно назвать адекватным машиниста экскаватора из новеллы «Земляные работы», который много лет мечтал вдоволь полюбоваться на чужой череп и как следует потрогать его руками. Мы видим героя в момент осуществления некрофильских грез: копая траншею он наткнулся на гроб с в меру истлевшим покойником: «Да, — размышлял машинист, спускаясь в могилу по стремянке, — да, теперь-то мне будет хороший череп, а то живешь-живешь, а ничего такого не имеешь. Конечно, у меня-то худая голова, но ведь не так уж часто выпадает свободное время, чтобы ощупать ее как следует. К тому же, когда трогаешь свою голову, не получаешь почти никакого удовольствия — тут нужен чистый чужой череп, чтобы можно было хоть вешать его на палку, хоть насаживать куда будет нужно. Вот везуха! Разберу сейчас тряпье, выкину кости и возьму чистенький череп — как есть. Такие моменты в жизни не упускай, иначе, того и гляди, кто-нибудь наденет на палку твой череп и будет ходить по улицам и пугать кого вздумается» [10, с. 83–84]. Герой-рассказчик новеллы «В дюнах» не столь патологичен, как мрачный охотник за черепами из «Земляных работ», но и его логика способна вызвать удивление. «Хорошо встречаться с девушкой, мать которой работает на земснаряде: если кто-нибудь спросит, ты прямо так и скажешь — она работает на земснаряде. И каждый позавидует» [10, с. 78] — с этого интригующего тезиса начинается рассказ, и читатель вправе ожидать, что далее выяснится, в чем же состоит преимущество работы матери возлюбленной героя над прочими профессиями и почему окружающие ему так завидуют. Однако подробный отчет о встречах рассказчика с девушкой на песчаных дюнах и о ссоре с ней в конце лета не содержит даже и намека на данное загадочное обстоятельство.

Вторая глава открывает читателю иные ракурсы восприятия действительности, иные психологические структуры, иные миры. И эти миры, мало в чем соприкасаясь, в то же время обнаруживают некую трудноуловимую связь не только друг с другом, но и с утонченным и болезненным миром Нимфеи. И это еще раз заставляет читателя усомниться в существовании того, что принято именовать объективной реальностью.

Конечно, тезис о безусловной принадлежности романа «Школа для дураков» к культуре постмодерна может вызвать ряд возражений. Так, например, очевиден уже отмеченный выше факт присутствия в тексте ряда безусловно негативных персонажей. Согласимся, что автор не делает ни малейших попыток поставить под сомнение однозначно отрицательную оценку отца главного героя или же директора школы Перилло. Однако, как уже было сказано, текст так построен, что у читателя есть все основания усомниться в самом факте существования этих персонажей. Не исключено, что оба они — плоды воображения неадекватного героя-рассказчика. Были ли отец и директор? Да и был ли мальчик? Впрочем, так же дело обстоит и с сугубо позитивными персонажами романа, прежде всего

с Норвеговым. Неслучайно в одном из итоговых комментариев мальчик так высказывается о возлюбленной своего учителя Розе Ветровой: «...а возможно, что такой девочки никогда не было, и мы придумали ее сами, как и все остальное на свете» [10, с. 191].

Перед нами удивительный текст, читая который мы имеем возможность расставлять акценты по своему усмотрению, получая либо по-медицински точный анализ больного сознания, либо романтическую (впрочем, при желании, политически-аллюзивную) притчу. Однако на практике остановиться на какой бы то ни было фиксированной интерпретации не представляется возможным, ввиду постоянного амбивалентного взаимопроникновения различных начал. Текст является собою постмодерно-оксюморонную развенчивающую апологию безумия.

На оксюморонную волну восприятия автор настраивает читателя с самого начала. На первых же страницах романа упоминается о загадочном Михееве (он же и Медведев), известном «под именем Насылающий Ветер» [10, с. 25]. «Одни утверждали, будто он молод и мудр, другие — будто стар и глуп, третьи настаивали на том, что он средних лет, но неразвит и необразован, четвертые — что стар и умен. *Находились и пятые, заявлявшие, что Насылающий молод и дряхл, дурак — но гениален*» ([10, с. 25], выд. нами. — Н. Б.). Как становится очевидно далее, правы именно последние — те, для кого молодость вполне совместима с дряхлостью, а глупость не противоречит гениальности. На вопрос матери: «разве можно быть инженером и школьником одновременно?» [10, с. 95] — герой-рассказчик отвечает в полном соответствии с оксюморонной логикой: «Дорогая мама, я не знаю, можно ли быть инженером и школьником вместе, может, кому-то и нельзя, кто-то не может, кому-то не дано, но я, выбравший свободу, одну из ее форм, я волен поступать как хочу и являться кем угодно вместе и порознь...» [10, с. 95]. Чрезвычайно сложна и может быть по-разному интерпретирована рассказанная учителем Норвеговым притча «Плотник в пустыне». Но в любом случае она является яркий пример все той же логики, все того же мироощущения: герой притчи одновременно и плотник, и птица, и казнимый нищий; он сам себя распинает на кресте, сам себе разъясняя суть происходящего. Точно так же — при кажущемся следовании принципу сугубого двоемирия — трудно отделить в романе добро от зла, сакральное от инфернального. В этом контексте предельно амбивалентным и оксюморонным предстает и содержание уже упомянутой аввакумовской цитаты (ее важная роль подчеркнута авторской разрядкой), где речь идет о заключенном между Богом и дьяволом договоре, обрекающем Русь на муки во имя света и добра.

Текст второго романа Саши Соколова «Между собакой и волком» (1979) организован потоком ассоциаций и фантазий, здесь действуют «непрерывные метонимические (не по сходству, а по соседству) метаморфозы» [4, с. 278]. Сам автор в одном интервью пересказывает фабульную канву произведения следующим образом: «Герой романа, человек одинокий, возвращаясь из другой деревни домой на костылях, в сумерках встречает собаку, которую он принимает вследствие сумерек за волка. Он начинает ее бить костылем, держа ее за ошейник. Собака рвет ошейник и убегает. На следующее утро егеря, узнав, что Илья избил одну из гончих собак, крадут костыли, которые он оставил на крыльце. Отсюда и пошла вражда между Ильей и егерями. В конце концов Илья убивает еще двух собак, и егеря его за это топят в проруби» [3, с. 194]. Впрочем, Соколов признает, что читателю крайне сложно воспринимать сюжетно-событийную основу, тонущую в потоке ассоциаций и метаморфоз: «Да, где-то, говорят, к концу второго раза начинают прступать какие-то черты неясные сквозь туман. Только на третий раз все понимают» [3, с. 194]. Но и после многократного прочтения наступает весьма относительное понимание, неслучайно исследователи романа расходятся друг с другом в трактовке главных компонентов фабулы. По справедливому замечанию Е. Яблокова, «фразеологизм, вынесенный в заглавие романа, приобретает сущностное значение — воспринимается как некая трагическая формула бытия, находящегося в принципиально «сумеречном» состоянии; то же самое можно сказать о мироощущении практически всех персонажей» [13]. В сумерках «волк превращается в собаку; лис, привязанный к рельсам, — в Илью, к тем же рельсам точно так же привязанного; безногий

точильщик — в хромого кустаря-кожевника, железнодорожный инспектор — в поручика и морячка, случайных соседей Ильи по вагону» [4, с. 278]. В мире метаморфоз призрачными и случайными оказываются все лица и имена — в этом плане характерно одно из стихотворений Запойного Охотника:

Тут похоронен Петр
По прозвищу Багор,
Его все звали Федор,
А он себя — Егор [10, с. 335].

Отметим, что в этом романе важной составляющей являются стихи. Текст произведения состоит из восемнадцати глав, пять из которых — стихотворные. Стихи представляют собой как бы «Записки Запойного Охотника», их автором исследователи, в большинстве своем, признают одного из персонажей — Якова Ильича Паламахтерова. (Впрочем, Дж. Смит, например, доказывает, что Паламахтеров, представленный в прозаической части романа как автор примитивных и грубых частушек, никак не может рассматриваться в качестве творца достаточно изысканных, во всяком случае, культурных стихотворных текстов [8]). Стихотворные главы во многих отношениях контрастируют с прозаическими. В прозаических главах калькируется мироощущение малограмотного сельского жителя, в рассуждениях рассказчика Ильи Дзындзырэллы практически отсутствуют логика и каузальность, они изобилуют хронологическими неувязками, здесь преобладают предложения растянутые и «заплетающиеся» [8]. Перед нами первичное, архаическое, мифологическое сознание, проникнутое верой в бесконечность бытия. Между тем стихи написаны относительно культурным и интеллигентным (хотя и «запойным») человеком, пришедшим в мир инстинктов из мира сознания. С образом Паламахтерова, по мнению большинства критиков, связано лирическое, а возможно, и автобиографическое начало. Стихотворные тексты следуют друг за другом в логической последовательности и явно прослеживают реальное течение времени (во всяком случае, отражают смену времен года). Нет сомнения в том, что роль противостояния двух контрастных сознаний в романе очень велика. И весьма вероятно, что этот контраст восходит к коллизии собаки и волка, на которую указывает одно из значений весьма емкого заглавия романа.

Яблоков подчеркивает, что образ Ильи содержит очевидные «волчьи» коннотации: «Илья Пророк — святой, в честь которого назван герой романа, связан в народных представлениях с волками; его образ восходит к образу Перуна — тучегонителя и «волчьего пастыря», который и сам способен оборачиваться волком» [13]. Илье, соотнесенному с «волчьей» линией романа, противостоит Яков Паламахтеров, доезжачий, то есть старший псыарь. Составляющий сюжетную основу конфликт происходит из-за того, что Дзындзырэлла бил охотничую собаку. Илья, «предводитель» волков, и Паламахтеров, «предводитель» собак, в переписке по поводу пропажи костылей «наносят друг другу «перекрестные» оскорблении: Дзындзырэлла называет доезжачьего волком, а тот его — выжловкой, т.е. гончей, ведущей стаю» [13]. Характерно и то, что Яков Ильич вполне возможно является сыном точильщика Ильи. При этом сама Россия в романе сравнивается с волчицей.

Разумеется, конфликт волка и собаки, столь важный для идейной структуры романа, может быть осмыслен по-разному. Но вполне резонной представляется его связь с коллизией «природа-цивилизация», точнее говоря, с той специфической формой, которую эта коллизия приняла в так называемой «деревенской» прозе 1960–1970-х годов XX века. «Деревенская» проза (В. Солоухин, С. Залыгин, В. Белов, В. Астафьев, В. Распутин и др.) строилась на контрасте между органичной жизнью русской деревни, построенной «по природному резону» (Залыгин), и оторванной от естественных начал рассудочной городской цивилизацией. В какой-то мере «деревенщики» продолжали в этом плане традиции «новокрестьянской» поэзии первой трети XX века (Н. Клюев, С. Есенин, С. Клычков и др.), где столь значимую роль играл конфликт «живого» и «железного», причем, естественно-природную жизнь

нередко символизировал именно образ волка. Впрочем, и у авторов «деревенской» прозы оппозиция «деревня — город» порой представлена в символической форме как борьба волка и собаки. Примером может служить весьма популярный в свое время стихотворный текст Солоухина:

Мы волки, и нас
По сравнению с собаками мало...

(О том, что с творчеством Солоухина Саша Соколов был знаком, свидетельствует следующий его роман — «Палисандр», где фигурирует Солоухин, превращающийся, впрочем, в соответствие с логикой тотальных метаморфоз, в Солженицына.)

Надо сказать, что «деревенскую» прозу Соколов в своих интервью оценивал достаточно негативно как явление архаическое и «заскорузлое»: «Вся эта заскорузлая проза мне никогда не нравилась, я от этого именно отбрыкивался. <...> Теперь же наступило новое время, когда нельзя заставлять людей ходить в лаптях» [3, с. 197]. Однако при анализе «Школы для дураков» мы уже обращали внимание на то, что комментарии и высказывания Соколова порой слишком схематичны и односторонни, собственные художественные тексты прозаика разрушают их сугубую монологичность. В какой-то мере в романе «Между собакой и волком» Соколов действительно полемически отталкивается от «деревенщиков» и их идеологии. Но, как и в «Школе для дураков», всякое «двоемирие» здесь последовательно разрушается. В мерцании метаморфоз любая тенденция всегда готова обернуться своей противоположностью. Собака превращается в волка, так же как жизнь оказывается тождественна смерти. Все оппозиции сводятся в общее конфликтное пространство, где обнаруживается их парадоксальное единство, оксюморонное по своей природе.

Этот роман служит наилучшей иллюстрацией к суждению Соколова о том, что литература — «это хороший модернистский джаз» [9, с. 182]. В такой предельно свободной форме писатель стремился, по его признанию, выразить оксюморонную мысль «о беспрерывности человеческого существования, о его замкнутости» [7, с. 198].

Текст романа «Палисандр» также является собой постоянно находящийся в движении конгломерат ассоциативных связей, но восстановить событийную основу здесь гораздо проще, чем в «Между собакой и волком». Повествование ведет главный герой Палисандр Дальберг, внучатый племянник Берии и внук Григория Распутина. Кроме того, как выясняется, в одном из прежних воплощений герой побывал еще и жеребцом Екатерины II. Палисандр проходит «по-наполеоновски славный путь от простого кремлевского сироты и ключника в Доме Массажа Правительства до главы государства и командора главенствующего ордена» [10, с. 8]. Палисандр придана сверхчеловеческая многогранность и укорененность в самых разных сферах бытия. Он знаменитый художник и скульптор, крупный филолог, математик, поэт, музыкант, великий писатель, выдающийся борец за права человека и т.д., удостоенный сразу нескольких Нобелевских премий. Стержнем же столь удивительной и многогранной личности оказывается нарциссическая самовлюбленность.

Соколов выстраивает образ, который можно назвать персонифицированным оксюмороном. Действительно, как отметили практически все исследователи романа, Палисандр соединяет в себе противоположные состояния и свойства: он одновременно и юноша, и старик; и красавец, и урод (обнаруживается семипалость, косоглазость героя, наличие бельма на глазу, отсутствие волосяного покрова и т.д.); способен, будучи гермафродитом, выполнять и мужскую, и женскую половые функции одновременно; абсолютно самовлюбленный нарцисс, он, как выясняется, практически никогда не видел в зеркале своего отражения. Собственная биография Дальберга оперирует только крайними состояниями человеческого существования: знатность и безвестность, кульп личности и предельное унижение, безмерное богатство и нищета, амплуа великого любовника и жертвы сексуальных издевательств. По справедливому мнению практически всех интерпретаторов,

основу замысла «Палисандрии», ее стилистическую, языковую, характерологическую и пространственно-временную канву составляет «смыкание экстремумов».

В «Палисандрии», задуманной как некое завершение романного жанра вообще («...написать роман, который покончит с романом как с жанром», — так сам Соколов сформулировал творческую задачу [8]), Соколов довел до логического предела и апофеоза тот принцип соединения полярных и в равной мере симулятивных состояний, который ранее использовал в «Школе для дураков» и «Между собакой и волком».

Литература

1. Богданова О. В. Современный литературный процесс: текст, претекст, интертекст. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 324 с.
2. Богданова О. В., Цветова Н. С. Эпох скрещенье... Русская проза 1960-х — 2020-х годов. СПб.: Алетейя, 2023. 374 с.
3. Глэд Д. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. М., 1991.
4. Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: в 2 т. М., 2003.
5. Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности. Саранск: Изд-во Мордовск. ун-та, 2009. 284 с.
6. Преодолевшие соцреализм. Авангард 1970–1980-х в борьбе с социалистическим реализмом: колл. монография / под ред. О. В. Богдановой. СПб.: Алетейя, 2023. 232 с.
7. Саша Соколов и Виктор Ерофеев. Время для частных бесед... // Октябрь. 1989. № 8. С. 198–201.
8. Смит Дж. Стихи в романе Саши Соколова «Между собакой и волком». URL: akost.nm.ru/sas2.html
9. Соколов Саша. Знак озаренья // Октябрь. 1991. № 2. С. 180–184.
10. Соколов Саша. Палисандрия. Роман. Эссе. Выступления. СПб., 1999. 351 с.
11. Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком: Романы. СПб., 1999. 316 с.
12. Цветков А. Уроки меркатора // Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком: Романы. СПб., 1999. С. 3–7.
13. Яблоков Е. «Нашел я начало дороги отсюда — туда» (О мотивной структуре романа Саши Соколова «Между собакой и волком»). URL: remington.ru/~rio/lit3wave/5_3.html

УДК 821.161.1

Богданова Ольга Владимировна,
доктор филологических наук, профессор,
Русская христианская гуманитарная академия
им.Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург)
Email: olgabogdanova03@mail.ru

МАКСИМ ГОРЬКИЙ — ПРЕДВИДЕНИЕ «НОВЫХ ГЕРОЕВ» ЛИТЕРАТУРЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА¹

В статье на примере раннего рассказа М. Горького «Челкаш» (1894) показано, как образ бывшего крестьянина героя Гришки превращался — намеренно и интуитивно — в образ героя-бояка, ставшего предтечей «нового героя» новой литературы начала XX века. Показано, что формирование нового типа героя шло у Горького нетрадиционным путем само(авто)осознания, но под влиянием сторонних идей извне (в т.ч. В. Г. Короленко).
Ключевые слова: М. Горький, трансформация авторской позиции, формирование «нового героя», литература соцреализма.

Bogdanova Olga Vladimirovna,
Doctor of Philology, Professor,
F. M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy (SPb.)
Email: olgabogdanova03@mail.ru

MAXIM GORKY — THE FORESIGHT OF THE “NEW HEROES” LITERATURE OF SOCIALIST REALISM

Using the example of M. Gorky's early short story “Chelkash” (1894), the article shows how the image of the former peasant hero Grishka turned — intentionally and intuitively — into the image of a tramp hero who became the forerunner of the “new hero” of the new literature of the early twentieth century. It is shown that the formation of a new type of hero went by Gorky in an unconventional way by himself (auto)awareness, but under the influence of third-party ideas from the outside (including V. Korolenko).

Keywords: M. Gorky, transformation of the author's position, formation of a “new hero”, literature of social realism.

В восприятии рассказа Максима Горького «Челкаш», одного из ранних произведений писателя, сложилась устойчивая традиция восхваления героя-бояка, вора и контрабандиста Челкаша. В этой связи интересно взглянуть, как формировался этот идеал в творчестве Горького. Можно ли понять, сам писатель в 1984 году «дозрел» до новых идей или они возникли в его творчестве под влияние окружения. В этом плане важно увидеть прароду рассказа «Челкаш», рассмотреть изначальные тенденции, которые хранит в себе горьковский хрестоматийный текст.

С момента публикации рассказа М. Горького «Челкаш» (1895) смысл его прочно увязывался с изображением образа отчаянно смелого и гордого вора Челкаша и сниженного образа крестьянина Гаврилы, жадного до денег и способного ради них на убийство. Об этом писали как современники Горького, так и вся советская школа горьковедения [6, 7]. Однако

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

современный взгляд на горьковский текст пробуждает новые коннотации образов центральных героев [3].

Так, портретная характеристика обоих героев, особенно заглавного персонажа — Челкаша — может продемонстрировать трансформацию интерпретационного смысла.

По Горькому, Гришка Челкаш — «старый травленый волк, хорошо знакомый гаванскому люду, заядлый пьяница и ловкий, смелый вор. <...> Длинный, костлявый, немного сутулый, он медленно шагал по камням и, поводя своим горбатым, хищным носом, кидал вокруг себя острые взгляды, поблескивая холодными серыми глазами и высматривая кого-то среди грузчиков. <...> Даже и здесь, среди сотен таких же, как он, резких босяцких фигур, он сразу обращал на себя внимание своим сходством с степным ястребом, своей хищной худобой и этой прицеливающейся походкой, плавной и покойной с виду, но внутренне возбужденной и зоркой, как лет той хищной птицы, которую он напоминал» [4, с. 9].

Уже в первом описании героя Горький несколько раз повторяет эпитеты «*костлявый*», «*сухой*», «*грязный*», но чаще других — «*хищный*» (только в одном абзаце 4 раза), причем эпитет будет повторен далее по тексту во множестве вариативных словосочетаний: «*хищное лицо*», «*хищный нос*», «*хищный горбатый нос*», «*хищная худоба*», «*хищная птица*» и др. Советская критика характеристике вора-бояка присваивала *позитивный смысл*: сравнение персонажа с ястребом было ассоциировано с небом, свободой, гордостью. Однако в традиции русского фольклора образ «*хищного ястреба*» интерпретируется иначе — это хищная и разбойная птица.

Хищническая сущность героя Челкаша усиливается другим сравнением: Челкаш — «старый травленый волк» [4, с. 8], его руки — «волчьи лапы» [4, с. 19], он «по-волчьи скалил зубы» [4, с. 37].

И еще один зооморфный образ появляется в финале характеристики образа бояка — образ змеи: «...рука Челкаша змеей обвилась вокруг него [тела Гаврилы] <...>» [4, с. 38].

Если не инерционно воспринять такие характеристики заглавного героя, то следует признать, что вряд ли таковой портрет — с насыщенным ястребино-волчьи-змеиным кодом — однозначен и действительно выражает *позитивную программу* автора. Все выразительные средства выдают пугающе-негативную сущность «*драного*» персонажа с «*холодными ястребиными очами*».

Что касается образа Гаврилы, то исследователями *a priori* высказывалось суждение о том, что Горький никогда не любил крестьян, и в связи с образом Гаврилы речь заходила о герое «от сохи», жадном и примитивном. «*Душегуб*» Гаврила «недоверчив, подозителен и жаден до денег — за “пятитку” душу продаст» [1, с. 91]. «...парень от земли, здоровый, но абсолютно без всякой рефлексии и нравственных устоев, мечтающий только о своем хозяйстве, беззубый, ибо невеста его лишь ход к богатому тестю» (?) [5, с. 296].

Между тем портретная характеристика, которую дает Гавриле в тексте рассказа Горький, допускает и иные коннотации.

Никаких птичье-звериных детерминант в чертах героя нет, наоборот, в портрете «*здравого, добродушного парня*» подчеркнуто выделены *большие голубые глаза* и *доверчивый добродушный взгляд*. В другой раз глаза Гаврилы будут названы «*ребячими светлыми*» [4, с. 13]. Внешнему облику грязного «*оборванца*» Челкаша противопоставлены чистая пестрядевая рубаха и штаны Гаврилы, аккуратно прибранный черенок косы как знак трудовой родословной персонажа, примета его недавнего участия в «*косовице*».

Даже не-очень-внимательное прочтение рассказа позволяет заметить, что наряду с уже отмеченными зоообразами, портретирующими заглавного героя, Горький при характеристике персонажей широко использует символику иного уровня — фольклорную (отчасти и религиозную). Речь о том, что с первых строк в повествовании о Челкаше Горьким устойчиво выделяется мотив сквозного веселья, насмешливости, даже лицедейства, присущих персонажу. «...он, всегда веселый и едкий...» [4, с. 10]. «...шел медленно, отпуская направо и налево колкие смешки и шутки...» [4, с. 11].

К подобной характеристике героя-бояка можно было бы отнести ровно и нейтрально, если не помнить, что мотив смеха в русской фольклорной и литературной традиции прочно связан с образами черта, он напрямую инфернален. Заметим, в речи Челкаша настойчиво-константно звучат междометные слова с корнем *черт*-: «Пошел к черту!» [4, с. 9], «Тише, черт!» [4, с. 23], «...черт тебя возьми!...» [4, с. 27], «Кислый черт!...» [4, с. 27], «Погубишь, черт, и себя и меня!» [4, с. 27], «Ишь черт занес!...» [4, с. 32], «Теперь только у чертей между глаз проплыть...» [4, с. 25], «Ну, дьявол, греби же!...» [4, с. 22], «Спят, что ли, черти?...» [4, с. 32], «Спускай трап, копченый дьявол!» [4, с. 32] и мн. др.

Напомним, что в начале повествования и самого Челкаша таможенный сторож именует «дьяволом костлявым» [4, с. 11].

Между тем образ Гаврилы, наоборот, связан с иной ипостасью. Речь персонажа пронизана оборотами, славящими Бога, взывающими к Его защите, к имени Богородицы. «Слава Богу!...» [4, с. 15], «Господи!...» [4, с. 16], «Господи!» [4, с. 22, 23], «Господи благослови!...» [4, с. 20], «Христом прошу!...» [4, с. 22], «...вспомни Бога!...» [4, с. 22], «Пусти для Бога!...» [4, с. 22], «Богородице... дево!...» [4, с. 22] и мн. др. Гаврила — крестьянин (= христианин), потому вся его речь ориентирована на божественно-организованную сущность мироздания и веру в богородичную защиту.

Более того, дьявольское начало в образе Челкаша акцентировано функцией *искусителя*, которая отчетливо эксплицируется в персонаже.

Так, искус, который на уровне денежного вознаграждения осуществляет Челкаш, формируется в рамках тернарной градации. Вначале плата за греблю установлена в пять рублей («Пятитку можешь получить»), позже — в 25 рублей («Четвертной билет хочешь получить? а?»), еще позднее — в сорок рублей («Сорок отделя! а? Доволен?»). Прогрессия залога искушения семантически значима.

После удачной кражи Челкаш заводит разговор с Гаврилой о полученных пятистах сорока рублях, но, только начав, тут же уходит от темы. Гаврила хочет подробностей, но замечает: «Челкаш не собирается начать [продолжать] разговора» [4, с. 34]. Он словно бы испытывает Гаврилу: «...весь он имел вид человека, задумавшего нечто весьма приятное для себя и неожиданное для Гаврилы. Засунув руку в карман, он шелестел там бумажками» [4, с. 36]. Поведение Челкаша картиноно *искусительно*.

Между тем Горькому-прозаику (хотя пока и начинающему) достает психологической реалистичности: по сюжету (в finale) герой-крестьянин едва не убил хищного ястреба, волка, змея-искусителя, но не выкрад из кармана беспомощного Челкаша деньги.

«Деньги взял? — сквозь зубы процедил он [Челкаш]» [4, с. 39], герой уверен, что именно так и должен был поступить Гаврила. Однако: «Не брал я их, брат! Не надо мне!.. беда от них!..» [4, с. 39]. В итоге Челкаш сам угрозами заставляет Гаврилу взять «радужные бумажки».

Общепринятая традиционная трактовка рассказа Горького рекомендует в описанном finale видеть силу и свободу Челкаша и жадность и ничтожность Гаврилы [1, 2, 5 и др.]. Однако, на наш взгляд, либо Горький не сумел жизнеподобно раскрыть характеры выведенных им героев, либо существующий канонический текст содержит в себе «реликты» неосуществленного (пра)замысла, где все симпатии были явно на стороне светлоглазого добродушного «теленка» Гаврилы, а не хищника-ястреба и змея-искусителя Челкаша.

Можно предположить, что изначально Горький сознательно позиционирует героев так, чтобы в finale кардинально изменить оценочную шкалу. По мысли критиков, добродушие Гаврилы «идет не от простоты характера, а от желания понравиться — на всякий случай» [1, с. 91]. Возможно, и так. Однако можно предложить и иной ракурс интерпретации.

Известно тяготение Горького к обобщающим символическим понятиям, в том числе *человек*: очерк «Человек» (1903), рассказ «Рождение человека» (1912), позже «Наш человек», «Легкий человек», «Чужие люди» и др. И в рассказе «Челкаш» Горький размышляет о людях, о *человеке* вообще, не столько о бояке, свободолюбивом отчаянном воре, сколько о двух крестьянах (*людях*) с разной судьбой.

На наш взгляд, именно таковой была первоначальная — исходная — интенция Горького, когда он приступал к созданию рассказа: не опоэтизировать Челкаша, но поразмышлять о *маленькой драме*, разыгравшейся между (двумя) людьми. Неслучайно, когда на событийном уровне «рыбалка» заканчивается и герои благополучно засыпают в трюме греческого судна, на сюжетном уровне звучит могущая стать заключительной фраза: «Все было грустно и звучало, как *колыбельная песнь матери, не имеющей надежд на счастье своего сына...*» [4, с. 33]. «Безличностная» фраза нарратора словно бы растворяется в ночном пейзаже, она встроена в текст почти безакцентно, но звучит символически. Сакральная матрица пропускает сквозь нейтрально-пейзажный пласт. Моление Гаврилы «Богородице... дево...» [4, с. 22] словно бы отзыается в печальных ответных словах матери-девы (матери-природы), указывая на неприятие Ею того пути, на который встал ее — Божий — сын. Один из двух людей, столкнувшихся в рамках *маленькой жизненной драмы*.

Даже конспективные наблюдения нах текстом рассказа показывают, что, скорее всего, исходный замысел Горького был иной, чем сложился в ходе публикации. Очень похоже, что за то время, когда рассказ был написан — 1894 год — и временем его публикации в журнале В. Г. Короленко — 1895 год — в сознании (и соответственно в тексте рассказа) Горького произошли изменения. Видимо, готовый рассказ молодого писателя-бояка, общение с ним прогрессивно настроенных писателей-профессионалов и редакторов подталкивало его к тому, чтобы финал рассказа был скорректирован. И таким образом под влиянием друга, наставника и редактора (возможно, прежде всего В. Г. Короленко и др.) Горький аксиологически трансформировал рассказ. Его акценты были кардинально сдвинуты и изменены.

То есть, можно заключить, что рассказ «Челкаш» не столь идейно и образно прямолинеен, как казалось прежде. Он обнаруживает глубокие внутренние творческие *искания и сомнения*, которые переживал начинающий талантливый писатель на рубеже XIX–XX веков. Заметим в итоге, что трансформации художественного дискурса связаны не столько с современным прочтением текста, сколько с намеренной идеологической коррекцией, сформировавшейся еще на рубеже прошлых веков. И, как можно предположить, под влиянием гуманистически и прогрессивно мыслящего литературного окружения.

Литература

1. Адыева Н. И., Климова Т. Ю. Реализация образа «сверхчеловека» в ранних реалистических рассказах М. Горького // Вестник Бурятского государственного университета. 2015. Вып. 2. С. 88–98.
2. Беляев Д. А. Идея сверхчеловека в творчестве М. Горького: рецепция ницшеанского *Übermensch* // Известия Саратовского ун-та. Нов. сер. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2019. Т. 19. Вып. 2. С. 135–139.
3. Богданова О. В. Философия Человека в пьесе М. Горького «На дне» // Журнал Сибирского Федерального ун-та. Сер. 9. Гуманитарные науки. 2016. № 5. С. 1089–1100 (на англ. яз.).
4. Горький А. М. Челкаш // Горький А. М. Полн. собр. соч. Худож. произв.: в 25 т. М.: Наука, 1969. Т 2. С. 7–41.
5. Кантор В. К. «Челкаш» М. Горького: рождение бояка как победителя русской культуры // Проблемы российского самосознания: Максим Горький и русская провинция. К 150-летию со дня рождения: по мат-лам Российской научной конференции с международным участием [Ярославль, 5–7 июня 2018 г.] и XV Всероссийской конференции Института философии РАН с регионами России [Москва, 31 мая 2018 г.]. Ярославль; М.: РИО ЯГПУ, 2018. 403 с.
6. Максим Горький: pro et contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг. Антология / сост. Ю. В. Зобнин. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. 895 с.
7. Максим Горький: pro et contra. Современный дискурс: антология / сост. О. В. Богданова, Л. А. Спирионова и др. СПб.: Изд-во РХГА, 2018. 880 с.

УДК 82.09 Толстой (045)

Будкова Елена Геннадьевна,
аспирант кафедры мировой литературы
и сравнительного литературоведения,
Донецкий государственный педагогический университет
Email: ellena_2019@inbox.ru

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ ФОРМЕ АВТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСТОРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ ДИЛОГИИ А.Н. ТОЛСТОГО «ИВАН ГРОЗНЫЙ»)

Статья посвящена освещению особенностей жанровой формы авторской интерпретации истории в дилогии А.Н. Толстого «Иван Грозный». Целью данного исследования является выявление специфики художественных выражений, которые используются А.Н. Толстым для описания исторических событий, явлений и процессов в дилогии «Иван Грозный». В результате комплексного анализа выделена и охарактеризована форма авторской интерпретации истории как художественный комментарий, а также определена его функциональная нагрузка в пьесах.

Ключевые слова: авторская интерпретация истории, художественный комментарий истории, А.Н. Толстой, соцреализм.

Budkova Elena Gennadievna,
Post-graduate student of the Department of World Literature
and Comparative Literature,
Donetsk State Pedagogical University
Email: ellena_2019@inbox.ru

ON THE QUESTION OF THE GENRE FORM OF THE AUTHOR'S INTERPRETATION OF HISTORY IN THE WORKS OF SOVIET WRITERS (USING THE EXAMPLE OF A. N. TOLSTOY'S "IVAN THE TERRIBLE" DILOGY)

The article is devoted to highlighting the peculiarities of the genre form of the author's interpretation of history in A. N. Tolstoy's dilogy "Ivan the Terrible". The purpose of this study is to identify the specifics of artistic expressions used by A. Tolstoy to describe historical events, phenomena and processes in the Ivan the Terrible dilogy. As a result of a comprehensive analysis, the form of the author's interpretation of history as an artistic commentary is highlighted and characterized, and its functional load in plays is determined.

Keywords: author's interpretation of history, artistic commentary on history, A. N. Tolstoy, socialist realism.

Изучение специфики авторской интерпретации истории в художественных произведениях является на сегодняшний день весьма актуальным направлением в литературоведении. Объясняется этот факт отчасти тем, что описание исторических событий в художественном тексте, как правило, носит субъективный характер и зависит от авторской воли. Целью данного исследования является выявление специфики художественных выражений, которые используются А. Н. Толстым для описания исторических событий, явлений и процессов в дилогии «Иван Грозный». Выбор произведения для анализа проводился с учетом наличия авторской установки на концептуальное отражение исторической

действительности, которое подразумевает художественное переосмысление исторических реалий. Стоит отметить, что в творчестве А. Н. Толстого произведения, посвященные осмыслинию истории сквозь призму современных автору явлений занимают особое место. Как отмечал сам писатель, его внимание было обращено к наиболее значимым эпохам отечественной истории: «Четыре эпохи влекут меня к изображению: эпоха Ивана Грозного и Петра, война 1918–1920 гг. и наша, сегодняшняя» [2, с. 114].

Изучение специфики реализации авторской интерпретации истории в художественном произведении и выделение ее жанровой формы требует комплексного подхода. Прежде всего основания функционирования истории в художественном произведении объясняются рядом внешних факторов.

Стоит отметить, что объект авторской интерпретации истории представляет собой ограниченный в понимании субъектом феномен, на содержательную структуру которого влияет, прежде всего, способ понимания истории автором художественного произведения. Отсюда, первым фактором, влияющим на специфику реализации авторской интерпретации истории в художественном произведении, является авторская историческая концепция, напрямую связанная с мировоззрением писателя.

Для А. Н. Толстого история — это способ познания современности: «...корни многих современных вещей... лежат глубоко исторически, и, чтобы понять многое из совершающегося теперь, необходимо заглянуть в прошлое» [6, с. 239]. Основой исторического романа, по мнению Толстого, является становление личности в эпохе и выявление движущих сил исторических процессов. Так, в поисках способов познания современности, Толстой обращается к переломным моментам русской истории, в частности, и к периоду правления Ивана IV.

Немаловажным фактором в формировании авторской концепции истории в художественном произведении и в целом мировоззрения писателя является идеология, которая представляет собой основу их формирования. Для Толстого, как и для многих советских писателей, такой идеологией является марксизм. Он отмечал: «Подлинную свободу творчества... я узнаю только теперь, когда овладеваю марксистским познанием... В истории протягиваются становые жилы закономерности, человек становится хозяином, распорядителем, творцом истории настоящего и будущего... Под наложенной сеткой марксистского анализа история ожила во всем живом многообразии, во всей диалектической закономерности...» [6, с. 202–203]. По мнению Толстого, марксизм не только улучшил понимание исторической действительности, но и углубил искусство посредством введения социальной среды как высшей моральной ценности: «Изолированного человека больше нет...» [6, с. 255]. Отсюда, основным художественным методом творчества Толстого является социалистический реализм, с помощью которого автор стремился «написать историю нового человека в новой среде» [6, с. 196].

В представленном исследовании мы воспринимаем автора художественного произведения, описывающего исторические события, как субъекта процесса ресимволизации исторической информации. В основе данного процесса, помимо идеологии и мировоззрения, лежит также способ получения автором информации об исторических событиях, явлениях или процессах. Отсюда, основанием функционирования истории в художественном произведении являются разнообразные источники. Помимо этого, автор может быть очевидцем описываемых событий или их современником. На способы построения исторической модели в художественном произведении также влияет и степень изученности автором исторических событий, явлений или процессов, которая определяется разнообразием источников исторической информации.

Образ исторической эпохи в дилогии Толстого «Иван Грозный» строился на основе широкого спектра исторических источников. При работе над текстом пьесы автор привлек, прежде всего, первоисточники, к которым относятся «Степенная книга», «Повесть о походе Ивана Грозного на Новгород», «История о великом князе Московском» А. М. Курбского, «Домострой» священника Сильвестра, сочинение Ермолая-Еразма «Благохотящим царем

правительница и землемерие» и другие. К кругу использованных Толстым исследований относятся «История государства Российского» Н. М. Карамзина, «Боярская Дума древней Руси» В. О. Ключевского и современные ему исследования советских историков. К материалу, который нашел свое отражение в пьесе, относятся также «Послание Ивана Грозного в Кирилло-Белозерский монастырь», эпистолярный материал, в частности, переписка Ивана Грозного с Курбским, духовное завещание царя, свидетельства иностранных авторов. Охватил Толстой и круг литературных произведений на эту тему. К ним относятся драма «Курбский» К. Ф. Рылеева, роман «Князь Серебряный» и трагедия «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого, драма «Василиса Мелентьевна» А. Н. Островского, «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова и другие [2, с. 151–152]. Отсюда, основания функционирования истории в дилогии Толстого «Иван Грозный» предполагают наличие широкого комплекса фактического материала.

Тем не менее обращение к исторической действительности в художественном произведении связано с парадигмальными предпочтениями автора, которые, в свою очередь, также зависят от его социокультурной обстановки и художественного замысла. Этот факт влияет на способ построения исторической модели в рамках авторской интерпретации. При этом художественный замысел является первичным по отношению к объективной исторической действительности, и для его реализации автор художественного произведения, описывающего исторические события, использует как реальные исторические факты, так и художественный вымысел.

Толстой объяснял замысел исторического романа чувством необходимости познать настоящее, осмыслия опыт поколений: «Исторический роман не пишется объективно. Каждый художник, обращая взгляд в прошлое, берет и находит в нем лишь то, что его волнует, при помощи чего он может лучше понять свое время» [2, с. 115].

По свидетельствам директора Литературного музея В. Д. Бонц-Бруевича, Толстой заинтересовался эпохой Ивана Грозного еще в 1930-х гг. во время работы над романом «Петр I», так как писатель видел в Иване IV политического предшественника Петра [7, с. 778]. В марте 1941 Толстой в статье «Над чем я работаю» сообщил о запланированном начале подготовки пьесы, которую предполагалось закончить к новому театральному сезону. Автор отмечал, что пьеса об Иване IV — это «пьеса о начале созидания русского государства из эпохи Ивана Грозного» [9, с. 374].

Однако начавшаяся Великая Отечественная война внесла корректизы в планы писателя. В первые месяцы войны ведущее место в деятельности Толстого занимала публицистика, тема которой была преимущественно в освещении героического прошлого русского народа. 21 ноября 1941 года в газете «Звезда» он публикует статью «Родина», в которой уже в общих чертах была намечена историческая концепция будущих пьес [10]. Толстой объяснял интерес к личности царя как ответ на унижения, которым немцы подвергли русский народ: «Я вызвал из небытия к жизни великую страстную русскую душу — Ивана Грозного, чтобы вооружить «рассвирепевшую совесть» [7, с. 778–779]. Интересен факт, что выражение «рассвирепевшая совесть» используется писателем и в тексте пьесы: «Хотят... чтобы погибло царство русское... Увы! Рассвирепела совесть моя!» [7, с. 649].

Над пьесами «Орел и орлица» и «Трудные годы» Толстой работал в течении двух лет. По словам автора, пьесы охватывают сложный период царствования Ивана IV — годы его зрелости. Результат опыта изучения писателем характера Ивана Грозного и социокультурной обстановки его эпохи нашел отображение в пьесе «Орел и орлица». Причинно-следственной связи действий царя и в целом характеру его царствования посвящена вторая пьеса «Трудные годы» [6, с. 587].

Впервые текст дилогии, обозначенный как драматическая повесть, был полностью опубликован в литературно-художественном журнале «Октябрь» в 1943 году [8]. Последующие постановки пьесы были встречены положительными рецензиями. В частности, о постановке пьесы П. М. Садовского, К. А. Зубова, Б. И. Никольского в Малом театре в 1945 году в газете «Правда» было отмечено, что спектакль отвечает ожиданиям советского

зрителя, так как эпоха Ивана Грозного является важнейшей полосой истории, а сам царь — это «свет исторической грозы, без пощады разбивший внешних врагов русского государства» [4]. Само произведение Толстого оценивалось как «яркий луч прожектора, который освещает темную даль прошлого». Так советским обществом отмечался глубокий идейно-художественный замысел произведения, который стал ответом на вызовы военной эпохи.

Однако, несмотря на высокую оценку произведения Толстого советской общественностью, объективная оценка исторического содержания пьесы в рецензиях профессиональных историков была иной. В частности, С. Б. Веселковский в 1945 году в статье «О драматической повести “Иван Грозный” А. Н. Толстого» отмечал, что действующие лица повести хоть и носят исторические имена, но их деятельность в пьесе не соответствует исторической действительности. Причину авторского искажения исторических фактов исследователь видел в отсутствии фабулы, оценивая повесть Толстого как серию эпизодов, связанных между собой только личностью Ивана Грозного. Он отметил, что такая постановка художественной задачи неблагоприятно отразилась на историчности произведения: «Достаточно хотя бы немного разобраться в этом ералаше исторических лиц, чтобы убедиться в недопустимости такой свободы творческой фантазии» [1, с. 172-173]. Критическая направленность рецензии С. Б. Веселковского, основанием которой стало обсуждение текста пьесы Толстого в Институте истории АН СССР, была контрастна современному мнению общественности. Это стало основанием для того, что впервые рецензия была опубликована лишь спустя 43 года. Сам же Толстой на замечания С. Б. Веселковского еще во время обсуждения текста пьесы в Институте истории АН СССР в 1942 году, впечатления от которого и были изложены историком в вышеупомянутой статье, отвечал довольно категорично: «А вам ли не все равно?» [11, с. 297].

Без сомнения, элементы исторической недостоверности в дилогии «Иван Грозный» присутствуют. Однако их освещение не является задачей данного исследования. На наш взгляд, более актуальной является постановка вопроса о причинах отступления Толстого от объективных исторических фактов. Как уже отмечалось выше, во время работы над текстом пьесы писатель использовал обширный комплекс материалов, к которым относятся как первоисточники, так и исследования профессиональных историков. То есть делать вывод о неосведомленности Толстого об описываемых им в пьесе исторических событиях представляется нам невозможным.

Ответ находим в принципах написания исторических пьес, которые были намечены еще в 1920-е гг. А. В. Луначарским: «...надо отличать научный комментарий той или иной эпохи от его драматической обработки... драматург имеет полное право изменять известные события. Во-первых, чтобы выпускнее представить те основные линии, которые... характеризуют данную эпоху, во-вторых, из специально-поэтических или этических задач» [3]. О данном вопросе размышлял и сам Толстой, отмечая условность времени в драматургии, что предопределяет краткость и сжатость сюжета [6, с. 133]. Как отмечают комментаторы сборника произведений Толстого, с помощью отступлений от исторических фактов писатель смог сгруппировать важнейшие события царствования Ивана Грозного и полнее раскрыть характер героя [7, с. 786].

Определение оснований функционирования истории в драматической повести Толстого позволяют нам выделить основу специфики авторской интерпретации истории в пьесах «Орел и орлица» и «Трудные годы». Комплексный подход к изучению способов реализации авторской интерпретации истории подразумевает также анализ структуры самого произведения, что позволяет нам определить жанровую форму вышеупомянутого феномена и предопределить его функционально-прагматический потенциал.

Для достижения художественного замысла пьес «Орел и орлица» и «Трудные годы» Толстой акцентирует внимание на разнообразных аспектах исторических реалий. К таким аспектам относятся, прежде всего, конкретные исторические события, свершившиеся в определенное время и в конкретных пространственных условиях. В пьесах Толстого описаны такие исторические события, как Ливонская война, учреждение опричнины и др.

К другим сторонам исторической действительности, на которых акцентируется внимание в художественном пространстве пьес, относятся исторические явления бытовой повседневности.

Стоит отметить, что авторская интерпретация истории в дилогии носит пропозитивный аналитический характер. При этом единство объективного изображения и субъективного выражения в процессе интерпретации проявляется в использовании автором разнообразных художественных средств.

Иными словами, процесс интерпретации включает в себя художественное переосмысление автором исторической действительности и лежит в основе толкования исторических событий и явлений в объективе эстетики. Потому нам представляется возможным выделить форму авторской интерпретации истории как художественный комментарий. Отличительной чертой этого феномена является органическая взаимосвязь исторических реалий и художественного вымысла, что способствует эстетизации исторической действительности и, в свою очередь, позволяет читательской аудитории выработать чувственное отношение к описываемым историческим реалиям.

Стоит учитывать тот факт, что объектом авторской интерпретации истории в форме художественного комментария в дилогии Толстого выступает текст первоисточников. Прежде всего обширный комплекс документального материала, изученного А. Н. Толстым, нашел отображение в художественно-литературном стиле пьес: «...я изучал язык, которым писал письма Иван Грозный... я изучал язык писем и судебных записей. Изучая этот язык, я невольно стал его вводить в свои литературные обороты» [6, с. 577].

Документальный материал стал основанием реализации и семиотики повседневности в дилогии, которая богата подробными деталями, имеющими смысловой характер элементов обыденного культурного кода общества. При этом, основу авторской интерпретации истории в форме художественного комментария в пьесах составляют характерные для описываемой исторической эпохи лексика, быт, традиции, особенности экономических, социальных и политических отношений.

Весьма информативной при изучении этого феномена в творчестве Толстого является исследовательская стратегия, предлагающая структурно-семиотический метод.

Отдельным аспектом семиотического исследования произведений Толстого является проблема пространства и времени, так как именно пространственно-временная модель становится основой создания художественного мира литературного произведения. Ключевым пространственно-временным образом в пьесах Толстого становится преимущественно Москва в XVI в.: «Каменный мост через Неглинную. Налево — Троицкие ворота Кремля. Направо — ворота Опричного двора...» [7, с. 671]. Толстой сквозь призму эстетики представляет в своем творчестве объективное пространство в определенный исторический период, таким образом формой пространственно-временной модели его произведений, описывающих исторические события, является авторская интерпретация истории в форме художественного комментария.

Реализация авторской интерпретации в форме художественного комментария в рамках семиотического пространства повседневности в художественном произведении представляет собой связующий нарративный комплекс. Повседневный культурный код в дилогии Толстого «Иван Грозный» представлен, прежде всего, характерной для второй половины XVII века лексикой, к которой представляется возможным отнести устаревшие речевые обороты, названия предметов быта, строений, одежды, блюд: «тщился похитить богом данную мне власть» [7, с. 615], «палата с низким крестовым сводом» [7, с. 593], «Все... в одних однорядках., кафтанах, у всех — посохи...» [7, с. 610], «...в колонтарях, с кривой саблей» [7, с. 613] и пр. К иным элементам повседневности, описанным в романе «Петр I», относятся обычаи и традиции: «...пусть съедутся до заутрени» и пр.

В нашем исследовании также обратим внимание на проблемы интертекстуальности и внутритекстуальных связей художественного произведения. В связи с тем, что при описании исторических событий Толстой опирается на документальные источники, в частности, на эпистолярный материал, можно сделать вывод что авторская интерпретация истории дилогии

«Иван Грозный» в форме художественного комментария носит характер интертекстуальности. Комментаторы сборника сочинений Толстого отмечали «органическое вплетение подлинных текстов в языковую ткань дилогии, которое достигается путем внесения синтаксических изменений» [6, с. 787]. Сравнительный анализ текста первоисточников, изученных Толстым, и текста дилогии позволяет нам в практическом аспекте рассмотреть свойство интертекстуальности форм авторской интерпретации истории. Именно теория интертекстуальности позволяет проследить высокую степень изученности Толстым описываемой исторической эпохи, выделить исторические источники, содержание которых является объектом авторской интерпретации в форме художественного комментария истории, а также проследить степень трансформации текстов первоисточника для достижения художественного замысла автора.

Вышеупомянутый аспект стоит конкретизировать, для чего мы обращаемся к тексту дилогии. Так, в обращении к народу Иван Грозный говорит о боярах: «Мучительства ищут всем добрым христианам. Попирают благочестие душ своих ради сребролюбия, ради сладости мира сего, мимотекущего» [7, с. 659]. Эту же мысль мы можем встретить и в конкретно-исторических эпистолярных материалах, в частности, и в тексте переписки Ивана Грозного с Курбским: «Но ради привременная славы, и сребролюбия, и сладости мира сего все свое благочестие душевное со крестьянскою верою и з законом попрал еси ...» [5, с. 14]. Как видим, с целью лучшего понимания текста читательской аудиторией видоизменена лексика, но содержание источника не искажено.

Нам представляется интересной и ономастическая составляющая произведения, которая также функционирует как авторская интерпретация истории в форме художественного комментария, так как включает в себя идентификацию героев как реально существующих людей. Сюда мы относим как имена действующих лиц (Малюта Скуратов. Мария Темрюковна, Симеон Бекбулатович и др.), так и фоновое перечисление представителей различных общественных сословий, существовавших в эпоху Ивана Грозного: «бояре, опричники, воины, скоморохи, слуги» [7, с. 592].

Функциональной нагрузкой авторской интерпретации вышеперечисленных явлений в форме художественного комментария является, как правило, создание обрамляющих образов, усиливающих исторический колорит литературного произведения.

Таким образом, комплексный анализ рассматриваемого нами в данном исследовании феномена позволяет сделать следующие выводы. Учитывая тот факт, что процесс авторской интерпретации истории включает в себя художественное переосмысление автором исторической действительности и лежит в основе толкования исторических событий и явлений в объективе эстетики, нам представляется возможным выделить форму авторской интерпретации истории как художественный комментарий. Функциональной нагрузкой авторской интерпретации истории в форме художественного комментария в дилогии А. Н. Толстого «Иван Грозный» является выражение авторской позиции к историческим реалиям и отражение исторического фона в литературном произведении. Определение и выявление специфики жанровой формы авторской интерпретации истории как художественного комментария позволяет в новом ключе проследить как творческую уникальность Толстого, так и функционально-прагматический потенциал реализации этого феномена в его художественных произведениях в целом.

Литература

1. Веселковский С. Б. Московское государство: XV–XVII вв. Из научного наследия. М.: АИРО-XXI, 2008. 384 с.
2. Емельянов Ю. Н. Писатель-историк Алексей Николаевич Толстой // История и художественная литература. М.: Институт российской истории РАН; Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 114–174.
3. Какие нам нужны исторические пьесы? // Рабочий и театр. 1926. № 14. С. 7.

4. Новая постановка пьесы Ал. Толстого на сцене Малого театра // Правда. 1945. № 128. С. 3.
5. Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским // под ред. Я.С. Лурье, Ю.Д. Рыкова. Л.: Наука, 1979. 447 с.
6. *Толстой А.Н.* Собрание сочинений: в 10 т. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1961. Т. 10. 711 с.
7. *Толстой А.Н.* Собрание сочинений: в 10 т. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1960. Т. 9. 789 с.
8. *Толстой А. Н.* Иван Грозный, драматическая повесть // Октябрь. 1943. № 11–12. С. 5–70.
9. *Толстой А. Н.* Над чем я работаю // Толстой А. Н. Собрание сочинений: в 15 т. М.: Гослитиздат, 1950. Т. 14. С. 373–375.
10. *Толстой А. Н.* Родина // Звезда. 1941. № 276. С. 2.
11. *Шмидт С. О.* Отзыв С.Б. Веселковского о драматической повести «Иван Грозный» А. Н. Толстого // Археографический ежегодник. М.: Наука, 1989. 341 с.

УДК 82.161.1.

Гусейнов Вагиф Нариманович,
кандидат филологических наук, доцент,
Российский государственный художественно-промышленный
университет имени С. Г. Строганова
Email: vagifng2007@yandex.ru

КОНСТРУИРОВАНИЕ «ПРОЛЕТАРСКОСТИ»: ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЬСКИХ СОЮЗОВ 1923–1932 ГОДОВ

В статье показаны литературно-критические практики ВАППа, который вел разработку институционального языка — как инструмента конструирования «пролетарской», как механизма контроля и подавления, как языка идеологического единодушия. Приводятся примеры дискурсивных практик, в которых концентрировалась языковая политика ВАППа: устные и печатные дискуссии, лозунги, самокритика и др. Эта работа, задуманная Пролеткультом, в практике ВАППа отодвинула на второй план все остальные вопросы, в том числе эстетические: любые споры и дискуссии, в конечном счете, были спорами о словах, о выборе правильной номинации, о правильном референциальном аппарате. Толковый словарь под редакцией Ушакова закрепил разрушение социальной и ценностной противоречивости слова и права людей на идеологические разногласия.

Ключевые слова: Пролеткульт, Кузница, ВАПП, пролетарская литература.

Guseynov Vagif Narimanovich,
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Stroganov Russian State
University of Art and Industry
Email: vagifng2007@yandex.ru

THE CONSTRUCTION OF “PROLETARIANISM”: LITERARY AND CRITICAL PRACTICES OF THE PROLETARIAN WRITERS’ UNIONS OF 1923–1932

The article shows the literary and critical practices of VAPP, who led the development of institutional language as a tool for constructing “proletarianism”, as a mechanism of control and suppression, as a language of ideological unanimity. Examples of discursive practices in which the language policy of the WAP was concentrated are given: oral and printed discussions, slogans, self-criticism, etc. This work, conceived by Proletkult, in the practice of VAPP pushed all other issues, including aesthetic ones, into the background: any disputes and discussions, ultimately, were disputes about words, about choosing the right nomination, about the right referential apparatus. The explanatory dictionary edited by Ushakov consolidated the destruction of the social and value inconsistency of the word and the right of people to ideological differences.

Keywords: Proletkult, Kuznitsa, VAPP, proletarian literature.

Под «конструированием „пролетарской“» в данной работе понимается разработка институционального языка борьбы за создание культуры нового, пролетарского типа, которая началась в советское время с деятельности Пролеткульта — первой пролетарской культурной организации, идейные воззрения которой восходят к представлениям вождей Каприйской школы Богданова-Горького-Луначарского (1909), враждебно встреченной Лениным [16].

До революции, и даже после нее, вопросы культурного развития пролетариата мало интересовали партию большевиков, для которой главным и центральным вопросом всегда был

и оставался вопрос о власти [8, с. 5]. Именно Пролеткульт, еще до революции, заявил о невозможности построения полноценного социалистического общества без достижения высокой общей культуры рабочего класса и призвал к целенаправленному вовлечению рабочих в дело освоения культурных достижений человечества. Такая культурная политика должна была привести, по мысли лидеров Пролеткульта, к созданию культуры нового типа — пролетарской. Эти заявления находили отклик в рабочей среде, число сторонников Пролеткульта множилось, по всей стране создавались многочисленные писательские и поэтические рабочие кружки, самодеятельные театральные и музыкальные коллективы, кружки изобразительного искусства, библиотеки и избы-читальни [10, с. 30].

Установки Пролеткульта привлекли к нему внимание представителей и других слоев общества, в частности представителей авангардных, экспериментальных течений в искусстве, которые на какое-то время даже заняли в Пролеткульте ведущие позиции [6]. Такая «неразборчивость» Пролеткульта, вызванная отсутствием в нем единого и жесткого идеологического и организационного центра, нежелание различать «пролетарское» и «революционное» делали идейные позиции лидеров Пролеткульта уязвимыми для критики, которая вскоре последует и выступит с чисто классовых позиций.

Характерно, что, говоря о культуре, идеологи Пролеткульта понимали ее расширительно, включая в нее и мировоззрение — всё сознание нового человека в целом. При этом они отдавали себе отчет в том, что к освоению культурного наследия человечества нужно было подходить дифференцированно — с учетом его возможного воздействия на неокрепшие умы пролетариев. Так, они различали подходы к освоению математики и естественных наук, с одной стороны, и подходы к освоению гуманитарных знаний — с другой стороны, указывая, что выводы этих наук «по-разному воспринимаются, по-разному истолковываются». Естествознание не вызывает «различных толкований». Соответственно, постулировали они, только в естественных науках и математике «возможно доверие к тем попутчикам, которые придут нам на помощь», а в изучении наук гуманитарных «слепое доверие к попутчикам и к литературным наследованиям совершенно недопустимо» [15, с. 8].

Последовательно провести в жизнь эти принципы Пролеткульту не удалось. Претензии Пролеткульта на организационную независимость от партии и государства всерьез обеспокоили Ленина, видевшего в этом угрозу руководящей роли партии, и привели к ленинскому решению о подчинении Пролеткульта Наркомпросу.

Вслед за этим часть видных поэтов и писателей Пролеткульта выходит из его состава и создает свою, уже узко писательскую группу «Кузница». «Кузница» созывает Всероссийский съезд пролетарских писателей, где, на словах придерживаясь прежней риторики о борьбе за настоящую пролетарскую литературу, проводит линию на профессионализацию литературного творчества, сосредоточившись не столько на идеологическом содержании, сколько на вопросах формального словесного мастерства. Это состояние растерянности усиливается после введения нэпа, когда часть руководства новой организации — Всероссийской ассоциации пролетарских писателей (ВАПП) — выходит даже из партии: по-видимому, для них проект конструирования пролетарской теряет прежнюю привлекательность [7].

В этой ситуации на передний план выдвигаются новые ортодоксы — группа молодых представителей группы «Октябрь» в лице Л. Авербаха, А. Безыменского, А. Жарова, А. Зонина, Г. Лелевича, Ю. Либединского, С. Родова, которые, заручившись поддержкой Отдела печати ЦК, приступают к изданию журнала «На посту», в котором открыто заявляют о приверженности именно идеям классовости в культуре и литературе, и, используют трибуну журнала, чтобы организовать Московскую ассоциацию пролетарских писателей (МАПП) и меньше чем через год войти как группа в ВАПП и подчинить ее себе [2].

С 1923 года журнал «На посту» и обновленный ВАПП, используя конфронтационные стратегии, дают впечатляющую картину обдуманной и целенаправленной работы их лидеров с целью сформировать среди низовых членов пролетарской писательской организации нужное отношение к историческим, политическим и литературным фактам, событиям и личностям,

навязать агрессивные стратегии речевого поведения, имеющие характер специфического «пролетарского», вапповского институционального сознания с заданными идеологическими параметрами.

Эти приемы отрабатывались в борьбе с конкурентами — попутчиками, «мастерами слова» — и оттачивались в работе всевозможных коллегиальных органов: на заседаниях секретариата, совещаниях и пленумах ВАПП, чтобы, отодвинув от этих задач не только Наркомпрос, но сам ЦК, занять место ОГПУ в литературе. Тем самым, ВАПП повторял ошибку Пролеткульта, но только еще более рьяно, с еще более серьезными последствиями.

В отношении культурного наследия новой пролетарской культурой ВАПП был определен: «будущее — не за жонглерами слов, не за фокусниками от литературы, а за теми, кто в сегодняшний день в чаду заводов и в пыли фабрик находит образную мысль и смелое слово, отражая стремления и волю всего трудового коллектива» [1, стб. 136]. Критики ВАППа нашли для пролетарских писателей своего классика — Демьяна Бедного, выкинув лозунг «одемьянивание» художественной литературы, требовавший не столько стилевой простоты и доступности, но предъявления своего социального нутра, объявления своего политического лагеря: «У многих ли поэтов есть что предъявить помимо словесно-звуковых выкрутасов?» [11, стб. 127].

Пролетарское новаторство, в котором сказалось также и «литературное мужество» Демьяна, Сосновский видел в том, что Демьян не перекинулся в лагерь революционных формотворцев, что, «по рождению мужик», он обратился к языку Пушкина, Гоголя и Некрасова, который «еще долгие годы будет понятным и родным всему народу» [12, стб. 249].

Через два года, в январе 1925 года, на поворотном для судей пролетарской литературы Всероссийском совещании пролетарских писателей вопрос о языке пролетарской литературы стал актуальной темой дискуссии. Подводя ее итоги, представитель Отдела печати ЦК В. Нарбут отметил новый, достигнутый пролетарской литературой этап: «ю пройден несамостоятельный, интеллигентски-утопический богдановско-плетневский кружковый период, создана массовая организация, главная задача которой теперь «заговорить другим языком» (ОР ИМЛИ РАН. Ф. 155. Ед. хр. 48. Л. 18–19).

Таким образом, начатое как дискуссия о языке, обсуждение новой пролетарской культуры переросло в разработку идейно-эстетической программы пролетарской литературной критики, ее места в создании текстов, «любимых массами», заигрывающих с ней, чтобы отучить рабочего и крестьянина от классово чуждого писателя.

Для этого было необходимо обновление социального типажа критика («А судьи кто?»), способного учесть классовые интересы нового профанного потребителя культурных благ, существовавшего де facto, но де jure, в условиях нэпа, не интересовавшего ни издателя, ни писателя.

ВАППом был взят курс на «орабочивание» всех звеньев литературного производства: в практику орабочивания вошли внедрение в редсоветы и худсоветы представителей от рабочего класса, создание программ обучения для рабочих кружков, публикуемых Бюллетенями ВАПП, и вытеснение из руководства литкружками представителей Кузницы и ЛЕФа.

И вот в канун десятилетия Советской власти пленум ВАПП констатировал достижение мировоззренческой стабилизации в обществе. Она проявлялась в утверждении «известных норм, установленных известных стандартов жизни и взаимоотношений <...> в подходе к человеческому материалу, <...> в определенном ясном миросозерцании, определенной теории, <...> которая обобщает» идеально-социальные процессы (ОР ИМЛИ РАН. Ф. 155. Ед. хр. 199. Л. 8).

Социальную стабилизацию, казалось, подтверждало создание и начало работы в 1926 году Федерации объединений советских писателей (ФОСП), в которой ВАПП получил почти эксклюзивные права управления идеологическими, политическими и экономическими процессами и решениями. Казалось, в острой конкурентной борьбе с иномыслием

действительно сформировался новый классовый порядок культуры: ВАПП получил свое место в строительстве культуры социализма, был легитимирован в качестве руководителя и воспитателя масс. Язык Пушкина в «одемьяненной» версии давал богатую почву для пролетарского литературного творчества и утверждения «оптимистического» и «здорового» мировоззрения трудовых классов.

Однако самоубийство Есенина, вызвавшее в 1926 году волну сочувствия со стороны комсомольских поэтов к «последнему певцу деревни» [4, с. 65], потребовало жесткого окрика от редактора газеты Правда Н. Бухарина. Его «Злые заметки», опубликованные в январе 1927 года, обнаружили, что борьба за умы читателей и писателей еще не завершена, мировоззренческая путаница сохранилась и грозит новыми опасными прецедентами.

Озвученный В. Ермиловым в 1927 году призыв к изображению «живого человека», большевика-современника, в эстетической и мировоззренческой полноте его человеческих достоинств и недостатков, в борьбе с самим собой, остро поставил вопрос о pragmatike художественного творчества. Основным профилем журнала «На литературном посту» стал придирчивый разбор литературного произведения с целью выявления «диверсионного» потенциала текста: литературный критик раскрывался как разоблачитель, а его инструментарием оказался анализ дискурсов и языковых средств — прежде всего, зона номинации и выявления скрытых интенций.

Марксистская литературная критика столкнулась с формально почти неуловимым идеологическим слоем слова, тем, где решается проблема «толкования и применения» того или иного смысла в сиюминутных обстоятельствах и отношениях [3, с. 69].

Напостовец Б. Рейх предупреждал пролеткинику осторожно оперировать понятиями «положительных» и «отрицательных» сторон литературного героя и в борьбе за «живого человека» осторожно требовать от образа «всесторонности», поскольку они, в конце концов, открывают дверь «для контрреволюционного смысла, а именно, что каждый человек, даже классовый враг, имеет свои хорошие человеческие стороны, что классовый враг — наш брат-человек». Рейх уточняет понятие «живого человека» как человека «конкретного»: «Времена голой агитки, когда его (врага. — В. Г.) представляли абсолютно злым, прошли, но, с другой стороны, угрожает новая опасность — изображения его как «брата-человека» [9, с 23].

Борьба ВАПП за «нормализацию культуры» после обманчивой «стабилизации» 1927 года вступила в новую фазу — изобличения обманчивой, вредительской «красноты» (лозунг «срывания всех и всяческих масок»), внутреннего перерождения пролетарского дискурса.

В конце концов виртуозная отработка лозунгов, сосредоточивших в себе языковую политику пролеткиники, стала основной задачей пролетарской критики.

Таким образом, на 1924–1928 годах пришлась чрезвычайная активность пролеткиники, пропустившей через свое идеологическое сито огромный массив разнородных текстов — от дореволюционной классики до профанного творчества ударников, от литературных эссе попутчиков до «корявого языка» фабричного плаката и газетного лозунга, от агиток записного баснописца до лефовских манифестов и эстетических программ критиков Перевала и проч. Пролеткиника с энтузиазмом взяла на себя колоссальный труд по индексации возможных социально-идеологических перспектив и последствий нежелательных коннотаций вполне знакомых, обыденных слов. Но весь этот огромный пласт проработанных ими текстов, как и итоги беспрестанного спора о словах, который пролеткиника вела со своими классовыми оппонентами, перебежчиками и перерожденцами, так и не были систематизированы и кодифицированы — в «толковом словаре» ВАППа: теоретикам и практикам пролетарского культурного строительства недостало бы сил и научной квалификации и, наконец, просто времени: «пролетарский эпизод» советской культуры закончился в апреле 1932 года. Десятилетние усилия ВАППа по созданию языковой (дискурсивной) формы мировоззренческого единства были оборваны Резолюцией ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», но работа по дискурсивной стереотипизации мышления советского человека продолжилась — в новых культурно-

исторических условиях сталинских пятилеток в соответствии с актуальной политической повесткой времени.

И все же усилия ВАППа-напостовцев не пропали даром.

Еще в 1918 году идеологи Пролеткульта, провидя неизбежную остроту борьбы «двух духовных культур», в поисках форм закрепления своей победы обратились к опыту французской революции, в которой буржуазия, закрепляя свою победу над феодальным строем и культурой средневековья, «спешила заложить основы будущей своей культуры и формулировала их в своей «Великой Энциклопедии» или объяснительном словаре наук, искусств и промышленных занятий». Тогда эту задачу выполнили передовые мыслители той эпохи Д'Аламбер, Дидро и другие. Теперь аналогичную задачу история возложила на плечи пролетариата, считали они, и пролетариат ее должен будет обязательно разрешить в наше время.

Приблизительно в то же время, еще во время Гражданской войны, в 1920 году, решением этой же проблемы — созданием нового толкового словаря для советской республики — озабочился и Ленин: опытный оратор, он сознавал, что власти нужен адекватный язык общения с новым, необразованным ‘субъектом истории’ — трудовыми массами.

К изданию словаря были привлечены лучшие академические силы, но лишь после усиления редакции (начиная со второго тома) политическим руководством Б. М. Волина — бывшего функционера ВАПП, возглавлявшего в 1931–1935 гг. Главлит, — стала воплощаться сверхзадача нового Словаря: идеологическая индексация и кодификация через отбор образцовых словосочетаний общеупотребительной лексики с целью культивирования и закрепления у широкого потребителя обязательных социо-психологических ассоциаций. Можно сказать, что под руководством Волина был создан толковый Словарь, известный как Толковый словарь Ушакова, словарь подсознания советского человека, тренирующий специфически советские ассоциативные реакции, а с ними и задающий координаты новой советской действительности.

Особенность толкового словаря Ушакова даже не в обилии советизмов, на что обычно обращают внимание исследователи языка советской эпохи [5]. Его подлинным своеобразием стало внедрение в референциальное поле толкуемого слова ценности (классово) маркированных предметов и явлений, которым, по мнению составителей, более всего соответствует поясняемая лексема.

Так, в толковании слова «изъятие», помеченного как «книжн. офиц.», сверх основного значения («действие по глаг. изъять») оказывается важным косвенно зафиксировать право государства на кражу собственности церкви — указанием на нормативность такого словоупотребления, как «изъятие церковных ценностей», а заодно утверждение всевластия Рабоче-крестьянской инспекции: «Деятельность его (Рабкрина) должна касаться всех и всяких, без всякого изъятия, государственных учреждений. Ленин» [13, стб. 1186].

Толковый словарь Ушакова задумывался и был реализован как словарь нормативный, предписывающий, дидактический. Словарные статьи должны были обучать и натаскивать читателя, учить правильной, нормализованной советской реакции на все события и факты становящейся исторической реальности.

Так, книжное слово «принципиальный», кроме прямого значения «связанный с принципами, вытекающий из принципов; чрезвычайно важный (тем, что затрагивает основы чего-н.)» и иллюстрируемое связями типа «принципиальный вопрос, принципиальное решение», влекло за собой круг предметов, явлений и, косвенно, субъектов принципиального действия, к которым принадлежат, в первую очередь, вожди большевистской партии и настоящие партийцы: «Руководящийся во всем своем поведении принципами, убеждениями; строго придерживающийся их; противоп. Беспринципный. Товарищ Сталин на XVI съезде ВКП(б) указывал, что партия в своей борьбе с уклонами всегда вела принципиальную политику, никогда не опускаясь до закулисных комбинаций и дипломатического гешефтмахерства. — Ленин говорил, что принципиальная политика есть единственно

правильная политика. Мы вышли победителями из борьбы с уклонами потому, что честно и последовательно выполняли этот завет Ленина. Сталин» [14, стб. 828].

Толковый словарь раскрыл его потребителям политico-идеологический потенциал множества обыденных, общеупотребительных слов русского языка, выявил способность этих слов стать стимулами, призывом и мотивацией к нужному социальному действию и правильной социальной реакции, составивших существо несокрушимого единомыслия воспитанного на нем социума.

Развернувшаяся вскоре после Первого съезда советских писателей кампания по борьбе с формализмом обнаружила, что усилия по установлению мировоззренческого единомыслия на всем духовном пространстве советского государства дали свои плоды. Общество было подготовлено к тому, чтобы отказаться от умозрительной индивидуальной свободы, потерять вкус к вариативности и интерес к поиску способов выражения собственных интенций, целей и желаний [17]. Навязанная стране новая советская «образованность» воздействовала и на язык художественной литературы, создав то, что Г. Белая называла авторитетным стилем, и — что столь же важно — определив характер и формы ритуалов, создав «советского человека с его политически запрограммированным мировоззрением и системой ценностей» [5, с. 5]. И всем этим страна во многом была обязана усилиям ВАПП.

Литература

1. Волин Б. Поэзия рабочих профессий // На посту. 1923. № 2–3. Стб. 127–136.
2. Добренко Е. От комсомольской литературы к партийной // Соцреалистический канон: сб. ст. / под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 193–208.
3. Компаньон А. Демон теории. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. 336 с.
4. Корниенко Н. В. «НЭПовская оттепель». Становление института советской литературной критики. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 504 с.
5. Купина Н. Тоталитарный язык: Словарь и речевые реакции. 2-е изд., испр. и доп. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2015. 186 с.
6. Малли Л. Культурное наследие Пролеткульта: один из путей к соцреализму? // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 183–192.
7. Московская Д. С. Пролетарская литература как проект // Новое литературное обозрение. 2021. № 171. С. 80–93.
8. Полянский В. Под знамя «Пролеткульта» // Пролетарская культура. 1918. № 1. С. 3–7.
9. Рейх Б. Живой человек в трактовке классиков // На литературном посту. 1928. № 10. С. 20–25.
10. С. Ш. Два съезда // Творчество. 1920. № 7–10. С. 30–32.
11. Сосновский Л. Первый пролетарский поэт Демьян Бедный // На посту. 1923. № 1. Стб. 119–132.
12. Сосновский Л. О якобы революционном словотворчестве // На посту. 1923. № 2–3. Стб. 247–250.
13. Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Советская энциклопедия, 1934. Т. 1. 1562 стб.
14. Толковый словарь русского языка / гл. ред. Б. М. Волин, Д. Н. Ушаков. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1939. Т. 3. 1424 стб.
15. Торский В. К пролетарской интеллигенции // Грядущее. 1918. № 1. С. 7–8.
16. Чони П. Горький-политик. СПб.: Алетейя, 2018. 274 с.
17. Any C. The Soviet Writers' Union and its leaders: identity and authority under Stalin. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 2020. 318 p.

УДК 82.161.1

Егорова Юлия Михайловна,
кандидат филологических наук, с.н.с.,
Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН
Email: fram1976@mail.ru

МОГЛА ЛИ ПОВЕСТЬ «МАТЬ» М. ГОРЬКОГО СТОЯТЬ У ИСТОКОВ СОЦРЕАЛИЗМА?

Настоящая работа позволяет изучить историю возникновения соцреализма и выявить степень причастности к этому процессу А. М. Горького. Кроме того, устанавливается корректность и справедливость утверждения, не подвергавшегося сомнению в литературе советского периода, что повесть «Мать» является первым произведением соцреализма. Для изучения этого вопроса привлечены воспоминания участников событий, архив печатных изданий, различные документы тех лет, а также мнения современных исследователей. Особый интерес вызывает история создания и переработки трёх редакций повести, в каждой из которых нашли отражение идеино-эстетические взгляды М. Горького в разные периоды его жизни.

Ключевые слова: романтизм, реализм, соцреализм, повесть «Мать», Серебряный век.

Egorova Yulia Mikhailovna,
Candidate of Philological Sciences,
Senior Researcher,
Gorky Institute of World Literature
Email: fram1976@mail.ru

COULD THE STORY “MOTHER” BY M. GORKY BE AT THE ORIGINS OF SOCIAL REALISM?

This work allows us to study the history of the emergence of socialist realism and to identify the degree of involvement of A. M. Gorky in this process. In addition, the correctness and fairness of the statement, which has not been questioned in the literature of the Soviet period, is established that the story “Mother” is the first work of socialist realism. To study this issue, the memoirs of participants in the events, the archive of printed publications, various documents of those years, as well as the opinions of modern researchers are involved. Of particular interest is the history of the creation and processing of three editions of the story, each of which reflected the ideological and aesthetic views of M. Gorky in different periods of his life.

Keywords: romanticism, realism, socialist realism, the story “Mother”, the Silver Age.

После окончания Первого съезда советских писателей, проходившего в Москве с 17 августа по 1 сентября 1934 г., за повестью «Мать» на долгие годы прочно закрепилось определение первого произведения соцреализма, а Горького стали считать его основоположником. Именно в таком ключе рассматривалась эта книга в фундаментальных трудах ведущих советских литературоведов и горьковедов Н. П. Белкиной [2], Б. И. Бурсова [3], С. В. Кастронского [8], Б. В. Михайловского [12], Е. Б. Тагера [13, 17], Д. Т. Чирова [18] и др. Данная тенденция сохранялась вплоть до начала 1990-х годов — переломного периода в истории нашей страны, повлекшего за собой не только развал огромной державы, но и полный отказ от всего «советского» — начиная с государственного строя и заканчивая его

идеологической составляющей. Тогда впервые поставили под сомнение бытовавшее многие десятилетия утверждение, что роман «Мать» является первым произведением соцреализма, а его автор был создателем и идейным вдохновителем нового для того времени литературного метода. На чём базировались оба мнения и насколько они справедливы и оправданы?

На Первом съезде советских писателей Горький выступил со вступительной и заключительной речами, а также с большим докладом «Советская литература», освещавшим текущее состояние и эволюцию русской литературы с древности до настоящих дней. На самом деле писатель поставил перед собой задачу донести до собравшихся мысль о необходимости реформ в области литературы и о внедрении нового метода, суть которого, по мнению Горького, заключалась в следующем:

«Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединённого в одну семью» [5, с. 718].

Стоит отметить, что это было не первое упоминание Горького о соцреализме. Впервые он заговорил о нём в статье «Беседа с молодыми», вышедшей в свет несколькими месяцами ранее в двух центральных газетах «Правда» [14] и «Известия» [7] и «Литературной газете» [10]. В ней писатель изложил своё видение и понимание нового литературного метода:

Социалистический реализм в литературе может явиться только как отражение данных трудовой практикой фактов социалистического творчества. Может ли явиться такой реализм в нашей литературе? Не только может, но и должен, ибо факты революционно социалистического творчества у нас уже есть и количество их быстро растёт. Мы живём и работаем в стране, где подвиги «славы, чести, геройства» становятся фактами настолько обычными, что многие из них уже не отмечаются даже прессой. Литераторами они не отмечаются потому, что внимание литераторов направлено всё ещё по старому руслу критического реализма, который естественно и оправданно «специализировался» на «отрицательных явлениях жизни»...

Очевидно, что Горький стал задумываться о необходимости реформирования литературы и создании нового литературного направления после первого посещения им Советского Союза в 1928 году. Эта мысль получила развитие в художественных и идейно-эстетических поисках писателя в начале 1930-х гг. Как оказалось, она посетила не только его. Практически в одно и то же время идея реформирования в области литературы стала «вить в воздухе» кабинетов высшего руководства страны. Об этом в своей статье «Творчество Горького и возникновение социалистического реализма» говорила Л. А. Спиридонова: «Теория социалистического реализма как нового творческого метода советской литературы разрабатывалась партийными идеологами в мае 1932 года по инициативе Сталина, которому сразу же стали приписывать его идею и название» [16, с. 214]. Говоря о партийных идеологах, исследователь имела в виду И. М. Гронского (Федулов), бывшего в 1931–1934-е годы и.о. главного редактора газеты «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», а позже возглавившего оргкомитет по подготовке Первого съезда советских писателей; секретаря ЦК ВКП(б), заведующего Организационно-инструкторским отделом ЦК ВКП(б) П. П. Постышева и руководителя Отделом культуры и пропаганды ЦК ВКП(б) А. И. Стецкого. Их имена фигурировали в статье «К истории партийной политики в области литературы (Переписка И. Гронского и А. Овчаренко)» А. И. Овчаренко [6]. Именно они стали создателями и разработчиками нового литературного направления, а позже приняли деятельное участие в создании Союза писателей СССР. В письмах к Овчаренко Гронский детально рассказал «о теоретических спорах, в результате которых родилось определение основного художественного метода советской литературы, искусства нового мира в целом как социалистического реализма» [6, с. 143]. В своих воспоминаниях В. Я. Кирпотин указывал на

то, что за идеологический фронт в стране отвечали Стецкий и Постышев. Их руководство осуществлялось под непосредственным контролем И. В. Сталина, который лично курировал вопросы литературы. Его советчиком и помощником в этой области был Гронский.

Обсуждение вопроса о теоретических основах советской литературы проходило на верхах, в которые я допущен не был, — вспоминал Кирпотин. — Может быть, там существовала комиссия. Во всяком случае, после каждой беседы с писателями, художниками Гронский и Стецкий поднимались к Постышеву, а от него или с ним к Сталину. <...> Обобщая результаты бесед с писателями, учёными, критиками, Гронский сказал: теоретической платформой советского искусства должен быть коммунистический реализм. Он сказал, не основой, не стилем, а, как тогда было принято говорить, лозунгом советского искусства должен стать коммунистический реализм» [6, с. 144].

Выслушав мнение Гронского, Сталин подумал и неторопливо ответил: «Коммунистический реализм... коммунистический... Пожалуй, рано... Но, если хотите, социалистический реализм должен стать лозунгом нашего искусства» [6, с. 145]. Суть нового литературного метода, по мнению Сталина, сводилась к необходимости писать правду о Советской действительности.

Весной 1932-го года ЦК партии принял решение о перестройке литературно-художественных организаций. По этому поводу и по вопросу недостатков в работе РАПП 20 мая состоялось собрание актива литкружков Москвы, на котором председатель оргкомитета И. Гронский выступил с большой речью. Основная цель выступления Гронского заключалась в том, чтобы сообщить собравшимся о назревшей необходимости внедрения нового метода в область литературы: «Вопрос о методе нужно ставить не абстрактно <...> Основное требование, которое мы предъявляем к писателям, — пишите правду, правдиво отражайте нашу действительность, которая сама диалектична. Поэтому основным методом советской литературы является метод социалистического реализма» [9]. Как отмечал позже Гронский, формулировка метода социалистического реализма не имела конкретного автора. Её разработали коллегиально, после чего утвердили сначала Комиссией Политбюро, а затем Политбюро ЦК ВКП(б). По сути, 20 мая 1932 года было дано определение соцреализму как основному методу советской литературы, а 23 мая об этом напечатали в «Литературной газете». Вся проводимая в верхах работа по созданию и утверждению нового литературного направления велась без участия Горького, однако его имя было необходимо властям. На одном из совещаний Сталин высказался о писателе: «Значение его больше, чем любого из руководителей партии» [1, с. 19]. По мнению Н. Н. Примочкиной, Горький прекрасно знал о заинтересованности в нём руководства страны и «...пользовался своим сближением со Сталиным и могущественным положением в советской литературе для реализации многочисленных замыслов и литературно-издательских проектов» [15, с. 150]. Оба осознавали взаимовыгоду и использовали её в своих интересах. По замыслу Сталина, Горький должен был стать проводником линии партии в области литературы, для чего так настойчиво его зазывали на родину, в то время как в кремлёвских кабинетах полным ходом создавалось новое литературное направление. Таким образом, стараниями членов комиссии Горький приехал в Советский Союз не только «“первым пролетарским писателем”, но и “основоположником социалистического реализма”, зародившимся в недрах старого строя в его повести “Мать”, написанной в 1906 г. в Америке», — считала Л. А. Спиридонова [16, с. 214]. Расчёт Сталина оправдался: вскоре после грандиозного выступления Горького на Съезде его стали считать основоположником соцреализма, а роман «Мать» назвали первым произведением соцреализма.

Чтобы понять, насколько справедливо и корректно утверждение, что «Мать» является первым произведением соцреализма, вкратце напомним историю создания всех трёх редакций книги. Данный экскурс позволит выявить, каких взглядов придерживался Горький в период написания и дальнейшей доработки произведения, а также оценить вероятность того, насколько они отвечали критериям соцреализма.

Повесть «Мать» была написана в 1906–1907 гг. Горький работал над книгой и переделывал её на протяжении почти 20 лет, в связи с чем произведение имело самый большой тираж среди других книг писателя. Результатом этого затянувшегося творческого процесса стали три разные редакции: американская (1906), «богостроительская» (1907) и финальная — социалистическая (1922), которая стала основной и дошла до наших дней. Все три отличались друг от друга идеально и стилистически, каждая воплощала идеально-эстетические взгляды Горького периода создания той или иной редакции.

Замысел создания повести возник у писателя ещё в 1902 г. после известных первомайских стачечных событий в Сормово, тогда же он начал собирать материал для будущего произведения. В этот период Горький был занят поиском новых направлений и художественного синтеза. Его не удовлетворял критический реализм, получивший развитие в XIX в., поскольку не отвечал запросам времени, в котором, по мнению Л. Спиридоновой, «... ощущалось неминуемое приближение войн и революций» [16, с. 215]. В дворянской литературе XIX в. Горький не находил того «романтизма», который проповедовал бы активное отношение к жизни, к действительности, как проповеди «труда и воспитания воли к жизни, как пафоса строительства новых её форм...» [5, с. 316]. Писатель ощущал острую нехватку «героического» в русской литературе. «Теперь — совершенный человек не нужен, нужен боец, рабочий, мститель. Совершенствоваться мы будем потом, когда сведём счёты», — писал Горький в начале января 1902 г. К. П. Пятницкому [4, с. 13]. Пафос своего дальнейшего творчества писатель видел в сочетании романтического и героического, что нашло отражение в первой — американской — редакции повести «Мать». Горький уверовал в романтическую возможность революционного переустройства мира. Согласно первоначальному замыслу, задуманное им произведение должно было стать «хроникой роста революционного социализма среди рабочих фабрики», о чём он сообщил своему издателю М. Хилквиту. Писатель не одобрял жёсткую форму борьбы пролетариата с буржуазией и придерживался скорее романтических взглядов, уверовав в преображение человека, охваченного пафосом духовной революции и идеей внутреннего самосовершенствования. Согласно договору с книгоиздательской фирмой «Appleton and Co», американская редакция вышла на английском языке в США и Англии. Едва ли англоязычное издание могло иметь широкое распространение в России. Большое сомнение вызывает вероятность того, могло ли оно вообще дойти до неё. Как отмечал С. Касторский, рукописи и машинописи на русском языке, с которых производился перевод для первоначального американского текста, не сохранились [8, с. 60].

Вслед за ньюйоркским изданием «Мать» вышла на немецком и русском языках в Германии в существенно переработанном виде. Это была вторая — «богостроительская» — редакция, которая создавалась в 1907 г. на Капри. В этот период Горький сблизился с В. Базаровым, А. Богдановым и А. Луначарским. Писателя увлекли их идеи «религиозного реализма» или «богостроительства», философия колlettivизма и размышления о новом человеке. Частые встречи с Луначарским на итальянском острове и знакомство с его трудами оказали сильное влияние на взгляды Горького. На увлечение писателя «богостроительством» наложил отпечаток культ Богоматери, широко распространённый в Италии вообще, и на Капри — в частности, что объясняет существенные изменения текста второй редакции, затронувшие в основном фигуру главной героини. В отличие от других персонажей, чьи образы подверглись не столь значительной доработке, для Ниловны «... можно составить длинный перечень новых черт, психологических штрихов, появляющихся в ней по мере развития романа» [2, с. 97]. Именно с этой героиней связаны «богостроительские» взгляды Горького. Речь и монологи Ниловны во второй редакции вмещали наибольшее количество религиозной символики, значительная часть которой не вошла в заключительную, социалистическую, редакцию. Простая женщина «из низов», безграмотная, задавленная предрассудками патриархального уклада и тяжёлой жизнью с мужем-тираном и пьяницей, была возвышена Горьким до уровня Богоматери. По мнению Л. А. Спиридоновой, после расширения и углубления замысла повести всё произведение стало своего рода синтезом

реалистической хроники революционных событий 1902 г. в Сормове и мифологического «евангелия для пролетариата». Духовное возрождение и новые эстетические идеалы, отказ от традиций критического реализма XIX в., попытка создания своего метода на стыке романтического и реалистического, поиск новой веры и религии, присутствие в тексте символов и мифопоэтических мотивов, а также культа женщины позволяют причислить «Мать» к произведениям Серебряного века, а имя Горького поставить в один ряд с писателями этого периода.

Как уже отмечалось, для выхода в России в сборниках «Знание» вторая — «богостроительская» — редакция подверглась значительной правке, однако это не спасло книгу от нападок царской цензуры — первые два сборника были изъяты, а произведение запрещено в России. Не понравилась оно и В. И. Ленину. Уверовав в неудачу «Матери», Горький надолго отложил серьёзную работу над повестью. В силу различных обстоятельств писатель вернулся к ней лишь в 1922 г. Тогда им была создана финальная — «социалистическая» — редакция, ставшая хрестоматийной в советской литературе и получившая широкое признание во всём мире. В ней объединились идеи социализма и христианские мотивы, о которых в советском литературоведении не было принято говорить. Становится очевидным, что третья редакция повести также не соответствовала в полной мере канонам соцреализма, не говоря уже о первых двух. Ещё в 1989 г. на этот факт обратил внимание Г. А. Митин. Своё мнение на этот счёт он изложил в статье «Евангелие от Максима»: «Грубейшей фальсификацией было распространение понятия “соцреализма” даже на литературу 20-х гг., не говоря уж о революционном творчестве А. М. Горького <...> роман “Мать” не имеет ничего общего с “соцреализмом”. Эта книга написана свободным художником» [11, с. 637]. Аналогичной точки зрения придерживалась и Л. А. Спиридонова. Исследователь обстоятельно раскрыла свою позицию в статьях «Творчество Горького и возникновение социалистического реализма» и «Что же такое “Мать” Горького?». Л. А. Спиридонова считала, что в 1930-х гг. повесть «Мать» просто притянули к социалистическому реализму, назвав его первым произведением нового направления советской литературы, а потому сейчас пришло время избавиться от этого идеологического штампа. С обоими исследователями сложно не согласиться, ибо в 1906–1907 гг. в России не существовало ни советской литературы, ни социалистического реализма, который возник и стал обретать конкретные черты лишь в последние годы жизни Горького. К тому же сама идея создания, как и разработка канонов и критериев нового литературного направления не принадлежали писателю. Сопоставив события 1930-х гг., в условиях которых появился новый литературный метод, а также мнения наших современников, приходим к выводу, что не только Горький, но и его повесть «Мать» не могли стоять у истоков соцреализма. Во всех трёх редакциях нашли отражение идейно-эстетические взгляды писателя разных периодов его жизни. На протяжении продолжительного времени они трансформировались под влиянием объективного хода истории, общественно-политической ситуации, личных взглядов и предпочтений писателя. Ни одна из редакций в полной мере не отвечает канонам соцреализма, напротив, складывается впечатление, что каждая из них создавалась автором в периоды духовного и идейного поисков, а это значит, что книгу никак нельзя назвать первым произведением соцреализма.

Литература

1. Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. МоГ-3-25-4.
2. Белкина Н. П. Работа над материалом в романе «Мать» // В творческой лаборатории М. Горького. М.: Советский писатель, 1940. 151 с.
3. Бурсов Б. И. Роман М. Горького «Мать» и вопросы социалистического реализма. М.: ГИХЛ, 1955. 228 с.
4. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. М.: Наука, 1997. Т. 3. 495 с.

5. Горький М. Советская литература. Доклад на Первом всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года // О литературе. Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1953. 868 с.
6. Гронский И., Овчаренко А. К истории партийной политики в области литературы (Переписка И. Гронского и А. Овчаренко) / публикация А. Овчаренко // Вопросы литературы. 1989. № 2. С. 143–166.
7. Известия. 1934. № 95. 22 апр.
8. Касторский С. В. Повесть М. Горького «Мать». М.: Учпедгиз, 1954. 216 с.
9. Литературная газета. 1932. № 23. 23 мая.
10. Литературная газета. 1934. № 50. 22 апр.
11. Митин Г. А. Евангелие от Максима Горького // Максим Горький: pro et contra, антология. Современный дискурс / сост. О. В. Богданова [и др.]. СПб.: РХГА, 2018. 880 с.
12. Михайловский Б. В. Социалистический реализм. Творчество М. Горького (1868–1936) // Русская литература XX века — с 90-х годов XIX века до 1917 г. М.: Учпедгиз, 1939. 402 с.
13. Михайловский Б. В., Тагер Е. Б. Творчество М. Горького. М.: Учпедгиз, 1951. 248 с.
14. Правда. 1934. № 111. 22 апр.
15. Примочкина Н. Н. Писатель и власть. М.: РОССПЭН, 1998. 338 с.
16. Спиридонова Л. А. Творчество Горького и возникновение социалистического реализма // Studia Litterarum. 2018. Т. 3. № 1. С. 212–233.
17. Тагер Е. Б. Творчество Горького советской эпохи. М.: Наука, 1964. 378 с.
18. Чирков Д. Т. О партийности романа М. Горького «Мать» // Горьковский сборник (К 100-летию со дня рождения М. Горького). Учёные записки. Сер. Филологические науки. Вып. 110. Г.: Волго-Вятское книжное изд-во, 1968. С. 34–48.

УДК 82.161.1

Иваньшина Елена Александровна,
доктор филологических наук, доцент, профессор,
Воронежский государственный педагогический университет
Email: sergiencou@yandex.ru

Пригункова Эльвира Эдуардовна,
магистрант,
Воронежский государственный педагогический университет
Email: elvira.prigunkova@ya.ru

РОМАН ВОСПИТАНИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(А. ГАЙДАР, В. КАВЕРИН, В. ДУДИНЦЕВ)

В статье сравниваются три произведения советской литературы — повесть А. Гайдара «Судьба барабанщика» (1938), роман В. Каверина «Два капитана» (1938) и роман В. Дудинцева «Белье одежды» (1987), имеющие общие жанровые корни и восходящие к «Капитанской дочке» как классическому сюжету, вошедшему в протоканон литературы соцреализма, цель которой — воспитание нового человека — совпала с жанровым заданием романа воспитания. Авторы статьи на образцовых примерах показывают смыслопорождающий потенциал прототекста в контексте советского сюжета.

Ключевые слова: роман воспитания, соцреализм, волшебная сказка, самозванцы, ряженье, судьба.

Ivanshina Elena Alexandrovna,
Doctor of Philology, Associate Professor, Professor,
Voronezh State Pedagogical University
Email: sergiencou@yandex.ru

Prygunkova Elvira Eduardovna,
undergraduate student,
Voronezh State Pedagogical University
Email: elvira.prigunkova@ya.ru

THE NOVEL OF EDUCATION IN THE CONTEXT OF SOVIET LITERATURE
(A. GAIDAR, V. KAVERIN, V. DUDINTSEV)

The article compares three works of Soviet literature — A. Gaidar's novella "The Fate of the Drummer" (1938), V. Kaverin's novel "Two Captains" (1938) and V. Dudintsev's novel "White Clothes" (1987), which have common genre roots and go back to "The Captain's Daughter" as a classic plot that entered the canon of literature social realism, the purpose of which is to educate a new person, coincided with the genre task of the novel of education. The authors of the article use exemplary examples to show the meaning-generating potential of the proto-text in the context of the Soviet plot.

Keywords: the novel of upbringing, social realism, fairy tale, impostors, mummery, fate.

В 1938 году была написана повесть А. Гайдара «Судьба барабанщика», и в том же году завершен первоначальный вариант романа В. Каверина «Два капитана» (вторая часть вышла в 1944). Оба сюжета актуализируют инициационную фабулу приключенческого романа и

романа воспитания (об этих и других жанровых моделях в составе «Двух капитанов» см.: [15]). Популярность жанра романа воспитания в детской литературе советской эпохи, помимо возрастной адресации, объясняется совпадением целей, которые ставили перед собой традиционная литература для детей и складывающаяся литература соцреализма, демонстрирующая советскому читателю «всю важность воспитания нового типа личности в условиях строительства новой жизни» [18, с. 95].

О конститутивных признаках и жанровых разновидностях романа воспитания и о том, как изучен этот жанр в целом, существует ряд исследований (см., например, краткий обзор: [18]). Русские версии этой жанровой модели рассмотрены Е. Краснощековой [12], а о ее соцреалистической версии есть обстоятельная статья Т. Лахусена [13].

Фабульные схемы приключенческого романа и романа воспитания, в свою очередь, генетически связаны с фабульной схемой волшебной сказки, подробно описанной В. Я. Проппом (неслучайно Ю. Щеглов называет гайдаровские произведения советскими сказками [21, с. 444]). Однако пропповская схема работает на всем пространстве соцреалистической литературы, доказательством чему является работа В. Гудковой о сюжетах советской драматургии [5]. Потребность в форме волшебной сказки в соцреалистическом романе К. Кларк объясняет утратой четких границ между выдумкой и реальностью [11]. Об укоренности соцреалистического романа в «старой» литературе или фольклоре пишет Е. Добренко: «Соцреализм, будучи языком власти и массы, не создает своих художественных кодов, но использует уже наработанные культурой, внутренне их перестраивая» [6, с. 32].

И М. Чудакова, и Ю. Щеглов на фоне литературы соцреализма, адресованной детям, выделяют роман В. Каверина как творческую удачу, которая объясняется в обстоятельной статье Ю. Щеглова особым типом отношений героя с советским мифом: «личность и время в романе сосуществуют на началах высокого равенства и взаимообмена» [21, с. 440]; «исторический план дистанцирован от рассказчика» [21, с. 442], так что «советский фон входит в действие в виде дискретных врезок» [21, с. 446], которые «воплощают не партийно окрашенный, но ретроспективно-антологический взгляд на историю» [21, с. 447] как некую «драгоценную классику». Таким образом, идеальный социализм в «Двух капитанах» отделен от эмпирического, и связь с историей своего века героев, существующих в героико-романтической парадигме эпохи и большую часть времени погруженных в личную сферу [21, с. 445], реализуется «на достаточно абстрактном уровне» [21, с. 443], а сами герои «обладают почти утопической свободой от сил принуждения и индоктринации, действовавших в реальном советском обществе» [21, с. 449].

М. Чудакова, анализируя основные тенденции литературного процесса 1930-х годов, подробно останавливается на особенностях поэтики «Судьбы барабанщика», называя эту повесть одним из самых интересных сочинений этого времени [19, с. 252]: по ее словам, Гайдар по-своему уходил от «обусловленных тем», «формируя ту поэтику подставных проблем» [19, с. 250], которая создает особый смысловой континуум, в котором «рисуется один мир, вернее, туманная, плывущая проекция этого мира, а сквозь него проглядывает или, скорее, подает неясные сигналы другой» [19, с. 253]. Ключ к литературному процессу 1930-х годов М. Чудакова находит в статье Д. Лихачева о древнерусском литературном этикете, переводящем историческую реальность в ритуальные формы, воспроизводящие некий этический образец.

Очевидно сходство гайдаровской и каверинской фабул, где центральные персонажи — Сережа и Саня — переживают утрату отца, а основой сюжета становится вызванное разными причинами чувство вины, сопровождающее взросление; в обоих произведениях сюжеты становления личности вписаны в исторический фон, в частности, в рамку «героико-романтических презумпций о времени» [21, с. 468] литературы соцреализма.

Сюжеты обоих произведений содержат отсылки к литературной классике: в «Судьбе барабанщика» помимо «Преступления и наказания» [4] это «Обыкновенная история» (ситуация «наивный племянник и ироничный дядя»; эпизод с письмом, которое Серёжа пишет Валентине, а дядя уничтожает) и «Остров сокровищ» (подслушанный разговор дяди со

стариком Яковом, в котором они называют Серёжу *проклятым мальчишкой и бесполковым дьяволом* [2, с. 400]), в каверинском романе – «Гамлет» [17], «Дети капитана Гранта» [9] и «Жизнь Дэвида Копперфилда» [21, с. 448, 464].

На наш взгляд, сходство «Судьбы барабанщика» и «Двух капитанов» можно объяснить и генетически: общим источником этих сюжетов является пушкинская «Капитанская дочка». Для Гайдара, по-видимому, этот текст является особенно значимым (к «Капитанской дочке» восходит и сюжет «Тимура и его команды», о чем пишет М. Чудакова [20, с. 87–117]). Гайдаровскую повесть с пушкинским романом связывают сказочная фабула (отлучка, перемещение в антимир, встреча со смертью, возвращение), роль отцовского начала [16] и наличие самозваного «дяди». Разумеется, между самозванцем Пугачевым, который заменяет Гриневу отца, и «дядей»-шпионом огромная разница, но здесь используется аналогичный (инвертированный) прием: у Пушкина тот, кто официально признан злодеем, демонстрирует человеческие качества и претендует на отцовскую роль, а у Гайдара, наоборот, назвавшийся родственником оказывается идеологическим врагом.

В романе В. Каверина при всей непохожести на Машу Миронову Катя Татаринова — буквально дочь капитана, а Ромашов подобен Швабрину. Отсылкой к пушкинскому тексту, на наш взгляд, в романе является эпизод, в котором совмещены буран и сон. Во время полета в Ванокан Саня с доктором Иваном Иванычем попадают в пургу и совершают вынужденную посадку в тундре и, пока длится ненастье, проводят три дня в ощущении полной невозможности выйти из безнадежного положения. Сане снится символический сон, в котором он видит себя «в очень маленьком узком ящике глубоко под землёй» [10, с. 285]. В роли вожатого, ведущего Саню к встрече с капитаном Татариновым, здесь (да и во всей истории) оказывается доктор Иван Иваныч – двойник Саниного отца и волшебный помощник (ту же роль играет в «Капитанской дочке» Пугачев). Если говорить об общей модальности, то пересечением с пушкинским романом в каверинском сюжете можно считать роль случая и водительство судьбы в истории Сани, для которого даром судьбы и ее зовом становится выброшенная рекой сумка с письмами, содержащими жизненное задание, которое подобно призыванию, или эпифании [21, с. 439]. Это зов мертвого (притом чужого) отца, который сродни завету своего живого отца в истории Петра Гринева. Судьба отводит Сане роль вестника: не имея до определённого момента собственного голоса, герой становится проводником чужих писем, почтальоном, связным.

В повести А. Гайдара день ареста Щербачева-старшего совпадает с назначением Сережи отрядным барабанщиком. Славка опознает в Сереже сигналиста с открытки. Барабанщик, горнист – соцреалистический вариант вестника. По иронии судьбы в одежду открыточного сигнальщика обряжает Сережу фальшивый дядя. По словам М. Чудаковой, именно этот самый двусмысленный персонаж повести и является самым реальным, так как в нем находит отражение тот фальшивый мир, который изображает Гайдар [19, с. 254]. Дядя-злодей есть и в романе В. Каверина: это Николай Антонович Татаринов, брат погубленного им капитана и главный антагонист Сани; второй антагонист – Ромашов – порождение и двойник Николая Антона (в истории Сани и Кати он играет ту же роль, что и Николай Антона в истории Ивана Львовича). Оба дяди — самозванцы: в «Судьбе барабанщика» фальшив сам новоявленный родственник, а в «Двух капитанах» брат покойного капитана, будучи настоящим дядей Кати, принципиально не тот, за кого себя выдает. С гайдаровским персонажем его объединяет риторическая подкованность: Николай Антона мастер демагогии, занимающий официальный начальственный пост в трудовой школе, где учится Саня, которого он оклеветал, обвинив в смерти Марии Васильевны. Как и оклеветанному Швабриным Гриневу, Сане придется восстанавливать свое доброе имя; ставкой в доказательстве своей правоты он назначает жизнь: «<...> теперь мне остается хоть умереть, но доказать, что я прав» [10, с. 230]. Сереже Щербачеву как блудному сыну предстоит трудное возвращение домой. В обоих случаях финалом является встреча с отцом (символическим или настоящим).

Роман В. Д. Дудинцева «Белые одежды», как бы «застрявший» между двумя «оттепелями» (задуманный в 1956, начатый в 1966 и опубликованный в 1987 г.), воспроизводит всё ту же мифопоэтическую структуру волшебной сказки, где герой осуществляет коммуникацию между двумя мирами — «своим» и «чужим» и переворачивает саму эту антитезу. Сказочность хронотопа «Белых одежд» отмечена в работе В. Н. Володиной [1, с. 216] и касается, в частности, пространства, которое устраивает вокруг себя академик Рядно, представляющий официальную и воинствующую биологическую науку. Основной характеристикой другого мира — мира ученых-генетиков — в романе является невидимость, обеспечивающая его вненаходимость для антагонистов, объявивших против последователей Менделя и Моргана крестовый поход.

В соцреалистическом сюжете, как уже было отмечено выше, сказочность является методологическим признаком, связанным с утопической идеей перековки человеческого материала, осуществляющейся в ходе работы по обновлению мира. Проекцией этой идеи становится по сути и лысенковская теория выдуманной им «агробиологии», в которой утверждается осуществимость идеи превращения одного биологического вида в другой, то есть управления наследственностью [7, с. 142–154].

Идейная структура романа Дудинцева может быть рассмотрена через призму статьи Ю. Лотмана о «Капитанской дочке», в которой мифопоэтическая антитеза («свое — чужое») преобразована в социальную («крестьянство — дворянство»), «снимаемую», в свою очередь, другой антитезой («классовое — человеческое»); классовому антагонизму противопоставляется авторская утопия о народе как семье, в основании которой лежат общие, внеклассовые ценности, выраженные в универсальном для автора понятии чести [14].

Роман «Белые одежды» воспроизводит ту же полярную структуру, в которой антитетически противопоставлены два лагеря биологической науки: лысенковцы и вейсманисты-морганисты. Первые представляют официальную научную идеологию, вторые — подпольную, катакомбную. Идейное противостояние сродни классовой вражде, учитывая господствующую риторику о врагах и вредителях, которая системно воспроизводится в имеющей сказочный генезис структуре сюжета литературы соцреализма, создающей идеологическую модель эпохи [5]. По сути «Белые одежды» — роман о гражданской войне в науке; в жанровом отношении он представляет собой гибрид волшебной сказки, идеологического романа [1] и романа воспитания.

В пушкинской главе монографии, посвященной русским версиям романа воспитания, Е. Краснощекова отмечает, что «жанровый диапазон „Капитанской дочки“ шире обычного его определения — исторический роман», это «еще одна „обыкновенная история“ человеческого взросления» [12, с. 90]. Соотнося с проблематикой становления личности два «заглавных» эпиграфа, исследовательница пишет, что «в первом подчеркнут нравственный аспект становления характера, во втором — указание на первоначальные истоки этого процесса» [12, с. 92].

«Белые одежды», на наш взгляд, тоже генетически связаны с «Капитанской дочкой», хотя центральный герой и не так юн, как Гринев. В романе о генетиках эта связь может быть продуманной авторской стратегией, а может быть и работой бессознательного. Наследственная информация, позволяющая выстроить системные соотношения романа Дудинцева с романом Пушкина, проявляется на уровне мотивной структуры, в которой ядерным является мотив одежды, общий у Пушкина и Дудинцева: в «Капитанской дочке» он актуализируется в том же первом эпиграфе как *платье*, которое эквивалентно *чести*, в романе Дудинцева — в заглавии. Сфокусировавшись на этом мотиве, посмотрим, как он работает у Дудинцева, где *белые одежды* релевантны, если говорить упрощенно, *чистой совести* (если же говорить более пафосно, то речь идет о святости в служении научной истине). Разумеется, «Капитанская дочка» — не единственный текст, к которому отсылает роман В. Дудинцева: здесь не обошлось, в частности, без Ф. Достоевского и У. Шекспира, но это тема для отдельного разговора.

В романе В. Дудинцева речь идет об идеологической борьбе в сфере научной мысли и о становлении научной идеи, которая вынуждена пробивать себе дорогу, находясь в ситуации идеологического надзора, и потому маскируется, переодеваясь в одежды господствующего в науке дискурса. «<...> под маской верного служения лысенковской науке кроются истинные мысли и дела ученых-генетиков: днем они наспех перестраивают лекции в соответствии с генеральными указаниями, делают прививки, «перевоспитывая растения», и заявляют с трибуны о поддержке достижений «вождя мичуринской науки», а ночью в своих домашних лабораториях проводят опыты по исследованию законов наследственности» [1, с. 219]. В контексте исторического времени биология, как и другие сферы научной мысли, становится философией [3], полем идеологической борьбы, социальной институцией, претендующей на соавторство с дискурсом власти [7]. При этом внутринаучный конфликт выходит за рамки научных дискуссий, а сами эти дискуссии переводятся в политическое поле, где речь идет о борьбе двух систем [1, с. 2]: в ходе полемики даже белый порошок колхицина интерпретируется как расовый маркер.

Белые одежды в этом контексте, будучи соотносимы с идеей служения истине, вынужденно прячутся под одежды другого цвета: антитезой белому в романе становится серый цвет (о необходимости носить поверх белых одежд серый халат говорит Дежкину Лена) как цвет профессиональной маскировки, что в традиционной культуре эквивалентно ряженью как стратегии антиповедения.

Впрочем, ряженье в «Белых одеждах» практикуют оба лагеря (и ученые, и псевдоученые). Разница в целях: если первые маскируются в силу жизненной необходимости, чтобы быть невидимыми как носители запретного знания (ср. с первыми христианами в Риме), то вторые, наоборот, ряжутся с целью произвести эффект. Это касается Касьяна Демьяновича Рядно, носящего звание народного академика: в соответствии с этой своей ролью он декорирует себя и свое пространство, подправляя свое имя (Кассиан Дамианович), происхождение и, что самое главное, — подменяя результаты научных экспериментов с целью выдать декларируемые идеи *перевоспитания природы* за истину. Маскировке ученых-генетиков, вынужденных скрывать белые одежды под серыми и прибегающих к тактике лжи, основы методологии которой преподает Дежкину Лена, противопоставляется триумфальный маскарад ученых-лысенковцев, которые с научной трибуны демонстрируют поддельные доказательства своей правоты, а на деле охотятся за новым сортом, выведенным генетиками, чтобы выдать его за результат собственной работы.

Маскировка — вынужденное надевание личины — то искусство, которым Дежкин овладевает в процессе мимикии. Так, например, при внезапном приезде в городок Касьяна и его свиты ученик академика меняет выражения собственного лица, пока его никто не видит, подбирая соответствующую маску и мысленно перебирая свой жизненный багаж. В этом эпизоде обращается внимание на одежду Рядно: «в заломленной папахе из мраморной с медью мерлушки, в расстегнутом черном и длинном пальто. На печах был разложен воротник — та же богатая медно-мраморная мерлушка. Оранжевые лисы, как живые, шевелились, лезли в отвернутые полы» [8, с. 6]. Здесь неслучайны именно лисы: они характеризуют хищную натуру академика, в описании которого используется охотничьи ассоциации («Ловчая яма с кольями на дне — вот кто я теперь для тебя», — думает о наставнике Дежкин [8, с. 9]. Лисичка, которая держит в зубах птичку, — эпизод из прошлого, мгновенный снимок, который остается в памяти Дежкина и осмысливается им как закон вечности.

В контексте маскировки как тактики выживания и маскарада как тактики наступления особое место занимает полушибок, который «батька» (Рядно) дарит «сынку» (Дежкину), как бы проявляя отеческую заботу о его здоровье. «Пришлю тебе кожушок», — говорит он Федору Ивановичу, когда они вместе приходят в душевую [8, с. 8]. Эта шуба с барского плеча — поощрение фавориту — на самом деле инструмент надзора. «И Федор Иванович надел этот пахнущий бараном новый черный полуперденчик с толстым черным воротником и с красноржавым, как жареная капуста, дико-лохматым хутром, как академик называл мех подкладки, надел еще подаренную академиком черную курчавую ушанку и отправился к Стригальеву»

[8, с. 219]. Этот подарок Дежкин неслучайно воспринимает как аванс за щекотливое поручение: в баранью шкуру Рядно облачает предполагаемого волка, который добудет желаемые семена нового сорта картофеля. Полушубок этот можно интерпретировать как отсылку к тулупчику, подаренному Гриневым Пугачеву; акт дарения здесь подвергнут инверсии: у Пушкина тулупчик заячий, и дарится он «волку» в благодарность за то, что тот вывел юношу (зайчика) из бурана; у Дудинцева тулуп бараний, и бараном рядится Дежкин, которому «батька» (лис) расписал роль в своей игре. Тулупчик батьки оказывается с сюрпризом «с глазами»: в нем на протяжении трех месяцев Дежкин находит две записки (третью достает полковник Свешников), в которых содержится предписание: «Сынок, батько видит все. Не предавай батьку» [8, с. 233]. Такой тулупчик подобен современному прибору слежения: надев его, Дежкин как бы не выходит из зоны видимости своего наставника, действует в очерченном им коридоре. Эти записки подобны той хитрости, которую применяет Маша в сказке «Маша и медведь»: сидя в коробе за спиной у медведя, она контролирует оттуда его действия, приговаривая: «высоко сижу, далеко гляжу». На самом деле за этими записками-предупреждениями скрывается не сказка, а реальное *пространство надзора и контроля* [6, с. 34], которое «батька» создает вокруг Дежкина и которое переходит в *пространство террора* [6, с. 34] в случае неподчинения. Особенностью этого надзора является его обезличенность, растворенность в повседневности (надзирающими за Дежкиным оказываются лыжники из секции, с которыми он тренируется, готовясь к побегу).

Однако Дежкин находит «дареному коню» (бараньему полушубку) другое применение. Сначала он использует его для маскировки готовящегося бегства: полушубок и рюкзак нужны для отвода следящих за Федором Ивановичем глаз; подготавливая бегство, Дежкин ежедневно тренируется в беге с рюкзаком, в который он помещает полушубок, приучая противника к такому своему образу, чтобы его финальный спектакль не вызвал подозрений. И в конечном счете полушубок (вместе с рюкзаком) используется как контейнер для перевозки драгоценного наследства Ивана Ильича, то есть против «батьки».

Идеологический конфликт (а на самом деле история захвата власти в науке) оформлен в романе в сквозном образе *охоты*: и охоты на ведьм, и охоты хищников на добычу, и княжескую охоту с егерями на тех, кто создает ценности в науке. Гонимые в этом конфликте подобны *черной собачке*, о которой Дежкин рассказывает Цвяху (среди множества «собачьих» ассоциаций в романе встречается именование генетики *дохлой собакой* [8, с. 515]). В такую собачку в конце концов превращается сам Дежкин («Черная собака, оглядываясь и чутко ставя уши, рысила дальше, стремясь уйти от своих преследователей» [8, с. 475]). Е. Добренко использует метафору стаи для характеристики детского социума: «Это коллектив более биологический, чем социальный, коллектив-стая, где есть вожак («вожатый»), враг и главное занятие — гон и травля» [6, с. 32].

Если в «Капитанской дочке» классовый антагонизм существует объективно и приводит к гражданской войне, то в «Белых одеждах» образ классового врага создается в пространстве публичной риторики и становится навязанной позорной одеждой, которую в Средние века надевали еретикам перед казнью, — санбенито. Неслучайно Е. Добренко аттестует Т. Д. Лысенко как «идеолога, философа и — не в последнюю очередь — как филолога», в своем учении переработавшего «авангард в соцреализм»: в ситуации превращения биологии в тотальную метафору межвидовая борьба переосмысливается как классовая [7, с. 142–143]. В романе исторический доклад Лысенко 1948 г. «О положении в биологической науке», являющийся «образцом трансформации науки в идеологию» [7, с. 145], становится той исходной точкой, с которой начинается разгром генетики, в котором Дежкину отводится «батькой» роль инквизитора. Но инквизитор переходит в ряды еретиков. Чтобы выполнить свой моральный долг, он должен надеть шапку-невидимку (см. разговор с Тумановой о картине с изображением Святого Себастьяна, которая становится символической аналогией к происходящему и на которой Антонина Прокофьевна находит всех участников драмы: по словам героини, Федька присутствует на этой картине в шапке-невидимке [8, с. 419]).

С «Капитанской дочкой» «Белые одежды» связывает отцовско-сыновская тема преемственности идеалов не только в науке, но и в жизни. Символизация отцовской фигуры здесь связана с представлением об учителе. У Дежкина в романе несколько учителей: в науке это сначала обласканный властью академик Рядно, а затем его главный антагонист Иван Ильич Стригальев. Кроме того, Дежкина и самого именуют Учителем. Будучи честным ученым, он переходит, в отличие от Гринева, в лагерь «противника» и становится двойником и душеприказчиком Троллейбуса, спасающим его драгоценное наследство. В «Капитанской дочке» Пугачев оказывается в позиции страшного мужика, подменившего отца (сон Гринева), и позднее предлагает себя на роль отца посаженного. В «Белых одеждах» страшным отцом оказывается академик, в образе которого пропаивают черты разбойника и самозванца, тогда как рыцарь науки Иван Ильич становится Вожатым на пути научного самоопределения Дежкина.

Образ народного академика сродни и «яде» в «Судьбе барабанщика», и Николаю Антоновичу Татаринову: это лживый, хитрый, хищный лис, создавший в науке пространство тьмы («Создал сначала вокруг темную ночь и нападает», — говорит о нем академик Полосков [8, с. 484]) и использующий целую сеть «опричников» в целях устранения конкурентов, чтобы сохранить власть в научной среде. Особенно выделены в образе «батьки» черты «народности», которые он намеренно культивирует, создав себе речевую маску и используя в качестве «реквизита» землю, которая высыпается из носового платка в подтверждение того, что она академика любит. Эта «народность» создает вокруг академика защитный мифологический слой и обеспечивает его неприкосновенность со стороны массового сознания. «Нельзя было касаться народного академика, он не зря начинал свой путь с косоворотки и сапог. Его имя было свято» [8, с. 518]. Так думает Дежкин, когда в ответ на разоблачительные по сути слова о Рядно чувствует негативную реакцию зала после своего выступления.

В позиции сна Гринева, открывающего ему его дальнейшую судьбу, в «Белых одеждах» оказывается киносеанс, на который случайно попадает ревнивый герой: здесь на пленке запечатлен процесс деления клетки — то знание, которое является базовым для биологической науки. Это и есть главное несокрушимое доказательство происхождения видов, которое пытается опровергнуть теория академика о порождении одних видов другими в процессе их перевоспитания внешней средой.

Стригальев как судьбоносная фигура связан с памятью о геологе, которого честный пионер Федя предал в детстве, потому что его воспитывали на соответствующих примерах в школе (см. рассказ Дежкина о картине, которая повлияла на этот поступок). Долг перед геологом Дежкин отдает Стригальеву.

Еще одним отцом становится для Федора Ивановича академик Полосков, усыновивший его посмертным даром — лампой — символическим предметом, противопоставленным той тьме, которую создал академик Рядно, именуемый Полосковым Рогатым.

Роль, которую в личных историях героев играет их детский опыт, по-новому подсвечивает саму проблему воспитания. Если академик Т. Лысенко, как отмечает Е. Добренко, перевел идеологический дискурс в биологический [7], то Дудинцев делает нечто подобное с дискурсом воспитательным. В романе адептом идеи воспитания (перевоспитания) применительно к биологическим видам является академик Рядно, тогда как опыты генетиков опровергают эту идею качественного скачка в природе (синонимичную идею перековки человеческого материала в процессе революционного преобразования мира) и подтверждают идею наследования родительских генов (повлиять на которые можно только воздействуя на клетку и изменяя набор хромосом). Если перевести идею генетики на язык романа воспитания, то в столкновении природного и социального факторов приоритет как был, так и остается у природы, которая является главным аргументом в научных спорах. Природа не допускает перевоспитания, она демонстрирует тот закон, согласно которому *каждое семя родит растение по роду своему*. И улучшения человеческой природы едва ли можно достичь перевоспитанием (здесь тоже все определяет наследственность); внешние факторы (среда) приводят к болезни «организмов», заражая их, подобно грибу или вирусу (как в случае

с Дежкиным и картиной, на которой изображен честный пионер). Таким образом, роман В. Дудинцева справедливо считать произведением, знаменующим начало разрушения соцреалистического воспитательного сюжета как сюжета отцовского, где основной добродетелью, как и в «Капитанской дочке», является послушание [6, с. 39], понимаемое как следование долгу. На первый взгляд, в «Белых одеждах» те же моральные константы, что и в пушкинском романе, но теперь сам долг понимается иначе: он связан с чувством вины, осознание которой требует возмещения поступком, суть которого — принесение себя в жертву — укладывается в требования соцреалистического канона с его презумпцией героического. Однако главным мотивом такого поступка становится не воспитывающая сила коллектива или условного вожатого (будь то наставник, коллектив или государство), а собственный внутренний опыт, формирующий внутреннюю бесконечность одинокого человека, и его способность слышать зов судьбы. В этой чуткости к зову судьбы рассмотренные сюжеты тоже следуют пушкинским курсом. Отсюда внимание к слуху как инструменту судьбы, в сюжете которой особую роль играют оптические мотивы. Но это тоже тема для отдельного разговора.

Литература

1. *Володина В. Н.* Романы В. Дудинцева: Типология и эволюция жанра. Тюмень: ТОГИРРО, 2012. 275 с.
2. *Гайдар А. П.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Дет. лит., 1959. Т. 2. 424 с.
3. *Гаспаров Б.* Развитие или реструктурирование. Взгляды академика Т. Д. Лысенко в контексте позднего авангарда (конец 19-х — 1930-е годы) // Логос. 1999. № 11/12 (21). С. 21–36.
4. *Глущенко И. В.* Барабанщики и шпионы. Марсельеза Аркадия Гайдара. М.: ИД Высшей школы экономики, 2015. 96 с.
5. *Гудкова В. В.* Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 19-х — начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 456 с.
6. *Добренко Е.* Соцреализм и мир детства // Соцреалистический канон: сб. ст. / под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 31–40.
7. *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 592 с.
8. *Дудинцев В. Д.* Белые одежды. М.: Эксмо, 2003. 736 с.
9. *Иваншина Е. А.* Вода как тип судьбы: «Два капитана» В. А. Каверина // Водные пути: пути жизни, пути культуры: мат-лы международной науч. конф. Тверь, 2015. С. 418–425.
10. *Каверин В. А.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 3. 642 с.
11. *Кларк К.* Советский роман: история как ритуал / пер. с англ. под ред. М. А. Литовской. URL: <https://flibusta.club/b/578415/read>.
12. *Краснощекова Е. А.* Роман воспитания — Bildungsroman — на русской почве: Карамзин. Пушкин. Гончаров. Толстой. Достоевский. СПб.: Пушкинский фонд, 2008. 480 с.
13. *Лахусен Т.* Соцреалистический роман воспитания, или провал дисциплинарного общества // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 841–851.
14. *Лотман Ю. М.* Идейная структура «Капитанской дочки» // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 107–124.
15. *Майофис М.* Как читать «Двух капитанов». URL: <https://argamas.academy/mag/429-2cap>
16. *Октябрьская О. С.* Пушкинские мотивы в повести А. Гайдара «Судьба барабанщика» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. Вып. 11. С. 44–47.
17. *Смирнский В. Б.* Гамлет Энского уезда. Генезис сюжета в романе Каверина «Два капитана» // Вопросы литературы. 1998. № 1. С. 156–169.
18. *Токарева Т. Н.* Традиции романа воспитания в советской литературе // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2011. № 1 (24). С. 93–97.
19. *Чудакова М. О.* Сквозь звезды к терниям // Новый мир. 1990. № 4. С. 242–262.
20. *Чудакова М. О.* Не для взрослых. Время читать! Полка первая. М.: Время, 2009. 208 с.
21. *Щеглов Ю. К.* Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 576 с.

УДК 82.161.1

Иванов Николай Николаевич,
доктор филологических наук, профессор,
Ярославский государственный
педагогический университет им. К. Д. Ушинского
Email: claus758@ya.ru

АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ О ПРИРОДЕ ТВОРЧЕСТВА

В работе предпринята попытка систематизировать составляющие творчества А. Н. Толстого как с позиций его представлений об искусстве, так и художественной практики. Показаны единство, целостность художественного мира Толстого. Преодолено противоречие методологическое деление творческого поиска событиями 1917 года. Обозначены свойства, характеристики таланта Толстого, обусловившие единство, целостность художественного мира: фольклор, миф, национальные, литературные традиции. Любовь писателя к природе, её стихиям была искренней, сильной и самобытной. Корни искусства уходят в архетипы, предание и миф, прапамять, мистический опыт личности, что и рождало напряженный «потенциал художника». А. Толстой как один из ярчайших представителей соцреализма жаждал постичь вечную энергию «живой жизни» и сопоставить её с перспективами народного сознания, состоянием души своих современников. Его достижения обогатили опыт, кладовую соцреализма.

Ключевые слова: проблема метода в литературе, традиции в художественной литературе, русский неореализм, соцреализм, литературное творчество, творчество А. Н. Толстого.

Ivanov Nikolay Nikolaevich,
Doctor of Philology, Professor,
Yaroslavl State
Pedagogical University named after K. D. Ushinsky
Email: claus758@ya.ru

ALEXEY TOLSTOY ON THE NATURE OF CREATIVITY

The paper attempts to systematize the components of A. Tolstoy's work both from the standpoint of his ideas about art and artistic practice. The unity and integrity of Tolstoy's artistic world are shown. The contradiction of the methodological division of creative search by the events of 1917 has been overcome. The properties and characteristics of Tolstoy's talent that determined the unity and integrity of the artistic world are outlined: folklore, myth, national, literary traditions. The writer's love for nature and its elements was sincere, strong and original. The roots of art go back to archetypes, tradition and myth, the ancestral memory, the mystical experience of the individual, which gave rise to the intense "potential of the artist". A. Tolstoy, as one of the brightest representatives of socialist realism, longed to comprehend the eternal energy of "living life" and compare it with the prospects of national consciousness, the state of mind of his contemporaries. His achievements have enriched the experience, the storehouse of social realism.

Keywords: the problem of method in literature, traditions in fiction, Russian neorealism, socialist realism, literary creativity, the work of A. N. Tolstoy.

Талант позволил А. Н. Толстому реализоваться во всех сферах словесного искусства, быть поэтом, прозаиком, драматургом, публицистом, сценаристом, даже актёром. Уже с 1907–1908 годов он в центре внимания издательств «Общественная польза», «Шиповник», «Книгоиздательство писателей в Москве», «Гриф» и других. Ещё более чудесный дар

Толстого раскрылся по возвращении из эмиграции в 1923 году. И если сам А. Толстой, его позиция всегда интерпретировались неоднозначно [5, с. 356–377], то в чувстве языка, мастерстве ему никто и никогда не отказывал; тем более ошибочно, методологически неверно было разрывать, делить его наследие на периоды дооктябрьский и советский, противопоставлять их. Мир А. Толстого органичный и целостный. Попробуем это конкретизировать.

Творческий потенциал Алексея Толстого взращён наследственностью, историей рода и семьи, уроками матери, отчима, усадебным бытом, кругом общения, литературой, культурой русской и мировой. Интерес к народной культуре был уравновешен теософией и антропософией, мистическими теориями, которыми Толстой увлёкся в 1907, 1908 годах. Из писем этого периода отчиму: «Сейчас я очень много читаю по фольклору, по истории и увлекаюсь Платоном» [8, с. 130]; «всё сильнее укореняюсь в мистике, в тайне слова как создателя не только символа, но истинного бытия предметов» [8, с. 133]. С. И. Дымшиц говорила, что её муж очень любил собрания по фольклору, особенно «афанасьевское» [4, с. 55, 56]. На А. Н. Толстого, как и на М. Пришвина, влиял А. М. Ремизов, у которого «была настоящая студия, как у художников, у него была школа, к нему ходили, читали свои рассказы» [9, с. 193].

Толстой впитывал всё новое, ранее незнакомое: общался с М. Волошиным, М. Сабашниковой, в Германии увлёкся Р. Штайнером; читал мистико-анахристские и символистские труды, книги по оккультизму, работы Е. Блаватской — всё это оставило в нём глубокий след, всё это надо было гармонизировать, соединить, провести через мастерство. И получилось.

В. Брюсов увидел в поэзии Толстого «бессознательное проникновение в стихию русского духа» [8, с. 126]; Л. Эренбург уточнял: «Особенно он силен там, где его рассказ связан с корнями, будь то собственное детство или история России» [4, с. 88]. На ту же черту художественного сознания писателя обратил внимание В. Лидин: «Все, что было связано с Россией, с её историей, было дорого его сердцу. Он и воскрешал предметный мир миновавших эпох с поразительной достоверностью, утробно, всем существом их чувствуя. Русский из русских» [4, с. 163]. Дневник А. Толстого 1917-го года: «Распадение тела государства физически болезненно для каждого <...> Моё духовное и физическое тело связано с телом государства; потрясения, испытываемые государством, испытываются мною. Государство должно быть построено по закону, которым живет мое физическое и духовное тело» [2, с. 354, 355]. Дневник 1918-го года: «Война <...> наперекор всему, и в этом несокрушимая сила жизни, которая всё поглотит и сделает всё так, как надлежит быть» [2, с. 355].

В детстве, юности А. Толстой «созерцал великие явления земли и неба», наполнялся образами фольклора и литературы, архетипами мифологии; истории семьи; круг чтения, мистические знания укрепляли его веру в идеальный мир и возможности искусства. Едва ли не основная черта его художественного мышления состояла в стремлении осваивать материал через традиции литературы, слово, язык. Известно его высказывание о «простом и сильном» народном языке, который ведёт к первоосновам — красоте земли и солнца, и только после этого — к человеку. Толстой следовал установке отчима А. А. Бострома (1901) о том, что «идеал изложения» — это «самоуничтожение языка как посредствующего звена между пишущим и читающим» [8, с. 81].

Юношеским представлениям о творчестве, литературном труде А. Толстой был верен всегда, будь то год 1907 или 1937. В статье «О нации и литературе» (1907), написанной до сборника «Приворот», творчество объяснено как «исход от небытия в грядущее <...> продукт группировки эмоциональных воспоминаний. Чем седее прошлое, тем богаче искусство <...> Нация не может не создать своих песен, своих сказаний, своих героев. Ведь это утро ребёнка. Язык — душа нации» [14, с. 10, 11]. И. Ф. Анненскому (сент.-окт. 1909, Петербург) писал о древности «в прекрасных цветах», о лирических переживаниях в «старых одеждах» [8, с. 155].

А. Толстой чётко обозначил ценностные приоритеты: положительные импульсы ориентированы к небу, солнцу, тогда как мрак, тьма апеллируют к нижним уровням мироздания. Земля — прародительница; нечисть стремится к воде. Бессознательное, подсознательное, извращённая психика порождены хаосом и не имеют слова [1]. В статье «О творчестве» (1927) видим аллюзивно переданные аксиомы Евангелия от Иоанна: «В начале было слово. Это верно, не мысль, не чувство, а слово <...> Мысль и чувство, не превращённые в слово, — лишь слепые силы хаоса» [15, с. 128]. Искусство А. Толстой наделял «вещей» функцией, художнику отводил роль исключительную, продуктивную. Возможно, это влияние Штайнера, Волошина, Блаватской. В малоизвестной статье «О Волошине» (1909–1910) Толстой утверждал, что некоторым поэтам, в частности, М. Волошину, открыт «не путь от чувств к словам, а обратно» [13, с. 217]. Процесс творчества всегда личный, тайный, деликатный, про него «нехорошо и не нужно говорить <...> с того часа, как человек становится творящим существом, — его путь предопределен. Он идёт туда, куда его толкает творчество» [15, с. 126, 127]. И вдохновение дано свыше: «Художник дивится, как чуду, — тому, что невольно, без усилия, создается стройное произведение, будто под диктовку» [15, с. 127].

Корни искусства уходят в архетипы, предание и миф, пропамять, мистический опыт личности; «человек рождается художником <...> со всем богатством прошедших тысячелетий. Я расту, ничего не отдавая, но вбирая в себя окружающее <...> всеми инстинктами стремлюсь жить в безбольном, безгрешном, счастливом раю <...> из райской детской жизни и из тончайшей материи наследственности, — создание моего потенциала» [15, с. 128].

Ссылаясь на дневник Л. И. Толстой, А. М. Крюкова комментирует «вещи» сны писателя, в которых усматриваем синтез личностного опыта, пропамяти и мифа: «Толстой уходил из жизни как Художник, как Поэт. В его <...> мозгу теснились нереализованные замыслы, невоплотившиеся образы <...> Сегодня большое событие. Один народ с Алтая, очень красивый, сегодня празднует и катает всех на санях, быстро, как ветер <...> Это сон. Длинный красивый сон. В нём большой смысл. Очень сложный <...> Я слышу, как шумят токи воздуха, которые поднимаются очень высоко вверх <...> И наверху очень, очень высоко едва слышно холодный голос говорит иногда Слово» [7, с. 139, 140].

В одном из последних выступлений, «Слово есть мышление», находим: «Не только идеи, понятия, но и картины самые сложнейшие, самых тончайших оттенков я могу передать словами. Получается так, как будто бы в человеческом мозгу есть какие-то тысячи <...> клавиш, и человек, говорящий словами, он как будто невидимыми пальцами играет на этой клавиатуре мозга, и в голове воспринимающего та же самая симфония» [16, с. 401].

А. Толстой отмечал внутреннюю близость сочинений 1908 года и повести «Детство Никиты», изданной отдельно (Москва — Берлин) в 1922 г. И в тех, и в других он пытался «в сказочной форме» [12, с. 84] выразить свои детские впечатления. И те, и другие разделены значительным временным интервалом. Повесть создана в эмиграции и является срединным в плане хронологии сочинением А. Толстого; в ней воплотилось всё то, что говорилось им о творчестве, а многое и предвосхищено, например, значимость «детских впечатлений», изложенных в статье «О творчестве», которая будет написана через пять лет: «Я рождаюсь со всем богатством прошедших тысячелетий <...> всеми инстинктами стремлюсь жить в безбольном, безгрешном, счастливом «раю» <...> Человек носит в себе этот маленький мир младенчества, светлый, как свет неба <...> Это потенциал художника. Отсюда — вечная жажда возвращения в «рай» [15, с. 127]. Лейтмотив этого жизнеутверждающего сочинения: человека невозможно понять без первооснов — земли и солнца. Мифологические мотивы вхождения человека в Мир, утраты и обретения рая наполнены глубоко личным, сокровенным содержанием.

Приступая к повести о детстве, Алексей Толстой брал во внимание достижения своих предшественников, корректно полемизировал с ними; и было с кем: Л. Н. Толстой, С. Т. Аксаков, Н. Г. Гарин-Михайловский, В. Г. Короленко, М. Горький.

Философия, эстетика соцреализма исходят из того, что действительность изображается конкретно-исторически, а персонажи, вслед за ними и читатели, преображаются, возможно, перевоспитываются в духе социализма. Такой когнитивный контекст позволяет отнести к соцреализму авторов, и не подозревавших быть причастными к нему: Михаил Пришвин и его роман «Осударева дорога», например. Первая и вторая повести автобиографической трилогии М. Горького публиковались задолго до Первого съезда советских писателей. Вряд ли Алексей Максимович Горький в 1914 году догадывался, что через четверть века он станет одним из теоретиков нового художественного метода. Констатируем, что применительно к М. Горькому, как и к А. Толстому, как и к М. Пришвину, методологическое деление творчества на периоды дооктябрьский и советский преодолено [6].

Никита Рощин, главный герой автобиографической повести А. Толстого, принадлежит к типу совершенно иному, нежели это было ранее, по-новому решена и проблема человека-обстоятельств. Л. Толстой, Гарин-Михайловский, Горький, позднее Пришвин изображали детство как этап, который необходимо пройти, прежде чем стать личностью. Ни в Астрахани, ни в родном Нижнем Новгороде, ни в университетской Казани Алексею Пешкову не удалось обрести желанную «благостную силу», поэтому лейтмотив трилогии — уход, поэтому дом, город выведены из сакрального пространства, поэтому изнаночная сторона бытия гиперболизируется. Пришвинский Курымушка начинает «бороться за себя» едва ли не с первых дней, а завершает, поняв, будучи зрелым человеком, что его «единственное неведомое богатство станет некогда радостью всех».

Л. Толстой, Горький, Пришвин были изначально нравоучительны и дидактичны; их рассказы, истории, версии детства были уроком, предназначались будущим поколениям. Ещё более дидактичны Гарин-Михайловский и Короленко. Эстетика автобиографической прозы непременно предполагала дистанцию между повествователем и персонажем, между ребёнком и взрослым. Дистанция эта ещё и задавала напряжение, электрический разряд духовного роста: рождение — вхождение в мир — уход из дома — учение, преодоление, мучение, страдание — уход в мир ещё более широкий — достижение желанной цели или разочарование. Курымушка пришвинский обретает созерцательную мудрость в дальневосточной тайге, став добровольным учеником китайца Лувена. Его духовный поиск осуществляется по буддийской модели созерцания, постепенно уходя от мучительных терзаний, страданий христианского миропонимания.

А. Толстой решал задачи иные и по-другому, и потому у него по-другому всё. Толстой впускает читателя в созданный им мир без предварительных условий, без входных билетов. В его повести образ детства-рая вырос, как говорил он сам, из тончайшей материи наследственности. Ещё в начале литературного пути он поделился с отчимом сокровенной мыслью о своём таланте — цветке, которым он обладал, о чудесном даре, существующем объективно [8, с. 131].

Никита Рощин не очень похож на героев-детей тех уважаемых русских классиков, которых мы уже что называли. Ему не нужен уход в большой мир, он счастлив изначально, потому что он в раю с момента появления на свет. Рабочее название повести — «Повесть о многих превосходных вещах». Что же за вещи это? Следует привести значимые в детском возрасте события и ещё более значимую для героя возможность их оценивать. Не каждый десятилетний ребёнок умеет фиксировать внутренние движения, составляющие богатство духовного мира, говорить, писать о них. Для этого требуются потенциал, талант и опыт. Всем этим Никита обладал.

Что волновало Никиту, наполняло его безотчётной радостью, делало гармоничным и счастливым? В чём проявлялись вибрации его чуткой, непосредственной души? Отметим лишь отдельные стороны «поэтики» детского счастья мальчика, она многогранна и включает: каждодневные незначительные в событийном плане, но огромные для познания себя и мира «героические» дела — верховая езда, победа над быком; дружба с Стёпкой Карнаушкиным, заговаривание кулака и успешная битва с кончанскими; чтение и сочинительство; постижение явлений природы; знакомство с Лилей и фиксация широкого диапазона вызванных им эмоций.

Самая же большая ценность Никиты — дом и его тайны, родители, история семьи. Дом — центр мира для Никиты.

В творчестве М. Горького не встречаем ни одного изображения дома, имевшего бы позитивные характеристики — от деталей до развёрнутых обобщений. Символизм дома в автобиографических повестях удручающий: пустые глазницы окон, стропила-рёбра, раскрытые двери и многое подобное. Дома напоминают гробы. Обильно представлены изнаночные стороны бытия его обитателей. Дом — точка, от которой начинаются мотивы насилия, лжи, зависти; пребывание в доме завершается уходом или изгнанием. Конец первой повести — начало второй. Конец второй — начало третьей. Алексей Пешков при живых родителях познал бездомность и сиротство. Прогностическая функция искусства: примером своего персонажа Горький проиллюстрировал и свою судьбу. Переданный ему И. В. Сталиным бывший особняк Рябушинского был не его, талантливо гримируясь, Горький уходил и из этого дома. Рядом находящийся дом-музей А. Н. Толстого имеет совсем другую ауру: свет, тепло, роскошь, любовь к деталям, быту. Всё почти, как в детском доме, усадьбе, «дворянском гнезде» Никиты Рощина. Дом в творчестве А. Н. Толстого — олицетворение семейных, родовых, национальных связей. Возвращением домой, обретением дома завершаются и хождения любимых персонажей Алексея Толстого в знаменитой трилогии.

Автор-взрослый не корректирует сокровенные стороны бытия персонажа, умело следует за ним, траектория движения, в соответствии с названием, самая простая: утро — день — вечер; одно события за другим; смена времён года. Первая глава — «Солнечное утро», Никита безотчётно наблюдает потоки солнечного света, скоро — Рождество. Вновь аллюзии: памятное зимнее утро в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин», памятное пробуждение Николеньки Иртеньева из повести «Детство» Л. Н. Толстого. На этом сходство заканчивается. Николенька погружён в самоанализ, гипертрофированную рефлексию по причинам внешних беспокойств; Никита предвкушает, наполняется радостью от мысли о грядущем дне. А. Толстой звуки, цвета, детали природы зимней, весенней, летней гармонично соединил в душевном пространстве Никиты. Но когда-нибудь счастье должно закончиться. И заканчивается. Катастрофой, отъездом. Неизбежен отъезд из родной Сосновки в город, учиться. Это уход из дома и вхождение в большой мир. Мальчики А. П. Чехова деловито готовят побег в Америку и реализуют его. Их выбор продиктован книгой, чтением. Курьмушка-гимназист убегает в Азию. «Бродягой будет», — говорят о нём взрослые. Странствующий тип и Алексей Пешков. Детство Никиты завершилось, рай разрушен. Впереди — грехопадение и хаос.

А. Толстой создал образ, предугадав настроения, идеи русской интеллигенции, оказавшейся вне Родины. В статье С. Н. Булгакова «Моя Родина» (1938) читаем: «Родина есть священная тайна каждого человека, так же, как и его рождения. Теми же таинственными и неисследимыми связями, которыми соединяется он через лоно матери со своими предками и прикрепляется ко всему человеческому древу, он связан через родину и с матерью-землёй, и со всем Божиим творением. Человек существует в человечестве и природе. И образ его существования даётся в его рождении и родине» [3].

Литература

1. Альманах петербургских писателей. СПб., 1912.
2. А. Н. Толстой. Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. 528 с.
3. Булгаков С. Н. Моя Родина // Новый мир. 1989. № 10. С. 204.
4. Воспоминания об А. Н. Толстом: сб. М.: Советский писатель, 1982. 495 с.
5. Иванов Н. Н. А. Н. Толстой // История русской литературы XX века: в 4 кн. Кн. 1: Русская литература: 1910–1930-е годы. М.: Студент, 2012. С. 356–377.
6. Иванов Н. Н. М. Горький — путешественник и философ: мифопоэтическая парадигма художественного мира: монография. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2019. 107 с.
7. Крюкова А. М. Алексей Николаевич Толстой. М.: Московский рабочий, 1989. 142 с.

8. Переписка А. Н. Толстого: в 2 т. М.: Художественная литература, 1989. Т. 1. 351 с.
9. *Пришин М. М. Мятежный наказ // Горький. Сборник статей и воспоминаний о М. Горьком.* М.; Л.: Госиздат, 1928.
10. *Степун Ф. Граф Ал. Ник. Толстой // Сев.-Зап. 1914. № 5.*
11. *Толстой А. Н. Детство Никиты // Толстой А. Н. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит-ра, 1982–1986. Т. 3. 608 с.*
12. *Толстой А. Н. Краткая автобиография // Толстой А. Н. Собр. соч.: в 10 т. М., 1982–1986. Т. 1. 597 с.*
13. *Толстой А. Н. О Волошине // А. Н. Толстой. Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. 528 с.*
14. *Толстой А. Н. О нации и литературе // Толстой А. Н. Собр. соч.: в 10 т. М., 1982–1986. Т. 10. 711 с.*
15. *Толстой А. Н. О творчестве // Толстой А. Н. Собр. соч.: в 10 т. М., 1982–1986. Т. 10. 711 с.*

УДК 82.161.1

Лю Миньце (КНР),
аспирантка 3 курса,
Дальневосточный федеральный университет
Email: 1048795610@qq.com

ВОСПРИЯТИЕ СОВЕТСКОГО И ВЕЧНОГО В РАССКАЗЕ И. БУНИНА «НЕСРОЧНАЯ ВЕСНА»

В статье решается вопрос о типе главного героя повествования рассказа И. Бунина «Несрочная весна»: его единичности или совмещенности, самостоятельности или «сдвоенности», поскольку критика рассматривает героя/героев рассказа Бунина под разными углами зрения. Выявление ряда исторических деталей позволяет предположить, что этим прототипом мог быть племянник Бунина Н. А. Пушешников. Как показано в работе, эпистолярная стратегия повествования (форма письма) позволяет художнику слова дифференцировать позиции адресанта и адресата (советского гражданина и эмигранта) и в опоре на сказочный, фольклорный и литературный, дискурс, с одной стороны, развенчать идею смирения и возможности существования в советской России, с другой — попытаться обосновать пасхально-возрожденческие интенции героя, советского подданного, вынужденно оставшегося в СССР.

Ключевые слова: Иван Бунин, рассказ «Несрочная весна», эпистолярная форма, тип героя, советское и вечное, фольклорные стратегии.

Liu Minjie (China),
3rd year postgraduate student,
Far Eastern Federal University
Email: 1048795610@qq.com

PERCEPTION OF THE SOVIET AND ETERNAL IN I. BUNIN'S SHORT STORY “THE NON-URGENT SPRING”

The study solves the question of the type of the main character of the narrative: his singleness or combination, independence or duality, since the critics considers the hero / heroes of Bunin's story from different angles. Revealing on a number of historical details allows the researcher to assume that this prototype could be Bunin's nephew N. Pusheshnikov. As shown in the work, the epistolary strategy of narration (the form of writing) allows the artist to differentiate the positions of the heroes and, relying on the fabulous folklore and literature discourse, on the one hand, to debunk the idea of humility and the possibility of existence in Soviet Russia, on the other (as a “dear friend”) — to try to justify the Easter revival intentions of the hero (a Soviet citizen) who was forced to remain in the USSR.

Keywords: Ivan Bunin, the story “Non-urgent spring”, epistolary form, type of hero, Soviet and eternal, folklore strategies.

Рассказ Ивана Бунина «Несрочная весна» написан в 1923 году, о чем свидетельствует заключающая перитехст датировка — «Приморские Альпы. 5 октября. 1923» [2, с. 129], и впервые опубликован в парижском журнале «Современные записки» в 1924 году (Кн. XVIII). При этом рассказ «Несрочная весна» примечателен не только своим неожиданным пасхальным пафосом, но и стратегией наррации — он построен в виде письма персонажа-адресанта к некоему «моему другу» («мой друг» [2, с. 118], «друг мой» [2, с. 127]), т.е. в эпистолярном формате, Бунину не свойственном.

Очевидно, что обращение «мой друг» — форма адресации в письме или записке, которая могла быть ориентирована не обязательно на друга-товарища (как обыкновенно понимают критики [см.: 7–9, 12; ср. 1]), но и на подругу, на близкого человека, она нередка в обращении к родным, а порой эксплуатировалась и как уважительная форма неофициального обращения к людям мало знакомым. Согласно тексту, в рассказе Бунина «мой друг» — хороший и добный давний знакомый героя-конфидента. Очевидно, что у них много общего в прошлом, сохранились приятные воспоминания, памятные события в их жизни дороги обоим. Именно эта близость и породила суждение критиков, что герой-адресант и герой-адресат на каком-то этапе наррации оказываются столь сближены между собой, что порождают представление о единстве — единоличности, о полном слиянии образа героя и образа реципиента (в еще более общем плане — образа автора, нададресата).

Так, исследователь Е. В. Капинос пишет: «Нельзя <...> не заметить, что стилистика “Несрочной весны” неоднородна, на первых страницах рассказа я-повествователь автору не равен <...> улавливается только близость рассказчика автору. Затем постепенно палитра повествователя становится все более и более тонкой, в момент описания заброшенной усадьбы отличить рассказчика от автора уже очень сложно» [8, с. 88]. По утверждению критика, герой-рассказчик растворяется в повествовании, ассилируется, «сливаясь с автором», достигая уровня «взаимозаменяемости рассказчика с автором» [8, с. 88].

Приведенные наблюдения примечательны тем, что Е. В. Капинос очень точно отмечает начальное «неравенство» автора и героя. Действительно, «некоторые стилистические погрешности, прямота и резкость оценок, доведенная почти до ворчливой амбициозности, не дают однозначно опознать манеру Бунина...» [8, с. 87]. Но, развивая мысль Е. В. Капинос, заметим, что эта «неоднозначность» не только стилистическая, но и семантическая. Бунин, на наш взгляд, намеренно индивидуализирует манеру письма, придавая его стилю черты собственно персонажной, а не авторски бунинской манеры, тем самым изначально актуализируя разнесенность образов не только адресанта и адресата, но и нададресата, в итоге — автора и героя, а следовательно, эксплицируя несовпадение ментальных опор персонажного мировосприятия. Если принять эту исходную установку, то некоторое предварительное объяснение получит и та воскресенческая пасхальность, которая вычитывается в тексте рассказа, но которая, как уже было замечено, не была характерна для Бунина 1920-х годов.

Тем не менее некоторые исследователи утверждают, что в рассказе «Несрочная весна» существенной разницы в выборе образа рассказчика-повествователя как будто бы не было (я-рассказчик мог быть без потерь заменен на он-повествователь). По словам Е. В. Капинос, «событийная канва “Несрочной весны” ничего не потеряла бы, если бы о поездке в подмосковную усадьбу рассказывалось не от первого, а от третьего лица. <...> Эффект “лиричности” бунинских текстов строится на том, что даже если речь идет о герое, обозначенном местоимением третьего лица, все равно — этот “он” то приближается к авторскому “я”, то отталкивается от него» [8, с. 87].

Отдельные ученые и вовсе склонны стереть границу между рассказчиком и автором, адресантом, адресатом и нададресатом. Так, известный буниновед Ю. В. Мальцев полагает: «Его [Бунина] повествующее “я” сливается с “я” живущим. Его “я” это не повествовательная инстанция, и не грамматическая форма, указывающая на субъект, но не означающая его, а “я” внелитературное, самое подлинное и несомненное» [9, с. 281].

В самом общем плане (с учетом сложившейся инерции восприятия) утверждения подобного рода, вероятно, применимы к «малой» прозе Бунина, однако в «Несрочной весне» они категорически не работают.

На наш взгляд, прозаик намеренно выводит в рассказе *пару* героев, субъекта-пишущего письмо и субъекта-читающего письмо, причем оба они объективно внетекстовые персонажи, лишенные контурированной портретной характеристики, черт персонализации, но отчетливо разведенные, если не во времени, то в пространстве. Если герой-рассказчик — «советской подданный» [2, с. 120], то герой-реципиент — русский эмигрант, оказавшийся в Европе

(«у вас в Европе» [2, с. 118]), условно (постсюжетно) — в «Приморских Альпах» [2, с. 129]. Различный хронотоп героев позволяет Бунину эксплицировать не собственно-авторский, но чужой/другой взгляд, осмысливать положение человека, который по тем или иным причинам вынужден был остаться в постреволюционной России. Внутри биперсонажной системы точка зрения героя-рассказчика обретает больше силы, убедительности, истинности. Она не звучит имитацией, стилизацией, догадкой автора, но обретает черты достоверности и подлинности [ср.: 8, с. 88].

Некоторые исследователи избранную писателем эпистолярную, т.е. полицентричную (как минимум двугеройную) форму рассказа «Несрочная весна» относят к разряду художественного поиска и эксперимента Бунина. Так, по мысли М. Л. Вилесовой, «писатель, находясь в эмиграции, стремится модернизировать повествовательную структуру своих произведений, сделать их более современными и соответствующими эстетическому вкусу европейского читателя» [4, с. 45]. Более того, выбор Буниным эпистолярной формы наррации как будто бы есть «стилизация рассказа под традиционные образцы»: «В таком случае повествование от 1-го лица несет в себе функцию ориентирования читателя, вовлечение его в ряд традиционных эстетических представлений русской классики» [4, с. 45] (как претектсты обозначены «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина, «Фауст» И. С. Тургенева, «Бедные люди» Ф. М. Достоевского). Вряд ли подобные гипотетические суждения следует принимать всерьез, однако акцент на непривычности жанровой стратегии, избранной Буниным в «Несрочной весне», отмеченный М. Л. Вилесовой, достоин внимания.

Между тем остается вопрос: почему образы рассказчика и реципиента, адресанта и адресата по ходу наррации оказываются действительно весьма близки?

Как уже было сказано, первичный герой-рассказчик и герой-реципиент анонимны. Однако персонажей объединяет обилие общих воспоминаний, причем воспоминаний реально-объективных, «подтвержденных» фактами и деталями: то упоминание «нашего дома» [2, с. 121], то озера и аллей, то названия поместья — «Васильевское» [2, с. 121]. Адресант обращается к «милому другу» на *ты* [2, с. 126, 128]. И в этом контексте возникает предположение, что героем-корреспондентом, точнее его прототипом, мог быть действительно близкий Бунину человек, например, его брат Юлий, оставшийся в России. Однако к 1923 году, когда создавался рассказ, Ю. А. Бунин уже умер (1921) и был похоронен в Москве на Донском кладбище. Между тем другим *очень-близким* Бунину человеком, вынужденным остаться в России, был его племянник Николай (Коля) Пушешников, сын кузины Бунина С. Н. Пушешниковой. Специалистам известно, что имя Коли весьма часто появляется в дневниках Бунина, по частотности он фактически второй после брата Юлия в воспоминаниях писателя. К тому же биографы сообщают, что именно в имении матери Коли — в Васильевском — Иван Бунин проводил почти все летние месяцы в дореволюционное время. Усадьба Васильевское прямо называется в письме рассказчика-адресанта, что позволяет предположить, что его прототипом стал (мог стать) «милый друг» Коля, племянник писателя. Отсюда в рассказе и возникает то выразительное сближение, которое улавливается в тексте и поддерживается «говорящими» деталями, словами-сигналами, понятными пишущему и читающему.

Ср. точку зрения М. Л. Вилесовой: «Бунин максимально обобщает оба эти образа и придает им универсальный характер» [4, с. 45]. В самом общем плане приведенное суждение вполне может быть приложимо к бунинской прозе, однако с учетом эмигрантского настоящего Бунина узнаваемость и *персональность* героя-рассказчика «Несрочной весны» была, несомненно, личностно важнее прозаику, эмоционально насыщеннее.

Итак, «советский подданный» [2, с. 120] в рассказе «Несрочная весна» — это, скорее всего, аллюзия на Николая Пушешникова, на одно из его редких «тайных» писем («Ты как-то мне тайком писал...» [2, с. 118]), достигших адресата (условно) в Приморских Альпах. Несомненно, Бунин и без обращения к письмам реального прототипа мог бы талантливо воплотить в тексте мироощущение человека, оставшегося в советской России, но апелляция

к подлинности редких писем «милого друга» привносит в рассказ Бунина художественную подлинность и поддерживает доверие, необходимое читателю-эмигранту в зарубежье.

Парность системы персонажей (я — ты) дополняется в рассказе контрастами и дихотомией самых разных уровней: Россия — Европа, «у нас» — «у вас», прежде — теперь, «было» — «еще есть», «будни» — «праздничек», мы — они, люди — «людишки», миллиард — двугривенный, дома — сараи, утро — вечер, и мн. др. [2, с. 118–119]. Подобного рода антиномий в рассказе Бунина множество, и они достаточно подробно проанализированы исследователями [см.: 5, 7, 10, 12]. Нас же будет интересовать вопрос, как фольклор, коды сказочного миротворения помогают Бунину (пере)создать образ былой Руси и России советской, эксплицировать процесс обретения одиноким разочарованным героем высокой пасхальной идеи.

На пути «чудесного преображения» («чуда», «воскресения» [2, с. 127, 128]) означенный выше прием антитезы и сопутствующего ему *сказочного* преображения становится основополагающим, конститтивным признаком фольклоризированного противоположения, разнесения концептуальных понятий на крайние позиции. И начинается оно с именования советской России Московщиной: «Расстояния в России, опять превратившейся в Московщину, опять стали огромными» [2, с. 118]. Рассказчик использует обстоятельство «опять», напоминая о том, что прежде топоним «Московщина» использовался для номинации и идентификации территорий, входивших в состав Большой Руси с духовным, культурным, экономическим и военно-политическим центром в Москве, как правило, в противовес Киеву, Киевской Руси, Киевщине [11]. Кажется, герой идет традиционным путем, используя суффикс обобщающей семантики, который бытует и в современных обозначениях Орловщина, Брянщина, Рязанщина и т.п.

Между тем использование бунинским героем не более распространенного (и нейтрального) обозначения Московия, а Московщина, с семантически и стилистически значимым суффиксом *-щин-*, актуализирует «дополнительную» — преимущественно негативную — окраску, которая (почти субъективно) придается рассказчиком описываемому явлению и, как следствие, привносится в проблемное поле рассказа. «Московщина» встает в один ряд с такими понятиями, как банальщина, маниловщина, достоевщина, нелегальщина, театральщина и проч., акцентированных снижающим потенциалом суффикса *-щин-* и эксплицирующих негативную аксиологию типологизированных понятий [6, с. 895–896].

Обращает на себя внимание, что зачин рассказа Бунина: «...А еще, друг мой, произошло в моей жизни целое событие...» [2, с. 118] — словно бы открывает некое неторопливое устное повествование: если не сказку, то былъ или быличку, как известно, в русском народном творчестве «краткий устный рассказ о некоем событии, произшествии, случае, имевшем место в реальности» [3]. Сказовая форма былички акцентирована обращением «друг мой» и усиlena традиционными для фольклора инверсивными конструкциями («друг → мой», «произошло → событие»). Открывающее повествование графическое многоточие («...») служит указанием на как бы продолжающийся разговор, начатый давно и теперь переходящий в иной тематический план.

Сюжетная канва современной *были* строится на истории поездки героя-адресанта «в деревню, в провинцию» [2, с. 118]. Поездка сразу обозначается как неординарное «событие» («нечто необычное»), позже будет переквалифицирована в «путешествие», но главное: она изначально устанавливает традиционно-сказочное противопоставление «тогда» и «теперь», «давно» и «недавно» [2, с. 118]. Координаты двух многослойных хронотопов вычерчиваются исходно, парадигма сказочного повествования обретает художественную реализацию.

Расстояние до деревни измеряется рассказчиком в гиперболизированно-фольклорном масштабе — «двести, триста верст», «расстояние <...> огромное» [2, с. 118]. Даже если представить себе, что «один из... знакомых» действительно жил далеко от Москвы, все равно «зазор» в сто километров («двести, триста») сразу подготавливает сказочные извины-трансформации, долженствующие произойти где-то почти «за тридевять земель».

Дорога, которая ведет героя в «тридевятое царство» (именно так и окажется на самом деле: рассказчик увидит не дом, а дворец), не проселочная, как в старинных сказаниях, но в духе времени — железная, герой едет поездом, но и железнодорожный путь сопровождается маркерами «чуда»: «и билет получил, и в вагон попал, и даже уселся на лавке, а не на полу», «и <...> поезд тронулся, и осталась Москва позади» [2, с. 119]. Прием многосюзия акцентирует череду преград, которые чудесным образом («кое-как», «конечно, за взятку» [2, с. 119]) герой преодолел, совершив «настоящий подвиг» [2, с. 119]. И рядом появляется еще один маркер чудесного путешествия — упоминание о «баснословной цене» (от *басня*), которую заплатила Русь за «разгульный праздничек», которым она «потешила» [2, с. 119] себя пять лет назад. Несомненно, речь идет о празднике революции, совершенной во имя прав и свобод народа.

Образ русского былинного богатыря тут же возникает перед глазами героя-рассказчика: «Напротив меня сидел русый мужик, большой, самоуверенный. Сперва он курил и все плевал на пол, со скрипом растирая носком сапога. Потом достал из кармана поддевки бутылку с молоком и стал пить затяжными глотками, отрываясь только затем, чтобы не задохнуться» [2, с. 119]. Обращает на себя внимание звукопись, мастерски используемая Бунином. Если чуть ранее он давал описание поезда «с рыжими и ржавыми колесами» [2, с. 119], где повторяющиеся сонорный *r* и звонкий *шипящий* *ж* создавали иллюзию скрипа и визга (в соседстве с пронзительным гласным переднего ряда высокого подъема *и*), режущие слух звуки, которые издавали скрипучие колеса железнодорожного состава, то теперь портрет вагонного попутчика рассказчик выписывает почти устойчивым оборотом «русский мужик», но в нем подменяет номинацию «русский» на эпитет «русый», с одной стороны, добавив колористическую характеристику к портрету «случайного» персонажа, но с другой — сохраняя звуковой (произносительный) образ слова «русский / русый» (словно бы деликатно оберегая слово *русский* и сохраняя его незримое звуковое присутствие). И уже вскоре эта звукопись дополнится описанием поклажи и внешнего облика встреченного в «сенях» поезда другого попутчика — «бывшего профессора, бывшего богатого человека»: «Не брит сто лет, серые волосы лежат по плечам, в руке дерюжный мешок, на полу у ног другой» [2, с. 119]. Повтор причастия «бывший» заставляет мысленно произвести операцию субстантивации («*бывший* в качестве распространенного в послереволюционные годы существительного), эпитет «серые» (о волосах) вместо «седых» создают колорит волос и седых, но еще и грязных, немытых «сто лет» (как и «не брит сто лет»). На фоне *серых волос* даже солнце за окном поезда видится герою не золотым, но «серебряным диском» [2, с. 119], отчасти подыгрывая скрытому под налетом грязи серебру седых волос хозяина. Наконец, в звуковом отношении превосходен «дерюжный» мешок профессора — *дерюжный // дорожный* как свидетельство убогости и постоянства этого аксессуара в переездах одинокого бедного старика из бывших.

Уже в ходе изображения пути-дороги, предпринятой героем-рассказчиком, Бунин намечает кодовое противопоставление «естественно-природное ↔ неестественно-цивилизационное», в рамках рассказа «реальное — сказочное». Если вокзал, поезд, толчая, «пупки» — это средоточие «сброда», «самой низкой черни, барышников, воров, уличных девок, продавцов всяческой съестной дряни», рядом с характерологическим неологизмом «не протолпишься» [2, с. 119], то, едва отъехав от Москвы, герой видит «давным-давно не виденные [им] поля, леса, деревни» [2, с. 118]. Встреченный в «сенях» поезда бывший профессор, высадившийся на полустанке, удаляется от станции «по зеленой березовой просеке, по холодку вечерней зари» [2, с. 119]. И сам герой, даже вопреки негостеприимству привокзальных трактиров, возле которых ему довелось провести ночь, произнося: «Ах, как долгая была эта ночь!» [2, с. 121] — вкладывает в это восклицание не только разочарование, но и восторг (почти по-гоголевски: «Ах, как прекрасна была эта ночь!»). Неслучайно первоначально показавшаяся антонимичной фраза героя вскоре находит продолжение: «Дул уже свежий ветер, и вдали угрожающе постукивал гром. А я сидел и любовался» [2, с. 121].

Погружение героя в природный естественный мир пробуждает в нем воспоминания о «нашем доме», о «Васильевском» [2, с. 121] — и, как становится ясно, о сказочности былой

жизни и о прежнем счастье. Поэтика фольклорно-сказочного миротворения вступает в права, и начинает отчетливо приступать прототипическая структура сказочной наррации.

Примечательно, что прошлая (былая) жизнь наделяется бунинским героем субъективно-окказиональным определением «будни», которое противопоставлено «праздничку» и заключает в себе все привычное и знакомое, природное и родное. «...все вокруг стало принимать дневной, будничный вид...» [2, с. 121]. В полях, в лесу, в деревне «начались опять глубочайшие будни» [2, с. 118]. Городской суете и толчее противопоставляются «чудесный покой» и сказочная тишина «белого света» [2, с. 127]. Поезду — коляска: «Давно, друг мой, не катался я в колясках!», в коляске «тоже старой, но чудесной, покойной, как люлька...» [2, с. 122]. Наречие «давно» и еще более «давным-давно» (о не виденных героем полях, лесах, деревнях) задают зчинный ритм сказочного повествования, вбирая лексические маркеры фольклорной сказки или были.

В русле фольклорной семантики прошедшее в представлении героя-рассказчика смыкается с доисторическим, прежнее с всегдашним, природное с чудесным и удивительным: «И точно, места удивительные. Представь себе: зажиточный поселок, мирный, благообразный, вообще такой, как будто никогда не было не только всего того, что было, но даже отмены крепостного права, нашествия французов; а кругом — заповедные леса, глушь и тишина неописуемая» [2, с. 122].

Обильно нагнетаются категории сказочного мира — чудеса, диво, белый свет, вечность. Появляющиеся в тексте эпитеты — «удивительные», «заповедные», «несказанно прекрасные», «неописуемые» — характеризуют новые зарождающиеся ощущения героя. Растворенная, словесно не оформленная паремия — «ни в сказке сказать, ни пером описать» — пронизывает и насыщает текст.

Воссоздание «будничного», привычно-знакомого, сказочного мира происходит в категориях фольклорных небылиц и чудес. Заря смыкается с закатом, болотистые низины сливаются с глубокой рекой, узкой и извилистой [2, с. 122]. «Птиц не слышно», «только играют козодои: один и тот же бесконечный звук, подобный звуку веретена» ([2, с. 122] образ веретена обретает коннотации знакомых сказок, что отзовутся в тексте позднее). «Орут» филины (сказочные персонажи, помощники Бабы Яги), «ворожат» козодои, вся картина — «зачарованный мир» [2, с. 122–123]. Текст Бунина уверенно воспроизводит постоянные фольклорные эпитеты, отрицательные сравнения, развернутые метафоры.

Бродя по лесам, герой-рассказчик (почти согласно сказочной матрице *случайно/неслучайно*) находит затерявшийся в зарослях дерев и кустов старинный дом («дом, или, вернее, дворец» [2, с. 123]). Подобно принцу из «Спящей красавицы», герой «направля[ет]ся прямо во дворец» и «входи[т] в огромные каменные ворота, на которых лежат два презрительно-дремотных льва и уже густо растет что-то дикое, *настоящая трава забвения* <...>» [2, с. 123]. Даже «китайский болванчик», однорукий сторож «народного достояния», именуется рассказчиком на сказочный лад — «стражем» [2, с. 123].

Затерянный в гуще лесов дворец в изображении героя-рассказчика предстает поистине сказочным. «Потолки блистили золоченой вязью, золочеными гербами, латинскими изречениями. <...> В лаковых полах отсвечивала драгоценная мебель. В одном покое высилась кровать из какого-то темного дерева, под балдахином из красного атласа, и стоял венецианский сундук, открывавшийся с таинственной сладкогласной музыкой...» [2, с. 124]. Посетитель-рассказчик так описывает залы дворца, что кажется, что под красным атласным балдахином он непременно найдет спящую красавицу, уколовшуюся веретеном, то ли из сказки Шарля Перро, то ли из балета П. И. Чайковского. И «случайная» деталь *веретено*, о которой шла речь выше, вдруг оказывается встроенной в единую цепь сказочных событий, обрастает новыми коннотациями.

Герой Бунина-Чайковского-Перро действительно находит заснувшую в сонном дворце красавицу, точнее красавиц: «...всюду глядели на меня бюсты, статуи и портреты, портреты... Боже, какой красоты на них женщины!» [2, с. 124]. Обратим внимание, Бунин использует глаголы настоящего времени или строит фразу таким образом, чтобы избежать глагола-связки

в прошедшем времени: «Боже, какой красоты на них женщины!» — с пропуском глагола *были*. Прошлое сказочным образом превращается в повествовании бунинского героя в настоящее, реальное — в мистическое.

В стилистике сказочного чуда предстает в рассказе героя и дворцовая библиотека. «Часто бывал я и в нижних залах. Ты знаешь мою страсть к книгам, а там, в этих сводчатых залах, книгохранилище. Там прохладно и вечная тень, окна с железными толстыми решетками, а сквозь решетки видна радостная зелень кустов, радостный солнечный день, все такой же, такой же, как и сто, двести лет тому назад» [2, с. 124]. Вновь летоисчисление Бунина идет в параметрах столетий, которые со сказочной легкостью сменяются одно другим («сто, двести лет...»). А если возникает необходимость в эпилете — он не просто фольклорно постоянный, он «вечный» («вечная тень»).

Интертекстуальный образ «заглохшего Элизея» из стихотворения Евг. Баратынского, «случайно» открытого героем в книгохранилище, гармонично отвечает солнному миру из сказки о спящей царевне, а китайский истукан-страж, вечно погруженный в сон, дополняет и усиливает (хотя и с долей иронической модальности) образ спящего давнего и дивного царства. Потому и главный герой повествования, герой-рассказчик, — уже сам сказочный герой: «...и долго стоял очарованный» [2, с. 124].

В контексте «вечности» солнного дворца чудная церковка «в лесу, на обрыве, круглая, палевого цвета», что «сияет в синем небе золотой маковкой» с ее гиперболически «громадными мраморными гробами, громадными железными светильниками и шершавым золотом мозаик по сводам» [2, с. 125], не выглядит у Бунина устрашающе мертвой, могильной, «гробной» (словоформа писателя). Усыпальница в крипте церкви — не место погребения мертвцев, а «фамильный склеп», где по-прежнему царствуют «красавицы с лазоревыми очами», смотря на посетителя с «изображений святых со стилизованными ликами» [2, с. 125] владельцев усадьбы.

Бунин умело и тонко использует устойчивые речевые обороты, привычные в русской речи, наполняя их новой — поэтической — образностью. Фразеологический оборот «забытый Богом», применимый в том числе и к России послереволюционного времени, к ее отторгнутой от государства церкви, в атмосфере уснувшей сказочной усадьбы обращается к опустевшему храму, но звучит в форме деликатной и по-своему артистичной: «Как-то весело и горестно радовался *солнцем забытый*, навсегда опустевший храм!» [2, с. 125–126]. Солнце и Бог (из устойчивого фразеологизма) встают у Бунина в единый ряд, в противовес советскому Есенину, активно нелюбимому Буниным, соединившему в одном образе солнце и мочу [2, с. 125].

В «солнцем забытом» храме слышно пение того летнего ветра, который «все тот же, тот же, что и двести, сто лет тому назад» (заметим, вновь без глагола-связки *был*). Бунин настойчиво помещает все действия, любое движение живой природы и ее красоты в вечность настоящего, *непреходящего и неуходящего*. В *сонме* (на звуковом уровне лексема близка «сон») исчезнувших усадеб его сказочный дом-дворец и храм-церковь не-разрушимы, не-мертвы, они погружены в колдовской вечный сон, которому, как в сказке, через сто-двести лет неизбежно придет конец и сонное царство будет пробуждено принцем-спасителем.

Герой Бунина, «советский подданный», хорошо понимает, что для будущего спасения-пробуждения (и «воскресения») нужны сотни лет, но сказка прошлого манит его к себе и с героем происходит чудо преображения. Он, подобно дворцу-дому, погружается в сон. Герой признается в письме-послании: «Состояние же мое заключается в том, что я непрестанно чувствую, как тлеет, рвется самая последняя связь между мною и окружающим меня миром, как все больше и больше отрываюсь я от него и ухожу в тот, с которым связан был я не только весь свой век, с детства, с младенчества, с рождения, но даже и до рождения: ухожу в “Элизей минувшего”, как бы в некий сон, блистающий подобием той яркой и разительно живой жизни, в которой застыли мертвцы с лазурными глазами в пустом дворце в подмосковных лесах» [2, с. 126].

По словам героя, с ним «случилось, разумеется, чудо» [2, с. 126], «истинно чудо» [2, с. 126]: он, который считал себя мертвецом в этой толпе «русых мужиков», вдруг понял, что он жив, «он опять среди живых» [2, с. 126]. В нем росло наваждение: «Чем больше привыкал я к тому, что мое *восстание из мертвых* есть явь, сущая правда, тем более <...> росло, росло наваждение: нет, прежний мир, к которому был причастен я некогда, не есть для меня мир мертвых, он для меня *воскресает* все более, становится единственной и все более радостной, уже никому не доступной *обителью моей души!*» [2, с. 127].

Герой Бунина словно бы погружается в матричные недра успокоительной волшебной сказки: уходит в пространство дворца сказочной спящей красавицы, чтобы вместе с ее двором ожидать чудесного пробуждения через «сто, двести лет». Атмосфера сказки, пережитая героем спустя пять лет после «крушения» и «перемен», «утрат» и «горестей» [2, с. 128], помогает персонажу-рассказчику не умереть на Московщине, но обрести себя, вернуть веру и способность жить, примириться с *экзистенциальным* настоящим. Сказочные перипетии «необычайного путешествия», пронизанного разнообразными фольклорными кодами, формируют мистические опоры, помогающие герою в адище Московщины найти путь «*восстания из мертвых*» и дождаться «несрочной», неурочной *весны* (коннотации пробуждения и расцвета заглавного образа становятся очевидными).

Возвращаясь к личности Николая Пушешникова, который, на наш взгляд, стал (мог стать) прототипом героя-рассказчика в «Несрочной весне», следует напомнить, что, не выехав за границу вместе с Иваном Буниным и Верой Муромцевой, оставшись в далеко не сказочной Москве, он действительно (в том числе и по роду работы) старался сберечь «обитель своей души». Превосходно образованный (окончил Орловскую гимназию и затем Московский университет), разносторонне одаренный (музыка, пение, театр, литература, переводы, астрономия и др.), после Октябрьской революции он служил в различных издательствах Москвы («Ты знаешь мою страсть к книгам...» [2, с. 124]), работал в Государственной библиотеке иностранной литературы, занимался переводами (в том числе переводил Р. Киплинга, Дж. Голсуорси, Дж. Лондона, Р. Тагора и др.). Николай Пушешников-литератор оставил дневники, в которых зафиксировал редкие сведения о жизни русских писателей — И. Бунина, М. Горького, Л. Андреева и др., с которыми ему довелось познакомиться при посредстве дяди.

Поведенческие импульсы героя и (возможного) прототипа сопоставимы. Можно себе представить, что литературные дневники Пушешникова были своеобразным «путешествием» в царство заколдованного спящего дворца, который он-автор («...что-то вроде странника по святым местам» [2, с. 119]) пробуждал и оживлял своими «спасительными» записями-воспоминаниями: «...без конца бродил по ним, без конца <...> думал свои думы» [2, с. 124]. И, возможно, погружаясь в иное (не московщинское) культурное пространство, он сумел достичь искомого «чуда преображения», которое отчасти зафиксировал и передал в личной переписке, в посланиях к любимому дяде, оказавшемуся в за-рубежном (издалека почти («все еще») в сказочном) мире⁶.

Таким образом, завершая размышления о необычности избранной для рассказа «Несрочная весна» эпистолярной нарративной формы и нехарактерности для Бунина 1920-х годов идеи пасхальности (воскресения, восстания их мертвых), можно утверждать, что в рассмотренном тексте получило отражение не столько мировоззрение самого писателя, сколько альтернативная точка зрения представителя *другого* мира, далеко отстоящей от Парижа и Приморских Альп советской Московщины.

Точка зрения героя-представителя *иного* мира была интересна Бунину, вероятно, с разных сторон. С одной — в стремлении художественно-эстетически понять суть и последствия мировых исторических процессов, с другой — в попытке осознания судеб близких ему людей, вольно или невольно оставшихся в советской России. Раздумья «советского подданного» из *бывших*, вероятно, инспирированные очередным редким «тайным» письмом племянника (или др.), становились для Бунина моделью-примером *приспособления* к новой жизни тех любимых людей, что остались в России.

Как известно, и в поэзии, и в прозе Бунин чаще всего писал о себе, опирался прежде всего на собственные пережитые ощущения. Однако в «нетрадиционном» по форме и по пасхальной идее рассказе «Несрочная весна» он моделировал жизненные ощущения не свои, но российской «внутренней эмиграции», тех, кто не принимал толпу, чернь, хамский миропорядок, «новую тварь» [2, с. 127], но был заперт ею за «железными толстыми решетками» [2, с. 124] на «тысячи лет самой страшной в мире каторги» [2, с. 128]. Подобного непосредственно личного опыта у Бунина не было. Даже в Одессе, судя по его дневникам (1918–1919), он долго питал надежды на кратковременность совершенной «мерзости» [2, с. 127] и сохранял относительную свободу выбора (в том числе выезда за рубеж).

При этом если бы в рассказе «Несрочная весна» речь шла только о неприятии нового уклада жизни, только о его отрицании и проклятии, то предположить *личностность* замысла такого рода можно было бы без сомнений. Но в тексте «Несрочной весны» Бунин порождает весьма нехарактерный для него образ «восстающего из мертвых», героя, ищущего способ раствориться в новой жизни. Последнее, надо полагать, ни в какой форме не было близко Бунину. Потому и поэтика выстраивания рассказа «Несрочная весна» облекается писателем в странную форму призрачного существования, подобия «живой жизни». Мысль *восстать* и приспособиться, по Бунину, была недопустима, нереалистична, в том числе и поэтому в тексте рассказа она обретает черты *сказки*, сказочного повествования-размышления.

Эксплуатация принципов иллюзорно-сказочного миромоделирования позволяет писателю реализовать прием семантической перекодировки, отказа от идейно-смысловой однозначности. Если у одного персонажа Бунина, у героя-рассказчика, сказочные маркеры служат отражению его страстной потребности в спасительных волшебных грезах, уберегающих от страшной реальности, то у другого, у героя-реципиента и автора, — коды сказки и сказочная поэтика — это способ выражения аксиологии несогласия, убеждения в несбыточности волшебных надежд и их бесплод(т)ности. Смысловая подвижность идейных акцентов обеспечивается неустойчивостью сказочной (ир)реальности и ее конститутивной иллюзорностью — сказка нереальна «по определению».

Иными словами, стилизуя (или художественно воспроизведя) письмо «доброго друга», Бунин обнаруживает (но не обнажает) полемический пафос. Он опирается на стратегии фантастической сказки, фольклорной и литературной, прекрасной, но нереальной, тем самым затекстово дешифруя авторское неверие в возможность ожидаемого героем воскресения. Как демонстрирует имплицированная авторская позиция, красота измышенной героем сказки не приближает его мечту-надежду к исполнению, к реальности, счастливый конец сказки остается фантастичным и неосуществимым. Ментальные реакции адресанта, адресата и нададресата в итоге оказываются различными.

Однако разнсеннность персонажных позиций в рассказе «Несрочная весна» не абсолютна. Ментально-медитативная близость героя-рассказчика и адресата письма (и нададресата-автора), оговоренная ранее, допускает и самому персонажу-адресанту ощутить утопичность его сказочной витальности. Неслучайно в finale рассказа, интертекстуально следя за Баратынским, который тоже «прозрел <...> под тяжестью своих утрат и горестей» [2, с. 128], сам герой-рассказчик с грустью именует себя «Призраком» [2, с. 129]. При этом заметим, герой-Призрак, «обитатель ментального Элизея», дефинирует себя эмоционально и психологически точно — не воскресшим, но восставшим из мертвых, аллюзийно сопоставляя свою судьбу не с историей воскресения Христа, но с эпизодом восстания из мертвых Лазаря. «Но, друг мой, проходит ли даром человеку смерть, хотя бы и времененная?» [2, с. 127]. Сакральная семантика в итоге не профанируется, а онтологический ракурс сохраняется.

Как видно, Бунин (и его герой) демонстрирует необычайную филигранность в работе со словом и обнаруживает чуткость к его внутреннему смыслу. Так же, как внимателен прозаик и к внешней нарративной форме, в данном случае прежде всего дискурсивно эпистолярной, в целом не свойственной ему, но привлеченной для экспликации несовпадения точек зрения субъекта-нarrатора и субъекта-реципиента.

То есть говорить о стирании границ между зонами голоса автора и голоса героя, на наш взгляд, в случае «Несрочной весны» нельзя. Эпистолярная стратегия, эксплуатированная автором в ходе создания рассказа, приоритетно значима, но наряду с ней формы сказочного миромоделирования выступают дополнительным способом дифференции «своего» и «чужого», поэтически выразительно маркируя полярность аксиологической шкалы бунинского текста, его персонажно-авторского и проблемно-семантического поля.

Литература

1. Богданова О. В. «Темные аллеи» и другие рассказы И. А. Бунина. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. 300 с.
 2. Бунин И. А. Несрочная весна // Бунин И. А. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Художеств. лит-ра, 1966. Т. 5. С. 118–129.
 3. Былина, быль, бывальщина, быличка. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Быль#:~:text=Бывальщина%20\(быль\)%20%20в%20русском,и%20сказаниям%20](https://ru.wikipedia.org/wiki/Быль#:~:text=Бывальщина%20(быль)%20%20в%20русском,и%20сказаниям%20)
 4. Вилесова М. Л. Семантика повествования от первого лица в рассказе И. А. Бунина «Несрочная весна» // Актуальные вопросы филологических наук: проблемы и перспективы / под ред. Г. Д. Ахметовой. Чита: Молодой ученый, 2011. С. 44–47.
 5. Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мира: утраченный и обретенный рай. М.: ОГИ, 2003. 528 с.
 6. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный: в 2 т. М.: Русский язык, 2001. Т. 1. А–О. С. 895–896.
 7. Капинос Е. В. Державинский подтекст в рассказе И. А. Бунина «Несрочная весна» // Вестник Челябинского ГУ. 2013. № 16 (307). Сер. Филология. Искусствознание. Вып. 78. С. 65–68.
 8. Капинос Е. В. Элегический сюжет рассказа И. Бунина «Несрочная весна» // Филологический класс. 2008. № 20. С. 84–88.
 9. Мальцев Ю. В. Иван Бунин. 1870–1953. Франкфурт-на-Майне; М.: Посев, 1994. 432 с.
 10. Млечко А. В. «Несрочная весна»: рассказы Ивана Бунина и русский текст «Современных записок» // Вестник ВолГУ. 2011. Сер. Журналистика. Вып. 10. С. 73–82.
 11. Московщина. URL: <https://kazak.fandom.com/wiki/Московщина#:~:text>
 12. Чижонкова Л. В. Старая и новая Россия в рассказе И. А. Бунина «Несрочная весна» // Известия ПГПУ им. В. Г. Белинского. 2010. Сер. Гуманитарные науки. № 15 (9). С. 48–50.

УДК 130.2; 82-32

Максиняев Ришат Ильдарович,
аспирант кафедры русской и зарубежной литературы,
Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева
Email: maksinyaev.rischat@yandex.ru

ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ЮЗА АЛЕШКОВСКОГО: ГЕНЕЗИС, РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОВЕТСКОЙ МИФОЛОГИИ

Статья посвящена изучению генетических истоков поэтического творчества Юза Алешковского. Использованы сравнительно-исторический, культурно-исторический, а также метод целостного анализа художественного произведения. Установлено, что генезис особенностей творчества Юза Алешковского восходит, с одной стороны, в его искреннем интересе к людям «низовой» культуры: заключенным в тюрьмы сталинской тоталитарной эпохи (во многом, к «простым мужикам»), ворам, к так называемому «деклассированному обществу» как источнику дискурса тюремного фольклора и карнавализированного взгляда на идеальное советское государство. С другой — помимо широкого круга писательских контактов, генетическим истоком его песен становится интерес к литературоведению, непосредственное знакомство с литературоведами и их кругом общения (С. Бочаров, В. Кожинов, М. Бахтин, В. Турбин, Ю. Манн и др.). В-третьих, важное значение обретают общие тенденции переосмысливания и доведения до абсурда соцреалистического канона в литературе андеграунда. Именно в стихотворных текстах и лагерных песнях Юз Алешковский впервые в своем творчестве применяет приёмы соц-арта, примеряя речевую маску «простого советского человека» и «простого советского заключённого» / «старого большевика», деконструируя с помощью иронии, квазистилизации советского языка и тонкой пародии идеологические концепты и языковые клише соцреализма.

Ключевые слова: Юз Алешковский, соцреалистический канон, советская мифология, андеграунд, соц-арт, «простой советский человек».

Maksinyaev Rishat Ildarovich,
postgraduate student of the Department of Russian
and Foreign Literature,
N. P. Ogarev Mordovian State University
Email: maksinyaev.rischat@yandex.ru

POETIC CREATIVITY OF YUZ ALESHKOVSKY: GENESIS, REPRESENTATION OF SOVIET MYTHOLOGY

The article is devoted to the study of the genetic origins of poetic creativity of Yuz Aleshkovsky. The comparative-historical, cultural-historical, as well as the method of holistic analysis of the artistic work are used. It is established that the genesis of the peculiarities of Yuz Aleshkovsky's creative work goes back, on the one hand, to his sincere interest in the people of the "grassroots" culture: prisoners of the Stalinist totalitarian era (in many respects, "simple men"), thieves, the so-called "declassified society" as a source of the discourse of prison folklore and carnivalized view of the ideal Soviet state. On the other hand, in addition to a wide range of writerly contacts, the genetic origin of his songs becomes his interest in literary studies, his direct acquaintance with literary scholars and their circle of contacts (S. Bocharov, V. Kozhinov, M. Bakhtin, V. Turbin, Y. Mann, etc.). Thirdly, the general tendencies of rethinking and bringing to absurdity the socialist realist canon in the literature of the underground acquire importance. It is in poetic texts and camp songs that Yuz Aleshkovsky, for the first time in his work, applies the techniques of socialist art, trying on the speech

mask of “a simple Soviet man” and “a simple Soviet prisoner” / “old Bolshevik”, deconstructing ideological concepts and linguistic clichés of socialist realism with the help of irony, quasi-stylization of the Soviet language and subtle parody. **Keywords:** Yuz Aleshkovsky, socialist realism canon, Soviet mythology, underground, social art, “a simple Soviet man”.

Поэтическое творчество классика и патриарха русской литературы, мастера сказовой манеры повествования и зacinателя «лагерной» авторской песни Юза (Иосифа) Хaimовича Алешковского сравнимо с прозаическим наследием значительно меньше по объёму, охватывает как ранний (элегия-песня «За дождями дожди», 1950), так и самый поздний периоды творчества (баллада «Сельский почтальон», 2020).

Как справедливо отмечал Иосиф Бродский, говоря о Юзе Алешковском, «он вышел из тюремного ватника» [1, с. 10]. Несомненно, важным фактом биографии для понимания ряда стилистических особенностей поэзии и прозы писателя является его тюремное «прошлое»: «срок» с 1950 по 1953 гг., как известно, Юз Алешковский получил во время службы на Тихоокеанском флоте за дисциплинарное нарушение, как сам отмечает автор, за «ничтожное уголовное преступление» [16, с. 24] — угон автомобиля секретаря обкома и драку с патрульной милицией [3, с. 9]. По признанию самого писателя, приговор был типично жестоким и для сталинской эпохи: «Дело-то тянуло всего на пару недель гауптвахты. В те времена сажали, фактически, бросали в рабство — за решётку — даже колхозников обоих полов за вынос с поля пары дюжин картофелин» [24, с. 8]. Затем — досрочное освобождение спустя четыре года пребывания в колонии, благодаря ворошиловской амнистии от 27 марта 1953 г., которая выплыла огромную массу лагерного фольклора, поскольку на свободе оказались сидевшие не по политическим статьям, но по уголовным. К тому же, тяжелое детство в годы войны, когда огромная масса советских ребят росла без отцов, негативный тюремный опыт и в целом — моральное давление в тоталитарном государстве, идеология и цензура, неприятие соцреалистического дискурса — наложили особый «протестный» и отчасти маргинальный отпечаток на все творчество писателя. В связи с этим принципиально важно, на наш взгляд, необходимо выявить генетические источники творчества писателя, определить влияния, условно говоря, «ближнего» культурного контекста на его поэтические опыты.

Генезис особенностей творчества Юза Алешковского — с одной стороны, в его искреннем интересе к людям «низовой» культуры: «сидельцам» сталинской тоталитарной эпохи (во многом, к «простым мужикам»), ворам, блатным, карманникам, к так называемому «деклассированному обществу» как источнику дискурса тюремного фольклора и карнавализированного взгляда на идеальное советское государство. С другой, помимо широкого круга писательских контактов, — интерес к литературоведению, непосредственное знакомство с литературоведами и их кругом общения (С. Бочаров, В. Кожинов, М. Бахтин, В. Турбин, Ю. Манн и др.).

Принципиальны, на наш взгляд, уточнения писателя по поводу лагерной темы в его биографии и творчестве: «Мужиков в тюрягах и лагерях всегда было намного больше, чем урок, сук, жулья, доходяг, настоящих ублюдков и убийц. Крестьяне, «пролетарии», заводские и фабричные трудяги, рабочие, служащие... Многие из них были людьми в натуре культурными, интересными, рассудительными, начитанными, остряками и весельчаками. Правда, о политике старались «не трёкать» из-за большого количества стукачей на душу населения в бараке. С мужиками, именно с ними, а не с урками, можно было поболтать о всякой всячине житейской, о тоске по женам и невестам, о бесчеловечности сталинских властей <...>» [24, с. 9; курсив наш. — Р. М.]. Поэтому подчеркнём многоголосость языковых и лексических пластов, социальных слоев, профессий, которые стали принципиальной основой фактического материала творчества писателя. Необходимо при этом принципиально не смешивать «простых советских заключённых» и отъявленных уголовников, от которых писатель недвусмысленно отмежевывается в интервью.

Как отмечает В. Б. Шкловский в книге «Техника писательского ремесла», «для того, чтобы писать, нужно иметь другую профессию, кроме литературы, потому что профессиональный

человек, имеющий профессию, описывает вещи по-своему, и это интересно» [25, с. 3]. Этот пассаж весьма красноречиво иллюстрирует биографический путь Юза Алешковского: до того, как стать профессиональным писателем, он сменил множество профессий — полгода был рабочим на заводе, служил матросом на флоте, работал землекопом, шофером на алтайской целине, строителем, шофером аварийки в тресте «Мосводопровод», а затем лишь с 1963 г. стал советским детским прозаиком и киносценаристом.

Оговоримся, что любое произведение как повествовательный дискурс должно вводить определённую социальную точку зрения на действительность: профессиональную, (суб)культурную, политическую, конфессиональную, национальную, религиозно-философскую и т.д. Социально-профессиональный опыт порождает вторичные дискурсивные практики: художественные, публицистические, научные. Тюремный опыт писателя со всей очевидностью «ввел» его в дискурс воровского и лагерного мира, а также познакомил с жанровым диапазоном тюремного фольклора, типами речевого поведения простых «сидельцев» и воров, особенностями прилатненной речи. Поэтому для Юза Алешковского так важна фигура рассказчика и «лагерного» барда, во многом являющаяся маской речевой, так как она вводит определённую социальную точку зрения (латного, тюремно-лагерного мира СССР, «простого советского человека или заключённого»). Последняя в свою очередь насыщает язык художественного произведения особым идиолектом (нечензурная лексика, воровское арго, тюремные жаргонизмы, советизмы), манерой речеведения, восходящей к жанрам и стилистике фольклора особой кастовой среды: воровские байки и рассказы с заведомым преувеличением и приукрашиванием действительных событий; жанры тюремного фольклора. Как отмечал Д. С. Лихачёв в работе «Черты первобытного примитивизма воровской речи» (1936), говоря об искусстве повествования в воровском мире: «Рассказ (почти всегда стереотипный) обычно представляет в смешном виде жертву и демонстрирует ловкость, изворотливость и находчивость героев рассказа. Умение хорошо, «хлестко» рассказывать о каком-либо событии ценится в воровской среде чрезвычайно высоко» [11, с. 363].

Учитывая интерес писателя к науке о литературе и соответствующему литературоведческому кругу, — весь этот «жизненный материал» подвергается в его литературной практике значительной литературно-художественной обработке: использование пародийно-сатирических, гротескно-карнавальных, соц-артовских приемов, а также приемов абсурдизма. При этом важную роль играет сюжетно-стилевая фольклорная основа произведений: фольклорные песни, баллады, сказовое повествование, анекдотизация сюжета, сексуально-эротическая образность, восходящая к архаическим образам материально-телесного низа и гротескному реализму, а также сказочные и лубочные мотивы и образы. Весьма иллюстративна лагерная байка, рассказанная автором в интервью С. Шаргунову: «Был у нас в бараке смешной малый — единственный, на его взгляд, российский богатырь, который сидел за х..., а все остальные сидят не за Х. То есть на пленуме обкома он забрался на сцену Дворца культуры, быстро снял портки и бесстрашно направил на весь президиум того пленума своё выразительное хозяйство» [25, с. 9]. Поэтому в творчестве Юза Алешковского так выразительны именно образы материально-телесного низа, поскольку писатель является носителем и транслятором коллективной народно-смеховой культуры. Эта образность и тематика, безусловно, имеет прямую генетическую преемственность от первичной живой национальной культуры, противостоящей советскому официозу и сталинскому тоталитаризму. Факт влияния концепции карнавальной культуры и идеи карнавализации литературы, сформулированных М. М. Бахтиным, хотя и имеет, на наш взгляд, вторичный характер, но тоже не маловажен, поскольку помогает Юзу Алешковскому связать эмпирические (фольклорно-языковые) и теоретические сведения в единую систему и целостную авторскую стратегию.

Несмотря на то, что в целом наследие писателя (за исключением детских произведений) традиционно относится к андеграунду (неофициальной советской литературе) и литературе «третьей волны» эмиграции после эмиграции писателя в США в 1979 г., на наш взгляд.

рассматривая поэтическое творчество Юза Алешковского в более широком историко-литературном контексте и с точки зрения литературных связей и влияния поэтических школ, необходимо выявить традиции, линии его художественной преемственности. Известно, что автор учился писать стихотворения в семнадцатилетнем возрасте у почти своего ровесника Генриха Сапгира во время их учёбы в Политехническом техникуме в г. Москве. Стихотворения Алешковского этого времени (вторая половина 1940-х гг.) не сохранились или были уничтожены автором как ученические и слабые. Мы можем лишь предположить, что они были авангардного типа, как и эксперименты самого Г. Сапгира, в духе футуристической стилистики В. Маяковского или же В. Хлебникова. Вскоре Юз Алешковский бросает учебу в техникуме и попадает в армию, на службу в Тихоокеанском флоте, а затем, как мы уже указали, с 1950 по 1953 гг. он отбывает тюремный срок за дисциплинарный проступок, совершенный на службе в армии. Поэтому к ранним поэтическим экспериментам и философско-художественным влияниям «лианозовской школы» добавляется традиция фольклорных лагерных песен, весьма «филологических» по своей поэтике, совершенно не простых, несмотря на фольклорную стилистику. Соответственно объясняться «присутствие» в поэтике и эстетике писателя элементов «низовых» фольклорных жанров лишь влиянием лагерей — не совсем корректно. На наш взгляд, значение обретают более глубокие факторы: и литературно-писательские круги, и лагерный опыт, и личные читательские и эстетические предпочтения, но в целом — общие тенденции переосмыслиения и доведения до абсурда соцреалистического канона в литературе андеграунда. Именно в стихотворных текстах и лагерных песнях Юз Алешковский впервые в своем творчестве применяет приёмы соц-арта [20], примеряя речевую маску «простого советского человека» и «простого советского заключённого» / «старого большевика», деконструируя — через иронию, квазистилизацию советского языка и тонкую пародию — идеологические концепты и языковые клише соцреализма.

Говоря о речевой маске, мы придерживаемся концепции авторской маски О. Ю. Осьмухиной [17; 18]. В художественной практике Юза Алешковского основополагающей чертой авторской стратегии является использование авторской (речевой) маски, которая выступает «как **стилистический приём**, подразумевающий *слияние изображающей речи с изображаемой, стилизацию сугубо авторской речи под манеру изображаемого персонажа*» [17, с. 4]. Этот приём становится определяющим как в песенном творчестве, так и в прозаическом. При этом надо уточнить, что маркером «масочности» в песнях становится именно применение приемов пародии и соц-арта — наивно-иронического дублирования речевой практики «парадной» поэзии и советских идеологических штампов, изображающих различных персонажей: маска «старого большевика», «простого советского заключённого», «придворного поэта-сталиниста», «соцреалиста», «советского обывателя» или «советского обывателя-хроникера». Кроме того, нужно учитывать, что в одном произведении могут быть реализованы разные типы масок, ибо семиотика соц-арта конкретна и детальна и может отсылать к различным концептам, знакам и дискурсивным практикам советской культуры.

Как известно, повлиявший на становление Алешковского Г. Сапгир учился у поэта Евгения Леонидовича Кропивницкого (1893–1979), основателя «лианозовской школы», отчетливо наметившей многие тенденции литературы андеграунда (в частности, не только эксперименты Лянозовской группы, в которую входил сам Г. Сапгир, но и московский концептуализм [см. 20]). Генрих Сапгир начинает своё взаимодействие с учителем Е. Кропивницким в 1944 г., знакомясь с ним в Доме художественной самодеятельности Ленинградского района. Тогда автору было всего пятнадцать лет [9, с. 324]. Двумя годами позже Г. Сапгир, ученик Кропивницкого, уже сам учит Юза Алешковского основам стихосложения [13]. И здесь весьма примечательна одна деталь. В поэтике Е. Л. Кропивницкого исследователи традиционно справедливо выделяют такие приемы, как «карнавализованный примитивизм», «скоморошью средневековую традицию», «фольклорную составляющую», а также склонность обращения к традиционным жанровым

формам — балладе, частушке. Интересно сопоставить метапоэтические воззрения Е. Кропивницкого и Юза Алешковского. Так, Г. Сапгир, например, вспоминает слова своего учителя: «Евгений Леонидович говорил, что всякое нытье, всякая унылость, поэзия, где все страдают, — это не современно. Современность совсем иная. На жизнь нужно смотреть в упор, и поэзия должна быть по возможности очищена от эпитетов, сравнений и т.д., — *все это обветшалый груз литературины*» [9, с. 326]. Сравним реплику Юза Алешковского в интервью Джону Глэду: «Я не люблю *литературных оборотов* типа: "Когда он вошел в комнату, на столе стояла ваза с фруктами, и запотевшая бутылка водки притягательно поблескивала при свете настольной лампы". Для меня лично — *это литературина*. Я предпочитаю, чтобы герой говорил живым языком» [6, с. 122; курсив наш. — Р. М.]. Однаковое оценочное слово «*литературина*» явственно свидетельствует об общих истоках поэтических и эстетических предпочтений писателей, тонко чувствовавших живые языковые процессы и опирающихся на реалии советской — абсурдной, неприукрашенной мифологией соцреализма — действительности. Говоря о метапоэтических воззрениях Е. Кропивницкого, мы, конечно же, подразумеваем воззрения всей лианозовской группы, поскольку Кропивницкий — её непосредственный вдохновитель и своего рода демиург.

Очевидно, что ко второй половине XX века уже складывались схожие поэтико-стилистические и жанрово-тематические тенденции в андеграундной поэзии. Такими общими тенденциями являются тяготение к фольклорным жанрам (баллады, песни, частушки, анекдоты), низовым маргинальным темам, характерным для городского фольклора, «лагерная» и «барачная» темы, деконструкция советского языка (соц-арт) и др. Конечно, актуализация фольклорных жанров как более низовой «народной» эстетики, не согласующейся с принципами соцреализма и утопизма сталинского карнавала и напрямую опровергающей её, была естественной реакцией на идеологические шаблоны и табу, изживающие себя и вызывающие смех и неприятие. Примечательно, что Ю. Б. Орлицкий отводит Е. Кропивницкому «роль хранителя и своеобразного транслятора национальной поэтической и художественной традиции, уверенно противопоставляющего её квазивангардистской «маяковщине» и квазинародному и квазиклассическому примитиву официальной советской поэзии» [8, с. 6]. Естественно, что эта «трансляция традиции» поверх «квазиклассического примитива официальной советской поэзии» была воспринята и одарённым поэтом, чутко воспринимающим языковые нюансы и полутона, — Юзом Алешковским. Подчеркнем при этом, что любое значительное художественное явление имеет собственные генетические истоки, философская основа тяготение к той или иной традиции. Так, например, В. Кулаков считает, что «обэриуты и лианозовская группа действительно принадлежат одной традиции — традиции игровой поэзии, непосредственно восходящей к пародийным опытам XIX века, прежде всего к Козьме Пруткову. Обэриуты первыми осознали чисто поэтические возможности игровой эстетики и подняли "низкий" жанр пародии до уровня высокого искусства. В этом лианозовцы, безусловно, наследуют обэриутам» [9, с. 16].

В поэзии Юза Алешковского наблюдается отсутствие интереса к радикальным приемам авангарда, использование традиционных форм стихосложения, фольклорных жанров, отсутствие приемов деконструкции классики, в целом архаические и традиционные поэтические принципы. Кроме того, в его поэзии явственно просматривается обращение к народно-карнавальной культуре (воплощением ее являются эротические мотивы, обсценная лексика, обращение к лексическим пластам низовой субкультуры, фольклорность), гротескно-карнавальные и пиршественные образы, актуализация образов материально-телесного низа, а также определённое влияние абсурдистской литературы. Приемы сатиры и пародии являются одними из основополагающих в поэтике писателя. При этом подчеркнем, что эротические темы и мотивы в творчестве писателя не являются самоцелью и предметом изображения или любования. Они, как правило, или всего лишь часть обыденной маргинальной жизни (в лагерных песнях), или литературный прием (в пародийно-сатирических и политических песнях).

На наш взгляд, схожесть поэтических систем Юза Алешковского и Г. Сапгира выразилась в стратегии гротескно-сатирического преломления реальности, создании фантасмагорических образов персонажей, фольклорности, активном использовании образов материально-телесного низа, абсурде, а также в актуализации эротических мотивов как части народно-мифологического мировоззрения. Рассматривая поэтическое творчество писателей как генетически близкое, необходимо отметить, что поэзия Г. Сапгира по своей поэтике является, безусловно, неоавангардной, что выражается и в формальных свойствах. Так, у Сапгира наблюдается стремление к более свободной стихотворной форме (в духе Маяковского, свободного стиха-раешника), абсурд и гротеск тотальны, а также очевидно тяготение к большей концептуализации (абстракции) образов и понятий, а отсюда — к концептуализму. К тому же, оба автора являются, ко всему прочему, детскими писателями, достигнув примерно одинаковых успехов в этой области: Сапгир — в детских стихах, Алешковский — в детской прозе.

Если ЮЗ Алешковский воспринимает эротические мотивы в жанровом смысле, как часть лагерной жизни, или как прием политической сатиры, то для Сапгира эта тема приобретает, с одной стороны, сатирическую тональность, а с другой — абстрактность и концептуальность. Так, в стихотворении «Земля» поэт в сатирическом осмыслении бытовой, низовой реальности стремится подчеркнуть концептуально-абстрактную константу. Частное здесь трансформируется в общечеловеческое, а оно стремится стать мифом. Мифологизация частного размывает и абстрагирует сатирическую тональность, однако углубляет образ до уровня коллективного бессознательного. Стихотворение построено на параллелизме архетипа Земли и частно-бытового производительного акта, доведённого до абсурда и гротеска:

Вдвоем, уединения ища,
пришли на кладбище,
на козье пастбище.
На могилу прилегла она:
чулки из нейлона,
косматое лоно.
Узкогруд.
Худ.
Он.
Нервно возбужден.
Руки дрожат.
Она ждёт:
— Ну!..
Что-то бормочет,
пунцов от досады.
Она над ним хохочет.
Зной на них течёт.
Зыблются ограды,
памятников груды.
— Ушел!..
— Убежал!.. [21, с. 17].

Абстрактные мужчина и женщина обозначены местоимениями *он* и *она*, имена отсутствуют. Здесь происходит тотальное сатирическое смешение: «ложем» становится *кладбище*, которое в то же время и пастбище *козье*. Отсылки к пастушеским образам идиллического дискурса — «козье пастбище», «козёл», но без самого пастуха-козопаса, убежавшего с позором, — нивелируют идею «естественного человека». Здесь женское начало приобретает маскулинную власть («она над ним хохочет»), мужской образ, наоборот, снижается: «что-то бормочет, пунцов от досады» (заметим, кстати, что аналогичное

травестирование маскулинного образа происходит и в стихотворении «Обезьян»). Абстрактная женщина в этом стихотворении приобретает стихийную, экстатическую власть (присваивает мужскую маскулинность): «Отдаётся сразу / всем она! / В воздухе летают семена...» [21, с. 18]. Земля как древний образ с двойственной (даже множественной семантикой) — это и кладбище (смерть, загробный мир), и место пастбища, где происходит цветение, рост трав, продолжение рода. Это некий круговорот, умерщвляющий и рождающий. Поэтому мужская немощь абстрактного персонажа здесь также воспринимается как метафора смерти. Двойником-дублером (сатиrom) мужчины здесь пародийно выведен козёл. Таким образом, автор транспонирует античные мифологические аллюзии в бытовой маргинальный контекст: «Женщина растерзана и смущена, / красным солнцем освещена / по земле идёт, ступая, / как пьяная или слепая, / туда — / где спутались шоссе и корпуса, / столбы и волоса. / Репейник ей вцепился в провода» [21, с. 18].

Здесь же поэт буквально жонглирует взаимозаменяемыми характеристиками («пьяная или слепая»; по земле «идёт» или «ступает»?). Поэтому её образ двоится, то существуя в высоком литературном мире (сродни святым грешникам библейского типа или «великой грешнице» Сони Мармеладовой), то являясь обычной бытовой зарисовкой обычного бытового разврата (выражение «солнце красное» можно понять и как «солнце краснеет от стыда», и как постоянный эпитет «высокого» фольклора). В последних строках стихотворения («туда — / где спутались шоссе и корпуса, / столбы и волоса. / Репейник ей вцепился в провода») происходит смешение и взаимозамена технологических и биологических образов (волоса и провода), что свидетельствует о влиянии на гротеск образов технологического прогресса. Кроме того, не случаен и образ экскаватора в стихотворении, являясь своеобразной аллегорией, и символизирует технологический прогресс, противостоящий природе (земле). Здесь экскаватор — символ меняющегося мира, равно как в стихотворении «Икар» скульптура, похожая на биоробота, от которой зачала женщина («Я хочу иметь детей от коробки скоростей!» [21, с. 30]. Равно как и в стихотворении «Земля», автор органично встраивает «античный текст»: «Какая мощь! / Вот это вещь! / Традиции Древней Греции... / Сексуальные эмоции... / Я хочу иметь детей / от коробки скоростей!» [21, с. 30]. Происходит сатирическое смешение различных мотивов: советское поклонение технике, мощи, техническому прогрессу (мотив маскулинного превосходства); преломление и переосмысление мотивов советского пропагандистского «вещизма», когда человек и его гендер приобретают вещные функции, когда происходит смешение (отождествление) вещи (машины) и человека — человека и вещи (машины). Также поэт подвергает деконструкции концепт воспитательной функции искусства в поэтике соцреализма. Таким образом, поэт конструирует свою поэтику нелитературной литературы, используя приёмы соц-арта, мифологические и литературно-фольклорные архетипы и образы и добиваясь своих сатирических целей и эстетических эффектов.

Очевидно, что поэтическое творчество Юза Алешковского генетически восходит к некоторым принципам поэтики «лианозовской школы» (от непосредственного влияния Сапгира и его ученика Е. Л. Кропивницкого: гротеск, карнавальность, фольклорность, склонность к традиционным стихотворным формам, даже некоторая архаичность), а также косвенно — к принципам поэтики концептуализма, идущего от тех же лианозовцев — Г. Сапгира, Вс. Некрасова (приёмы соц-арта в поэзии и в прозе). Кроме того, необходимо отметить немаловажное влияние литературоведческих идей М. Бахтина на всё творчество писателя, о чём сам он недвусмысленно намекает, говоря вообще о своем интересе к литературоведению и литературоведам (авторская программа М. Кравчинского «Я расскажу вам...», Канада, 2020). Именно в 1960-х гг. усилиями Г. Гачева, В. Кожинова и С. Бочарова творчество великого мыслителя и методолога гуманитарных наук Бахтина возвращается и заново открывается отечественной интеллектуальной элитой, породив в последующие десятилетия подлинный «бахтинский бум». С Бахтиным Юз Алешковский был лично знаком, имея общий круг общения (В. Кожинов, С. Бочаров [2, с. 75]).

Значимое место в поэтическом творчестве Юза Алешковского занимает репрезентация советской мифологии, сама система которой представляла собой огромную разветвленную структуру, имеющую доступ к различным трансляторам советских мифологем: кино, науке, литературе, СМИ, музыке, изобразительному искусству, дизайну, архитектуре, а также различным социальным институтам. Будучи мощными манипуляторами, эти «трансляторы» породили две реальности в массовом сознании советских граждан: советские мифы и не соответствующую им реальность.

Так, в знаменитой песне «Товарищ Сталин, вы большой учёный» (1959), которая в городской народной культуре 1960–1980 гг. была крайне популярна и ошибочно воспринималась как анонимная, иронически осмысливается *миф о непогрешимом советском вождe Сталине*. Произведение, будучи по жанру бардовской (или же авторской) песней, является по форме имитацией эпистолярного жанра — послания или же *письма зека вождю*, что уже помещает *высокий образ вождя народов* в сниженный смеховой лагерный контекст.

Лирический герой Юза Алешковского противопоставляет себя — «простого советского заключённого» — «большому учёному товарищу Сталину». Иронический образ построен на идеологически неправильном сопоставлении и расположении в одном ряду высокой фигуры «ученого» вождя и «простого советского заключённого», которому при этом, что усиливает иронию, «товарищ — серый брянский волк» [1, с. 503]. Смысл последней фразы, являющейся лагерной идиомой, означает то же, что и крылатая фраза «тамбовский волк тебе товарищ». Так говорили заключенные советской эпохи, когда к ним обращались «товарищ», тогда как в лагерной среде было принято обращение «гражданин» — что очевидным образом «выворачивает наизнанку» первое официозное обращение лирического героя к «товарищу Сталину». Таким образом, высокий образ вождя с сомнительной репутацией учёного-языковеда (имеется в виду статья «Марксизм и вопросы языкоznания» (1950), разгромившая и развенчавшая марризм), помещённого в лагерный коммуникативный контекст, подвергается скрытому осмеянию и снижению.

Вторая строфа повторяет поэтическую структуру первой: *ирония* («За что сижу, воистину не знаю, но прокуроры, видимо, правы...») и более глубокое снижение с аллюзией на реальную биографию Сталина («сижу я нынче в Туруханском крае, где при царе бывали в ссылке вы» [1, с. 503]). Здесь способ развенчания — якобы наивное изображение похожей судьбы сидящего зека и вождя народов в одном снижающем сопоставительном ряду.

Характерно, что в песне нет *прямого авторского слова* (термин М. Бахтина), все профанирующие смыслы заложены в тонком контексте, для понимания которого необходимо учитывать двуголосость точки зрения лирического героя, наивно-ироническую тональность фольклорной стилизации.

В целом весь текст песни представляет собой пародийную имитацию массовой советской песни и парадной советской поэзии [1, с. 382] с единственной поправкой — адресант обращения к вождю — среднестатистический советский зек, а не придворный советский поэт. Образцами прецедентными текстами могут быть, например, «Песня о Сталине», «Слово товарищу Сталину» М. Исаковского. Так, в третьей строфе пародируется возвышенный пафос доверия народа вождю: «Но верили мы вам, товарищ Сталин, / как, может быть, не верили себе» [1, с. 503]. В четвертой строфе лирический герой иронически-наивно объясняет «грубость конвоиров» идеологическим штампом «обострение классовой борьбы» [1, с. 503], восходящим к высказываниям самого Сталина. Пятая, центральная строфа — самая главная в идейном понимании стихотворения — саркастически пародирует эпиграф из ленинской газеты «Искра» («Из искры возгорится пламя» — ответ декабриста А. Одоевского А. Пушкину» [15, с. 382]), а также развенчивает центральную мифологему советского идеологического дискурса о «раздувании мирового пожара революции» (например, из поэмы А. Блока «Двенадцать»: «Мы на горе всем буржуям / Мировой пожар раздуем»): «вы здесь из искры раздували пламя — / спасибо вам, я греюсь у костра» [1, с. 503]. Здесь происходит скрытое семантическое снижение и разоблачение: сакральное понятие революционной борьбы сопоставлено с лагерным костром советских заключенных, греющихся у этого костра.

Иначе читая, высокие свободные идеалы революции привели к несвободе и незаконным арестам советских граждан.

Очень распространенный *миф о бодрствующем по ночам Сталине*, заимствованный из *мифа о бодрствующем Ленине* [10, с. 134], преподносится в шестой строфе через идеологическую точку зрения — пародийный текст, имитирующий массовую советскую песню (ср. аналогичный прием у Вс. Некрасова [22, с. 315–322]): «Вам тяжелей, вы обо всех на свете / заботитесь в ночной тоскливой час, шагаете в кремлевском кабинете, / дымите трубкой, не смыкая глаз» [1, с. 503]. Однако уже следующая строфа опять сопоставляет и распологает в одном ряду собирательный образ «советских заключённых» и образ самого вождя: «И мы нелегкий крест несем задаром / морозом дымным и в тоске дождей, / мы, как деревья, валимся на нары, / не ведая бессонницы вождей» [1, с. 503]. Скрытое осмеяние содержится в сравнительном обороте «мы, как деревья, валимся на нары», поскольку следующая седьмая строфа содержит фразу «мы рубим лес по-сталински, а щепки, / а щепки во все стороны летят», что недвусмысленно намекает на репрессивную машину сталинской эпохи (и на якобы излюбленную пословицу Сталина). При этом фольклорный дискурс в использованной автором переосмысленной пословице «лес рубят — щепки летят» лишь усиливает лагерный контекст локализации и рода деятельности «советских заключённых».

Восьмая и девятая строфы продолжают пародировать дискурс официальной советской идеологии: «Вчера мы хоронили двух марксистов, / тела одели ярким кумачом, / один из них был правым уклонистом, / другой, как оказалось, ни при чём» [1, с. 504]. Здесь осмеивается ритуал красных похорон, для которых было характерно применение красного цвета (ср. выражения: «ярким кумачом» и «кумачовое знамя»), символизирующего революцию, партию, идеологию марксизма-ленинизма, а также красные похороны означают, что хоронят героев-революционеров или «жертв революции» [10, с. 141–142]. Автор осмеивает, кроме того, постоянную внутрипартийную борьбу марксистов, наклеивание друг на друга политических ярлыков, стремление к взаимоуничтожению, смехотворность и ложность взаимных обвинений и оснований для арестов и приговоров: «Он перед тем, как навсегда скончаться / вам завещал последние слова — / велел в евонном деле разобраться / и тихо вскрикнул: «Сталин — голова!» [1, с. 504]. Так, здесь слышится аллюзия на «правых отщепенцев» Н. И. Бухарина («не раскаялся», расстрелян в 1938 г.) и А. И. Рыкова («раскаялся», но расстрелян в 1938 г.), которые выступали против жестких мер колLECTIVизации.

Последняя десятая строфа заканчивается в стиле официальной советской поэзии, наполненной идеологическими штампами, лозунгами и восхвалениями вождя народов: «Дымите тыщу лет, товарищ Сталин, / и пусть в тайге придётся сдохнуть мне, / я верю: будет чугуна и стали на душу населения вполне» [1, с. 504]. Так, высокий стиль официальной советской поэзии нарушается здесь грубо-просторечной лексикой «тыщу лет», «сдохнуть», «дымите», которые маркируют иронический подтекст наряду с сатирической рифмой стали — Сталин и штампом СМИ о социально-экономических показателях (соотношение количества добываемых чугуна и стали в расчете на душу населения). Последняя строфа, кроме того, содержит в себе сатирическое иносказание: чугун и сталь на душу населения — это количество репрессированных душ.

Подчеркнем, что карнавальное поведение, шутовство, маргинальность авторской позиции, отсутствие ханжества, искренний интерес к прекрасному полу — общие черты, которые объединяют феномен Н. Глазкова и Юза Алешковского. Их невписываемость в официальный литературный процесс, нонконформизм породили схожие художественные практики. Так, о чудаствах Н. Глазкова сохранились свидетельства, например, поэта и филолога Л. Лосева: «Глазков прожил жизнь московским юродивым» [12, с. 289]. Рассказан им случай из военкомата, произошедший в Туле в 1941 г. Военком задавал лишь один сакральный вопрос: «Котелок варит?» На что дошедший «в голой очереди» Глазков ответил: «Получше, чем у тебя». Военком, подумав, сказал: «Шизофреник, не годен» [12, с. 290]. Юз Алешковский также известен своим не совсем ординарным публичным поведением. Алексей Алешковский, сын писателя, приписывает ему черты трикстера: «Пустую мысль отец

однажды определил как колесо без привода. Это и есть то самое Красное колесо, которое прошлось по костям русского народа, - колесо, от которого отцу посчастливилось уйти, как Колобку. Черты этого Колобка-трикстера свойственны почти всем его героическим персонажам». Известен, например, и случай в ресторане, описанный А. Городницким. Юза Алешковского в цедэловском ресторане друзья провожали за рубеж. Было очень шумно. Компания побеспокоила отыхавшего «от творческих трудов» писателя Бориса Ласкина. Тот пожаловался метрдотелю. Когда тот ушел, урезонив шумную компанию, к Ласкину подошел Юз Алешковский и, несмотря на его гигантский рост, долго глядя на писателя «белыми от презрения глазами», «произнес с издевкой: «И что это ты такое написал, что ты так устал?»» [7, с. 305].

Стихотворение «Он был стране отцом любимым...» Н. Глазкова явилось своеобразным откликом на смерть И. Сталина, причем отметим ради справедливости, что многие поэты оставили после смерти И. В. Сталина своеобразные стихотворные «некрологи», поэмы, посвящённые вождю или его смерти, например: Б. Л. Пастернак «Культ личности забрызган грязью...», 1956, Г. Плисецкий поэма «Труба», 1965 (в этом ряду исключение составляет носящее обличительный пафос и написанное еще при жизни вождя стихотворение О. Э. Мандельштам «Мы живем, под собою не чуя страны...», 1933). Стихотворение Н. Глазкова «Он был стране отцом любимым...», датируемое началом 1960-х гг. [5, с. 414], на наш взгляд, создано под непосредственным влиянием «Песни о Сталине» Юза Алешковского, так как последняя исполнялась и была широко известна как фольклорная именно с начала 1960-х годов. Кроме того, авторы были близко знакомы (Юз катал на заднем сиденье своей аварийки Плисецкого и Глазкова [23, с. 59]).

По мнению Б. Грайса, в литературе соц-арта «фигура Сталина выступает как запретная и притягательная, как символ утраченного отца и в то же время как воплощение политико-эротических грёз о всемогуществе» [14, с. 168]. Такое понимание образа Сталина в соц-арте калькирует основную стратегию соцреализма, направленную на выстраивание государственной вертикали культа личности, культа вождизма, абсолютно мифологического по своей сути. В стихотворении Н. Глазкова, как всегда лаконичного и афористичного, как раз запечатлён такой обобщённый образ «отца Сталина», идущий от произведений «придворных поэтов» советской литературы сталинской эпохи:

Вглядись в черты лица его родного
и ты душой почувствуешь своей,
что он — отец,
что пережил он много
и много потерял он сыновей:
Что у него за жизнь любого сына
болело сердце в час лихой беды.
Не зря легли у глаз его морщины —
суровых мужественных лет следы [23, с. 29].

В первой строфе стихотворения Н. Глазкова происходит эффект наложения различных прецедентных текстов — художественных и нехудожественных, моделирующих вторичность соц-артовского слова:

Он был в стране отцом любимым
и мудрецом из мудрецов.
Однако счёл необходимым / детей оставить без отцов [23, с. 29].

Лаконизм, граничащий с бедностью словаря и детским примитивизмом, апелляция к авторитету самого вождя («счёл необходимым»), эвфемизация танатологического образа («счёл детей оставить без отцов»), обращение к каноническим эпитетам и парафразам

(«любимый отец», «мудрец из мудрецов»), небрежность стиля (протокольный, документирующий стиль) — оформляют скульптурность и вторичность (ироничность) точки зрения лирического героя Глазкова. Все четверостишия четырёхстопного ямба в стихотворении построены на антиномиях-двустишиях: второе двустишие опровергает или же анализирует (развенчивает) первое, раздваивая облик речевой маски лирического героя то на «придворного поэта», то на «советского обывателя»:

Он солнцем был. Какая прелесть!
Сиял всё ярче над страной.
А мы в лучах холодных грелись:
он был не солнцем, а луной [23, с. 29].

Канонический дифирамб (несмотря на инфантилизм стиля) сменяется эвфемической конструкцией, не выходящей за рамки мифологизма и детского стиля, но семантически опровергающей первое двустишие (вдруг солнце, как в детской сказке, оказалось луной). «А мы в лучах холодных грелись» - намек на репрессии Сталина. В третьей строфе поэт делает ставку на парадоксе, позволяя себе «прямое слово» и «саморазоблачение»:

А мы ему слагали оды.
Что говорить? Я сам слагал.
Из-за любви к отцу народа?
Нет! За презренный тот металл! [23, с. 29].

Здесь вновь происходит раздвоение речевой маски на «сталиниста — придворного поэта» и «советского обывателя» эпохи оттепели. Поэт словно не может занять определённую точку зрения, желая угодить и той и этой сторонам, что порождает комический эффект и пародирует непостоянный характер советской идеологии (замену сталинизма на нестабильную хрущевскую оттепель). Заметим для понимания историко-литературного контекста, что в указанном выше стихотворении Б. Пастернака представлена карикатура на Н. С. Хрущёва и Г. М. Маленкова в иконографическом образе «фотографические группы одних свиноподобных рож», отсылающем непосредственно к их внешности и подвергающем осмеянию сомнительные оттепельные процессы и лозунги, происходящие в стране.

В четвертой строфе поэт вновь примеряет маску соцреалиста, предельно инфантилизируя свой стиль:

И всё-таки велик наш Сталин,
чудесный подвиг им свершён!
Ему я очень благодарен.
За что? За то, что умер он! [23, с. 29].

Как и прежде, последняя фраза вносит в соцреалистический образ «великого вождя» парадоксальную сентенцию, не совсем характерную для канона. На самом деле, поэт стилистически тонко доводит до абсурда канон соцреализма — во всем нужно быть благодарным вождю (ведь он отец советского народа), всегда его хвалить, почитать, уважать. Именно этот мотив соцреализма поэт в парадоксальном суждении доводит до предела — до той грани, когда восхваление трансформируется в злую иронию, сарказм, скоморошье передразнивание, граничащее с хулиганством. В последней строфе поэт полностью снимает маску соцреалиста, опираясь на прецедент развенчания культа личности Сталина:

И я могу сказать открыто:
успешней мы идем вперёд.
Мне больше нравится Никита,

который мух ноздрёй не бьёт [23, с. 29].

Здесь поэт, хотя и использует клише советского языка («успешней мы идем вперед» — слышится отзвук хрущёвского лозунга «догнать и перегнать Америку»), образ Хрущёва фамильяризован (фраза «мне больше нравится Никита» калькирует детский дискурс), и используется хрущёвская цитата «мы тоже мух ноздрёй не бьём» — фраза, произнесённая Н. С. Хрущевым вице-президенту США Р. Никсону 24 июля 1959 года на выставке «Промышленная продукция США» в московском парке культуры и отдыха «Сокольники». В речи Хрущева характеристика достижений СССР звучит очень гротескно, - вообще его публичное поведение было крайне карнавальным и неоднозначным. Этот исторический момент и отражён в последней строфе стихотворения. Более того, известно, что это стихотворение Глазков в самом начале 1960-х гг. читал публично в Доме культуры завода «Калибр», ошеломив тогда зрителей таким «политическим демаршем» [4, с. 411].

Можно заключить, что оба произведения насыщены приемами соц-арта — «искусства, работающего с идеями, символами, образом мышления соцреализма, вообще культуры советской эпохи» [14, с. 169]. Центральным пародируемым советским мифом у обоих поэтов становится «образ отца народов». При этом они по-разному выстраивают *социальные маркеры развенчания*: у Алешковского — это маска «простого советского заключённого», «старого большевика» (лагерный снижающий контекст, неканоническая коммуникация — «зэк обращается к вождю»), у Глазкова — маска «инфантального советского обывателя», использующего примитивный детский стиль и во многом детские соцреалистические образы. Кроме того, оба поэта используют речевую маску соцреалиста (придворного поэта-сталиниста), доводя практику соцреалистического канона до абсурда, до инфантильного, наивно-иронического подражания, восходящего к практике игровой поэзии XIX века (например, к Козьме Пруткову).

Литература

1. Алешковский Юз. Собрание сочинений: в 3 т. М.: ННН, 1996. Т. 3. 560 с.
2. Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. 653 с.
3. Быков Д. Юз Алешковский // И все-все-все: сб. интервью. Вып. 2. М.: ПРОЗАиК, 2009. 336 с.
4. Винокурова И. «Всего лишь гений...» Судьба Николая Глазкова. М.: Время, 2008. 464 с.
5. Глазков Н. И. Хихимора. М.: Время, 2007. 536 с.
6. Глэд Дж. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. М.: Кн. палата, 1990. 159 с.
7. Городницкий А. И жить ещё надежде. М.: Вагриус, 2001. 635 с.
8. Кропивницкий Е. Избранное: 736 стихотворений + другие материалы. М.: Культурный слой, 2004. 671 с.
9. Кулаков В. Г. Поэзия как факт. М.: Новое лит. обозрение, 1998. 389 с.
10. Куляпин А., Скубач О. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи. М.: Языки славянской культуры, 2013. 239 с.
11. Лихачев Д. С. Черты первобытного примитивизма воровской речи // Словарь тюремно-лагерно-блатного фольклора / авт.-сост. Д. С. Балдаев, В. К. Белко, И. М. Исупов. Одинцово: Края Москвы, 1992. 456 с.
12. Лосев Л. В. Меандр: мемуарная проза. М.: Новое изд-во, 2010. 430 с.
13. Неофициальная поэзия: антология / сост. Г. Сапгир. URL: https://rvb.ru/np/publication/contents.htm#2_8
14. Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX века. М.: Флинта: Наука, 2005. 320 с.
15. Новиков В. И., Басовская Е. Н. Авторская песня. М.: Олимп, АСТ, 1998. 506 с.
16. Осьмухина О. Ю. Алешковский Юз // Русские писатели, XX век: биогр. слов.: А — Я / сост. И. О. Шайтанов. М.: Просвещение, 2009. С. 24.
17. Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. 284 с.

18. *Осмухина О. Ю.* Традиция авторской маски в русской прозе XVIII–XIX веков. М.: ИНФРА-М, 2023. 378 с
19. *Плисецкий Г. Б.* Однокое соло трубы: Стихотворения, переводы, дневники, статьи, письма / авт.-сост. Д. Г. Плисецкий. М.: Рутения, 2021. 576 с.
20. Преодолевшие соцреализм. Авангард 1970–1980-х в борьбе с социалистическим реализмом / под ред. О. В. Богдановой. СПб.: Алетейа, 2023. 232 с.
21. *Сапгир Г.* Избранные стихи. Москва — Париж — Н.-Й.: Третья волна, 1993. 258 с.
22. *Скоропанова И. С.* Стихи-диссиденты Вс. Некрасова. Минск: ИВЦ Минфина, 2020. 468 с.
23. Стихи о вожде / ред. А. Сурков. М.: Правда, 1949. 88 с.
24. *Шаргунов С. Юз* Алешковский: «Безбашенная моя бестолковка...» // Юность. 2021. № 9. С. 8–9.
25. *Шкловский В. Б.* Техника писательского ремесла. М.; Л.: Молодая гвардия, 1927. 72 с.

УДК 82.161.1

Маркова Татьяна Николаевна,
доктор филологических наук, профессор,
Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет,
заведующий кафедрой литературы и методики обучения литературе
Email: tn_markova@inbox.ru

«ДОНБАССКИЙ» ТЕКСТ З. ПРИЛЕПИНА («ОПОЛЧЕНСКИЙ РОМАНС»)¹

«Ополченский романс» представляется первой попыткой художественного осмысления конфликта на Украине, положившей начало «донбасского» текста в истории русской военной прозы. Захар Прилепин стремится обозначить в русской жизни новый типаж, новый характер. По мысли автора статьи, эта книга тесно связана с импровизационными формами музыкальных жанров, на что указывает авторское жанровой определение — «14 треков в разном ритме».

Ключевые слова: Захар Прилепин, «Ополченский романс», «донбасский» текст, поэтика.

Markova Tatyana Nikolaevna,
Doctor of Philology, Professor,
South Ural State Humanitarian Pedagogical University,
Head of the Department of Literature and Methods of Teaching Literature
Email: tn_markova@inbox.ru

THE “DONBASS” TEXT OF Z. PRILEPIN (“MILITIA ROMANCE”)

The “Militia Romance” is the first attempt at artistic understanding of the conflict in Ukraine, which marked the beginning of the “Donbass” text in the history of Russian military prose. Zakhar Prilepin seeks to identify a new type, a new character in Russian life. The importance of the author’s polemic with the ideas of pacifism and non-resistance is emphasized.

Keywords: Zakhar Prilepin, “Militia Romance”, “Donbass” text, poetics.

Захар Прилепин — яркая, харизматическая, весьма неоднозначная фигура в современном литературном процессе. Его творчество оценивается критикой весьма противоречиво. Одни отмечают неоспоримые художественные достоинства его прозы [2, 9, 10], он лауреат и победитель множества литературных премий. Другие квалифицируют стиль Прилепина как «антиинтеллектуальное письмо», «пацанский дискурс», основанный на насилии [4, с. 165]. Кого-то раздражает коммерческий успех его книг [1, 3, 8]. Недружественная критика называет Прилепина и его единомышленников маргиналами на культурном поле, «литературными пораженцами, сражающимися с мельницами» [5].

Вся проза Захара Прилепина теснейшим образом связана с осмыслением социокультурной ситуации в России 1990–2000-х годов: развал Советского Союза, чеченская война, кризис ценностных ориентиров в среде молодежи и т.п. Доказательство — весь корпус художественной прозы З. Прилепина — романы «Патологии» (2004), «Санька» (2006),

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта «Приемы и способы обучения литературе иностранных студентов по программе магистратуры “Современное филологическое образование в образовательных организациях различного типа”» (руководитель Т. Н. Маркова; рег. № МК-04-2024 от 31.05.2024)

«Обитель» (2014), сборники рассказов «Грех» (2007), «Ботинки, полные горячей водкой» (2008), «Восьмерка» (2012), «Семь жизней» (2016), «Ополченский роман» (2020).

Важной вехой в жизни Прилепина стал военный конфликт на Донбассе. С 2014 года писатель непосредственно включен в этот конфликт, и этот опыт непременно должен был найти отражение в его творчестве. Закономерно, что раньше других на события на Украине откликнулась поэзия; в 2017 году появился поэтический сборник «Я — израненная земля», в 2022-ом — «Поэзия русского лета». Опубликованы дневниковые записи ополченца Виталия Африки «Записки террориста», книга Семена Пегова «Я и рыжий сепар» и др. «Ополченский роман» Прилепина — первая попытка художественного осмысления нового опыта, книга, открывающая принципиально новый этап в истории русской военной прозы.

Перед читателем предстает картина военного противостояния на востоке Украины и судьбы его участников. В книге полтора десятка персонажей ополченцев и три добровольца из России. Оставив в Москве семью, едет на Донбасс Лесенцов; не обращая внимания на косые взгляды коллег, собирает и доставляет гуманитарную помощь Суворов; бросив офисную службу, с одним рюкзаком отправляется в путь Вострицкий. «В трех шагах от погранстолба, стелилась земля, где не действовали никакие мировые законы. Ни одно в мире государство не признавало местных администраций. Люди, обитавшие здесь, не подчинялись никому извне. Более того, изнутри они тоже никем толком не управлялись» [7, с. 82]. Мир за «ленточкой» (границей) действительно оказывается другим. Не хуже, не лучше, просто другим. На эту войну едут и становятся бойцами от того, что «мироздание кривится, съезжает на бок» [7, с. 78]. Здесь каждый «считает себя носителем правды настолько важной, что своя собственная жизнь становится невесомой» [7, с. 253].

Прилепин стремится дать объективную картину. На Донбассе воюет не регулярная армия — ополченцы. Отсутствие координации действий порождает неразбериху и, как следствие, человеческие потери: «Зашедшая в населенный пункт на зачистку рота Лесенцова столкнулась с людьми Разумного. Не разобравшись, минут тридцать ополченцы перестреливались друг с другом, и чудом никого не загубили» [7, с. 207]. Реальность гражданской войны на Украине явлена и через горько ироничную речевую игру. Двое остряков, которым поручено раздобыть обыкновенную кастрюлю или казан, ведут «мушкетерский диалог» у дверей брошенного запертого особняка:

«— Возможно, они заперли дом изнутри, опасаясь прихода оккупантов. И не знают, что пришли освободители.

— Это разные люди, — согласился Лютик.

— Хотя обоих зовут на «о», — сказал Пистон; он читал книжки и помнил, как пишутся слова» [7, с. 98].

Автор пишет о войне, а значит, про смерть (гибнет ополченец, позывной Пистон, гибнет Аист), про предательство (махинации Костылина с поставкой оружия), но прежде всего — о войне как способе существования отважных и честных мужчин, о людях, которым нравится военное ремесло: «Лесенцов бесстрастно знал: он воюет, потому что ему нравится воевать. А кто не воюет — им воевать не нравится. Но от этого они не становятся хуже Лесенцова» [7, с. 201].

Герои «Ополченского романа» выведены Прилепиным с тем же уважением, что и герои его книги «Взвод. Офицеры и ополченцы русской литературы» [6]. Все они без исключения добровольцы и единомышленники, им не нужно объяснять, за что они воюют. Их никто не призывал — они откликнулись на свой внутренний призыв, в ополчении нашли себя и друг друга.

Война кардинально меняет жизнь человека, даёт шанс как бы начать её заново, «с нуля»: «До войны он вроде бы тоже жил: нарисованный размашистыми и не слишком точными штрихами. ... Донбасская война нарисовала его. Появились морщины, линии рук, отпечатки шагов. Он обветрился, обтрепался. ... Огромный, с руками, с морщинами, весь пахнущий мужиком и победой» («Работяги»).

А. Колобров усматривает убедительную аналогию с «Конармиеей» Исаака Бабеля: «Одновременно страстью и отстраненностью интонации, нерасторжимой связи ландшафта и действия; понимании войны как стихии, обнуляющей привычные формы существования и задающей иные способы жизни. И проявляется это чаще в бытовых мелочах». Автор приводит известный факт из истории литературы, как Максим Горький защищал Бабеля от атаки Семена Буденного: «Дурак этот Буденный, Бабель с них иконы писал, а он ругается...» [2].

Совершенно очевидно, что Прилепин сходным образом стремится вписать, обозначить в русской жизни новый типаж, новый характер, «замолвить слово» за пацанов-ополченцев: за бойцов Дака, Скрипа, Абрека, Худого, Лютика, комбата Лесенцова, гуманистарщика Суворова, криминального сталкера Трамвая, взводного Вострицкого.

О своей книге сам автор говорит так: «У меня было опасение, что само название книги — «Ополченский роман» — подействует раздражающе на часть публики, но я решил его оставить. Название отвечает сути текста: в каждом третьем рассказе есть обязательный любовный, или романсовый, сюжетный мотив: одна война — три судьбы» [11]. Больше того, сам автор определяет жанр «Ополченского романа» как «14 треков в разном ритме»: сменяемость темпа повествования здесь композиционно выстраивается в музыкальное произведение.

Эта книга, тесно связанная с импровизационными формами музыкальных жанров, вобрала личный опыт Прилепина-рэпера, рок-музыканта. Захару Прилепину, лидеру Нижегородского отделения национал-большевистской партии, соратнику Э. Лимонова, органически близка протестная рок-культура. Он эту культуру впитал с юности и на всю жизнь, с этой культурой он осваивал русскую классику.

В 2011 году Прилепин в качестве рэп-исполнителя записал совместный трек с музыкантами из группы «25/17» для альбома их сайд-проекта «Лёд 9» — «Холодная война». На него был снят клип, в котором Захар сыграл главную роль. Он читает под рэп свои собственные и стихи любимых поэтов серебряного века. В том же 2011 году Прилепин собрал собственную группу «Элефанк». На лейбле «Полдень Music» группа выпустила дебютный альбом «Времена года». Всего вышло три альбома группы. С 2013 года Прилепин записывает совместные треки с рэпером Ричем, которые выходят на сольных альбомах музыканта. В 2018-ом они выпустили совместный альбом «На Океан».

Среди кумиров Прилепина в этой сфере — американский рэпер Фифти сент, боксер, победитель премии «Грэмми», переживший жестокое покушение, и чернокожий певец, хип-хоп исполнитель Тупак Шакир, убитый в 1996 году.

В «Ополченском романсе» рок-музыка непосредственно присутствует в рассказе «Луч». Там один из персонажей — пулеметчик (позывной Раствор), молчаливый и нелюдимый, «знал едва ли не все песни Боба Марли наизусть, тут же их переводил, и, кажется, воспринимал наследие ямайского музыканта как свою личную священную книгу — там имелось всё, в чём нуждалось и сознание конкретного Растворана, и мироздание в целом. Однако в любви своей к этой музыке Растворан был не навязчив и самодостаточен: если Вострицкий прекращал беседу, сам Растворан никогда к теме не возвращался» [7, с. 255]. Кумиром этих ополченцев Боб Марли — ямайский музыкант, носитель философии регги, суть которой: живи в согласии с природой, не покушайся на чужую свободу и не ешь других (последователи регги не ели мясо, но пили вино, не стригли волосы, носили дреды).

Композиция «Ополченского романа» носит подчеркнуто импровизационный характер. Интонация в тексте, как в джазовой импровизации, меняется с каждой новой частью. Местами авторская интонация передает медленное и плавное течение событий, почти статичное. Местами это отрывистое, динамичное повествование, события сменяют друг друга в быстром, даже бешеном темпе: «На этой войне, давно заметил Лесенцов, события либо неслись с огромной скоростью, поражая обилием почти уже назойливых созвучий и рифм, либо намертво стопорились, и не двигались вовсе» [7, с. 202]. Джаз и рэп непосредственно присутствуют в главе «Контрабанда». Так, меломан Суворов по настроению меняет диски

в машине («Джаз перемежался с регги, на смену регги шел блюз» [7, с. 148]), и один из них (дисков), попавший под педаль газа, едва не стал причиной гибели гуманитарщиков, оторвавшихся от преследования.

Наблюдая смену темпоритма от рассказа к рассказу, отметим: первый («Жизнь») звучит медленно и протяжно, затем темп убыстряется, струна как бы натягивается, натягивается, чтобы быть отпущеной в конце и прозвенеть громко и жизнеутверждающе. В последней главе ополченцы волокут раненого командира Лесенцова «домой» через заминированный участок, маршрут выхода из которого командир зарифмовал в виде считалки, завершающейся словами: «Я Родину люблю». И эта фраза в таком контексте полностью теряет какой бы то ни было пафос, превращаясь в чистый, сильный, лирический финал. В разных треках, как и полагается в музыкальной импровизации, солируют разные инструменты, то есть мотивы. В основе всей книги лежит сложная контаминация мотивов музыки и смерти, находящаяся в неразрывном соотношении с темой Родины и оппозициями «мужчина — женщина», «взрослый — ребенок», «свой — чужой», «человек — природа», «командир — подчиненный», «невинный — преступник». Раскрытие глубокого родства данных мотивов позволяет писателю раскрыть драматизм существования человека в условиях войны.

В книге присутствуют вполне ожидаемые литературные аллюзии. Так, в главе «Луч» отчетливо считывается гоголевская реминисценция: «Это было особое и волнующее чувство: вот он, вчерашний городской человек, оказался посреди заминированной с двух сторон степи, — погруженный по самое темечко в *тишайшую украинскую ночь*» [7, с. 239]. Некоторая репортажность повествования автора-участника событий резонирует с «Севастопольскими рассказами» Л. Толстого. Бывшему харьковскому активисту, совершающему денежные махинации с оружием («Контакт»), Прилепин неслучайно дает фамилию Костылин (героя рассказа «Кавказский пленник» Л. Толстого). В последней главе отчетливо считывается реминисценция из романа «Война и мир»: «Лесенцов закрыл глаза, успев запомнить голубой кусок неба, который кто-то наскоро скрутил, как скручивают скатерку» [7, с. 344].

Но важнее всего представляется полемика с идеями пацифизма и непротивленчества. Современный писатель настаивает на «сопротивлении злу силой», он убежден, что «зло можно победить лишь силой». Авторская философия войны — не пацифизм, для него война — путь полного преображения личности, выбор стороны правды.

Таким образом, Захар Прилепин в своей книге первым из современных писателей эстетически освоил концепцию героя, рожденного нашим временем, и положил начало «донбасского» текста в истории русской военной прозы.

Литература

1. Гликман К. Новый, талантливый, но... Захар Прилепин // Вопросы литературы. 2011. № 2. С. 184–194.
2. Колобров А. Донбасский нуар, или Слово пацанам// Литературная газета. 2020. 4 окт. С. 7.
3. Латынина А. «Даже уж не знали, за что похвалить...» // Новый мир. 2011. № 10. С. 158–165.
4. Липовецкий М. Политическая моторика Захара Прилепина // Знамя. 2012. № 10. С. 165–183.
5. Моргенштерн К. Литературные пораженцы: как Z-писатели захватили культурное поле, но продолжают сражаться с мельницами. URL: dzen.ru
6. Прилепин З. Ополченский роман. М.: АСТ, 2021. 349 с.
7. Прилепин З. Взвод. Офицеры и ополченцы русской литературы. М.: АСТ, 2023. 736с.
8. Репьева И. Без комплиментов. О творчестве Захара Прилепина. URL: <http://rospisatel.ru/gerjova-prilepin.htm>
9. Рудалев А. Слышать рифмы жизни // Урал. 2016. № 10. С. 152–161.
10. Рылова К. Проза Захара Прилепина как социокультурный феномен: проблематика, поиск героя, поэтика: дис. канд. филол. наук. Иркутск, 2018. 228 с.
11. Толстоухова Н. Романс о Донбассе // Российская газета. 2020. № 193 (8247). С. 6.

УДК 82.161.1

Митрофанова Ирина Анатольевна,
кандидат филологических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Email: a_blum@mail.ru

ПИСАТЕЛЬ-СОЦРЕАЛИСТ Ф. АБРАМОВ О СУДЬБЕ РУССКОГО ПАТРИАРХАЛЬНОГО КРЕСТЬЯНСТВА

В статье рассматривается творческая позиция писателя периода литературы соцреализма Ф. А. Абрамова и выявляются особенности восприятия писателем патриархального прошлого русского крестьянства на фоне советского строительства социализма. Показано, что в контексте других писателей-деревенщиков (В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина и др.), с одной стороны, мера объективности, с другой стороны, мера «советскости» в творчестве прозаика выражена более ясно и отчетливо, более объективно и по-абрамовски резко.

Ключевые слова: Федор Абрамов, соцреализм, тема деревни, прошлое и современность, воспоминания и реальность.

Mitrofanova Irina Anatolyevna,
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
St. Petersburg State University,
Email: a_blum@mail.ru

THE SOCIALIST REALIST WRITER F. ABRAMOV ABOUT THE FATE OF THE RUSSIAN PATRIARCHAL PEASANTRY

The article examines the creative position of the writer of the period of socialist realism literature F. Abramov and identifies the peculiarities of the writer's perception of the patriarchal past of the Russian peasantry against the background of the Soviet construction of socialism. It is shown that in the context of other rustic writers (V. Belov, V. Rasputin, V. Shukshin, etc.), on the one hand, the measure of objectivity, on the other hand, the measure of "Sovietism" in the prose writer's work is expressed more clearly and distinctly, more objectively and sharply.

Keywords: Fedor Abramov, socialist realism, village theme, past and present, memories and reality.

Традиционно принято акцентировать принадлежность Федора Абрамова к так называемой деревенской прозе [см., напр.: 6] — спорить с подобным утверждение крайне сложно. По наблюдениям исследователей, «на протяжении более чем десятилетия — с середины 1960-х до конца 1970-х <...> — фактически доминировало в официальной советской литературе» [7, с. 4] тематическое пристрастие к деревенской теме. Сам писатель Абрамов неизменно позиционировал себя в качестве полноправного представителя именно этого литературного течения, отмечая, что «деревня — материнское лоно, где зарождался и складывался наш национальный характер» [2, с. 17]. Между тем нельзя забывать, что творил Абрамов в период расцвета литературы социалистического реализма, то есть объективно и сам принадлежал к нему.

Представляется справедливой точка зрения тех исследователей, которые усматривают главный атрибутивный признак деревенской прозы в обращенности к крестьянскому прошлому, выступающему в качестве этического и эстетического критерия соотнесенности

с современностью: «Авторы “деревенской прозы” с самого начала выступили <...> как идеологи. <...> Прежде всего “деревенская проза” вершила суровый суд над современностью за ее несоответствие вечным ценностям и нормам, “природным” законам, которые свято чтила прежняя деревня» [12, с. 4]. В целом универсальным ракурсом восприятия действительности была обусловлена такая особенность деревенской прозы, как отсутствие особого интереса и внимания к *колхозно-коммунистическим реалиям*, которые воспринимались и изображались в качестве уродливых искажений естественной нормы. В этом плане наиболее показательным примером является книга очерков Белова «Лад», в которой жизненный уклад крестьян русского Севера рисуется как идеально гармоничный: «Все было взаимосвязано и ничто не могло жить отдельно или друг без друга, всему предназначалось свое место и время» [5, т. 3, с. 5]. Однако *иной подход* демонстрирует Федор Абрамов, в чьем творчестве слишком многое весьма существенно и резко отличается от канонов деревенской прозы.

Наиболее заметным образом эти отличия — назовем их *советскими*, в литературе *соцреалистическими* — проявляются в арамовской трактовке патриархального крестьянского прошлого [4]. Для Белова, Распутина, Астафьева и большинства других деревенщиков именно уклад жизни дореволюционной, доколхозной деревни Сибири и русского Севера являлся средоточием важнейших духовно-нравственных ценностей, за забвение которых они сурово осудили в своих произведениях современную цивилизацию. Между тем при чтении книг Абрамова бросается в глаза полное отсутствие каких-либо элементов *идеализации* русской патриархальной деревни. Едва ли не самый привлекательный арамовский персонаж, мудрая пожилая крестьянка Милентьевна из повести «Деревянные кони», сравнивая времена собственной молодости с нынешними, без колебаний отдает предпочтение современности: «Старые люди любят хвалить бывалые времена, — говорит Милентьевна негромким, рассудительным голосом, — а я не хвалю. Нынче народ грамотной, за себя постоит, а мы смолоду не знали воли. Меня выдали замуж, — теперь без смеха и сказать нельзя — из-за шубы да из-за шали...» [2, с. 14]. Адекватность этой сопоставительной характеристики, акцентирующющей темные стороны прежней жизни, подтверждается в повести как объективным авторским повествованием, так и всей логикой развития сюжета. Выданная замуж в отдаленную, не затронутую влиянием цивилизации лесную деревню, Милентьевна на себе испытала все сомнительные прелести «естественной» жизни, которая однозначно трактуется как «дикарская»: «<...> дикарь на дикаре вся деревня <...>. Идут, орут, каждого задирают, воздух портят — на всю деревню пальба» [2, с. 12]. Аналогичных примеров из арамовских произведений можно привести много.

Решительным отказом Абрамова от сентиментального умиления крестьянским прошлым обусловлено и его в целом весьма позитивное отношение к большевистской *революции* и ее героям. В этом плане расхождение арамовской точки зрения с позицией остальных «деревенщиков», которые разрушение в 1917 году российской монархической государственности воспринимали как национальную катастрофу, а в большевиках неизменно видели сугубых деструкторов, оказывается особенно разительным. В 1981 году в Останкино, отвечая на вопрос о причинах, заставивших его ввести в роман «Дом» образы большевика Калины Ивановича и его жены, Евдокии-великомученицы, Абрамов высказался на этот счет со всей определенностью: «И я придерживаюсь того взгляда, что у нас были просчеты, были жертвы, жертвы неоправданные, напрасные жертвы, но были и великолепные порывы, были взлеты. И хотя мое поколение и со мной рядом стоящее, идущее с моим поколением, ходили часто в одних штанах, в одной рубахе, но они были великаны духа. И так же Калина Иванович. Пусть этот старый большевик, который прошел через все, пусть он сам во многом идеалист, пусть он мечтатель, пусть он Дон-Кихот, но это Дон-Кихот, порожденный нашей советской действительностью. И чего же этого стыдиться?» [2, с. 70].

Разумеется, здесь может последовать резонное возражение, связанное с необходимостью принимать во внимание цензурный фактор. Действительно, Абрамов умер в 1983 году, задолго до начала эпохи гласности, а потому не исключено, что все вышеупомянутые славословия в адрес революции и революционеров были неискренними и носили вынужденный, всецело

обусловленный оглядкой на *советскую идеологическую цензуру*, характер. Однако анализ фактов биографии автора «Братьев и сестер» позволяет сделать уверенный вывод о несостоительности этой точки зрения. Абрамова на всем протяжении его творческого пути отличало бесстрашие правды. Без всякого сомнения, он был одним из самых искренних советских писателей своего времени.

Существует версия, что в 1949 году Абрамов действовал вопреки своим убеждениям, но в соответствии с логикой политической конъюнктуры, когда, будучи аспирантом филологического факультета ЛГУ, принял активное участие в идеологической кампании по борьбе с так называемым космополитизмом [см., напр.: 11, т. 1, с. 7]. Между тем есть все основания полагать, что и эти действия будущего писателя отнюдь не были продиктованы страхом или карьеризмом, но носили искренний характер: очень похоже, что он критиковал Эйхенбаума, Жирмунского и Гуковского, по-настоящему веря, что ведет борьбу «за чистоту марксистско-ленинского литературоведения».

Можно вспомнить в этой связи многочисленные срывы и роковые ошибки, которые в тетralогии «Братья и сестры» совершают, затем горько и мучительно раскаиваясь, Михаил Пряслин, герой духовно близкий Абрамову и едва ли не автопсихологический. Так, например, он искренне ненавидит смертельно больного Тимофея Лобанова, считая его хитрым лодырем, и принимает активное участие в травле несчастного, а впоследствии, после смерти мнимого симулянта, переживает тяжелейшую духовно-психологическую травму и беспощадно осуждает себя («Две зимы и три лета»). Не менее искренен Михаил и тогда, когда впоследствии клеймит позором свою сестру Лизавету за «разврат» — и лишь трагическая смерть этой праведницы помогает Пряслину осознать чудовищную несправедливость собственных обвинений («Дом»).

Так или иначе, но поведение Абрамова в последующие годы не дает ни малейших оснований усомниться в предельной честности и полном бесстрашии писателя. Абрамов нисколько не преувеличивал, когда заявил в 1981 году: «Меня всю жизнь (это не секрет, это все знают) обвиняют в сгущении красок, в очернительстве, нигилизме, в том, что я не вижу ярких штрихов нашей жизни, и так далее» [2, с. 67]. За публикацию в «Новом мире» статьи «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе» (1954), раскрывающей лживость соцреалистической официозной литературы, Абрамов подвергся травле и едва не лишился работы [10].

Позже, уже в период хрущевской «оттепели», писатель опубликовал повесть «Вокруг да около» (1963), в которой пороки плановой социалистической экономики обнажались с такой беспощадной правдивостью, что его не только, обозвав «озлобленным клеветником», немедленно исключили из состава редколлегии журнала «Нева», но фактически наложили на публикацию его произведений запрет, который действовал пять лет.

Не меньшего бесстрашения потребовала от Абрамова и публикация в 1979 году открытого письма землякам-веркальцам «Чем живем-кормимся», где объектом критики писателя оказались уже не представители власти и не порочные советские законы, но негативные качества самого народа — прежде всего лень и безответственность. После этого Абрамов подвергся ожесточенным нападкам не со стороны властей предержащих, как бывало прежде, — на него обрушились представители патриотически настроенной интеллигенции, убежденные в том, что простой народ является жертвой уродливых порядков, навязанных сверху, а потому не подлежит осуждению. «...на пять лет закрылись для него журналы и издательства. Пять лет не печатали ни одной строки», — вспоминает Л. Крутикова-Абрамова [9, с. 5].

В Советском Союзе на рубеже 1970–80-х годов вступление в конфронтацию с оппозиционными кругами интеллигенции было для любого индивида шагом едва ли не столь же рискованным, как и конфликт с властями [8]. Однако Абрамов, как всегда, не оглядывался на чужие мнения, какими бы они ни были, и не признавал никаких табу — в том числе и связанных с народом: «Я не стою коленопреклоненно перед народом, перед так называемым “простым народом”. <...> Кадение народу, беспрерывное славословие в его адрес —

важнейшее зло. Оно усыпляет народ, разлагает его...» [2, с. 8]. Таким образом, можно уверенно утверждать: когда Абрамов с уважением отзывался о революции, о достижениях и успехах советского режима и колхозного строя, он делал это не для того, чтобы угодить цензуре и втереться в доверие к официозу, а потому, что таковы были его действительные взгляды. Характерная для большинства произведений «деревенской прозы» антиномия прошлого и настоящего легко обнаруживается и у Абрамова. Однако прошлое, на которое с ностальгической грустью постоянно оглядываются абрамовские герои-протагонисты, — это отнюдь не патриархальная деревня, а *советский колхоз* военной поры или первых послевоенных лет. Порой в ностальгических воспоминаниях героев фигурирует даже и такая специфическая форма совместного трудового жизнеустройства, как коммуна 1920-х годов, где колLECTИВИЗМ полностью торжествует над частнособственническими интересами и инстинктами.

Возникает естественный вопрос о том, какие же ценности этого *советского* прошлого, исчезающие или уже исчезнувшие в настоящем, у Абрамова оказываются наиболее важными и значимыми. На этот вопрос довольно легко можно дать вполне однозначный ответ: на вершине ценностной пирамиды в мире Абрамова находится трудолюбие — но не обычное, а гипертрофированное, принимающее форму экстатического порыва, когда изнуряющая работа приносит блаженство и воспринимается индивидом как главный и единственный смысл существования. Надо сказать, что все без исключения мастера «деревенской прозы» ставили в своих произведениях трудолюбие в ряд основных достоинств прежней крестьянской жизни. Многие позитивные персонажи «деревенщиков» являются неутомимыми тружениками — таковы, например, Олеша Смолин («Плотницкие рассказы» В. Белова), старуха Анна («Последний срок» В. Распутина), Илья Евграфович («Последний поклон» В. Астафьева). Вместе с тем в творчестве упомянутых писателей достаточно много весьма привлекательных персонажей, отнюдь не отличающихся трудовым рвением. Так, доморощенный крестьянский философ Иван Африканович Дрынов («Привычное дело» В. Белова) склонен к созерцательности и к тому же частенько пребывает в состоянии сильного алкогольного опьянения; Богодул («Прощание с Матерью» В. Распутина) сроду по-настоящему не работал — «знали его как меняя: менял шило на мыло» [13, т. 2, с. 219]; в «Последнем поклоне» В. Астафьева труженик-земледелец Илья Евграфович оказывается среди односельчан каким-то подобием белой вороны, и трудно не согласиться с наблюдением исследователя, который бесстрастно констатирует в этой связи, что «не слишком склонные к земледельческому труду, требующему аккуратности и самодисциплины, азартные герои астафьевского автобиографического произведения тяготеют к охоте и рыбалке...» [11, с. 98]. Вековые обычаи культивировали сугубую умеренность не только в отдыхе, но и в труде: «В народе всегда с усмешкой, а иногда и с сочувствием, переходящим в жалость, относились к лентяям. Но тех, кто не жалел в труде себя и своих близких, тоже высмеивали, считая их несчастными» [5, т. 3, с. 12].

Читая произведения «деревенщиков», мы хорошо видим, что для их позитивных персонажей трудовая деятельность является важным, но далеко не главным содержанием, ибо смысл своего существования едва ли не каждый из них видит в напряженных духовно-нравственных исканиях, в философских раздумьях о смысле жизни. Между тем для положительных героев Абрамова на первом месте стоит именно труд. Они являются в полном смысле слова «трудоголиками», работают буквально не щадя себя и испытывают при этом бурную радость. Напрашивается резонное предположение, что в этом плане характеры и взгляды героев несут на себе отпечаток менталитета их автора. И действительно, мысль о главенствующей роли труда в жизни человека является основным лейтмотивом статей, интервью, писем, дневниковых записей Абрамова.

Вот характерный фрагмент из записных книжек прозаика: «Рай придумали бездельники. Сидеть сиднем целыми днями под райскими кущами да лопать сладкие яблочки — да разве это блаженство? Это же наказание хуже каторги» [2, с. 202]. Полушутливый характер высказывания не должен дезориентировать — речь идет, без преувеличения, о жизненном

кредо писателя. Неслучайно речь, произнесенную в день шестидесятилетнего юбилея, он так и озаглавил: «Работа — самое большое счастье» [2, с. 33]. Это выступление завершается предельно четкой, не требующей комментариев формулировкой: «Каковы же итоги? К чему же все-таки я пришел к своему шестидесятилетию? Чему я поклоняюсь? Что я исповедую? Какова моя вера? Что больше я ценю в своей жизни? И от чего получал радости больше всего? Работа! Работа! <...> Вы спросите, а любовь? Я и на это отвечу — пусть в духе шестидесятников. Работа — это, вероятно, самая высокая любовь, любовь к своей семье, любовь к своему дому, любовь к Родине, любовь к народу» [2, с. 38]. О том, что перед нами предельно искренняя исповедь, а не пустая юбилейная риторика, свидетельствуют многочисленные арамовские заметки, не предназначавшиеся для печати, — например: «Работа, работа... Есть ли большая радость на Земле? И наработаюсь ли досыта?» [2, с. 203].

Обращает на себя внимание, что писатель воспевает не столько работу как средство для достижения каких-то материальных результатов, сколько именно бескорыстный труд, вырастающий из органической и естественной потребности человека и приносящий радость. В процитированном фрагменте из записных книжек Арамова речь идет о желании писателя наработать «досыта».

Инвариантной в арамовских художественных текстах является ситуация, когда уставший от тяжелого труда индивид, чаще всего женщина пожилого возраста, испытывает подобное блаженно-счастливое состояние. Так, в повести «Алька» юная героиня наблюдает за только что завершившими работу крестьянками и вспоминает покойную мать: «Бабы снятыми с головы платками вытирали запотелые, зажарелые лица, тяжело переводили дух, но улыбались, были переполнены добротой. Точь-в-точь как мать, когда та, бывало, досыта нарабатывается» [3, с. 106]. Отдавший все силы любимой работе человек буквально светится счастьем. В повести «Деревянные кони» рассказчик наблюдает за как следует потрудившейся старой Милентьевной: «Она устала, конечно. Это видно было и по ее худому тонкому лицу, до бледности промытому нынешними обильными туманами, и по ее заметно вздрагивающей голове. Но в то же время сколько благостного удовлетворения и тихого счастья было в ее голубых, слегка прикрытых глазах. Счастья старого человека, хорошо, всласть потрудившегося и снова и снова доказавшего и себе, и людям, что он еще не зря на этом свете живет. И тут я вспомнил свою покойную мать, у которой, бывало, вот так же довольно светились и сияли глаза, когда она, до упаду наработавшись в поле или на покосе, поздно вечером возвращалась домой» [3, с. 10].

Старый человек в художественном мире Арамова ощущает себя по-настоящему живым до тех пор, пока способен трудиться. В повести «Пелагея» мать главной героини за три дня до смерти просит у дочери какой-нибудь работы: «Дай ты мне чего-нибудь поделать. Я ведь жить хочу» [3, с. 74]. Трудовая доблесть ценится в крестьянском коллективе едва ли не выше всего. Авторитет, уважение, право на доминирование в любой группе (от семьи до целого колхоза) можно заслужить только на трудовом поприще.

Чаще всего в произведениях Арамова способом самоутверждения и ареной вполне серьезной борьбы за неформальное лидерство оказывается сенокос: чтобы одержать верх над конкурентами, необходимо опередить их в косьбе. В тридцать первой главе первой части тетралогии (роман «Братья и сестры») такой поединок происходит между Анфисой, недавно избранной председателем пекашинского колхоза, и староверкой Марфой, властной, пользующейся среди крестьянок большим авторитетом. Характерно, что именно физически мощная, с «необъятно широкими плеча-ми» [1, кн. 1, с. 185] Марфа, стремясь упрочить свое влияние, бросает вызов главной конкурентке. Дополнительную остроту состязанию для Анфисы придает и еще одно обстоятельство: за происходящим наблюдает Лукашин, которого она втайне любит и который отвечает ей взаимностью. Именно стремление показать себя с самой лучшей стороны любимому человеку становится для пекашинской председательницы главным стимулом и в конечном счете помогает одержать победу: Марфа, кончив раскидывать косьем кошеницу, расправила напотевшие плечи, не то в шутку, не то всерьез бросила Анфисе: — Чего встала? Не икона! Взяла бы да помахала. — А вот и возьму, — задорно вскинула

голову Анфиса. — Возьми, возьми, Анфисушка, поубавь у ней спеси-то. Марфа недобрым взглядом смерила Варвару: — Ну ты! Не родилось еще в Пекашине такой бабы, чтобы супротив меня... Давай! — обернулась она к Анфисе. <...> Анфиса, ни слова не говоря, деловито и с внешним спокойствием (но Лукашин видел, как у нее бледнеет лицо) проверила насадку косы, провела несколько раз бруском по полотну, затем стала снимать кофту. <...> Некоторое время они шли вплотную. Потом Марфа обернулась, смерила Анфису презрительным взглядом — и пошла, пошла отмерять сажени... — Нет, с Марфой земной бабе не тягаться, — убежденно сказала Варвара. — Она идет — земля колыбается, а трава, чего уж, сама со страху клонится. <...> После правки косы Анфиса опять стала догонять Марфу. Лукашин влюбленными глазами смотрел на белые, как членок ходившие из стороны в сторону, руки Анфисы и, сам не замечая того, покачивал головой вслед за ними. Еще ближе, еще ближе... И вот уже Анфиса кричит: — Пятки! Пятки убирай! Марфа рванулась вперед, но Анфиса уже наступала на подол. — Пятки! Пятки, говорю, убирай! — опять закричала она. И тут случилось невероятное: Марфа посторонилась и пропустила Анфису вперед [1, кн. 1, с. 180–82].

В романе «Дом» Григорий Пряслин, напрягая все силы, пытается не отстать в косьбе от Михаила. Для Григория эта отчаянная борьба имеет принципиальное значение в плане самоутверждения. Не догнав старшего брата, он тем не менее одержал своеобразную победу над собой и удостоился похвалы: Петр ругал, пушил себя: зачем ему это? Зачем устраивать добровольную каторгу? Ведь глупо же это, чистейший вздор — тягаться жеребенку с конем-ломовиком! Да, да! Природа добрую половину того материала, который был отпущен на ихнюю семью, ухлопала на Михаила... Но какой-то бес вселился в него. Не отстать! Сдохнуть, а не отстать! <...> Пот заливал ему глаза, временами шея брата упывала, будто ныряла в воду, в красный туман, но как только проходило это полуубморочное состояние, он опять вскакивал глазами на крутой загривок брата... Михаил первым опомнился: — Ну и дурак же ты, Петруха, а еще институт кончал! Так ведь недолго и копыта откинуть. <...> Петр не мог говорить. Он еле-еле доволок ноги до тенистой березы, под которой расположился на перекур Михаил. <...> — Может, к избе пойдешь Але по Марьоше пройдешься? — то и дело, оглядываясь назад, говорил Михаил и при этом широко, по-доброму скалил свой белый зубастый рот, ярко сверкающий на солнце. — Экзамен сдал — чего еще? Не ругали Пряслиных за работу. И в ФЗУ, и в армии, и в институте, и на заводе — везде Петр получал благодарности да грамоты. И все-таки — вот какая власть была над ним старшего брата — ни одна премия, ни одна награда не доставляла ему столько радости, столько счастья, как эта нынешняя, скучно, как бы между прочим брошенная похвала [1, кн. 3, с. 312–13].

Можно без преувеличения констатировать: в русской литературе никто до Абрамова не воспевал трудолюбие так горячо, последовательно, а главное —совершенно искренне. Более того: абрамовским гимнам в честь труда трудно отыскать какой-либо аналог во всей мировой культуре. Необходимо отметить, что в художественном мире Абрамова всякий труд заслуживает уважения, но превыше всего ценится бескорыстный труд, не преследующий личных прагматических интересов, а зачастую даже противоречащий им. Автору «Братьев и сестер» ближе и дороже всего благородство возвышенных натур, готовых отдавать свои силы не ради себя, а ради других. Здесь возникает инвариантная для абрамовского дискурса сложная коллизия: чаще всего писатель изображает своих героев-земледельцев в экстремальных обстоятельствах военной поры и первых послевоенных лет, когда им приходится вести борьбу буквально за выживание; в таких условиях бескорыстная готовность индивида трудиться ради интересов колхоза или государства в ущерб собственным интересам порой оборачивается самыми тяжелыми последствиями для него самого.

Анализируя сегодня вышеупомянутое открытое письмо Абрамова землякам-веркольцам «Чем живем-кормимся», мы хорошо понимаем причины, которые заставили многих достойных представителей тогдашней интеллигенции выступить с резким осуждением позиции писателя. Дело в том, что Абрамов, суроно обвинив крестьян в лени, сознательно вынес за скобки вопрос о пороках социалистической экономики, фактически лишающей

сельского труженика каких бы то ни было стимулов к производительному и качественному труду. В момент публикации письма необходимость глубоких структурных преобразований в плановой советской экономике, и в первую очередь в сельском хозяйстве, была ясна уже практически всем. Между тем Абрамов, обращаясь к земледельцам, требовал, чтобы они проявляли трудовой энтузиазм и даже героизм буквально в ущерб собственным материальным интересам. Да, многие абрамовские доводы и аргументы способны были вызвать недоумение и даже возмущение у оппозиционно настроенных по отношению к советскому режиму современников. Так, например, писатель ставит землякам в вину то обстоятельство, что они, уклоняясь от работы на государственных угодьях, активно трудятся на индивидуальных участках: «На собственных участках работа кипела с раннего утра допоздна, зароды вырастали как грибы» [2, с. 27]. Упреки в нежелании отдавать все силы ради интересов государства («Чувствуете ли вы свою ответственность за запущенное хозяйство? Всегда ли выполняете свои обязанности? <...> Не превращаетесь ли — вольно или невольно — в нахлебников у государства?» [2, с. 26–27]) кажутся не слишком корректными: естественно, на своем участке крестьянин чувствовал себя подлинным хозяином, тогда как на обобществленной земле он превращался в бездумного и бездушного исполнителя чужой воли. А уж кому как не автору повести «Вокруг да около» знать, как велика роль материального стимула? Да и почему крестьяне должны себя считать должниками государства, которое на протяжении нескольких десятилетий фактически грабило их, обрекало на голод, заставляло сеять на северных землях кукурузу, унижало отсутствием паспортов (что так ярко отражено в романах, повестях и рассказах Абрамова)?

Не менее сомнительным и некорректным может показаться абрамовское сопоставление Верколы с ухоженной и благополучной Финляндией, в ходе которого писатель ставит своим ленивым землякам в пример трудолюбивых и ответственных промышленных и сельских работников из Суоми. Излишне напоминать, насколько существенно финские порядки, законы, зарплаты и возможности отличались от советских.

В другом месте письма Абрамов предлагает верколльским крестьянам брать пример с партийных руководителей районного звена, которых отличает гораздо большая ответственность и дисциплина: «Когда же это было, чтобы в страду работоспособные мужики были в отпуске? Секретари райкома годами не бывают в летнее время на отдыхе. А в Верколе до чего додумались? В июле, в самый разгар страды, дали отпуск шести самолучшим мужикам» [2, с. 28–29]. Возможно, партийные руководители района, о котором идет речь в абрамовском письме, действительно отличались безупречным трудолюбием и бескорыстием. Однако в ту пору ни для кого не были секретом многочисленные факты, связанные с вопиющими нарушениями дисциплины и коррупционными скандалами номенклатурных работников СССР. В этой связи автора письма можно было бы, при желании, заподозрить в откровенном сервильизме, в подхалимском угождении власти имущим. Однако нет необходимости повторять уже сказанное ранее о том, что предельно искренний и абсолютно бесстрашный писатель Абрамов никогда никому не угоджал и не льстил.

Еще более нелепым представляется предположение, что автор «Братьев и сестер» не осознавал, какие муки и страдания испытали в недавнем прошлом крестьяне, которым он ставит в вину нынешние безалаберность и праздность. Упреки Абрамова в адрес земляков можно понять только в свете его непоколебимой убежденности в том, что именно труд является высшей целью и главным смыслом человеческого существования, а потому праздность, вне зависимости от каких бы то ни было объективных социально-экономических и прочих причин, не может быть оправдана и заслуживает беспощадного осуждения. В романе «Дом» в центре внимания Абрамова оказывается та же проблематика. Конфликт Михаила Пряслина с односельчанами обусловлен его гипертрофированным трудовым рвением: «Больно на работу жаден. Житья людям не дает. <...> Не хотим рвать себя как прежде, все легкую жизнь ищут. Раньше ведь как робили? До упаду. Руки грабли не держат — веревкой к рукам привяжи да греби. А теперь как в городе: семь часов на лугу потыркались — к избе.

А нет — плати втридорога. Ну а Михаил известно: сам убьюсь и другим передыху не дам» [1, кн. 3, с. 307].

Надо сказать, что перед нами весьма непростая ситуация, которая вряд ли поддается однозначной оценке. Можно разделить негодование Лизы, которая в этом конфликте целиком на стороне брата: «Раньше людей работа мучила, а теперь люди работу мучают...» [1, кн. 3, с. 307]. Но можно с пониманием отнестись и к позиции пекашинцев, которые не желают в мирное время (после окончания Великой Отечественной миновало уже более двух десятилетий) и в отсутствие каких-либо экстремальных факторов «рвать себя» и «убиваться», как в годы войны, а хотят иметь нормированный рабочий день и соответствующую трудовому законодательству доплату в случае сверхурочных.

Разумеется, Абрамов с присущей его творческой манере объективностью отказывается от прямолинейно-тенденциозного подхода к этому спору: «трудовой» конфликт разворачивается в романе как диалогический. Наиболее ясно и аргументированно позицию противников работы «до упаду» озвучивает в споре с Михаилом Виктор Нетесов, славящийся на все Пекашино абсолютной трезвостью и непоколебимой пунктуальностью (он никогда не опаздывает на работу, но никогда и не задерживается на ней). В ответ на упрек Пряслина, ставящего ему в пример трудовой героизм отца: «Это отец у тебя, бывало, за общее дело убивался...» — Виктор без колебаний заявляет: «Отец-то за общее дело убивался, да заодно и мать и сестру убил... <...> А я хочу не могилы для своей семьи устраивать, а жизнь» [1, кн. 3, с. 394–395].

В данном случае Михаил не случайно не нашелся, что возразить: действительно, чудо-труженик Илья Нетесов, чье непомерное рвение в работе поражало даже Пряслина, своим энтузиазмом и бескорыстием довел семью до полной нищеты и, конечно, несет ответственность за смерть жены и дочери. В последней части тетралогии пряслинская ненависть к праздности зачастую приобретает явно чрезмерный, а порой комический характер. Так, в одном из эпизодов романа «Дом» Михаил со скандалом будит жену Раису в половине седьмого утра, называя ее «барыней» и обвиняя в «лежачей забастовке». Какой-либо серьезной необходимости в побудке нет, но сам по себе вид праздно лежащей на кровати в столь позднее время (!) супруги (при этом Раиса никогда не отлынивала от серьезной работы) вызывает у героя возмущение: «Осатанела баба — два года ведет вой ну из-за сна. Сперва выторговала полчаса, потом час, а теперь, похоже, уже на два нацелилась» [3, с. 390].

Впрочем, еще в предыдущей, третьей части тетралогии, в романе «Пути-перепутья», действие которого происходит в начале 1950-х, появляется персонаж, который весьма веско и убедительно выступает против упования на трудовой героизм народных масс: в военные годы этот энтузиазм был действительно уместен и необходим, но в мирное время чаще всего именно им нерадивые руководители пытаются компенсировать свою экономическую и техническую некомпетентность. Речь идет о молодом руководителе леспромхоза Зарудном, который пытается доказать свою правоту в споре с районным руководителем Подрезовым. «И надо понять раз и навсегда: ударные месячники, штурмовщина, всякие авралы кончились. С ними теперь далеко не уедешь. <...> Война, война! Голодали, умирали, жертвовали... До каких пор? До каких пор кивать на вой ну? Вы хотите увековечить состояние войны, а задача состоит в том, чтобы как можно скорее вы-черкнуть ее из жизни народа...», — заявляет он [1, кн. 3, с. 219]. Характерно, что Подрезов, не находит никаких серьезных контраргументов и в своей ответной речи использует против оппонента откровенно демагогическую риторику.

Итак, можно уверенно утверждать, что Абрамов — в общем и целом — сохраняет в своих художественных произведениях верность объективности и не впадает в безудержную апологию труда, особенно если речь идет о штурмовщике, о бездумном и неэффективном расходовании сил и здоровья людей. Писатель снабжает весьма основательной аргументацией таких своих героев-прагматиков, как Зарудный или Виктор Нетесов, которые являются убежденными противниками трудовых подвигов. Однако при этом очевидно, что, принимая рассудком их логику, душой Абрамов все же остается на стороне вдохновенных рыцарей бескорыстного труда, подобных Михаилу Пряслину и его сестре Лизавете. И данная позиция

в целом сглаживала противоречия, которые могли возникнуть между писателем-деревенщиком Абрамовым и писателем-соцреалистом Абрамовым. Из писателей деревенской темы Федор Абрамов, можно сказать, был писателем-соцреалистом больше других.

Литература

1. *Абрамов Ф.* Братья и сестры: Роман в 4 кн., кн. 1. М.: Современник, 1980.
2. *Абрамов Ф.* О хлебе насущном и хлебе духовном. М.: Молодая гвардия, 1988. 175 с.
3. *Абрамов Ф.* Повести. М.: Советская Россия, 1983. 142 с.
4. *Абрамов Ф.* Так что же нам делать? СПб., 1995. 112 с.
5. *Белов В.* Избранные произведения: в 3 т. М., 1984.
6. *Богданова О. В., Цветова Н. С.* Эпох скрещенье... Русская проза 1960-х — 2020-х годов. СПб.: Алетейя, 2023. 374 с.
7. *Большев А.* Деревенская проза 1960–980-х годов (В. Белов, В. Распутин, В. Шукшин). СПб.: Филологический факультет, 2005. 115 с.
8. *Иванов А.* Советское диссидентство: иллюзия коммуникации с властью // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 3 (9). С. 58–101.
9. *Крутикова-Абрамова Л.* «Человек строит себя сам» // *Абрамов Ф.* О хлебе насущном и хлебе духовном. М.: Молодая гвардия, 1988. 175 с.
10. *Крутикова-Абрамова Л.* Абрамов Ф. А. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиографический словарь: в 3 т. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. Т. 1. С. 3.
11. *Лейдерман Н., Липовецкий М.* Современная русская литература: в 3 кн. М., 2001.
12. *Мартазанов А.* Идеология и художественный мир «деревенской прозы». СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. 196 с.
13. *Распутин В.* Избранные произведения: в 2 т. М., 1990.

УДК 82.161.1

Никонова Тамара Александровна,
доктор филологических наук, профессор,
Воронежский государственный университет
Email: tam-nikonova@yandex.ru

ОБ ОТСУТСТВИИ СЮЖЕТОСПОСОБНОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ (СОВЕТСКОЕ И ПОСТСОВЕТСКОЕ)

В работе рассматриваются тенденции развития современной отечественной литературы и устанавливается ее выделяющаяся особенность — отсутствие «сюжетотворящего» саморазвивающегося героя и сюжетоспособной нарратории. На примере произведений О. Форш, Т. Толстой, А. Варламова рассматриваются приемы преодоления прозаиками сюжетообразующих границ современной прозы, деформирующие прежние традиционные приемы текстообразования.

Ключевые слова: сюжетоспособность (Б. Эйхенбаум), типы нарратории, герой и его проекции, современная русская литература.

Nikonova Tamara Alexandrovna,
Doctor of Philology, Professor,
Voronezh State University
Email: tam-nikonova@yandex.ru

ON THE LACK OF PLOT CAPACITY OF MODERN PROSE (SOVIET AND POST-SOVIET)

The paper examines the trends in the development of modern Russian literature and identifies its prominent feature - the absence of a “plot-making” self-developing hero and a plot-capable narrative. Using the example of the works of O. Forsh, T. Tolstoy, A. Varlamov, the methods of overcoming the plot-forming boundaries of modern prose by prose writers, deforming the former traditional methods of text formation, are considered.

Keywords: plot abilities (B. Eichenbaum), types of narrative, the hero and his projections, modern Russian literature.

Литературный процесс, как известно, бесстрастно включает явления случайные и закономерные, художественные шедевры, часто не оцененные современниками, и графоманские упражнения, нередко удостаиваемые критического рассмотрения из-за прямолинейной злободневности, ошибочно оцененной и принятой как новое слово о человеке, его жизни. А потому неслучайно литературный энциклопедический словарь определяет литературный процесс как «историческое существование, функционирование и эволюцию литературы» [4, с. 195], акцентируя внимание на его преходящем, динамическом характере. Имеет литературный процесс и собственных «узких» специалистов — литературных критиков, находящихся внутри тех же социальных, идеологических обстоятельств, что и творцы художественных текстов. Кажется, что все это делает обращение к живому литературному процессу занятием сугубо специальным, нередко суевенным, по-журналистски поверхностным. Не поэтому ли в качестве «полевого» рецензента редко выступает литературовед, работающий в более широком, чем современность, поле культуры? И, как

правило, такие нечастые обращения оказываются и не случайными, и дающими теоретически плодотворные результаты, особенно в ситуациях смены художественных парадигм.

Для примера обращусь к ситуации давней, возникшей в этом контексте лишь по причине ее несомненного сходства с современной. В далеком 1926 году академический исследователь Б. Эйхенбаум выступил в «Красной газете» рецензентом романа О. Форш «Современники», сразу заявив главный тезис своей заметки: «Мы вступили в полосу нового развития исторического и биографического романа» [6, с. 450]. Роман Форш, вне всякого сомнения, заинтересовал ученого тем, что мог быть прочитан в плане реализации формалистской концепции истории литературы. Ее Эйхенбаум, вслед за Ю. Тыняновым, понимает как смену литературных форм — вполне прозрачная формула бегства от «социального заказа» советского времени. Но это в значительной мере ситуативная, историко-теоретическая мотивация его позиции. Меня интересует восприятие романа «Современники» Эйхенбаумом не в злободневной логике литературного процесса, а как часть магистрального развития искусства слова в целом.

И тут любопытны те советы, которые теоретик и историк литературы может дать современному автору, видящему себя открывателем новых путей, ведущим дерзкий диалог с традицией. Особенно самоуверенными в этом плане оказываются писатели «рубежа веков» — переходных времен, когда прежние художественные, ментальные, идеологические системы изживают себя и главным становится поиск позитивных решений. Важнейшую роль при этом играет граница между искусством и реальностью, разумное соблюдение которой одинаково важно как для эстетических поисков, так и для понимания жизненного явления, ждущего своего осмыслиения. Сегодня эта мысль кажется особенно актуальной в силу, повторюсь, типологического сходства ситуаций «рубежа веков».

Итак, вернемся к размышлениям Б. Эйхенбаума 1926 года. Для него совершенно очевидно, что процесс разрушения «до основания» прежних эстетических канонов, начавшийся в конце XIX столетия, завершен и пришла пора освоения литературой новой картины мира. «Современный быт должен предварительно пройти сквозь литературное оформление вне фабулы, в виде очерков и фельетонов, чтобы стать *сюжетоспособным*», — говорит Эйхенбаум в заметке «Декорация эпохи» [6, с. 450] (курсив наш. — Т. Н.).

Под *сюжетоспособностью* Эйхенбаум понимает систему мотиваций, с помощью которой художник позволяет читателю понять логику развития событий, причину тех или иных поступков героя, которые читатель увидит и поймет, опираясь на собственный опыт, исходя из мысли о глубине человеческой личности. Говоря в 1926 году о современном романе, он отмечает, что попытки строить произведение на сиюминутном бытовом материале «неизменно оканчиваются неудачей, потому что материал этот слишком однозначен — он еще не звучит литературно, еще не влезает в сюжет, сопротивляясь своей злободневностью» [6, с. 450]. Рецензент видит слабость романа О. Форш в том, что нарушены художественные каноны (не выработана «сюжетоспособность» материала) и не осознана писательницей опасность смешения литературы и реальной жизни (в произведении царит «злободневность»). В этой ситуации Эйхенбаум вполне уместно напоминает, что материалом литературного произведения «являются не исторические события, а выдающиеся люди, строящие свою судьбу» [6, с. 450–451].

При очевидной тривиальности это замечание представляется важным как для литературы начала эпохи социалистического строительства, выдигавшей на первый план «биографию» дела, а не человека, так и для нашей современности, уже по другим причинам отодвинувшей «историю героя» на второй план.

Логика литературного процесса целиком зависит от представлений о *человеке*, от того, какое слово сможет передать современному его мысли и чувства, раскроет его внутренний мир [см.: 2]. В работах о современной литературе в целом реализуются две генеральные схемы развития. Одна оперирует привычной терминологией смены художественных методов, актуализируя хорошо освоенную мысль о динамике, непременном развитии литературных форм (*реализм — авангард — модернизм — постмодернизм*). Другая в иной логике обозначает

последовательное изживание ментальных систем, иллюстрируя идею гибели искусства в постиндустриальном мире (*реализм* — *декаданс* — *постмодернизм*). И ответ на сакральный вопрос о путях дальнейшего развития программируется выбором той или иной терминологии. Очевидно, что в таком формализованном споре не найти ответа в силу ошибочности поисковой системы. Ее порочность обнаруживает себя в смешении аналитических уровней: принцип причинности она предлагает заменить принципом связи, но без осмысливания качественных различий. «Исправное вытягивание методов — с их переходами от одного к другому — процедура, против которой некогда энергично и язвительно протестовал Освальд Шпенглер. Древность — средневековье — новое время, — полагал он, — схема рассудочная и бесплодная. Принципу причинности Шпенглер противопоставил идею судьбы как органически-беспереходной логики бытия» [3, с. 58]. С точки зрения С. Ваймана, на чью статью мы и ссылаемся, эта логика рассуждений возникает в переходные эпохи. Исследователь узнает ее в размышлениях О. Мандельштама о концепции «литературного преемства»: «...связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время они поддаются умопостигаемому свертыванию» [5, с. 55].

История развития литературы подсказывает, что подобная «беспереходная» внутренняя связь реализуется не суммой идей или приемов, но прежде всего языком, который «ни одну минуту не застывает в покое», во всех своих изменениях оставаясь внутренне единым и обеспечивая «тождество личности в применении к самосознанию языка» [3, с. 58].

Обратим внимание на то, что исследователи разных переходных эпох приходят к одинаковым выводам, видя константные величины в языке (слове) и человеке, осознающем себя в слове. Оттого проблема творческой личности, через слово осознающей себя в мире, выходит в рубежные эпохи на первый план. Не стало исключением и наше время. Как всегда, живой литературный процесс, складывающийся не только из закономерных составляющих, несет множество решений, конъюнктура или перспективность которых требуют критической оценки. Господство постмодернистского мироощущения по сути дела дезавуировало реалистически мотивированный сюжет, обеспечив деструктивные процессы в большинстве существующих жанров, причем не только реалистических. Лирический текст потерял психологическую мотивацию, прозаический существенно ослабил причинно-следственные связи, явившись результатом распавшейся прежней картины мира.

Игра, мастеровитость, озорство, обширные знания из разных областей, бестрепетность в показе всех сторон человеческой жизни (безусловный результат осмысливания жизненных ситуаций как игровых) настолько расширили возможности собственно авторского повествования, что оно стало обходиться без «сюжетотворящего» саморазвивающегося героя. И это главная потеря русской литературы рубежа XX–XXI веков.

Для примера обращусь к произведениям авторов, работающих в разных манерах и по-своему иллюстрирующих генеральные критические модели эволюционного развития литературы.

Роман Т. Толстой «Кысь», в котором одновременно разворачиваются несколько типов сюжетов, подчеркнуто реализует «смену художественных форм» [см.: 1, с. 63–196]. Он использует постмодернистское повествование как выражение некоего состояния мира, когда в нем сходятся одновременно сюжет конца одной цивилизации, отпечатавшейся в мировосприятии одних героев, и сюжет начала нового витка вероятной истории, не осознаваемого героями и не вполне отрефлексированного автором. Оба эти сюжета используют вневременные архетипические ситуации, исключающие внимание к индивидуальным судьбам, и служат мифопоэтическим обоснованием для обнаружения «умопостигаемого» сходства разных временных и культурных пластов (вспомним шпенглеровскую идею «органически-беспереходной логики бытия»). Человек в романе (да и роман ли это в традиционном понимании?) отсутствует, хотя внешнее единство книги придает азбука (кирилица), для героев, однако, не наполненная никаким содержанием. Это скорее обозначение авторской интенции, но не поиск персонажем «тождества личности» в мире

и слове. «Кысь» — авторский неологизм для обозначения абсолютно «докультурного» героя, первобытную пустоту которого не могут заполнить даже необычайно ценные им книги. Отношение к ним у Бенедикта совершенно постмодернистское: текст замещает реальность.

Толстая жестко укладывает героя в заранее определенную схему, его движение в тексте столь же выверено и семантически предсказуемо, как движение стихотворного ритма, организующего звуковую и смысловую структуру стиха. Смысловая ткань произведения («Кысь») создается иллюзией сюжета, состоящего не из интенций, идущих от героя, а четко прописанным авторским планом. В его основе — не столь уж оригинальная мысль о взрыве, катастрофе, апокалипсисе как естественном результате развития (разумного или не очень) человечества. Ситуация очередного рубежа веков, крушение СССР, угроза «звездных войн» — любая отсылка к истории XX века укладывается в рамки сюжета, энергию которого составляют многочисленные, прихотливо и изобретательно подобранные автором аллюзии чрезвычайно широкого смыслового и культурного спектра. Повышенная «филологичность» романа сказывается и в том, что Толстая предлагает не только свою картину *конца-начала* мира, но и «свое» слово для его обозначения.

Роман открывает (заглавие — первое авторское слово любого текста) предложенная автором мифологема апокалиптического массового сознания. *Кысь* — это образ страха, характеризующего архаическое сознание, образ мира, непостижимого для массового сознания [ср.: 1, с. 140–196]. Страх рождает тип поведения в апокалиптическом мире, сотканном из фантомов ушедшей истории, смысл которой не может постигнуть герой в силу тех причин, о которых сказано выше. Санитары в красных балахонах, скрывающих лица, крюки, прочие вполне узнаваемые инквизиторские атрибуты разных периодов человеческой истории принадлежат авторскому сознанию. А между тем в конце повествования мы должны были бы увидеть личностную трансформацию Бенедикта для реализации тех авторских интенций, какие заложены в тексте. Толстая не идет по этому традиционному пути, но и не предлагает никаких иных решений. Один виток истории сменяет другой, превращаясь в дурную бесконечность, ибо не замыкается на человеческую судьбу, коль скоро речь идет о романе. Поэтому «Кысь» Толстой остается в лоне постмодернизма, не превращая героя в человека «внутреннего», не говоря уж о сюжетоспособности (Б. Эйхенбаум) как возможном способе постижения реальности.

Другой тип авторского доминирования над героем демонстрирует А. Варламов в романе «Красный шут: Биографическое повествование об Алексее Толстом». В центре его не судьба человека, как того требуют законы жанра романа, а доказательства тезиса, заявленного названием. «Биографическое повествование» превращено в развернутый силлогизм, в мотивационную базу авторской концепции. С первых страниц повествования очевидно, что фигура «советского графа» не представляет загадки для автора. Интригу произведения образует не традиционный для реалистической прозы сюжет, который, по определению Эйхенбаума, есть «сам по себе <...> сплетение мотивов», а вполне принятая в научном тексте система логических доказательств, принадлежащих автору. Варламова не занимает А. Толстой-человек, он не стремится воссоздать его личность через творчество, несмотря на то что перед нами большой художник, масштаб которого признавался даже его недоброжелателями. Нет, в центре внимания современного автора самая что ни на есть современная проблема — пересмотр накопившихся на сегодняшний день оценок личности Толстого, его взаимоотношений с властью. Разумеется, столь актуальная проблема (по Эйхенбауму, «злоба дня») продиктовала и форму произведения. В нем господствует документ, нескрываемая ориентация на рассуждение, а не изображение, короче, перед нами — проза литературоведа, выполненная в жанре беллетризованной биографии. Оппонируя существующим точкам зрения, выявляя их невольную или сознательную недостаточность, ошибочность их мотивации, писатель-исследователь излагает свою концепцию *красного шута*. Суть его позиции заключена не в оправдании или осуждении А. Толстого. Вывод автора иной: *так* прожита жизнь органически талантливым человеком в отведенных ему исторических условиях. И если это была иная жизненная позиция, чем у И. Бунина или другого

художника эпохи революционных потрясений, то Варламов не спешит осуждать своего героя. Вот беллетристованный вывод, который легко принять за окончательный: «Не злодеем он был, не лакеем, не негодяем, а шутом. Антошкой Арнольдовым. Или, как уже говорилось, булгаковским котом-Бегемотом, за шутовством которого скрывался рыцарь, который неудачно пошутил <...> Толстому б не в XX веке жить, а столетием раньше. И был бы он хлебосольный русский барин, и писал бы щедрую прозу, и прожил бы долгую жизнь, на которую был задуман и рожден, но выпали ему войны, страх, ненависть, гнев... Они-то и свели его раньше срока в могилу».

Автор уверен, что героя его повествования сформировали обстоятельства, и в прямом публицистическом заключении он ставит диагноз социуму. Профессиональный литературовед скрылся за историческим фактом, им заместив внутренний мир персонажа. И если использовать терминологию Эйхенбаума, рецензировавшего роман О. Форш, то следует сказать, что и Варламов не сумел преодолеть «злободневности», которая выразилась в преобладании исторических событий над изображением человека, его человеческой неповторимости. Художник перешел на язык логики, подменив жанр романа исследованием, дав не эпоху, а ее декорацию, если опять вспомнить Эйхенбаума.

Новое качество современной литературы, вне всякого сомнения, появится тогда, когда будет выработан свойственный современности взгляд на мир и человека, когда в сюжетосложении обнаружит себя мотивационная логика, подчиненная раскрытию внутреннего мира современного человека, когда литература им заинтересуется и пойдет вглубь его психологии.

Литература

1. Богданова О. В., Цветова Н. С. Эпох скрещенье... Русская проза 1960-х — 2020-х годов. СПб.: Алетейя, 2023. 374 с.
2. Богданова О. В. Современный литературный процесс: текст, претекст, интертекст. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 324 с.
3. Вайман С. Идея художественной переходности // Искусство в ситуации смены циклов: междисциплинарные аспекты исслед. художеств. культуры / отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Наука, 2002. 467 с.
4. Литературный энциклопедический словарь / подгот. Е. И. Бонч-Бруевич и др.; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Сов. энц., 1987. 750 с.
5. Мандельштам О. Слово и культура. М.: Худ. лит., 1987. 462 с.
6. Эйхенбаум Б. М. О прозе: сборник статей / сост. и подгот. текста И. Ямпольского; вст. статья Г. Бялого. Л.: Худож. лит-ра, 1969. 503 с.

УДК 82.161.1.09

Оляндэр Луиза Константиновна,
доктор филологических наук, профессор,
независимый исследователь
Email: olk32@ukr.net

Богданова Ольга Владимировна,
доктор филологических наук, профессор,
Русская христианская гуманитарная академия
им.Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург)
Email: olgabogdanova03@mail.ru

**РОМАН М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»
(ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА)¹**

Цель статьи «Роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина» (теория и практика социалистического реализма)» состоит в том, чтобы, сосредоточив внимание на особенностях структуры произведения и горьковских приемах создания образов, осмыслить его значение для современности и охарактеризовать метод писателя. На примере романа «Жизнь Клима Самгина» показано, как писатель, чье лидерство в социалистическом реализме неоспоримо, выходил за рамки «приписываемого» ему метода и творил художественную реальность на пересечении реализма и романтизма, импрессионизма и даже классицизма. Отмечены черты соцреалистического метода, которые были разработаны прозаиком, не став «общим местом» советской литературы. Особое внимание уделено специфике создания художественного образа.

Ключевые слова: Максим Горький, «Жизнь Клима Самгина», метод, роман, социалистический реализм, художественный образ.

Olander Luisa Konstantinovna,
Doctor of Philology, Professor,
independent researcher
Email: olk32@ukr.net

Bogdanova Olga Vladimirovna,
Doctor of Philology, Professor,
F. M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy (SPb.)
Email: olgabogdanova03@mail.ru

**M. GORKY'S NOVEL “THE LIFE OF KLIM SAMGIN”
(THEORY AND PRACTICE OF SOCIALIST REALISM)**

The purpose of the article “M. Gorky's novel “The Life of Klim Samgin” (theory and practice of socialist realism)” is to focus on the features of the structure of the work and Gorky's methods of creating images, to comprehend its significance for modernity and to characterize the writer's method. The example of the novel “The Life of Klim Samgin” shows how the writer, whose leadership in socialist realism is undeniable, went beyond the method “attributed” to him and created artistic reality at the intersection of realism and romanticism, impressionism and even classicism. The features of the

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

socialist realist method, which were developed by the prose writer, without becoming a “common place” of Soviet literature, are noted. Special attention is paid to the specifics of creating an artistic image.

Keywords: Maxim Gorky, “The Life of Klim Samgin”, method, novel, socialist realism, artistic image.

«Человек может быть понят только в связи с людьми вообще, с окружающей его средой; отделившись от нее, современный человек должен казаться вполне непонятным» [4, с. 546]. Эта вагнеровская мысль, на наш взгляд, имеет методологическое значение: она не позволяет забывать о том, что при характеристике героя-протагониста всегда надо иметь в виду и его окружение. В этом М. Горький проявлял большое мастерство, что неоднократно подчеркивали горьковеды. Уже первая особенность горьковского нарратива состоит в том, что его центральный персонаж показан во взаимодействии со многими персонажами и в различных социальных ситуациях. Однако, несмотря на наличие фундаментальных работ [1, 2, 8, 9, 10, 11, 15–19], посвященных творчеству писателя, тема «Роман М. Горького “Жизнь Клима Самгина” и соцреализм», хотя и поднимается не впервые, все еще далеко не исчерпана, оставаясь актуальной и по сей день. В связи с этим цель предлагаемой статьи в том, чтобы, сосредоточив внимание на горьковских приемах создания образов, продолжить осмысление того, что нес и продолжает нести этот роман в жизнь современного человека, каков метод писателя [см. об этом: 10].

Как известно, 7 августа 1934 года в Москве начал свою работу Первый съезд советских писателей, на котором был принят Устав, где был принят новый метод литературы и искусства — социалистический реализм [12, с. 712]. Сегодня интерес к соцреализму возрос. Обращая внимание на специфику этого процесса, Т. И. Гундорова справедливо замечает, что «походження соцреалізму не лише політичне й ідеологічне. Він використовує естетичні можливості різних естетичних систем і в певному сенсі може розглядатися як специфічний синтез різних тенденцій» [7, с. 21].

Выступая на съезде с основным докладом [см. 3], Горький говорил: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединённого в одну семью» [12, с. 344]. Очевидно, что в горьковской мысли ключевым значением обладает словосочетание «реализм утверждает бытие как деяние, как творчество» (курсив наш. — Л. О., О. Б.), которое не только раскрывает суть назначения литературы, но и программирует пути ее дальнейшего развития.

К этому времени сам писатель продолжал упорно работать над текстом романа «Жизнь Клима Самгина», которому суждено было стать текстом-завещанием с открытым концом: 18 июня 1936 г. Горький скончался, и работа оборвалась [см. об этом: 1]. Однако случилось так, что *незавершенность* романа неожиданно обрела глубочайший смысл, свидетельствуя о бесконечности быстротекущей и стремительно изменяющейся жизни, представшей под пером Горького сложными — в т. ч. и трагическими — страницами истории. И закономерно то, что метод писателя в романе «Жизнь Клима Самгина» остается прежний: писатель продолжал «изображать действительность», «с точки зрения будущего».

Как известно, Горький приступил к реализации своего замысла, возникшего еще «...после первой революции 1905–6 годов» [6, т. 24, с. 93], тогда, когда история уже давала ответы на многое из того, что свершилось и продолжало развиваться, а действительность обнажала новые проблемы. Именно этим временем — временем вынашивания горьковского замысла, а затем активным его осуществлением (с 1925 г.) объясняются особенности романа «Жизнь Клима Самгина». Однако если, например, Э. Золя в романе «La Débâcle» («Разгром») описывал битву двадцатидвухлетней давности при Седане, а Л. Толстой в эпопее «Война и мир» изображал события 1812–1814 гг., то Горький шел по горячим следам происходящего, которое, свершаясь на его глазах, превращалось в историю. Становясь свидетелем великих потрясений, он создавал масштабное художественное полотно, широко и глубоко по-

философски осмысляя *бытие как деяние*, всесторонне изображая жизнь, историю, судьбу страны, ее народа, интеллигенции, отдельного человека, судьбы целых поколений.

Писатель ярко изображал революционные события России, составляющие сюжетный костяк его романа — Кровавое воскресение 9 Января, декабрьское восстание, крестьянские волнения, Первую мировую войну, приезд Ленина на Финляндский вокзал и многое другое. С ходом событий отчетливее нарастало движение народных масс, вызывая предчувствие неизбежности революции. В то же время события, повлиявшие на ход мировой истории, не заслоняли Горькому человеческих переживаний, в т.ч. и охваченного страхом обывателя, которому писатель тоже давал возможность высказаться:

Встяхнув кудрями, звонко заговорила рыженькая дама.

— Ужасно много событий в нашей стране! — начала она, вздыхая, выкатив синеватые, круглые глаза, и лицо ее от этого сделалось еще более кукольным. — Всегда так было, и — я не знаю: когда это кончится? — Все события, события, и обо всем интеллигентный человек должен думать. Крестьянские, студенческие, бунты, террор, японская война, террор, восстание во флоте, снова террор, 9 Января, революция, Государственная дума, и все-таки террор! В конце концов — страшно выйти на улицу. Я совершенно теряюсь! Чем это кончится? <...> Все молчали. Самгин подумал, что эта женщина говорит иронически, но присмотрелся к ее лицу и увидел что на глазах ее слезы и губы вздрагивают. «Напилась», — решил он, а рыженькая продолжала, еще более тревожно и протестующе:

— Во Франции, в Англии интеллигенция может не заниматься политикой, если она не хочет этого, а мы должны! Каждый из нас обязан думать обо всем, что делается в стране. Почему — обязан?

Она тихонько всхлипнула, Орехова, гладя ее плечо, задушевно басом посоветовала ей:

— Не волнуйтесь, милая Анна Захаровна, — вам вредно [6, т. 15, с. 160].

Рыженькая дама, четырежды повторяя слово «террор», выражала страх, переживаемый миллионами. А портретная деталь «выкатив синеватые, круглые глаза» давала понять слушателям, что пережитый дамою страх не исчез, а продолжает неотступно терзать ее душу.

Отрывок из романа для информированного читателя обладает огромным затекстовым содержанием: за ним раскрываются целые страницы русской и не только русской истории, он многофункционален и выполняет немаловажную роль в организации структуры художественного целого, представляющую собой сложную сеть с повторяющимися фрагментами текста. Неслучайно Горький сначала описывает революционные события в их реальном времени и последовательности и лишь потом — в восприятии перепуганной Анны Захаровны. Что это: реализм или авангардизм?

С необыкновенной широтой писателем представлены философские концепции. Со страниц романа «Жизнь Клима Самгина» в полную силу «звучит полифонический хор идей» [6, т. 15, с. 214] и детально исследуются глубины души героев с помощью психоанализа. Поражает не только беспрецедентное число персонажей но и то, что за всем этим, говоря словами Я. Смелякова, были слышны «шаги истории самой» [14, с. 6]. Неслучайно быстро обнаруживается, что одним из основных протагонистов романа является сама жизнь. Трудно не согласиться с утверждением Б. Сучкова, что «Горький, для которого, как для революционного мыслителя и художника, идея развития мысли была органичной, изображал жизнь, а тем самым историю в непрестанном движении» [20, с. 143]. И в этом движении складываются судьбы множеств, судьбы поколений, разных сословий и единичного человека. Воспроизведены характеры родителей Клима — Ивана Акимовича и Веры Петровны Самгиних, народников — дяди Якова и Марии Романовны, учителя Томилина, Любаши Сомовой, нянькиного внука Дронова, Макарова, второго мужа Веры Петровны — Тимофея Степановича Варавки, его дочери Лидии, купца Владимира Лютова, Игоря Турубоева, Марины Премировой, Нехаевой, Инокова, дяди Хрисанфа и др. Можно только предполагать, как бы выглядел финал романа, если бы Горькому удалось его завершить. Однако и теперь

очевидна смыслообразующая роль структуры горьковского текста в создании образа самой реальности жизни.

Известно, что в жаровом отношении писатель (реалист?) определил свое произведение *хроникой*, фрагменты которой порой настолько самостоятельны, что могли бы стать отдельным произведением. Так первые пять глав — фрагменты, охватывающие годы формирования Клима от рождения до юношества [6, т. 12, с. 3–150] — представляют собой роман-воспитание, в котором изображена интеллигентная семья Самгиных и круг ее знакомых, исповедующих идеалы народничества. И если, по меткому замечанию Л. А. Спиридоновой, «в автобиографической трилогии доминирует тема становления личности, преодолевающей сопротивление среды, именуемой “свинцовыми мерзостями жизни”» [16, с. 32], то в романе «Жизнь Клима Самгина» речь идет о человеке средних умственных способностей, который стремился личность заменить «системой фраз». И здесь, и далее Горький, который уже в 1901–1902 гг., общаясь с А. Чеховым, К. Бальмонтом Л. Толстым, сфокусировался в сонме многочисленных философских идей и мнений, предстает мастером не только индивидуального, но и группового портрета. Важно отметить, что вся эта часть мастерски «вмонтирована» писателем в кризисную социально-политическую ситуацию, которая сложилась в России к 80-м гг. XIX века. *Разветвленная* система образов романа охватывает все слои населения. Полноту эпохальных картины обеспечивает изображение и типизация «случайных» лиц, которые только однажды предстают перед Клином.

Создавая образ России с 1879 г. по октябрь 1917, Горький сделал много удачных набросков со случайных лиц с натуры. Имена этих людей, кроме трактирщика Блинова, окружавшим не были известны, но в романе все они привлекали к себе внимание. К таким персонажам относились дорожные спутники Клима, «черный человек», «человек с палкой», «рыхлый, расплывшийся старик», «тучный, коротконогий человек», «высокая гибкая женщина», «высокий блондин во фраке», «старик со стеклянным глазом», «маленькая сухая старушка в черном платье», «человек с бородавкой» и др. Все эти вместе взятые безымянные персонажи создавали полноту картины народной жизни. Не были забыты писателем и провокатор Е. Ф. Азеф, и Г. Распутин, и организатор политического сыска С. В Зубатов.

Неслучайно и то, что писатель с большим вниманием отнесся к личности Г. А. Гапона. В монографии Л. А. Спиридоновой «М. Горький: новый взгляд» приводится интересный факт, что писатель не был в стороне от происходящих событий: «Кровавая трагедия 9 января, — пишет горьковед, — навсегда лишила народ веры в “доброго” царя и породила жажду мести. “Братья, спаянные кровью! У нас нет больше царя!” — так начиналось возвзвание Гапона к народу, написанное вечером на квартире Горького. Тема постепенного пробуждения слепой толпы в организованную большевиками сознательную силу доминирует в «Жизни Клима Самгина»» [16, с. 50]. Соглашаясь с Л. А. Спиридоновой, следует добавить, что «слепая толпа» не была для Горького безликой: текст насыщен разнообразными типами людей, запечатленными в многочисленных набросках. Внимательное рассмотрение их убеждает, что каждый персонаж только одним штрихом, но одновременно предстает и живым человеком, и литературным типом. Необходимый результат достигается различными приемами: портретными деталями, жестами, интонацией, манерой говорить, реакцией на события.

Портрет персонажей у Горького-реалиста (соцреалиста?) несет на себе нередко добавочные смыслы. Например, портрет Вавилы написан с целью развенчания народнических иллюзий и создан по принципу контраста. В представлении народников, в пафосной характеристике Ивана Самгина Вавила — символ народного страдания, «обиженный Илья Муромец, гордая сила народная!». А в действительности — правду о нем поведала нянька Евгения: безжалостный преступник-кровопийца, «грешник и злодей», который без стыда и совести «в голодный год... продавал людям муку с песком, с известкой» [6, т. 15, с. 12]. Одновременно Вавила у Горького — тип демонстративный, воплощение страха, который возникал в душе Клима-ребенка, «...когда Вавила рычал под окном: “Господи Иисусе Христе, сыне божий, помилуй нас!” в дремучей бороде его разверзлась темная яма, в ней грозно торчали три черных зуба и тяжко шевелился язык, толстый и круглый, как пест» [6, т. 15, с. 17].

Горький не пишет: *просит* милостыню, что звучало бы жалостливо и покорно. Он выбирает глагол *рычать*, в котором звук «*р*» звучит раскатисто и угрожающе. Впечатление ужаса усиливает образ *темной ямы*, в которую если попадешь — то пропадешь, а торчащие грозно черные зубы не оставляют надежды на благополучный исход.

Необходимо отметить, что Горький-портретист, характеризуя персонажей, использовал различные цвета (импрессионизм?), но при этом у него в романе часто доминирует *серый*, что усиливает впечатление от обесцвечения жизни Клином Самгиным. Однако функция серого цвета этим не ограничивается. Нейтральность серого нередко служит фоном, на котором не только отчетливо выделяется то или иное лицо, но и складывается глубинное читательское отношение к происходящему. В доказательство (сверх)реалистической цветописи Горького достаточно привести всего один пример:

Бывал у дяди Хрисанфа краснолысый, краснолицый профессор, автор программной статьи, написанной им лет десять тому назад; в статье он доказывал, что революция в России неосуществима... [6, т. 12, с. 318].

Здесь определения *краснолысый* и *краснолицый* носят ярко выраженный оценочный характер: рассуждения докладчика о невозможности революции в стране вызывают ироническое недоверие.

Обращают на себя внимание и портреты некоторых участников бесед, происходящих на квартире Леонида Андреева:

...первым выступил редактор, он, растирая ладонью сероватую бородку, сказал:

— Это можно понять. Демократия как будто опоздала, да! Мы накануне стол[кновения] пролетария с капиталистом...

— Для нас, в нашей стране, это — преждевременно...

Серый человек говорил наклонясь к литератору, схватив его за колено и собакой глядя в красивое, мрачно нахмуренное лицо [6, т. 15, с. 397–398].

В этом отрывке контраст цветов *красного* и *серого* в совокупности с жестом усиливает оценочно-неприятное впечатление от персонажа, человека недалекого и склонного к угодничеству. И таких примеров (над-реализма) много.

Создавая образ обреченной на гибель монархии, Горький-живописец использует как средство выразительности цветовой и кинетический контрасты: картина выполнена в черно-белых тонах и одновременно в (квази)движении: герой-царь нерешительно топчется на одном месте.

За окном буйно кружилась, выла и свистела *вьюга*, бросая в стекла снегом изредка в белых вихрях появлялся, исчезал большой, черный, бородатый царь на толстом, неподвижном коне, он сдерживал, как бы потеряв путь, не зная, куда ехать [6, т. 15, с. 162].

Олицетворяющая собой угрозу народного негодования *вьюга* предстала символом грозной силы, которая неуклонно продолжала возрастать. Сначала *вьюга* только *закружила*. Вскоре, непрестанно кружась, *заяла*, затем *засвистела* и наконец — начала бросать снег в стекла окон. Представляя эту картину, «Самгин, покуривая, ходил, сидел, лежал, точно играя в шахматы, расставлял фигуры знакомых людей, стараясь найти в них сходство» [6, т. 15, с. 162, 164].

Поставленные Клином перед самим собой вопросы принуждают думать, что он, метивший в вожди народа, на самом деле больше всего боялся перемен в жизни, в которой он уже удобно устроился, а теперь иные люди такие, как Кутузов) могут нарушить его покой. Можно предположить, что герой — Горький об этом не пишет — питал какие-то надежды на царя, но в то же время и сомневался в нем. Сильная метель за окном, вероятно, усиливалась опасения Самгина. По крайней мере таков изобразительный ряд романа:

За окном, в снежной буре, подпрыгивал на неподвижном коне черный, бородатый царь в шапке полицейского, — царь, ничем, никак не похожий на другого, который стремительно мчался на Сенатской площади, попирая копытами бешеного коня змею [6, т. 15, с. 163].

В горьковской образно-звуковой картине сталкиваются динамика бури и ее статика. Сила бури передается определением *свирапая*, а скорость передвижения императора Александра III только имитируется его (*квази*)*подпрыгиванием* на неподвижном коне. Его конь, который должен символизировать державу, стоит неподвижно, царь же *подпрыгивает*, порождая видимость стремительного движения. Комичность ситуации усиlena изображением сопоставимо динамичного движения конного Петра Великого.

Особенностью нарративной системы романа «Жизнь Клима Самгина» является его полифония. Горький давал своим персонажам — Дронову, Нехаевой, Тагильскому, Елене, крестьянину Осипу и др. — возможность исповедаться, рассказать о себе и о своей жизни. И тут важна каждая деталь: голос, интонация, жест, выражение лица героя. Все это, взятое вместе, образует тот своеобразный «перекресток» суждений, где сталкиваются оценочный взгляд Клима на его окружение и на самого себя и свою жизнь. И одновременно *взгляд художника*.

Отмечая мастерство Горького-(соц)реалиста (модерниста? авангардиста?), проявленного в романе «Жизнь Клима Самгина», следует остановиться на самоанализе героя Клима, когда он — вдруг — ощущил в себе «деление», когда неожиданно перед его внутренним взором возникли три Клима, ссорившиеся между собой. Одни из них смотрел ночью на луну. И этот первый Самгин

...тотчас совершенно отчетливо представил, как этот блестящий шарик кружится, обегая землю, а земля вертится, по спирали, вокруг солнца, стремительно — тоже по спирали — подающего в безмерное пространство; а на земле, на ничтожнейшей точке ее, в маленьком городе, где воют собаки, на пустынной улице, в деревянной клетке, стоит и смотрит в мертвое лицо луны некто Клим Самгин.

Стало холодно, — вздрогнув, он закрыл форточку. Космическая картина исчезла, а Клим остался, и было совершенно ясно, что это тоже какой-то нереальный человек, очень неприятный и даже как бы совершенно чужой тому, что думал о нем, в незнакомом деревянном городе, под унылый, испуганный вой собак. «Суть в том, что я не могу найти в жизни точку, которая притягивала бы меня *всего целиком*».

Стало жалко себя, и тогда он подумал:

«Это — свойство людей исключительно одаренных, разнообразно талантливых».

«Но, может быть, — это и свойство людей... разбитых ударами действительности».

«Бездарных? Нет. Бездарность — это бесформенность, неопределенность. Я — достаточно определен» [6, т. 14, с. 126—127].

Впервые, всматриваясь в безграничный Космос, герой Самгин не только осознает — ненадолго — свою малость, но испытывает недовольство самим собой, выражая враждебность к революции. И это уже *другой* человек, который сбросил маску революционера.

Другой Самгин тоже угрюмо, но строго и почти грубо возразил ему:

«Ты мог не делать таких глупостей, как эта поездка сюда. Ты исполняешь поручение группы людей, которые мечтают о социальной революции. Тебе вообще никаких революций не нужно, и ты не веришь в необходимость революции социальной. Что может быть нелепее, смешнее атеиста, который ходит в церковь и причащается?»

Но тут появляется «Самгин третий — Самгин мелких мыслей».

Наконец-то, он говорит себе правду: «Под всею путаницей твоих размышлений скрыто живет страх перед жизнью, детский страх темноты, которую ты не можешь, не в силах осветить. Да и мысли твои — не твои. Найди, назови хоть одну, которая была бы твоя, никем до тебя не выражена?»

Этот, новый Самгин явно одолевал, и тот, который видел сам себя настоящим, реальным, почти уже не сопротивлялся ему, а только подумал устало:
«Заболеваю или выздоравливаю?»
Безмолвная ссора продолжалась [6, т. 14, с. 7 12].

Реализм Горького множится и дробится.

Привлекает внимание образ *нового человека* в романе, который все свои силы и способности отдает переустройству того мира, в котором будет главенствовать справедливость. Именно таков талантливый Кутузов, его роли в образной системе романа необходимо посвятить отдельную статью. Здесь же следует отметить особую функцию детали его портрета: Горький написал, что Кутузов похож на машиниста. И эта подробность вызывает в памяти героя пьесы «Мещане» — Нила. Намек *неслучаен*: он выполняет важную смысловую функцию, напоминая о том, что есть бесстрашные люди, которые, не жалея сил, *утверждают бытие как действие, как творчество*.

Выразительны в романе «Жизнь Клима Самгина» *групповые портреты*, созданные писателем — в картине поднятие колокола, 9-е января, крестьянского бунта, похорон Баумана и Юрина и др. Отметим, что у Горького работает прием создания *единичного* портрета — например, портрет Дьякона — но за текстом возникает групповой портрет определенного *типа* людей.

Ненужно согнувшись, входил Дьякон. Он коротко, в кружок, обрезал волосы и постриг тройную свою бороду так, что из трех получилась одна клинообразная и длинная. Обнаженное лицо его совершенно утратило черту, придававшую ему сходство со множеством тех сузdalских лиц, которые, сливаясь в единое лицо, создают образ неискоренимого, данного навсегда русского человека. Он забывал, что боковые бороды его острижены, и нередко искал их, шевеля пальцами в воздухе, от уха к подбородку. В изношенной поддевке и огромных, грубой кожи, сапогах, он стал еще более похож на торговца старьем [6, т. 13, с. 71].

И хотя Дьякон приобрел новый облик, Горький, описывая его измененную внешность, распознал в нем *единичную*, в чем-то странную, но одновременно *типичную* фигуру торговца старьем.

Прочными скрепами в реалистическом (или нет?) тексте Горького — смысловыми и функциональными — служат два ключевых афоризма, возникающих в разных контекстах: «Да был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?» и фраза, произнесенная деревенской девочкой: «Да что вы озорничаете?». Первый афоризм выражает сомнения, вызывает ощущение ирреальности, второй — наивное удивление и даже протест. Слово берет на себя функцию символа.

Неслучайно и упорное возвращение у реалиста Горького к библейской притче про Авраама и Исаака. В неожиданном ракурсе, если обратиться к письмам Горького, начинает звучать фраза Серафимы Нехаевой, обращенная к брату Клима — Дмитрию: «Как жалко, что Вы так много знаете ненужного вам...» [6, т. 12, с. 106]. Смысл сказанного ею документально подтверждается Горьким в его в каприйском письме к Л. Андрееву от середины марта 1912 г.:

...лет с шестнадцати и по сей день я живу приемником чужих тайн и мыслей. Словно бы некий перст незримый начертал на лбу моем: «Здесь свалка мусора». Ох, сколько я знаю, и как трудно забыть! [13, т. 2, с. 10].

И эта горьковская мысль верна: многое из того, что помнит человечество и что, к сожалению, забывать просто невозможно,казалось, не должно бы никогда совершаться. Но оно совершалось. Вторая мировая война тому доказательство. К сожалению, и в последующие годы таких знаний не уменьшалось и не уменьшается. Однако необходимое знание трагических событий, ибо забывать их все-таки нельзя, не делает жизнь человека лучше. Вот почему Горький, опираясь на свой жизненный опыт и сокращая дистанцию между героями

и читателями, поднимает — пусть только в письме — вопрос о травмирующем влиянии тяжелых знаний на психику человека, вкладывая свои мысли в уста Нехаевой.

Подводя итого сказанному, следует отметить, что тема формирования личности полностью была Горьким завершена уже в первых пяти главах романа «Жизнь Клима Самгина». В дальнейшем тексте действуют зрелые, со сложившимся характером люди, занимающие собственную позицию в отношении к происходящим событиям. Их размежевание четко проявляется уже в петербургском салоне Премировой. В сплошном потоке текста раскрывается стремительность движения России к революции 1917 года. Чтобы воссоздать во всей полноте жизнь людей, писателю необходим был совершенно новый литературный метод. И он был найден Горьким. Суть метода состояла в его смелости бесстрашно смотреть правде в лицо. Метод этот — реализм (или сверхреализм?), вероятно, не вполне удачно назвали *социалистическим*. Но как ни значима роль названия, главное заключается в неограниченных возможностях метода, который был выработан великим писателем и воплощен в его романе-эпопее «Жизнь Клима Самгина».

Литература

1. *Батищева Е. С.* Принципы создания образа писателя в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина» // М. Горький: уроки истории. Горьковские чтения — 2014: мат-лы XXXVI Междунар. науч. конф. Н. Новгород: Бегемот НН, 2016. 383 с.
2. *Богданова О. В.* Современный взгляд на русскую литературу XIX–XX вв.: классика в новом прочтении. СПб.: Береста, 2017. 557 с.
3. *Быстрова О. В.* Доклад М. Горького на первом съезде советских писателей: взгляд из XXI века. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/doklad-m-gorkogo-na-pervom-sezde-sovetskih-pisateley-vzglyad-iz-hhi-veka/viewer>
4. *Вагнер Р.* Кольцо. Избранные работы. М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001. 800 с.
5. *Горький М.* Собр. соч.: в 18 т. М.: ГИХЛ, 1968–1976.
6. *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Гослитиздат, 1953.
7. *Гундорова Т. І.* Соцреалізм: між модерном і авангардом // Слово і час. 2008 № 4. С. 14–21.
8. *Захарова В. Т.* Роль Русского Севера в формировании социально-исторических взглядов М. Горького (по роману «Жизнь Клима Самгина») // М. Горький: уроки истории. Горьковские чтения — 2014: мат-лы XXXVI МНФ. Н. Новгород: Бегемот, 2016. С. 212–221.
9. Максим Горький: *pro et contra*. Современный дискурс: антология / сост. О. В. Богданова [и др.]. СПб.: РХГА, 2018. 879 с.
10. *Овчаренко А. И.* Роман-эпопея «Жизнь Клима Самгина» // *Горький М.* Собр. соч.: в 18 т. М.: ГИХЛ, 1968–1976. Т. 15. С. 435–478.
11. *Оляндэр Л. К.* Максим Горький; текст и гипертекст. Луцк: Волынская обл. тип., 2005. 164 с.
12. Первый съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М.: ГИХЛ, 1934. 720 с.
13. Переписка М. Горького: в 2 т. / подгот. текста и комм. Л. Евстигнеевой и Е. Прохоровой. М.: Худож. лит., 1986. Т. 2. 447 с.
14. *Смеляков Я. В.* День России. М.: Советский писатель, 1968. 160 с.
15. *Спиридонова Л. А.* Динамика литературного процесса в России XX века: Горький и проблема художественного метода // М. Горький и Россия. Горьковские чтения — 2012: мат-лы XXXV Междунар. науч. конф. Н. Новгород: Бегемот, 2014. 584 с.
16. *Спиридонова Л. А.* М. Горький: новый взгляд. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 264 с.
17. *Спиридонова Л. А.* Максим Горький без мифов и домыслов // Литературная газета. 2008. 26 апреля — 1 мая. № 12–13 (6165). С. 6.
18. *Спиридонова Л. А.* Настоящий Горький: мифы и реальность. 2-е изд. Н. Новгород: Бегемот, 2016. 384 с.
19. *Спиридонова Л. А.* Творчество Горького в контексте Серебряного века // Творчество Горького в контексте Серебряного века / под редакцией А. Г. Плотниковой.

Н. Н. Примочкиной, Л. А. Спиридоновой. М.: ИМЛИ РАН; Лит. ин-т им. А. М. Горького, 2023. 573 с.

20. Сучков Б. Л. Исторические судьбы реализма. М.: Советский писатель, 1978. 504 с.

УДК 82.161.1

Павликова Полина Геннадьевна,
аспирантка,
Люксембургский университет
Email: polina_pavlikova@list.ru

СТИХОТВОРЕНИЕ С. ГАНДЛЕВСКОГО «А ВОТ И СНЕГ. ЕСТЬ РУССКИЕ СЛОВА...» (ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО)

В статье подробно анализируется стиховая атмосфера лирического текста С. Гандлевского «А вот и сне. Есть русские слова...». Предложен анализ системы гласных и согласных звуков текста, его рифмо-ритмической структуры, его поэтического своеобразия, интертекстуальных аллюзий и др. Показано, каким необычным путем идет Гандлевский в целях создания стихотворения.

Ключевые слова: С. Гандлевский, поэзия, лирика, традиция и новаторство, стихосложение.

Pavlikova Polina Gennadievna,
PhD student,
University of Luxembourg
Email: polina_pavlikova@list.ru

S. GANDLEVSKY'S POEM "AND HERE IS THE SNOW. THERE ARE RUSSIAN WORDS..." (TRADITION AND INNOVATION)

The article analyzes in detail the poetic atmosphere of S. Gandlevsky's lyrical text "And here comes a snow. There are Russian words...". The analysis of the system of vowels and consonants of the text, its rhyme-rhythmic structure, its poetic originality, intertextual allusions, etc. is proposed. It is shown what an unusual path Gandlevsky takes in order to create a poem.

Keywords: S. Gandlevsky, poetry, lyrics, tradition and innovation, versification.

Для облегчения анализа и следования ему реципиента приведем полностью стихотворение «А вот и снег. Есть русские слова...» С. Гандлевского [6, с. 16–17]:

А вот и снег. Есть русские слова
С оскоминой младенческой глюкозы.
Снег валит, тяжелеет голова,
Хоть сырость разводи. Но эти слезы
Иных времен, где в занавеси дрожь,
Бьет соловей, заря плывет по лужам,
Будильник изнемог, и ты встаешь,
Зеленым взрывом тополя разбужен.
Я жил в одной стране. Там тишина
Равно проста в овраге, церкви, поле.
И мне явилась истина одна:
Трудна не боль — однообразье боли.

Я жил в деревне месяц с небольшим.
Прорехи стен латал клоками пакли.
Вслух говорил, слегка переборщил
С риторикой, как в правильном спектакле.
Двустрелка опереточной длины,
Часы, кровать, единственная створка
Трюмо, в которой чуть искажены
Кровать с шарами, ходики, двустрелка.
Законы жанра — поприще мое.
Меня и в жар бросало, и знобило,
Но драмы злополучное ружье
Висеть висит, но выстрелить забыло.
Мне ждать не внове. Есть здесь кто живой?
Побудь со мной. Поговори со мной.
Сегодня день светлее, чем вчерашний.
Белым-бела вельветовая пашня.
Покурим, незнакомый человек.
Сегодня утром из дому я вышел,
Увидел снег, опешил и услышал
Хорошие слова — а вот и снег.

Стихотворение Гандлевского «А вот и снег. Есть русские слова...» впервые было опубликовано в небольшом сборнике «Рассказ, книга стихотворений» (1989). В 1995 году Гандлевский издал сборник стихотворений «Праздник», в который вошло анализируемое нами стихотворение.

Большинство критических работ посвящено именно второму сборнику поэта, привлекшему внимание публики [см. 2–3]. Интересны рецензии О. Кузнецовой «Представление продолжается» [10] и Е. Шкловского «Время и место» [13], в которых сборник Гандлевского рассматривается как книга о судьбе поэта и его поколения. Критики уделяют внимание ностальгическим мотивам, лирической, эзистенциальной тоске лирического героя. В критическом отзыве Г. Шульпякова «Сюжет Питера Брейгеля» [14] высказывается мысль, что сюжеты Гандлевского схожи с полотнами известного живописца. Самое частое время года у Гандлевского — зима. Автор статьи делает интересное заключение: самое изменчивое, мерцающее время года «вбито» в устойчивый размер. Размер стихотворения «А вот и снег. Есть русские слова...» — классический Я5.

В работе Д. Бака «Законы жанра» [1], названной по одной из строк анализируемого стихотворения, рассматривается позиция Гандлевского-поэта и его творчество в целом. Основная черта стиля, которую выделяет автор, связывает Гандлевского с традицией русской классической литературы — цитирование. За иронией Гандлевского строгое отношение к традиции. В анализируемом стихотворении мы столкнемся с аллюзией чеховского афоризма.

Интересны слова литературоведа М. Эпштейна из монографии «Постмодерн в России» в главе «Каталог новых поэзий». Автор монографии характеризует новую поэзию и направление Гандлевского как «лирический архив или поэзия исчезающего я». «Наиболее традиционная из всех новых поэзий, сохраняющая в качестве центра некое лирическое я, но уже данное в модусе ускользающей предметности, невозможности, элегической тоски по личности в мире твердеющих и ожесточающихя структур» [16, с. 138]. Кажется, слова исследователя точно описывают творчество поэта и характеризуют рассматриваемое стихотворение.

В анализе стихотворения Гандлевского «А вот и снег. Есть русские слова...» мы рассмотрим уровни фоники, рифмы, метрики, ритмики, строфики, мелодики и композиции. Каждый аспект анализа должен привести нас к пониманию текста и выводу.

Рассмотрим уровень *фоники*. Все звуки в стихотворном тексте особым образом организованы. О. Брик в работе «Звуковые повторы» приходит к выводу: образные и звуковые элементы существуют одновременно [5]. Понять, каким образом упорядочены звуки и как они работают на смысл, помогает вокалическая решетка для гласных и внимательное наблюдение над согласными.

Гласные.

Вокалическая решетка.

	I	II	III	IV	V
1.	О	Э	Э	-	У
2.	О	-	Э	-	О
3.	Э	А	-	Э	-
4.	Ы	-	И	Э	О
5.	Ы	О	А	-	О
6.	О	-	Э	А	О
7.	И	-	О	Ы	О
8.	О	Ы	О	-	У
9.	Ы	О	Э	-	А
10.	О	А	А	Э	О
11.	Э	И	И	-	А
12.	А	О	-	А	О
13.	Ы	Э	Э	-	Ы
14.	Э	Э	А	А	А
15.	У	-	И	А	-
16.	О	-	А	-	А
17.	О	-	Э	-	Ы
18.	Ы	А	И	-	О
19.	О	О	У	-	Ы
20.	А	А	О	-	О
21.	О	А	О	-	О
22.	А	А	А	-	И
23.	А	-	У	-	О
24.	Э	И	Ы	-	Ы
25.	А	О	Э	О	О
26.	У	О	-	И	О
27.	О	Э	Э	-	А
28.	Ы	А	Э	-	А
29.	У	-	О	-	Э
30.	О	У	И	-	Ы
31.	И	Э	Э	-	Ы
32.	О	-	А	О	Э

В стихотворении преобладают гласные среднего и нижнего подъема: О, А, Э. При этом каждая из них разного ряда: Э — переднего, А — среднего, О — заднего.

О — 37 раз.

А — 26 раз.

Э — 23 раза.

Гласные У и Ы встречаются достаточно часто в стихотворении.

У — 3 раза в первой строфе и 5 во второй.

Ы — 7 раз в первой строфе и 8 во второй.

В вокалической решетке звук И занимает не самое частотное положение (10 раз). Однако его повторяемость на слабых позициях высока. Также можно предположить, что И занимает близкое положение по акустике к Ы и может являться с фонической точки зрения его более

высоким вариантом. Интересно замечание Б. В. Томашевского о звуке И: «Совершенно естественна ассоциация между цветами светлыми (например, белым) и звуками высокого тембра (например, “и”» [12, с. 95]. В стихотворении Гандлевского действительно скопление звуков И приходится на начало и конец стихотворения, то есть упоминание снега:

А вот И снег. Йесть рускИИ слова
С оскомИной младенчИской глюкозы
Снег валИт, тяжЬлеИт голова
Хоть сЫрость разводИ. Но этИ слезы
<...>
СИгодня утром Из дому я вышЫл,
УвИдИл снег, опешЫл И услышал
ХорошЬИ слова — а вот И снег.

В приведенных стихах выделены также усиливающие впечатление фонемы Ы, Й, как близкие И. Как отмечалось ранее в работе, звук И присутствует в целом равномерно в тексте стихотворения, однако, в описании зимнего пейзажа его функция становится заметнее.

Употребление звуков в двух строфах практически одинаково: яркого противопоставления двух строф на фоническом уровне нет. Преобладание в произведении гласных среднего и заднего подъема и нечастое употребление высокого звука И на сильных позициях дают ощущение определенной «весомости», «тяжести», отсутствия резких звуков. Чередующиеся О, А, Э создают впечатление законченности рассуждений, их обдуманности, что соответствует мыслям лирического героя.

Согласные.

О. М. Брик в статье «Звуковые повторы» отмечает, что среди согласных выделяется начальный согласный и согласный, стоящий непосредственно перед ударным гласным, последний автор статьи называет нажимным [5]. Нажимные согласные образуют аллитерацию, ненажимные — звуковой повтор. Попробуем проанализировать, какие согласные в стихотворении Гандлевского, находятся на этих позициях.

Согласные на сильной позиции¹:

- | | |
|--------------------|--------------------|
| 1. в, н, р, в. | 17. в, р, н. |
| 2. к, д, к. | 18. с, в, д, в. |
| 3. в, т, г. | 19. м, т, ч, н. |
| 4. с, р, л. | 20. в, р, х, в. |
| 5. н, м, з, р. | 21. к, ж, п. |
| 6. в, р, в, л. | 22. н, ж, с, б. |
| 7. д, м, т. | 23. р, л. |
| 8. л, р, т, б. | 24. с, с, в, б. |
| 9. ж, н, н, н. | 25. н, д, н, д, в. |
| 10. н, т, р, у, п. | 26. б, н, р, н. |
| 11. м, в, н. | 27. г, д, л, ч, а. |
| 12. н, б, р, б. | 28. л, л, в, п. |
| 13. ж, р, м, ш. | 29. к, к, в. |
| 14. р, т, л, к, п. | 30. г, м, в. |
| 15. р, к, щ. | 31. в, н, п, л. |
| 16. т, р, т. | 32. р, в, в, н. |

¹ Обозначение звука включает в себя и твердый, и мягкий вариант по О. Брику (звонкие и глухие — один звук, твердые-мягкие — разные звуки).

Рассмотрев отдельно сильные позиции, попробуем понять, какие согласные доминируют в целом и среди нажимных, и среди повторяющихся. Среди согласных особенно много сонорных: Н, М, Л, Р. Частотный звук В по артикуляторным характеристикам близок к сонантам. Большое количество сонорных придает тексту мягкость, плавность. Б. В. Томашевский в работе «Теория литературы: Поэтика» отмечает: «С точки зрения благозвучия все фонемы делятся на легкие и затрудненные. Наиболее легкими являются гласные, затем сонорные, за исключением звука “р”, затем звонкие фрикативный “в”...» [12, с. 89]. Последние исследования в области фонетики рассматривают звук В как сонант [4], что важно для нашего стихотворного текста. Все звуки предельно приближены к звучанию гласных: тон преобладает над шумом, что создает удивительно плавное, не нарушающее постоянно глухими согласными, звучание стихотворения. Также в стихотворении есть аллитерация на звуки С, К, Т.

Повторяющиеся звуки очень разнообразны как среди согласных, так и гласных, и их соотношение мы можем понять, исходя из внимательно подсчета. В целом роль часто употребимых гласных и согласных в стихотворении Гандлевского заключается в звуковом оформлении и дополнении образов. Подтверждение данной мысли я нахожу у Ю. М. Лотмана в работе «Анализ поэтического текста»: когда в художественном тексте есть морфологическая и синтаксическая упорядоченность, фонологическая ослаблена [11].

Теперь обратимся к аспекту рифмы в стихотворении. В стихотворении присутствуют все виды рифмовки:

aBaBcDcDeFeFgHgHiJiJkLkLmmNNoPPo

Преимущественно рифмовка в стихотворении перекрестная, так написана вся первая строфа и половина второй. В другой части второй строфы смежная, а затем охватная. Чередование мужских и женских клаузул также происходит неравномерно.

Рифмопары:

все рифмы являются простыми.

аа (слова — голова) — точная, богатая, глубокая, однородная, неграмматическая рифма, мужская клаузула.

ВВ (глюкозы — слезы) — точная, бедная, однородная, неграмматическая рифма, женская клаузула.

сс (дрожь — встаешь) — точная, бедная, неоднородная рифма, мужская клаузула.

ДД (лужам — разбужен) — неточная, замещенная, ассонансная, разнородная рифма, женская клаузула.

еe (тишина — одна) — точная, богатая, неоднородная рифма, мужская клаузула.

FF (поле — боли) — точная, бедная, однородная, неграмматическая рифма, женская клаузула.

gg (небольшим — переборщил) — неточная, замещенная, ассонансная, разнородная рифма, мужская клаузула.

НН (пакли — спектакле) — точная, бедная, однородная, неграмматическая рифма, женская клаузула.

ii (— искажены) — точная, богатая, неоднородная рифма, мужская клаузула.

JJ (створка — двустворка) — неточная, замещенная, ассонансная, неоднородная, грамматическая рифма, женская клаузула.

kk (мое — ружье) — точная, бедная, неоднородная рифма, мужская клаузула.

LL (знобило — забыло) — точная, богатая, глубокая, однородная (если считать глаголом, а не категорией состояния), грамматическая рифма, женская клаузула.

mm (живой — мной) — точная, бедная, неоднородная рифма, мужская клаузула.

NN (вчерашний — пашня) — неточная, усеченная, неоднородная рифма, женская клаузула.

оо (человек — снег) — точная, бедная, однородная, грамматическая рифма, мужская клаузула.

РР (вышел — услышал) — неточная, замещенная, однородная, грамматическая рифма, женская клаузула.

В стихотворении большинство точных рифм (11 из 16), но и достаточно много неточных рифм (5). Данное соотношение рассматривает В. М. Жирмунский в исследовании «Рифма, ее история и теория». Процесс усиления неточных рифм из-за «ослабления, редукции заударных гласных в женской рифме» ученый называет деканонизацией точных рифм [9, с. 238]. В стихотворении это рифма РР (вышел — услышал). Гласный в последнем слоге так сильно редуцируется, что ослабленное звучание Э очень похоже на А. Возможно, этому также способствует шипящий Ш, звук которого заглушает в обоих словах уже редуцированные гласные. К подобной характеристике тяготеет рифма DD (лужам — разбужен). Последний согласный не совпадает в рифмопаре, однако ослабленное звучание конечных согласных при произнесении похоже.

В стихотворении доминируют бедные рифмы. Бедных точных рифм — 7, а богатых — 4.

В основном все неточные рифмы замещенные и ассонансные.

Рифмы ВВ (глюкозы — слезы), gg (небольшим — переборщил), JJ (створка — двустволка), НН можно считать оригинальными. Остальные «банальные» рифмы также интересны и во многом неожиданы. Например, cc (дрожь — встаешь), DD (лужам — разбужен), LL (знобило — забыло), NN (вчерашний — пашня). В целом тенденцию стихотворения Гандлевского можно охарактеризовать как стремление к необычности найденных рифм.

Ю. М. Лотман в исследовании «Анализ поэтического текста» в главе, посвященной проблеме рифмы отмечает: «Звучание рифмы связано непосредственно с ее неожиданностью, то есть имеет не акустический или фонетический, а семантический характер» [11, с. 69]. Исследователь уподобляет это желанию дважды сказать одно и тоже. Рифма заставляет нас вернуться к предыдущей строке. Попробуем в данном стихотворении посмотреть на то, какой смысл аккумулируют некоторые рифмопары и как это сказывается на развитии сюжета.

Одна из первых рифмопар «глюкозы — слезы». Разберемся в семантике этих слов. Глюкоза — сахар, а слезы — соль. И глюкоза, и слезы представляют собой жидкость. Глюкоза — вещество, которое есть в соке фруктов и ягод. Слова «глюкозы» и «слезы», соединенные рифмой, обнаруживают некоторую схожесть на семантическом уровне. Стих «С оскоминой младенческой глюкозы» заставляет читателя обратиться к кругу ассоциаций, связанных с детством. Слово слезы также в сознании человека часто ассоциируется с детством, воспоминаниями, грустью, что вполне соответствует настроению рассматриваемого стихотворения. Рифмы «глюкозы» и «слезы» противопоставлены, но, кажется, что отношения между ними неоднозначны. Контекстная антонимия нарушается значением сопутствующего слова «с оскоминой». Оскомина — слабая боль. Это практически онемение, ощущение чего-либо терпкого, кислого. Получается, что в образе «оскомина младенческой глюкозы» заложено положительное и отрицательное. Такое понимание второго стиха позволяет связать ее с рифмой «слезы» четвертого стиха на ином уровне: чувство слез и оскомины глюкозы имеет один источник. Слезы и ощущение оскомины — боли, и характер этой боли до конца не ясен. Она может быть давней, давящей, и поэтому слезы желанны. Ее разрешения в слезах оказывается таким же неожиданным для лирического героя, как и выпавшей снег. Заметим, что именно с появлением снега мотивировано рассуждение лирического героя о русских словах «с оскоминой младенческой глюкозы».

Интересна мысль Лотмана о том, что в рифме могут сопоставляться такие слова, которые вне данного контекста не имели бы между собой ничего общего [11, с. 70]. Именно такое сопоставление происходит в рифме «глюкозы — слезы». Сложно представить какую-либо иную контекстную ситуацию для употребления рядом этих слов.

Рифмы cc (дрожь — встаешь) связаны на лексическом уровне. Короткие, немного резкие звуки этих слов реализовывают общую атмосферу некого внезапного ощущения, трепета.

Семантика рифм FF (поле — боли) дополняет друг друга: при упоминании поля читатель представляет бесконечное пространство. Рифма «боли» в стихе находится в словосочетании с «однообразье». Получается, что бесконечное, однообразное ощущение невыносимой боли сопоставляется с бескрайним пространством. Интересно, что в стихотворении пространство поля абсолютно лишено звуков: «Там тишина...» Поле — символ неизменности.

Рифма НН (пакли — спектакле) является в стихотворном тексте мотивом нелепости и театральности. Мысли лирического героя стихотворения Гандлевского, в чем-то схожи с героями стихотворения Б. Пастернака «Гамлет»: оба героя играют роль, читатель застает их в состоянии одиночества и разговора с самим собой.

Одна из интересных рифм — LL (знобило — забыло). «Знобило» — категория состояния, «забыло» говорится о неодушевленном предмете. Мир, в котором находится лирический герой, живет сам по себе, над ним нет воли героя, и ружье может «забыть» выстрелить. «Знобило», «в жар бросало» состояние независящее от персонажа. Иными словами, лирический герой подчинен времени, судьбе, и в этом схож с пастернаковским героем.

Рифмы — главные слова каждой строки. Они заключают в себе ключевые понятия для произведения и дают возможность понять общий смысл стихотворного текста.

Рассмотрим метрику произведения. Стихотворение Гандлевского «А вот и снег. Есть русские слова...» написано пятистопным ямбом (Я5). Л. М. Гаспаров в работе «Современный русский стих: Метрика и ритмика» отмечает: «5-стопный ямб — самый нейтральный из русских классических размеров. За ним нет далеких традиций, подсказывающих те или иные стилистические или тематические ассоциации...» [8, с. 108]. Как дальше отмечает исследователь, именно это объясняет его растущую популярность в поэзии XX века.

1. U_ / |U_ / |U_ | / U_ |U_ /
2. U_ / U_ |U_ / U_ |U_ / U
3. U' | / U |U_ / U |U_ /
4. U_ / U |U_ / |U_ / U | / U
5. U_ / |U_ / |U_ / U_U | /
6. U' |_ U_ / |U_ / |U_ / U
7. U_ / U |U_ / |U_ / |U_ /
8. U_ / U | / U | / U_ |U_ / U
9. U' | / |U_ / |U_ / |U_U | /
10. U_ / |U_ / |U_ / U | / U | / U
11. U_ / |U_ / U | / U_ |U_ /
12. U_ / |U_ / |U_U_ / U | / U
13. U' | / |U_ / U | / U |U_ /
14. U_ / U | / |U_ / |U_ / U | / U
15. U' |_ U_ / |U_ / |U_U_ /
16. U_ / U |U_ / U_ |U_ / U
17. U_ / U |U_ / U_ |U_ /
18. U_ / |U_ / |U_ / U_U | / U
19. U_ / |U_ / U | / |U_U_ /
20. U_ / |U_ / U | / U_ |U_ / U
21. U_ / U | / U | / U_ |U_ /
22. U_ / |U_ / |U_ / U | / U_ |U_ / U
23. U_ / U |U_ / U_ |U_ /
24. U_ / |U_ / |U_ / U_ |U_ / U
25. U' | / |U_ / U | / |U_ | / |U_ /
26. U_ / |U_ / |U_U_ / |U_ /
27. U_ / U | / |U_ / U | / U_ |U_ / U
28. U_ / |U_ / |U_ / U_U | / U
29. U_ / U |_ U_ / U |U_ /

30. U / U | / U | / U_ |U / U
 31. U / U | / |U / U | U / U
 32. U / U_ |U / |U / |U /

Рассмотрим уровень ритмики. Интересно замечание Гаспарова о ритме Я5: «ритм 5-стопного ямба стал настолько привычен, что уже менее нуждается в подчеркивании усиленной ударностью сильных мест: стих с многочисленными пропусками ударений все равно ощущается как ямб и не теряет ритма» [8, с. 105]. В стихотворении Гандлевского преимущественно пропущены ударения на четвертой стопе (20 раз) и на второй (7 раз). Также на первой (2 раза) и третьей (1 раз). Находим подтверждение у Гаспарова: «общее понижение ударности захватывает как сильные стопы (I, III, V), так и в первую очередь — слабые (II, IV)» [8, с. 105].

Сверхсхемных ударений в стихотворении 8 и преимущественно на первой стопе.

Словоразделы в большинстве случаев не соотносятся со стопоразделами.

Словоразделы преобладают в основном после 1 стопы (11 раз), после 2 стопы (17 раз), после 3 стопы (6 раз), после 4 стопы (16 раз). Гаспаров называет это «восходящим» ритмом, «для которого характерен повышенный процент словоразделов после 4 слога» [8, с. 106].

Проанализируем уровень строфики стихотворения. Равностроическое стихотворение Гандлевского «А вот и снег. Есть русские слова...» состоит из двух шестнадцатистиший. Шестнадцатистишие — необычная строическая форма для русской поэзии.

Первая строфа имеет перекрестную рифмовку с равномерным чередованием клаузул. Во второй строфе перекрестная рифмовка используется только в первой половине стиха, затем идет смежная и охватная рифмовка, а мужские и женские клаузулы чередуются согласно изменившимся рифмам. «Основными признаками, определяющими деление стихотворного текста на строфы, являются интонационно-синтаксическая замкнутость и упорядоченность рифмовки» [15, с. 125] — отмечает В. Е. Холщевников в исследовании «Основы стиховедения: Русское стихосложение». В рассматриваемом стихотворении происходит изменение в расположении рифм, Холщевников называет такое явление «ослабленностью строфической организации» [15, с. 153].

Употребление всех способов рифмовки делает стихотворение разнообразным по звучанию. Также в изменении рифмовки есть элемент обманутого ожидания: в стихотворном тексте создается определенная инерция. В десятом стихе второй строфы она нарушается, появляется новая смежная рифмовка. Затем мы вновь перестраиваемся на другую рифмовку — охватную. Холщевников называет это «перебоем, благодаря которому выделяются заключительные строки» [15, с. 154]. В стихотворении Гандлевского такое изменение приходится именно на финал, что позволяет говорить нам о стремлении выделить данные строки. Возможно, это также создает иллюзию нескованных и отчасти неожиданных для читателя мыслей лирического героя. Однако наиболее важную функцию для этого текста несет мотив круга. Завершает стихотворение охватная, опоясывающая, рифмовка. Две строфы также объединены кругом: стихотворение начинается и заканчивается одними и теми же словами — «А вот и снег». Можно предположить, что в авторскую задумку входило заложить в текст потребность многократного прочтения. После последних слов стихотворный текст с небольшой паузой можно читать вновь и вновь. Стихотворение образует круг мыслей лирического героя, его воспоминаний. Мотив круга также поддержан образом зеркала:

Двустройка опереточной длины,
 Часы, кровать, единственная створка
 Трюмо, в которой чуть искажены
 Кровать с шарами, ходики, двустройка.

В створке трюмо бесконечно отражаются перечисленные предметы, только теперь они следуют в обратном порядке — в зеркальном. Художественный мир стихотворения

бесконечен, и постоянно удваивается: отражение в зеркале, разные формы времени и, возможно, пространства («Я жил в одной стране» и «Я жил в деревне месяц с небольшим»), что будет рассматриваться далее. Сама структура двух строф, на мой взгляд, является важным для образа мира, бесконечного в своем удвоении.

Рассмотрим мелодику стихотворения. Синтаксическое членение и стиховое членение часто не совпадают. В стихотворении несколько раз встречается наброс и двойной бросок. Наброс — 9–10 («...Там тишина|равно проста, в овраге, церкви, поле») и 18–19 («...единственная створка|трюмо, в которой чуть искажены»), двойной бросок — 4–5 («...слезы|иных времен...»), 15–16 («...слегка переборщил|с риторикой...») и 31–32 («...опешил и услышал|хорошие слова...») стих. Также тяготеют к переносу некоторые строки. Например, к набросу — 1–2 («...русские слова|с оскоминой младенческой глюкозы»), 19–20 («...в которой чуть искажены|кровать с шарами, ходики, двустволка») и к двойному броску 23–24 («...злополучное ружье|висеть висит...»). В перечисленном несовпадение фразовой интонации с стиховым членением не так заметно, потому что в 1–2 — подлежащее и определение, а 19–20 и 23–24 — подлежащие и сказуемые, и пауза подразумевается, как и в разговорном русском языке. Однако на фоне предыдущих характерных переносов качества данных также становятся более заметными.

Стихотворение Гандлевского является говорным стихом. «Все разновидности говорного стиха своеобразно воспроизводят интонацию живой речи» [15, с. 174], как отмечает Холшевников. Рассматриваемый нами стихотворный текст построен как разговор лирического героя с самим собой. Лирический герой творчески деятельный человек («Законы жанра — поприще мое»), и его поведению и речи свойственна театральность:

Вслух говорил, слегка переборщил
С риторикой, как в правильном спектакле.

Все стихотворение — мысли лирического героя, посетившие его, когда он вышел на улицу. Для читателя остается загадкой произносит ли некоторые слова («Есть здесь кто живой?» или «Покурим, незнакомый человек») лирический герой своему вслух, и существует ли вообще в реальности художественного мира стихотворения собеседник, однако, данные строки являются имитацией разговорной речи, что важно для мелодики текста произведения. Начинается и заканчивается стихотворение также очень «разговорно»: «А вот и снег». Рассмотренные примеры ведут к определению разговорного типа говорного стиха, но текст передает не только интонацию живой речи, но и торжественной, приподнятой, как в выше цитированных стихах о риторике, и даже в продолжении начальной и конечной фразы: «Есть русские слова...»

Попытаемся понять, к какому типу больше тяготеет стихотворение, согласно мыслям Холшевникова. Короткие и длинные предложения сменяют друг друга, наличие фразеологизмом, обращение к собеседнику, переносы — признаки разговорного типа. Однако не так много неполных предложений столь характерных для разговорной формы.

На наш взгляд, рассматриваемое стихотворение балансирует между ораторской и декламационной формой. Лирический герой играет в риторику, в спектакль, в реальности он ищет собеседника и очень хочет поговорить. На этом уровне интересным образом проявляется удвоение в стихотворении, что мы анализировали в строфице. Лирический герой бесконечно ищет нужное слово, реальность смешивается с воспоминанием или мечтой, что проявляется на уровне мелодики.

Стихотворение богато метафорами и, как мне кажется, иронической игрой в метафоры. Например, метафора — «оскомина младенческой глюкозы», а игра — «слезы иных времен, где в занавеси дрожь». Если бегло проглядеть стихотворение, последний оборот может показаться сложной метафорой: слезы времени, эпохи. Все оказывается проще: это детские слезы лирического героя. Образ достаточно емкий, но вполне конкретный. «Дрожь занавеси» может связаться в читательском сознании с театральным занавесом, что в дальнейшем поддержано

текстом. Таким образом, «дрожь занавеси» может быть метафорой или может ею не являться (занавесь-занавеска). Стих «Меня и в жар бросало, и знобило» — ометафоризованный процесс творческой муки. Светлый день, белая «вельветовая» пашня дополняют образ снега и в целом характеризуют цветовую палитру стихотворения. Возможно, снег тоже игра в метафору. С одной стороны, он реален в художественном мире стихотворения, с другой, он является символом обновления для героя, надеждой, и снег уже не только «хорошие слова».

В тексте присутствует элемент художественной игры с читателем: завуалированная фразеологизация и интертекстуальность. Например, «Снег валит, тяжелеет голова...». Непосредственно исходя из текста, получается, что голова тяжелеет от сыплющегося снега. Попробуем глубже посмотреть на образ. В русском языке существует фразеологизм с глаголом тяжелеть, употребляемый в словосочетаниях с существительными голова или ноги, который означает ощущение тяжести, то есть боли в части тела. В тексте реализована метафора: голова «болит» под тяжестью мыслей. Четвертый стих не менее интересен: она также заключает фразеологизм: «Хоть сырость разводи». Разводить сырость — плакать. Здесь же появляется слово «слезы», что не может не заставить работать значение упомянутого фразеологического оборота. Здесь опять наблюдается игра с читателем, который может понять все буквально: пошел снег, на улице слякоть.

В стихотворении Гандлевского присутствует интертекст Чехова: если ружье висит, оно непременно должно выстрелить. Дословно эта фраза Чехова из письма к литератору А. Лазареву-Грузинскому звучит так: «Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду выстрелить из него». Интересным также показалось то, что во фразеологических словарях приведенные выше выражения «тяжелеет» и «разводить сырость», читатель всегда сталкивается с контекстом произведений Чехова. В целом общая атмосфера в стихотворении и настроении лирического героя схожи с духом чеховских пьес.

Проанализируем композиционную структуру стихотворного текста. В первой строфе лирической герой представлен читателю в двух ситуациях: он удивляется снегу (слова первой части стиха: «А вот и снег...»), затем мечтает и отстраняется от происходящего, переносится в прошлое (от «Есть русские слова...» до «...однообразье боли»). Последние четыре стиха первой строфы и вся вторая строфа посвящены описанию жизни героя в последнее время, разговору с незнакомым человеком и возвращению к первому снегу повторяющимися словами: «...а вот и снег». Таким образом, стихотворение представляет собой круг. Две строфы соединяются, словно две половинки, в целую фигуру. Все в стихотворном тексте работает на создание эффекта круга, который достигается разными образами бесконечности в тексте и удвоением.

В стихотворении Гандлевского существуют два времени и два пространства. Лирический герой удивляется снегу и переносится воспоминаниями в другое время. На уровне текста это мотивировано фразой: «слезы иных времен». Слезы иных времен — слезы, которые были у лирического героя раньше, в прошлом, от которого сейчас он отгородился. Особенно эта отстраненность чувствуется в противительном союзе но, с которого начинается предложение: «Но эти слезы иных времен...» Герой хочет заплакать, но не может, эти слезы будто принадлежат другому этапу его жизни, куда он не может больше вернуться. Возможно, это детство (к этому выводу нас подталкивает и слово «младенческой»), когда ребенок легко восхищается, радуется снегу. Став взрослым, у лирического героя могут только появиться слезы. В этом вновь проявляется сложная антонимия приятного, сладкого и кислого, терпкого, что мы рассматривали в аспекте рифмы.

Герой находит примирение противоположным чувствам: он погружается в воспоминания. В мыслях лирического героя появляются неожиданные образы, которые характеризует то место и время его жизни: «Я жил в одной стране...» И там был трепет штор, пение соловья, заря, будильник и тополя. Все это напоминает описание деревни.

Глагол «встаешь» представлен в форме несовершенного вида, что означает повторяемость действий, их бесконечность, аналогичную английскому Present Simple. После того, как лирический герой описал тот мир и свои обычные действия в нем, появляется строчка: «Я жил в одной стране». Иными словами, тот мир для него «другая страна», сейчас

его там нет и он о ней вспоминает, потому что в строке «Снег валит, тяжелеет голова» глаголы даны в настоящем времени. Лирический герой продолжает описывать: овраг, церковь, поле. Любопытно, что в стихотворном тексте упоминаются будильник, часы и ходики, символы отсчета времени. Герой в стихотворении находится в двух мирах: в мире, где он жил раньше, и в мире, в котором он сейчас находится. Интересно, что одна страна, где он жил, исходя из наших рассуждений в детстве, очень похожа на деревню, в которой лирический герой находится немного больше месяца. Возможно, схожестью мест, первым снегом, которому всегда очень рады в детстве, и вызваны воспоминания.

Итак, лирический герой бесконечно кружится между реальным временем и прошлым, что также напоминает замкнутый круг. Вспомним мотив круга, встречавшийся ранее на анализируемых уровнях: охватный способ рифмовки, зеркальное отражение предметов в комнате (в аспекте переносов в строфики). Интересно, что образ круга, как кажется, не всегда обыгрывается в стихотворении с положительной точки зрения. Например, слезы, лужи и прорехи в каком-то виде также принимают очертания круга, но круга очень ущербного, неровного, недолговечного. Зеркало, которое читатель мог бы представить обычной круглой формы, в тексте не является круглым: это «единственная створка трюмо». Шары кровати могут отразится только в зеркале, то есть в нереальном мире, ином. Заря, утреннее, восходящее солнце «плывет по лужам». Во внешней праздничности можно увидеть внутреннее беспокойство лирического героя и нестабильность, изменчивость окружающего мира.

В стихотворении Гандлевского «А вот и снег. Есть русские слова...» удивительным образом сочетаются символы, мотивы со знаком плюс и минус, интертекст, фразеологизмы, обращение к традиции на разных уровнях. Перечисленные черты во многом определяют современную русскую литературу. Гандлевский — писатель периода постмодерна, который во многом продолжает путь классической русской литературы, особым образом цитируя ее, создавая образ лирического героя.

Литература

1. Бак Д. Законы жанра// Октябрь. 1996. № 9. С. 123–139.
2. Богданова О. В. Современный литературный процесс: текст, претекст, интертекст. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 324 с.
3. Богданова О. В., Цветова Н. С. Эпох скрещенье... Русская проза 1960-х — 2020-х годов. СПб.: Алетейя, 2023. 374 с.
4. Бондарко Л. В., Вербицкая Л. А., Гордина М. В. Основы общей фонетики. М.; СПб., 2004. 160 с.
5. Брик О. М. Звуковые повторы // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1917.
6. Гандлевский С. М. Праздник, книга стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд, 1995. 108 с.
7. Гандлевский С. М. Рассказ, книга стихотворений. М.: Московский рабочий, 1989. 31 с.
8. Гаспаров Л. М. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 487 с.
9. Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975. 664 с.
10. Кузнецова О. Представление продолжается// Новый мир. 1996. № 8. С. 211–214.
11. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство СПб., 1996. 846 с.
12. Томашевский Б. В. Теория литературы: Поэтика. М.: Аспект, 2002. 333 с.
13. Шкловский Е. Время и место// Новый мир. 1997. № 6. С. 245–248.
14. Шульпяков Г. Сюжет Питера Брейгеля// Арион. 1997. № 3. С. 15–19.
15. Холшевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. СПб.: СПбГУ, 1996. 182 с.
16. Эпштейн М. Каталог новых поэзий // Эпштейн М. Постмодерн в России. М.: Изд. Р. Элинина, 2002. 367 с.

УДК 82.161.1:81'42

Перзеке Андрей Борисович,
доктор филологических наук, профессор,
Крымский республиканский институт постдипломного
педагогического образования
Email: perzeke@rambler.ru

Перзеке Маргарита Юрьевна,
кандидат филологических наук, доцент,
Крымский университет культуры, искусств и туризма
Email: perzeke@rambler.ru

АВТОРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ В РОМАНЕ Ю. ОЛЕШИ «ЗАВИСТЬ» И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПУТИ ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ

В статье рассматривается создание Ю. Олешей произведения со сложной двойственной семантикой как результат стремления писателя воплотить гуманистическую концепцию личности и мира, берущую свой исток в традиционных нравственных ценностях, в рамках сюжета о советской космогонии, изображающего строительство нового мира. Показано идеическое противостояние главных персонажей, обречённость героя с романтическим складом души и торжество носителя приземлённого pragmatизма, перестройка жизненного уклада и человеческих отношений новой властью в обществе как катастрофа. Раскрывается своеобразие замысла Олеши в романе и художественных путей его воплощения, роль интертекста поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» в выражении подлинной авторской позиции, значение «Зависти» в контексте литературы эпохи создания.

Ключевые слова: идеическое противостояние, креативный миф, романтический герой, новый мир, катастрофа, интертекст, внутренняя семантика.

Perzeke Andrey Borisovich,
Doctor of Philology, Professor,
Crimean Republican Institute of Postgraduate
Pedagogical Education
Email: perzeke@rambler.ru

Perzeke Margarita Yurievna,
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Crimean University of Culture, Arts and Tourism
Email: perzeke@rambler.ru

THE AUTHOR'S IDEA IN THE NOVEL BY Y. OLESHA “ENVY” AND THE ARTISTIC WAYS OF ITS EMBODIMENT

The article examines the creation by Yu. Olesha of a work with complex dual semantics as a result of the writer's desire to embody the humanistic concept of personality and the world, which takes its source in traditional moral values, as part of a plot about Soviet cosmogony depicting the construction of a new world. It shows the ideological confrontation of the main characters, the doom of the hero with a romantic mindset and the triumph of the bearer of mundane pragmatism, the restructuring of the way of life and human relations by the new government in society as a disaster. The originality of

Olesha's plan in the novel and the artistic ways of its embodiment, the role of the intertext of A. Pushkin's poem "The Bronze Horseman" in expressing the true author's position, the meaning of "Envy" in the context of the literature of the era of creation are revealed.

Keywords: ideological confrontation, creative myth, romantic hero, new world, catastrophe, intertext, internal semantics.

Как удачно определил один из исследователей, «Зависть» — книга вечных проблем и нового зрения» [13, с. 231]. Созданный в 1927 году, роман отличался таким уровнем мастерства и новаторства, что это сразу бросилось в глаза его читателям. Н. Н. Берберова, прочитавшая «Зависть» вскоре после публикации, отмечает в своих мемуарах выдающийся своеобразный талант молодого писателя, «умевшего писать... совершенно по-новому, как по-русски до него не писали, обладавшего чувством меры, вкусом, знавшего, как переплести драму и иронию, боль и радость... Он изображал людей ... на фоне собственного видения мира, со всей свежестью своих заповедных законов. Я увидела, что Олеша — один из немногих сейчас в России, который знает, что такое подтекст, который владеет интонацией, гротеском, гиперболой, музыкальностью и неожиданными поворотами воображения» [3, с. 185]. Эту неординарность произведения и талант его автора отмечают практически все исследователи. В Юрии Олеше, пишет Н. Л. Лейдерман, «буквально играло, веселилось моцартианское начало. <...> Весь текст «Зависти» — это образец предельно сгущённого, артистически яркого и даже броского импрессионистского видения мира» [9, с. 250; 252].

Ощутимо выделяясь в насыщенном пространстве литературы 1920-х годов, интенсивно ищущей новых путей для выражения катастрофической эпохи, роман Олеши неизменно сохраняет свою привлекательность для исследователей. Она проявляется в потребности изучения филигранного словесного мастерства писателя, чем отмечен, например, подход М. О. Чудаковой, равно как и в стремлении увидеть в романе выражение судьбы художника, присущее взгляду А. В. Белинкова и целого ряда других литературоведов. При этом, как справедливо отмечает В. В. Гудкова, «Олеша — один из тех, кто начинает новаторскую прозу XX века, художник, чьё влияние на формотворчество русской литературы в полной мере ещё не оценено (да и споры об этом не окончены). Эта репутация Олеши как недооцененного новатора сформировалась после его «переоткрытия» в последние десятилетия (начиная с 1960-х годов)» [7, с. 128].

Особенностью «Зависти», постоянно вызывающей необходимость объяснений, явилось то, что в ситуации всего лишь десяти лет, прошедших после гражданской войны, острого идейного противостояния внутри страны и агрессивной государственной идеологии, а также наличия эмиграции с её идейными и литературными позициями, произведение было одобрено и принято представителями совершенно различных лагерей. Н. Н. Берберова вспоминает, как после прочтения романа она испытала «самое сильное литературное впечатление за много лет. Это было и осталось для меня крупнейшим событием в советской литературе» [3, с. 185]. Известно, что творение Олеши высоко оценили такие представители литературной эмиграции, как Ходасевич и Набоков, и что нравился он также Горькому и Луначарскому. «Эта странная книга, — отмечает И. Н. Сухих, — в какой-то краткий исторический момент смогла удовлетворить почти всех. <...> Редко какая книга в истории советской литературы встречалась с таким энтузиазмом — коммунистов и попутчиков, социологов и формалистов, правых и левых, «своих» и «чужих» в разрезанной на две части русской литературе» [13, с. 223]. Причиной подобной реакции было, как представляется, то, что каждая из идейных сторон находила в романе близкое себе содержание. «Зависть» давала для этого все основания своей кричащей противоречивостью: сначала самим характером сюжетного противостояния, а затем соотношением сюжета и непосредственно советской реальности.

Исследователи при обращении к поэтике «Зависти», стремились пристально взглядеться в его героев в поисках ответа на вопрос: как эстетически непревзойдённый роман, ставший творческой вершиной своего автора, его ярким взлётом, явился одновременно глубоким компромиссом перед новой властью, признанием автором своей жизненной капитуляции (А. В. Белинков), «самооговором» (А. К. Гладков) испуганного советского интеллигента,

«который не решился вступить... в противостояние и предпочёл стать заурядным советским писателем...» [2, с. 257]. При этом в критике проявилось устойчивое стремление интерпретировать бросающуюся в глаза парадоксальность художественных решений писателя, попыткой объяснить её выходом возникших смыслов за пределы авторского замысла. «Юрий Олеша, — как утверждал А. В. Белинков, — написал противоречивую книгу. Герой, который обязан быть положительным, вызывает отвращение у читателей, а герой, которому симпатизирует автор, не имеет права нравиться» [1, с. 126].

Эту мысль развил Н. Л. Лейдерман, стремясь осмыслить самую важную особенность творения Олеши, которая определила его непреходящее достоинство и выступила одним из ключей для понимания. «Авторский замысел романа «Зависть», — пишет исследователь, — прозрачен: обличить людей, оторванных от реальной действительности, бесполезных пошляков-обывателей, людей, живущих в мире вымысла, грёз, фантазий, в мире слов, но не дела. Противопоставить им писатель решил людей совершенно противоположного склада: ...людей не слова, а действия. Но одно дело — субъективный замысел, вложенный в образ. Другое дело — объективный смысл образа, созданного автором. Нередко бывает, что художественный мир, созданный воображением автора, начинает корректировать авторский замысел, а случается и опровергать его» [9, с. 242].

Однако подобные подходы, увидевшие в романе идейную капитуляцию Олеши, его неуправляемость возникшими смыслами, имея свою логику, не объясняют очень многое в феномене разительной двойственности художественного мира этого творения, хотя в них и присутствует ощущение драматизма авторского поведения. В свете данной проблемы стоит прислушаться к наблюдениям Н. Н. Берберовой, которая, отмечая выдающиеся достоинства нового романа, уверенно говорила о *сознательном осуществлении* Олешей художественных задач в «Зависти» и поразительном авторском контроле за этим процессом, указывая на мастерское владение автора подтекстом и высоким уровнем выразительности письма [3, с. 185].

По нашему мнению, существовало несколько факторов, которые, сойдясь в точке создания «Зависти», определили невероятно сложную природу романа, влияя на замысел и творческие стратегии выстраивания его сюжетно-образной системы в политическом и литературном контексте времени, обретая свой исток в столкновении писателя и эпохи. Важнейшим из них, влиявших на авторское поведение Олеши в «Зависти», отразившихся на своеобразии художественных решений и дающих основания для их приведённых выше оценок, была *атмосфера несвободы*, которая «стояла на дворе», нарастающая угроза для творческой интеллигенции, многих других категорий граждан страны и всего жизненного уклада от победившей революционной власти. В предисловии к своей книге «Литература советского прошлого» М. О. Чудакова пишет: «Предмет книги — литературный процесс советского времени, то есть в условиях огромного социального и политического давления. Без учёта этого фактора невозможно понять творчество Булгакова, Зощенко, Олеши, Пастернака и других...» [15, с. 4]. К этому утверждению также следует добавить, что политическое давление в прямой и непрямой форме создавало для писателей, а в данном случае — для автора «Зависти», психологические, нравственные, творческие конфликты. Они проявляли себя в особых чертах поэтики текста, свойственных роману Олеши и характерных в разной мере как типологическое явление для того корпуса произведений советской эпохи, который не был отмечен сознательным стремлением к её апологетике.

Тяжесть общественной атмосферы, продолжавшейся десятилетия и негативно влиявшей на сознание писателей, убедительно показана В. В. Гудковой. Исследователь рассматривает эволюцию, а точнее — инволюцию написанных Олешей в разные годы вариантов постоянно требуемой у всех советских граждан автобиографии, которая каждый очередной раз подвергалась усиливающемуся саморедуцированию в стремлении привести о себе как можно меньше реальных фактов. В последнем, дневниковом, самом выразительном и итоговом, одновременно ироничном и трагедийно-гротескном варианте, она звучала так: «Я нигде не родился. Я вообще не родился. Я не я...» [7, с. 128].

Стремясь постичь творческую логику Олеши в «Зависти», не сводящуюся к идеям о его компромиссе, сдаче, самооговоре, и не подтверждающую мысль о бессознательном воплощении писателем сверхавторских смыслов, противоречащих задуманным изначально, можно попытаться реконструировать её ход, находя опору в сюжетно-семантическом пространстве романа и восприятии его разными читателями. Начнём с того, что «Зависть» имела широкий успех и принесла писателю славу в политически сложной литературной обстановке. В связи с этим стоит вспомнить, что, например, повесть «Собачье сердце» Булгакова, написанная в 1925 году, так и не увидела свет по идейным соображениям, не пропущенная в печать лично Бухарином, роман «Белая гвардия», не полностью опубликованный в том же году в журнале «Россия», так и не переиздавался в СССР до 1966 года, номер журнала «Новый мир» с «Повестью непогашенной луны» Пильняка был в 1926 году срочно изъят, а свою едкую сатирическую повесть «Ленинград» её автор Козырев по вполне понятным причинам даже не совершил попытку опубликовать. Эти произведения оказались вне официального литературного процесса, чего нельзя сказать о творении Олеши.

В «Зависти» писатель зорко заложил в несущую основу сюжета актуальную модель советской политической мифологии, активно проецировавшейся на официальное искусство, которое стало одной из главных сфер её воплощения [8]. В его повествовании проявились присущие ей трансформационные стратегии переосмыслиения классических мифологем — рождения нового мира и обречённости старого; борьбы добра и зла; культурного героя и его деяний; бунта устремлённых к новой жизни детей против отцов; происков трикстера, мешающего созиданию демиурга; жертвы ради общего блага; покорения стихии во имя гармонизации мира и демонстрации моцки. В системе персонажей романа утверждались созидатели, люди реального дела, которым нелепо пытались противостоять разоблачённые в своей бесполезности для светлого будущего и человеческом ничтожестве пустые болтуны и фантазёры с несостоительными амбициями.

Вместе с тем в произведении целенаправленно развивается второй идейный пласт. У Олеши, встретившего вместе со своими друзьями-одесситами Багрицким, Катаевым, Ильфом и Петровым революцию с искренним восторгом и надеждой, которых у него ещё хватило на романтический пафос созданной в 1924 году сказки «Три толстяка», в романе возникают черты традиционного романтического конфликта — противостояние личности и власти, идеала и действительности, духа и грубой плоти, высокого чувства и приземлённого рацио. Он тонко ощущал обострение этого противостояния на новом историческом витке и воплотил его с использованием целого ряда средств поэтики романтизма, начиная с неотмирного бунтующего героя и широко включая в повествовательную ткань сны, сказочность, наплывы ирреальности, метаморфозы, а также мотивы двойничества, зеркала, тени, механического человека, неразделённой возвышенной любви. «Зависти» оказались также присущи вариации архетипов отца и сына и восстания брата на брата.

Весь этот далеко не полностью перечисленный художественный арсенал выразительно говорил о сверхсложных задачах, которыеставил перед собой автор, о его стремлении сказать читателю нечто очень важное, не переходя за пределы границ существующих возможностей в общественно-литературной ситуации, о продуманной точности каждого шага в пространстве романа. Речь идёт о том, что присущая «Зависти» двойственность изображения событий и персонажей возникла не стихийно в процессе её создания как отражение противоречий в сознании Олеши, а явилось вполне *сознательным авторским ходом*. Он потребовал филигранного словесного мастерства для выражения общего и своего личного драматизма от несогласия с линией партии и новой реальностью, крушения надежд и отразил переживания внутреннего отщепенства и тягостного ощущения себя изгоем, от которого писатель-прототип Кавалерова никогда не мог избавиться.

Путь, избранный Олешей в романе, заключался в том, что все его центральные герои были созданы с использованием техники шаржа. Эксцентричные, нелепые, чудаковатые, но при этом амбициозные пустые мечтатели и фразёры, предстающие в рамках советского креативного мифа «Зависти» «бывшими людьми», обречёнными на исчезновение в новой

жизни, создавали возможность художнику в рамках этих образов показать их оборотную сторону. Ею был тонкий строй поэтической души Кавалерова, испытавшего в жизни много горя, наткнувшегося на непреодолимые жизненные преграды, обездоленного, а также Ивана Бабичева — брошенного отца настроенной против него прогрессивными персонажами «блудной дочерью», остро переживающего утрату традиционных человеческих чувств и мечтающего всеми силами души создать машину, способную уничтожить коллективную кухню-дворец, лишающую людей семейного уюта, как страшное современное зло. Отметим, что желание уничтожить ворвавшееся в мир зло было общим. В это же историческое время оно также оказалось присуще и булгаковскому профессору Преображенскому, сделавшему Шарикову «обратную» операцию. Однако в жизни с ним ничего поделать было уже нельзя.

Безусловно, в финале оба бунтаря, и так отмеченные проблемным поведением, оказываются лишёнными писателем благородства и духовности, и совершенно опускаются. В изображении падения этих героев проявляется авторская мысль о полной жизненной безысходности для носителей такого душевного склада, их деградации в чуждой им реальности. Вместе с тем, проблемы и угрозы для человечности, связанные с ними, поставленными Олешей в первый ряд жертв новой власти, оказывались в романе озвучены, выполняя авторскую задачу, и оставались открытыми, вызывая сочувствие у определённой читательской аудитории.

Креативные герои Андрей Бабичев и Володя Макаров с «положительной» социальной маркировкой, в полной мере ощущающие в романе историческую правоту и жизненную перспективность, тоже предстали изображенными с долей шаржа. Чего стоит, например, пение строителя Четвертака в клозете, его гимнастика в кальсонах и упоение здоровой физиологией своего тела. В этом же ряду находится погружение этого великого человека в дикую суetu бесконечных мелочных дел, принявшие абсурдные формы, восторженное упоение новым сортом колбасы, способной дёшево накормить трудящихся. Ему присуща и сокровенная мечта о создании вкусных сосисок, а при этом неспособность создать свою семью, он обзаводится приёмным сыном, у которого есть живой отец. Шаржирование присутствует и в образе этого сына — нового человека, чей рационализм доходит до точного расчёта сроков развития личных отношений с Валей, к которой у него нет тёплого живого чувства, как у Кавалерова.

В образе Андрея Бабичева под внешними достоинствами в тексте были заложены отталкивающие черты приземлённого вульгарного материалиста, поистине фанатичная созидающая страсть и ярость в отношении бросающих ему вызов «лишних людей». Его недостроенное громадное детище «Четвертак» выглядело крепко утверждающимся на земле капищем новой, языческой по своей сути веры, в которой на первом месте находилось коллективное насыщение плоти. Таким из-под пера Олеши вышел советский космогонический миф. Под покровом востребованной литературной схемы и творческой оригинальности её воплощения писатель передавал его угрожающий характер для традиционных ценностей, неисправимым носителем которых оставался. Изначально продуманный его замысел нашёл блестящую художественную реализацию. Её частью стало и само название романа, манифестирующее отношение Кавалерова и Бабичева Ивана к новой жизни и её успешным строителям как чувство зависти, за которым скрывалось чувство горечи самого автора. Оно вписывалось в схему воплощённого им советского мифа, но не соответствовало реальному содержанию конфликта его героев с миром и тоже представляло удачным ходом для легального общения с проницательным читателем.

Драму большого художника Н. Л. Лейдерман увидел в мучительной двойственности авторского сознания Олеши, «пытавшегося согласовать свои этические и эстетические представления с тем, что провозглашалось в качестве идеалов нового социалистического общества» [9, с. 250]. Однако драма заключалась в расхождении его первоначального восприятия революции как добра, света, справедливости, открытия новых горизонтов, в которое Олеша привнёс ожидания своей души, своё первоначальное упоение её музыкой, с той жестокой реальностью, которую явило перед ним бурное развитие советской

государственной машины. Драма была ещё и в том, что ему пришлось ради возможности быть допущенным в литературу, изображать жалкими тех, кто был ему так или иначе духовно близок, и торжествующими победителями тех, с кем он внутренне не был согласен. В результате Олеша воплотил идеалы власти вместе с сомнением в то, что это — добро, поскольку прочно стоял на позициях приоритета идеи личности над всеми другими идеями. И сделал это с ярким, всеми признанным мастерством, давшим литературное бытие художественной системе романа с глубоко скрытыми смыслами.

В финале «Зависти» не случайно звучит тема безысходности и обречённости двух потерпевших поражение героев и безвозвратной утраты ими будущего. Она была рождена эпохой и оказалась озвучена также обречённым интеллигентом Алексеем Турбиным в «Белой гвардии»: «Был мир, и вот мир убит».

Так возникло сложнейшее по принципам своей поэтики творение с двухуровневой антиномичной семантикой, в котором по ходу развития сюжета происходила смена знаков во внешних аксиологических установках на противоположные. На фабульном уровне писателем была воплощена схема советского космогонического мифа о строительстве нового мира, его устремлённости в будущее во главе с культурным героем Андреем Петровичем Бабичевым. В этом мифе происходило преодоление всего старого, отжившего и не нужного социализму, включая частные кухни и личности пошлых персонажей Кавалерова и Ивана Бабичева с их архаичной системой духовных ценностей и нелепым исторически обречённым бунтом. Однако во внутреннем смысловом пространстве последовательно складывалась иная художественная логика. Она говорила о катастрофе, насилии над миром, чинимом властью, деградации в социуме вечных основ бытия, унижении светлого, хрупкого, поэтичного личностного начала, которое одухотворяло мир и видело в нём высшие смыслы, и смятённой женственности (образ Вали), иссякновении естественных человеческих чувств, заменяемых приземлённым плебейским прагматизмом, олицетворяемым в романе метафорическим образом колбасы.

«Зависть» — это ещё и яркий пример того, какие соблазны создавал для писателей «век-волкодав», предлагая подчиниться своей генеральной линии, проникая в душу, и как в творческой поэтической душе, одарённой помимо власти над словом, «инстинктом правды», категорическим императивом, возникало противодействие его агрессивной и завлекательной фальши, злой утопии и тотальному насилию. Эта изнурительная борьба, ставшая достоянием Олеши (и не только его) как типичный знак времени, нашла своё выражение в образной пластике произведения, интонации его повествования от первого лица, подтексте, системе литературных аллюзий и реминисценций и, в конечном итоге, мощной мифопоэтической и интертекстуальной основе романа, семантике составляющих её узнаваемых литературных архетипов в их взаимодействии.

Произведение Олеши концентрирует в себе принципы ставшего типичным в советскую эпоху художественного феномена, который можно условно обозначить как «амбивалентная литература». Сущность его заключалась в том, что внешняя фабульная апологетика того, что соответствовало официальной идеосистеме, «снималась» скрытым, подспудно возникающим в сюжетно-событийном поле звучанием, противительным внешнему смысловому слову. Такова «Зависть». Таковы поэма Александра Блока «Двенадцать», романы Бориса Пильняка «Волга впадает в Каспийское море», Михаила Шолохова «Тихий Дон» и «Поднятая целина», Артёма Весёлого «Россия, кровью умытая», финальная часть романа Михаила Булгакова «Белая гвардия». Обращение к интертексту «Медного всадника» в романе Олеши даёт возможность выхода на новый уровень постижения художественных смыслов этого неординарного произведения, проявляет те глубоко скрытые силы, которые поднимают «Зависть» над её историческим временем и приобщают к великой литературной традиции, осмысливающей трагическое национальное бытие. Далеко не случайно исследователи романа видели в его коллизии «развитие традиционной российской темы — темы противостояния личности и государства, воплощённого в облике его сакрализованного правителя» [5].

Очертания пушкинского мифа о Медном всаднике возникают в повествовании органично вслед за стремлением чуткого, тонкого и глубокого писателя оставаться верным реальности с существующей в ней расстановкой сил, его поисками оптимальных эстетических решений для её выражения. Присутствие смыслов пушкинской поэмы в тексте творения Олеши, имеющих здесь свою различную степень имплицитности, приобретает системный характер в неповторимо-новаторской авторской интерпретации.

Художественная оптика писателя ставит в центр романа противостояние властной фигуры «пересоздателя» мира Андрея Бабичева и носителя обострённого личностного мироощущения бедного поэта Николая Кавалерова — социально «малого» персонажа. Благодаря этому в повествовании возникает узнаваемая бинарная оппозиция Медного всадника и Евгения с присущим им в «петербургской повести» конфликтом. Весьма характерно, что отчество Бабичева, называемого одним «из замечательных людей государства» [11, с. 15], носителя революционного мышления — Петрович. Такая деталь усиливает в нём черты деятеля петровского типа — реформатора, преображенца и одновременно носителя тяжёлой властной воли и преследователя несогласных с ней, каким Пушкиным воплощён образ Петра в «петербургской повести».

Этот персонаж Олеши, подобноциальному царю Вступления в поэму «Медный всадник», имеет идеальный проект преображения реальности, которую он вслед за своим литературным предшественником считает несовершенной. И точно так же, как пушкинский Пётр, который «вдаль глядел», захваченный грандиозными замыслами, Андрей Бабичев во время своей речи «смотрел вдаль, поверх передней массы зрителей» [11, с. 90], похожим образом не замечая людей и при этом желая государственного блага. Основой его проекта, который уже начал активно воплощаться, выступает «Четвертак» — «здание счастья... дом-гигант, величайшая столовая, величайшая кухня... люди, питаясь там, освободят себя от нудных семейных забот» [11, с. 15].

В стремлении автора проекта воплотить его в жизнь проявляется властная воля сродни той, которая прозвучала в креативном утверждении Петра поэмы Пушкина: «Здесь будет город заложён» [12, с. 260]. Эта «громада» предстаёт знанием нового мира. По великому замыслу Бабичева, она призвана коренным образом изменить жизнь всех людей, отменив устаревшие кухни каждой семьи, освободив семьи от обременительного приготовления пищи и собрав их под одной крышей для совместного питания, создавая таким образом социум нового типа. Здесь явно просматривается связь с космогонией «Медного всадника», где изображены «громады стройные» и «оживлённые» берега Невы на месте прежней убогой и разобщённой жизни людей.

В связи с грандиозным «Четвертаком» в «Зависти» возникает мотив обречённости дома, семьи, семейного очага как человеческого космоса, ставших заложниками государства. Этот мотив присущ пушкинской поэме, приобретая в ней в ходе сюжетного развития катастрофическое звучание, что стало характерно и для романа Олеши, поскольку в обоих произведениях оказывается изображено одно и то же явление — вторжение властной силы в естественное человеческое бытие. И точно так же, как печать утопии лежит на планах Петра и его творении в поэме, она становится различима в деятельности Бабичева, направленной на воплощение грандиозных утопических планов. Их главной целью является подчинение стихии жизни государственной идеи, что соотносится с мифом Пушкина о Медном всаднике.

В «Зависти» возникает и мотив пира, присущий «петербургской повести», в творческой авторской интерпретации романа приобретающий пародийное звучание. Если стремление Петра гармонизировать мир изображено поэтом как возвышенное по своему замыслу, то у Олеши планы Бабичева предстают в существенно сниженном виде. Креативный герой писателя занимается созданием вкусной и дешёвой колбасы, которой собирается накормить весь народ нового мира, за что и получает от своего антагониста Кавалерова прозвище «колбасник». Эта колбаса, возведённая её создателем в абсолют, фактически угрожает главным человеческим ценностям бытия: Дому, семейному очагу, чувствам и идее личности с её духовным миром. Сцена пира, с которой Кавалеров иронично предлагает писать картину

«Пир у хозяйственника», несёт на себе в романе высокую смысловую нагрузку. Бабичев в честь производства удачного пробного экземпляра колбасы устроил своим знакомым угощение. Они пили водку, закусывали экспериментальным продуктом, а хозяин восхищался им и увлечённо рассуждал о необходимости производства настоящих сочных сосисок. Как бы ни была далека эта сцена «колбасного» пира от мечты пушкинского Петра о пире «на просторе», в ней проявляются присущие Бабичеву представления о гармонизации нового мира, а келейное застолье избранных выступает прообразом грядущего объединения всех людей вокруг вкусной колбасы, становящейся в романе выразительным символом крайне приземлённых материальных идеалов, которые этот наследник «строителя чудотворного» навязывает новому обществу. В таком творчески преображенном виде предстаёт у Олеши один из главных базовых космогонических смыслов «Медного всадника», выступая здесь апофеозом креативного мифа, как это происходит в поэме Пушкина, поскольку «Зависть» строится по сопоставимой с ней художественной логике.

Андрей Бабичев, выступая в романе главным носителем властной преобразующей силы, заключает в себе узнаваемые черты пушкинского Петра-Медного всадника. Этого персонажа в сценах его зримого превосходства над окружающими Олеша неоднократно называет великаником. В минуту гнева на слова брата «его лицо набрякло» [11, с. 93] и было способно внушать ужас — у Пушкина «ужасен он в окрестной мгле!» [12, с. 271]. Шрам от пули на груди революционера Бабичева напоминает поэту Кавалерову место, где «росла ветвь и её отрубили» [11, с. 19]. Подобная ассоциация заключает в себе семантику омертвления живого и превращения его в движущееся мёртвое, причём она неоднократно усиливается в «Зависти». В соответствии с ней персонаж Олеши отвергает онтологические ценности отношений отца и сына, семьи, любви, мотивы разрушения которых связаны в поэме Пушкина с Медным всадником. Несмотря на то, что Бабичев постоянно общается с окружающими, погружен в дела и « заводит » сына, по сути своих человеческих отношений он так же изображён одиноким и находится в особом «властном» пространстве, как и «кумир на бронзовом коне».

В определённом ракурсе фигура строителя «Четвертака» напоминает его антагонисту Кавалерову монумент, что выступает подтверждением той печати статуарности, неживой сущности, которая лежит в романе на этом образе, заключая в себе интертекст петербургской повести. Впечатлительный поэт воспринимает Бабичева в диалектике его живого движения и неестественной неподвижности, придающей этой фигуре крупного хозяйственника в романе зловещий неживой вид. Подчеркнём ещё раз, что его деяния враждебны коренным основам бытия, обвинения в посягательстве на которые звучат в адрес строителя «Четвертака» из уст родного брата. Всем этим Андрей Бабичев предстаёт в романе уподобленным медной царственной фигуре пушкинской поэмы, заключающей в себе губительное начало.

Семантикой Медного всадника образ реформатора Бабичева оказывается окрашен и по линии его противостояния с Кавалеровым, в чём изображении явно ощутимо влияние образа «бедного Евгения». Директор треста пищевой промышленности — «великий колбасник» [11, с. 15], погруженный в свои мысли и расчёты государственного масштаба, не хочет замечать находящегося рядом, но ничтожного для него героя с его неординарным, богатым и тонким внутренним миром — неповторимым личностным началом. Этот мотив игнорирования «большим человеком» «малого» оказывается присущ ряду эпизодов «Зависти»: «Он не слушает. Оскорбительно его равнодушие ко мне» [11, с. 25]; «Ему не интересно смотреть на меня, нет времени, нет охоты...» [11, с. 36]. Эти строки прямо резонируют с моделью царственного поведения Медного всадника в поэме Пушкина по отношению к Евгению: «И, обращён к нему спиной...» [12, с. 267].

Одновременно автор «Зависти» в ходе реализации своей художественной концепции так или иначе «окликает» и иные смысловые грани «Медного всадника», выступающего для романа инвариантным текстом. Это, прежде всего, неоднократно звучащий в повествовании мотив преследования, реализованный художником в эпизодах кошмаров Кавалерова с приданием экспрессивной эксцентрики их изображению, что создаёт яркое проявление поэтики экспрессионизма, свойственной в

произведении его творческому методу. «Я видел надвигающегося на меня Бабичева, грозного, неодолимого идола с выпущенными глазами. Я боюсь его. Он давит меня» [11, с. 36].

В другом месте повествования писатель даёт точную интерпретацию иных известных смыслов пушкинской поэмы. Так, обличая Бабичева, «возвышавшегося тиролькой своей над остальными» [11, с. 39] (у Пушкина: «Кто неподвижно возвышался во мраке медною главой» [12, с. 271]), словом «колбасник», аналогичным по смыслу пропитанным горькой иронией словам Евгения «строитель чудотворный», Кавалеров видит страшную картину, в которой смешались реальность и фантасмагория: «Лицо Бабичева обратилось ко мне. Одну десятую долю секунды оно пребывало ко мне обращённым. Глаз не было видно... Страх какого-то немедленного наказания вверг меня в состояние, подобное сну» [11, с. 39]. Здесь фактически цитируются Пушкинские строки: «Показалось / Ему, что грозного царя, / Мгновенно гневом возгоря, / Лицо тихонько обращалось...» [12, с. 272]. В ужасном видении героя Олеши проявляется семантика ожившего мертвого тела, что характерно в соответствующей сцене поэмы для фигуры Медного всадника. «И самым страшным в этом сне было то, что голова Бабичева повернулась ко мне на неподвижном туловище... Спина его оставалась неповёрнутой» [11, с. 39]. Подобное изображение деспотической власти в «Медном всаднике», карающей непокорную личность, отзывалось в «Зависти» как интертекст, органично выражаящий стремлению Олеши дать художественное выражение её сущности в его эпоху.

Образ Кавалерова воплощает в себе узнаваемые черты созданного великим поэтом в «Медном всаднике» героя «евгеньевского» типа. В горькой судьбе его неординарной личности отражается осмысленное автором «Зависти» истинное лицо постреволюционной эпохи, которая явилась продолжением циклического развития изображённого в пушкинской поэме трагического для России конфликта власти и человечности. Лаконично выраженные пушкинские смыслы, связанные с образом «нашего героя», обретают у Олеши новаторскую интерпретацию в развёрнутом сюжетно-событийном изображении, сохраняя узнаваемую инвариантную семантику.

Если Пушкин обозначил благородство «бедного Евгения» упоминанием о его принадлежности к некогда известному и славному роду, то подобное стремление Олеши можно увидеть в фамилии героя — Кавалеров, явно отмеченной печатью благородного происхождения, что является знаменательно в эпоху, когда в обществе массово обрубались и прятались дворянские родовые корни. Фамилия создаёт особый подтекст и скрыто мотивирует многое в личности и судьбе носителя подобной нерядовой фамилии в эпоху победившего «колбасника», его нового мира и его «Четвертака». При этом, как и Евгений, Кавалеров отмечен печатью сиротства. У первого из этих двух героев «почиющая родня», у второго не фигурирует никто из живущих родных, и лишь один раз он вспоминает об отце, о судьбе которого в революционную эпоху остаётся только догадываться. В равной мере бездомье Евгения, снимающего угол, оказывалось в «Зависти» присуще и Кавалерову: «Моё прежнее жилище уже принадлежало другому» [11, с. 42], что наряду с другими сопоставимыми чертами усиливает типологическое сходство этих образов, проявляя в романе присутствие интертекста пушкинской поэмы.

Кавалеров, живущий в мире Бабичева, повторяет и продолжает судьбу Евгения, живущего в мире, созданном Медным всадником. Пушкинский герой — человек высоких нравственных качеств, желающий независимости и чести, семьи и продолжения рода. Однако он оказывается в мире лишним, нищим и обездоленным, обречённым на гибель. Герой Олеши в повествовании-монологе говорит об унижениях молодости, которой он не успел увидеть, своих обидах, своей собачьей жизни [11, с. 46], что создаёт в романе фигуру умолчания, связанную с его мытарствами.

Фактически развивая «евгеньевский» тип героя с присущим ему типом внешнего конфликта, автор «Зависти» делает своего Кавалерова ярким носителем гуманистической личностной идеи, наделяет его поэтическим мироощущением и редким даром словесного живописания, стремлением самореализоваться в жизни, обрести возлюбленную, семью,

продолжить род. Кавалерову, равно как и Евгению, также присуще стремление к «независимости и чести»: он не хочет быть у Бабичева нахлебником, слепым исполнителем его поручений, раствориться в его деятельности, принять его веру и этим обеспечить себе благополучную жизнь.

Стоит вспомнить, что именно из подобных соображений гордый пушкинский герой «дичится знатных», и всего в жизни хочет добиться своим трудом. Подчеркнём, что в этом аспекте Кавалеров прямо наследует его нравственный и социальный принцип. Они оба, каждый в свою эпоху, оказываются лишними на пику власти, что говорит об их сходстве и о повторяемости эпох. Подобно тому, как молодой, полный сил, умный, самоотверженный, но бедный наследник старинной фамилии («прозванья») пределом своего социального движения в мире Петра реально видит жалкое «местечко», так и для Кавалерова в мире Бабичева «дороги славы заграждены шлагбаумами» [11, с. 25], хотя ему очень «хочется показать силу своей личности» [11, с. 26].

Таким образом, в романе «Зависть» по линии его двух центральных персонажей-антагонистов воспроизводится архетип отношений «отца и сына» в его негативном варианте, характерном для «петербургской повести». Благородный Евгений как личность оказался невостребован и погублен деспотичным, равнодушным к нему и карающим неповиновение державным «отцом» — Медным всадником, Кавалеров был вытеснен из жизни Бабичевым — носителем аналогичных черт в другую эпоху.

Инвариантность образа Евгения для героя Олеши усиливается в романе изображением его драматического эроса, исход которого подчёркивает неотмирность Кавалерова. Образ Вали, избранницы бедного поэта, которую он ждал всю жизнь, — светлый женский образ в недобром к нему новом мире, аналогичный образу Параси, воплотившей в себе всю полноту бытия для бедного пушкинского чиновника. Валя для Кавалерова заключала точно такое же обаяние, явившись ему «как ветвь, полная цветов и листьев» [11, с. 31], в ней сосредоточилась его единственная возможность обрести счастье. С этим женским персонажем связаны мечты главного героя романа, стремление создать свой семейный космос: «Она будет моей женой» [11, с. 46], почувствовать в себе своего отца, потребность собственного отцовства. При этом, как и в «петербургской повести», любовь и семья для него в «Зависти» призваны противостоять бездушию окружающего мира, помочь Кавалерову утвердиться в нём и стать компенсацией за унижения — «Я получу Валю как приз — за всё...» [11, с. 46]. За Валю, символизирующую в романе идею женственности, идёт борьба героя с Бабичевым и его питомцем Макаровым. Кавалерову суждено лишиться возлюбленной, ставшей средоточием смысла его жизни, её оправданием, поскольку она предназначена «новому» человеку, на которого Бабичев делает ставку. В сюжете «Зависти» возникает мотив похищения невесты, присущий поэме «Медный всадник» и связанный с потопом, вызванным «волей роковой» «строителя чудотворного». Вспомним, что Параша предстаёт женской жертвой злой силы разыгравшейся катастрофы.

Этот же смысл находит своё художественное выражение в сцене романа Олеши, когда во время футбольного матча Валю, стоящую рядом с Бабичевым, внезапно охватывает ураганный ветер, природа которого по внутренней логике произведения Олеши связана с преобразующим действием на мир «великого колбасника». Неумолимая сила, выступающая метафорой сил социальных, завладевает девушкой, доставляет ей мучения, лишает своей воли и проявляет её полную беззащитность. Фактически умершая для Кавалерова, эта чистая и трогательная фигура предстаёт носителем семантики женской жертвы в пространстве «Зависти» в сцене, где Валя «бежала, подкошенная ветром» [11, с. 107]. На её образ ложится печать грядущей гибели, что соотносится со смыслом поэмы Пушкина, связанным с Парашей, и проявляет катастрофическое состояние нового мира, созданного Бабичевым.

Важнейшей составляющей образа Кавалерова выступает бунт против Андрея Бабичева, активно внедряемых им приземлённых ценностей новой власти, нивелирующих свободу личности. Здесь также присутствует интертекст «петербургской повести», связанный с бунтарским потенциалом Евгения, получившим

развёрнутую сюжетную динамику в творческой интерпретации Олеши. Герой романа также находится в перманентном состоянии «мыслепреступления», как и его пушкинский прототип, постигший зловещую суть Петра. Кавалеров не приемлет подмены колбасным раем для человека высоких жизненных идеалов, отвергает идею «Четвертака». Всем строем своей души он остро ощущает процесс обезличивания: «...вы уверены, что он (Бабичев. — А. П., М. П.) мешает вам проявиться, что он захватил ваши права, что там, где нужно, по вашему мнению, господствовать вам, господствует он» [11, с. 76].

Подобно прозревшему Евгению, Кавалеров ясно осознаёт виновника своих бед и смело говорит ему в обличительной манере: «Я воюю... за всё, что подавляете вы, замечательный человек» [11, с. 47]. Чувство собственного достоинства рождает в сознании героя протестные вопросы, связанные с доминированием Бабичева в окружающем мире: «Кто ему дал право давить на меня? Чем я хуже него? Почему я должен признать его превосходство?» [11, с. 43]. К тому же, вопреки реформатору, герой исповедует вечные онтологические ценности. Его духовное противостояние самоуверенному советскому деятелю находит и проявление на глазах у окружающих в звенящем крике: «Колбасник!» Так звучит в «Зависти» обвинение Бабичеву в его низменной сути, выступающее интертекстуальным аналогом угрозы Евгения «державцу полумира» — «Ужо тебе!».

Исход бунта против власти у Олеши имеет тот же самый результат, что и в «Медном всаднике». Как и в пушкинской поэме, герой романа, явно наследуя логику образа Евгения, оказывается в жестоком для себя мире обездоленным, лишним, лишённым возлюбленной, а вместе с ней полностью утратившим жизненные стимулы, гонимым и обречённым. Писатель избирает непрямую форму художественного изображения гибели Кавалерова. В finale романа он, потерпевший поражение от своего властного антипода, испытав крушение всех надежд, отказывается от попыток найти своё место в новой жизни, быть вместе со всеми, опускается на дно и вместе с Иваном Бабичевым, другим типом лишнего человека, начинает жить с пожилой Анечкой, оказываясь участником пошлого любовного треугольника. С ней у него не может быть ни продолжения рода, ни душевной близости, ни какого-либо будущего.

Это состояние Кавалерова в романе заключало в себе семантику духовной смерти. Снижение образа своего героя до уровня обывательской пошлости возникло у Олеши в напряжённой идеологической атмосфере, в которой его нельзя было изображать явно положительным, и одновременно стало правдивым изображением реальной угрозы для уязвимой и нестойкой души романтического склада в ситуации безысходности. Однако это не разрушало авторской негативной оценки нового строя с позиций униженной им личности как абсолютной меры всех вещей, а вместе с ней и не противоречило интертексту «петербургской повести», придающему прозорливость и глубину художественной мысли писателя о советской эпохе в свете высоких нравственных и онтологических ценностей.

Роман «Зависть» является катастрофическим текстом подобно «Медному всаднику». Изображённый в нём мир терпит бедствие от преобразовательной деятельности власти. В фантасмагорической «Сказке о встречи двух братьев», рассказанной Иваном Бабичевым, возникает сцена массового бегства от угрозы, исходящей от мифической машины «Офелии», созданной им для разрушения «Четвертака» в ненастной окружающей атмосфере: «Бежали люди, и бегство их сопровождалось бурной фугой неба» [11, с. 94]. Эта сцена сопоставима по своему смыслу и пафосу с народным бегством от потопа в «Медном всаднике» — «Всё побежало перед нею (взбунтовавшейся Невой. — А. П., М. П.)» [12, с. 263]. В новой реальности рушатся устои, отменяются чувства, традиционные отношения, человечность, и торжествует голый прагматизм. Эта мысль сконцентрирована в монологах брата «преображенца» и Кавалерова, и вытекает из всего сюжетно-событийного действия, построенного на авторской интерпретации Олешей базовых образов-символов пушкинской поэмы *стихии — статуи — человека* [10, с. 129], которые, по мысли М. Ю. Лотмана, лежат в её основе.

Если в целом ряде фабульных ходов: частичном «очеловечивании» Андрея Бабичева, допустившим возможность чувств в новом обществе, деградации Кавалерова, сцене

футбольного матча, развенчивающей индивидуализм, и некоторых других можно увидеть авторский путь для адаптации романа к литературно-идеологическим условиям времени, то в нём одновременно присутствует и иная логика. Её создаёт внутренний контекст, тяготеющий к художественным смыслам и мировидению «петербургской повести» с их пушкинской аксиологией. Олеша проявился в «Зависти» как носитель катастрофического сознания, сформированного у него реалиями советской эпохи. Роман представлял не «сдачей и гибелью советского интеллигента Юрия Олеши», как считал А. В. Белинков [1], не балансированием на грани «хорошего плохого писателя» по весьма спорному определению С. С. Белякова [2], а филигранным искусством возможного в деспотическом репрессивном государстве в условиях политической цензуры и тягостного ощущения «внутреннего редактора».

Несмотря на видимые компромиссы, в которых ощущима человеческая и творческая драма Олеши, его очень понятные сомнения и страхи, органично возникший пушкинский интертекст «Медного всадника» в художественно совершенном, блестательном романе свидетельствовал о существовании «тайной свободы» его автора, его духовном неприятии воцарившегося зла и подлинном писательском подвиге. Поэтому мнение, что в образе Кавалерова писатель «оклеветал сам себя», что «это автобиографический самооговор» [2, с. 257] не способствуют пониманию самого факта появления подобного романа в русской литературе 1920-х годов.

«Зависть» — очевидный «эксперимент на себе» Олеши в образе Кавалерова, подлинная «исповедь сына века», его самореализация в творческом прорыве на грани невозможного, предъявленное *urbi et orbi* изображение рукотворной социальной катастрофы, сотворённой в стране победившими революционерами типа Бабичева. Это чистый, серебряный, полный страдания авторский голос в продолжение гуманистической, антидеспотической идеи «Медного всадника» и общего пафоса творений Пушкина. И совершенно правы оказываются те исследователи [14], которые сегодня прислушиваются к провидческим оценкам реальности и художественным открытиям писателя, рассматривая его творчество сквозь призму вечности.

Литература

1. Белинков А. В. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. М.: РИК «Культура», 1997. 539 с.
2. Беляков С. С. Хороший плохой писатель Олеша // Урал. 2001. № 9. С. 248–259.
3. Берберова Н. Н. Курсив мой (автобиография). М.: Согласие, 2001. 736 с.
4. Булгаков М. А. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. Киев: Изд-во Днепро, 1989.
5. Вайсконф М. Я. Андрей Бабичев и его прообраз в «Зависти» Юрия Олеши. URL: <http://feb-web.ru/feb/izvest/1994/05/945-069.htm>
6. Гладков А. К. «Слова, слова, слова...» // Олеша Ю. Зависть. Три толстяка. Рассказы. М.: АСТ-Олимп, 1999. С. 3–10.
7. Гудкова В. В. Как официоз «работал» с писателями: эволюция самоописания Юрия Олеши // Новое лит. обозрение. 2004. № 68. С. 128–147.
8. Корниенко О. А. Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века: Векторы эстетического поиска в литературе митрополии и зарубежья. Киев: Логос, 2006. 332 с.
9. Лейдерман Н. Л. Драма самоотречения Юрия Олеши и его роман «Зависть» // Урал. 2008. № 12. С. 237–252.
10. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 129 с.
11. Олеша Ю. К. Зависть. Три толстяка: Романы. Ни дня без строчки. М.: Художественная литература, 1989. 495 с.
12. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979. Т. 3. 368 с.
13. Сухих И. Н. Остаётся только метафора... (1927. «Зависть» Ю. Олеши) // Звезда. 2002. № 10. С. 222–231.

14. Холмогоров М. К. «Я выглядываю из вечности...»: (Перечитывая Юрия Олешу) // Вопросы литературы. 2000. № 4. С. 98–120.
15. Чудакова М. О. Мастерство Юрия Олеши // Чудакова М. О. Литература советского прошлого. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 13–73.

УДК 821.161.1

Святославский Алексей Владимирович,
доктор культурологии, профессор,
Институт филологии,
МПГУ (Москва),
Русская христианская гуманитарная академия
им. Ф. М. Достоевского (СПб.)
Email: platoacademia@yandex.ru

КОНСТАНТИН СИМОНОВ О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ: К ДОКЛАДУ НА ВТОРОМ ВСЕСОЮЗНОМ СЪЕЗДЕ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ¹

Представлен анализ выступления секретаря Союза советских писателей К. М. Симонова с на Втором всесоюзном съезде писателей (15—26 декабря 1954 г.) в части, посвященной проблематике социалистического реализма. Доклад Симонова подвел итог 20-летнему периоду литературного процесса в СССР после Первого всесоюзного писательского съезда, на котором был провозглашен творческий метод социалистического реализма. Автором настоящего доклада отмечена объективная трудность критического осмысления данного метода в советское время в силу догматического подхода к документам Первого съезда и принятого им Устава Союза советских писателей, где и содержалось определение метода, оказавшееся достаточно расплывчатым и лишенным необходимой научной точности. Шагом вперед видится сделанный Симоновым ряд критических замечаний по отношению к формулировкам Первого съезда и недостаткам, явленным в послевоенный период в литературе соцреализма. Наиболее болезненной оказалась проблема схематизации образов и «лакировки» социалистической действительности, вылившаяся в сер. 1950-х в дискуссию о т. н. «теории бесконфликтности» в литературе — как продолжение неразрешенной на Первом съезде проблемы идеального героя, который, на первый взгляд противоречит принципам реализма, но при этом необходим как инструмент воспитания, неотъемлемый от советской литературы. По мнению автора настоящего доклада, главное противоречие концепции соцреализма состояло в прозвучавшей в выступлении Симонова неприемлемости объективации нарратива со стороны автора, отказывающегося от однозначной оценки изображаемых коллизий и образов с правильных партийных позиций, — с одной стороны, и боязни идеализации советской действительности как отступления от реализма — с другой.

Ключевые слова: Второй съезд советских писателей, социалистический реализм, советская литература.

Svyatoslavsky Alexey Vladimirovich,
Dr. of Science (Culturology),
Professor of the Moscow Pedagogical State University (Moscow),
F. M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy (SPb.)
Email: platoacademia@yandex.ru

KONSTANTIN SIMONOV ON SOCIALIST REALISM: TO THE REPORT AT THE SECOND ALL-UNION CONGRESS OF SOVIET WRITERS

An analysis of the speech of the Secretary of the Union of Soviet Writers K. M. Simonov with a report at the Second All-Union Congress of Writers (December 15–26, 1954) in the part devoted to the problems of socialist realism is presented. Simonov's report summed up the 20-year period of the literary process in the USSR after the First All-Union Writers'

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского).

Congress, at which the creative method of socialist realism was proclaimed. The objective difficulty of critically understanding this method in Soviet times is noted due to the dogmatic approach to the documents of the First Congress and the Charter of the Union of Soviet Writers adopted by it, which contained a definition of the method that turned out to be quite vague and lacking the necessary scientific precision from an aesthetic point of view. However, Simonov's speech made a number of critical remarks regarding the formulations of the First Congress and the shortcomings revealed in the post-war period in the literature of socialist realism. The most painful problem turned out to be the schematization of images and "varnishing" of socialist reality, which resulted in the mid-1950s into the discussion about the so-called "conflict-free theories" in literature as a continuation of the problem of the ideal hero, which was actually unresolved at the First Congress, on the one hand, contrary to the principles of realism, and on the other, necessary as an instrument of education through literature. According to the author of this report, the main contradictory concept of socialist realism was the unacceptability of objectification of the narrative on the part of the author, who refused an unambiguous assessment of the depicted collisions and images from the correct party positions, voiced in Simonov's speech — on the one hand, and the fear of idealization of Soviet reality as a deviation from realism — with another.

Keywords: Second Congress of Soviet Writers, socialist realism, Soviet literature.

В контексте изучения феномена социалистического реализма Второй всесоюзный съезд советских писателей (далее Второй съезд), состоявшийся в Москве в декабре 1954 года, в определенном смысле представляет даже больший интерес, чем Первый всесоюзный писательский съезд (1934), на котором речь о новом методе советской литературе шла в значительной степени декларативно, тогда лишь нащупывались пути этой литературы и особенности этого то ли метода, то ли стиля, то ли художественного направления. При этом и Первый, и Второй съезды отмечали собою переломные моменты в общественно-политической истории СССР, связанные с началом серьезных изменений в политическом курсе страны. Первый съезд пришелся на момент «великого перелома», перехода от революционной и классово обусловленной идеологии к формированию лишенной классового антагонизма единой национальной общности «советский народ» и признанию победы социализма в стране. Второй съезд отмечал собою начало новой, пост-сталинской эпохи: в сентябре 1953 года на пост первого секретаря КПСС был избран Н. С. Хрущев, произошел ряд серьезных перестановок в государственном и партийном руководстве, началась чистка среди лиц, ответственных за политические репрессии, освобождение политических заключенных, одним словом, начиналась т. н. «оттепель», и дело понемногу двигалось к XX съезду КПСС. Естественно, перед руководством Союза писателей стояла задача дать отчет о выполнении поставленных Первым съездом задач, подвести общий итог литературного процесса за 20 лет, фактически включивший в себя три этапа: предвоенный, военный и послевоенный, и, что важно для нашей темы, проанализировать, как на практике работал метод социалистического реализма.

Согласимся с С. И. Кормиловым в том, что «начиная с Третьего съезда советских писателей (1959), хотя на нем прозвучала речь первого лица в государстве — Н. С. Хрущева, писательские съезды не были значительными событиями. Таковыми явились лишь первые два съезда. Первый (1934), собственно, ознаменовал создание единого Союза советских писателей, а на Втором возродилась их борьба между собой, не только литературная, но и идейная. В период тоталитаризма борьбы как таковой не было — было преследование отдельных, правда, нередко многочисленных, лиц за идеологические «ошибки»» [5, с. 48].

Как положено по существовавшему протоколу, съезд открылся приветствием от ЦК КПСС, с которым выступил ответственный за литературные вопросы секретарь ЦК П. Н. Поспелов, отметивший, что метод творчески развивается, а «отступления от принципов социалистического реализма наносят ущерб развитию советской литературы» [6, с. 9].

На Втором съезде неоднократно звучало принятное в 1934 г. и ставшее нормативным определение соцреализма из Устава Союза писателей, где было сказано, что «социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии» [10, с. 716]. Расплывчатость формулировки, как бы лишавшей традиционный (не социалистический) реализм потенциала правдивости и исторической конкретности, никого из официальных

докладчиков ни на Первом, ни на Втором съезде не смущала, по крайней мере внешне. Что могло означать «революционное развитие» к середине 1950-х, если речь шла уже об эволюционном развитии социализма, тоже оставалось неясным. Но менять формулировку не решались, и оставалось только присягать принятому 20 лет тому назад.

С основным докладом выступал первый секретарь Союза писателей А. А. Сурков, похваливший соцреализм, но заметивший при том, что «мы все еще плохо реализуем богатейшие возможности своего метода» [9, с. 26].

Выступавший же на второй день съезда с основным докладом по проблемам советской поэзии Самед Вургун, обратившись к проблеме метода и стиля, говорил почти исключительно о романтизме, о пафосе романтики, не скрывая того, что на фоне массированной пропаганды реализма романтическое в советской литературе явно недооценено.

Константин Симонов в должности секретаря Союза писателей был заявлен вслед за Вургуном с принципиальным докладом «О советской художественной прозе», именно здесь было уделено значительное место проблеме социалистического реализма. Напомним, что рождение идеи соцреализма как нового метода накануне Первого съезда и во время его работы сопровождалось дискуссиями вокруг романтизма. Романтиком по характеру творчества, по мировоззрению был объявленный отцом-основателем соцреализма М. Горький, в своем основном докладе на Первом съезде призывавший писателей нового поколения мечтать и не бояться изображать «желаемое». Таким образом, проблема романтического пафоса возникала всякий раз именно там, где речь шла о создании положительных образов героев, примеров для подражания, поскольку важнейшей чертой соцреализма была установка на воспитание читателя в духе идеалов социализма и, стало быть, нужны были идеализированные герои.

Не стал исключением доклад Симонова, когда он, собираясь говорить о соцреализме и начав, вполне логично, с похвал советской литературе и ее воспитательному потенциалу, тут же вспомнил о романтике в произведениях, запечатлевших «суровые и романтические, полные пафоса строительства тридцатые годы». «Прекрасная романтика человеческого труда, — было сказано, — в сочетании с романтикой освоения земель <...> по-разному прозвучали в “Колхиде” К. Паустовского, в рассказах Б. Горбатова “Обыкновенная Арктика”, в интересной очерковой книге Т. Семушкина “На Чукотке...”» [7, с. 81].

Обращает на себя внимание факт вынесения проблемы соцреализма в отдельный раздел доклада Симонова, получивший подзаголовок «О сущности метода социалистического реализма и многообразии стилей и творческих течений». Таким образом, становится очевидным, что несмотря на приверженность нормативному определению соцреализма, данному на Первом съезде, остались непроясненные вопросы сущности самого метода. Важно и то, что теперь соцреализм трактуется именно как творческий метод, но не стиль, поскольку стилем может быть много *внутри* метода, в то время как на Первом съезде Н. И. Бухарин, делая в упор на теоретических проблемах поэтики, был убежден, что «социалистический реализм есть метод поэтического творчества и стиль социалистической поэзии» [1, с. 502]. На Втором съезде Симонов, выражая против развивающихся в послевоенные годы мысль о соцреализме как стиле работ Е. Усиевич, М. Розенталя, А. Белика, категорически заявляет о неоднозначности понятий метода и стиля. «Стоит подменить понятие метода социалистического реализма понятием стиля <...> — считает он, — как сразу станет невозможным говорить о разнообразии стилей внутри социалистического реализма» [7, с. 89]. Слово «разнообразие» в стенограмме выделено разрядкой.

Перейдя непосредственно к теме, Симонов обращается к едва ли не самому болезненному вопросу, поставленному двадцатилетней практикой соцреализма, и, добавим, к вопросу, который так и не удалось сколько-нибудь полноценно разрешить в дальнейшем. Речь идет о том, какие конкретно произведения признаются в СССР произведениями соцреализма, а какие нет, то есть где границы этого так называемого творческого метода? В 1930-х гг. социалистический реализм определили как *художественный* метод, а на практике оказалось, что важнейшим критерием отбора и оценки стал *идеологический* фактор. Кроме

пафоса героики (что вполне характеризует и романтизм!) при изображении советской действительности, ничего нового в области художественной формы изобрести не удалось.

Лично от Симонова, как и когда-то от Горького, едва ли можно было требовать научной точности, поскольку ни тот, ни другой не были людьми науки, но обойти вопросы методологического и теоретического характера было невозможно, поскольку пришло время дать отчет об осмыслении соцреализма за 20 лет литературной практики. Симонов озвучивает следующий принцип оценки произведений соцреализма:

«Разбирая ту или иную книгу, мы оцениваем ее идейный пафос, систему подхода к жизненным явлениям и людям, которая присуща автору, и на основе этого анализа приходим к выводу, что данная книга есть явление социалистического реализма. Однако это вовсе не значит, что мы автоматически выдаем такой книге аттестат зрелости, мы лишь говорим, что она в целом есть явление социалистического реализма, при наличии в ней не только присущих этой книге достоинств, но и реально присутствующих в ней недостатков» [7, с. 86].

Когда на рубеже ХХ-ХХI веков критики вернулись к дискуссии о соцреализме, уже не будучи связанными догмами 1930-х годов, то нередко звучало мнение, что наиболее надежным критерием оценки произведения — как отвечающего требованиям соцреализма — было присвоение Сталинской премии. Но остается вопрос, а на основании чего премию присваивали? Симонов, да и другие выступавшие, критиковали, в частности, произведения, получившие несколькими годами ранее эту премию. Из цитированного фрагмента следует вывод о том, что по вновь созданному произведению в СССР выносилось коллегиальное решение (под местоимением «мы», по-видимому, имеется в виду руководство Союза писателей в связке с идеологическим руководством КПСС), устанавливавшееся сам факт принадлежности социалистическому реализму на основе идейного соответствия задачам партийного и государственного строительства, а затем обсуждались достоинства и недостатки данного произведения, в том числе, художественные. Было сказано, что «путь социалистического реализма — единственно верный и плодотворный путь для литературы, поставившей себя на службу народу» [7, с. 86]. Симонов не уточняет, что именно стоит за представлением о «службе народу», но совершенно очевидно, что столь безапелляционное заявление фактически приижает значение всей мировой литературы (включая русскую дореволюционную) и вызывает в памяти популярный анекдот эпохи «застоя» о России как родине слонов.

Озвучивая не им придуманную мысль, Симонов производит историю соцреализма из творчества М. Горького того периода, когда «большевики готовили революцию». Так, первым произведением в истории нового метода полагалось считать роман «Мать» Горького, поскольку, в соответствии с воспоминаниями самого Горького (очерк «В. И. Ленин», 1924 г.) В. И. Ленин похвалил роман как полезный для рабочего движения. У Горького это прозвучало следующим образом: «книга — нужная, много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают “Мать” с большой пользой для себя» [4, с. 7]. Миф о почти идеальных отношениях Горького и Ленина не позволял сомневаться в исключительной комплиментарности мнения вождя о «книге», однако, Н. В. Валентинов (Вольский) пересказал в опубликованных за границей воспоминаниях устный рассказ Горького об эпизоде, прозвучавший в ином ключе. Горький якобы свидетельствовал тогда следующим образом:

«За такой комплимент я, конечно, Ленина поблагодарил, только, сознаюсь, несколько досадно стало. Хорош или худ этот роман — не мне судить. Кончая писать, я почти всегда тем, что написал, остаюсь недоволен, но сводить мою работу, как то сделал Ленин, к чему-то вроде комитетской прокламации, призывающей на штурм самодержавия, все-таки не годится. Я ведь пытался в моей вещи подойти к нескольким большим, очень б-о-л-ь-ш-и-м проблемам» [2, с. 180].

По существу, у каждого своя правда — Ленин практик, нацеленный на пропагандистский эффект литературы в условиях подготовки революции (при том, что сам имел достаточно развитый художественного вкус), Горький — мастер художественного слова, и ему обидно

равнять роман с партийной публицистикой. В этом самом, ставшем широко известном, очерке «В. И. Ленин», написанном фактически в жанре воспоминания-некролога вскоре после смерти вождя, Горький, конечно, сгладил острые углы их реальных отношений.

Симонову же, по возложенной на него обязанности на Втором съезде, нельзя было обойти вопрос о более конкретном понимании той суммы характеристик, на основе которых должен быть выдан «аттестат» о признании произведения образцом соцреалистического искусства. Видимо, исходя из понятия «правдивости» литературы, стоявшего в Уставе Союза писателей первым в ряду признаков метода, Симонов начинает с того, что «художник социалистического реализма, пренебрегая обвинениями в узости взгляда, стоит на той точке зрения, что на свете одна правда, что это правда народа, борющегося за социализм, и с высоты ее все иные, частные правды, вступающие в противоречие с ней, могут быть объектом изображения, но не могут являться предметом утверждения [7, с. 86].

С точки зрения философской, налицо путаница с концептом «правда», но очевидно следование докладчика старой мысли Горького о разграничении критического и социалистического реализма на основе преобладания пафоса ниспровержения в первом случае и пафоса утверждения во втором. Следующим признаком назван *оптимизм* литературы соцреализма, что отражает ключевое положение идеологической модели советского социализма, построенной на вере в неизбежность коммунизма, научно обоснованного и призванного уничтожить вековые социальные противоречия.

Шагом вперед видится попытка Симонова разобраться с выстроенной Горьким на Первом съезде (а по существу — в процессе подготовки его) дихотомии реализм критический / реализм социалистический, построенной на оппозиции пафоса ниспровергающего и утверждающего. Симонов приводит получившую широкое распространение мысль Горького о том, что «социалистический реализм утверждает бытие как действие, как творчество» [3, с. 17], и сетует на догматиков из числа советских критиков, которые, пренебрегая общим смыслом рассуждений Горького,

«порознь расхватали по карманам отдельные формулировки, в частности, неточную одностороннюю формулировку Горького относительно критического реализма, и на этом основании поспешили построить теорию, по которой социалистический реализм является реализмом только утверждающим, в то время как старый реализм был только критическим» [7, с. 88].

Как видим, с одной стороны, докладчику не совсем прилично ставить нечто важное для понимания сущности метода в вину Горькому, поэтому Симонов обрушивается на неумных критиков, «начетчиков», с другой стороны, он честно заявляет-таки о неточности и односторонности формулировки в устах Горького. Действительно, Горький, рассуждая о сущности нового типа реализма на Первом съезде наговорил лишнего с точки зрения ожиданий делегировавших его идеологов, и фактически подменил реализм романтизмом, когда призывал при формировании реалистического художественного образа добавлять к действительному «желаемое» и творить «миф» [3, с. 10]. С другой стороны, это можно было объяснить и в какой-то мере оправдать по причине общего идеиного настроя 1930-х, когда столь велико было желание заявить нечто свое, принципиально новое и непохожее на литературу прежней России и литературу запада, и это свое должно быть пропитано пафосом устремления в светлое будущее.

Л. А. Спиридонова считала, что «его /Горького — А. С./ понимание нового метода не совпадало с официальным <...>. До самой смерти Горький так и не дал четкой формулировки нового метода советской литературы, называя его чаще всего социалистическим романтизмом» [8, с. 119].

В итоге оказалось, что *утверждение иных* (не социалистических) ценностей, например, христианских у Достоевского, как бы не в счет, ибо они «неправильные», а значит, ценность русской классики XIX в. заключена в критическом отношении к действительности, и не более того. Однако Симонов критикует однобокость позиции Горького не в пользу поисков утверждающего пафоса в старой русской классике, а с позиций апологии соцреализма,

который дескать недооценивался в 1930-х в отношении заложенных в нем возможностей критического отношения к действительности. Ставится задача избежать как крайности натуралистического изображения действительности, так и «розовых очков», и делается вывод о том, что сам анализ истории русской литературы «делает социалистический реализм наиболее критическим реализмом и в то же время реализмом, утверждающим действительность» [7, с. 88]. Очевидно, что начавшийся с «оттепелью» новый идеологический разворот все ощущимее являет необходимость критического отношения не только к реалиям царской России и буржуазной Европы, но и к остающейся в недавнем прошлом советской действительности, отмеченной политическими репрессиями и «культом личности», важная особенность Второго съезда заключалась в том, что он был призван открыть дискуссию по поводу т. н. «теории бесконфликтности» в отечественной литературе.

Так или иначе, остается вопрос о «приукрашивании» советской действительности как органически вытекающем из призыва Горького к «добавлению» желаемого к действительному ради пафоса утверждения новых, социалистических, ценностей. В докладе Симонова делается попытка как-то гармонизировать жизнеподобие образов героев и шаблонную идеализацию: «Советский писатель, создающий свои произведения на основе метода социалистического реализма, замечает в людях все, но любит в них то, что ведет их в будущее» [7, с. 91]. Однако поскольку речь идет уже не об эпохе «новых» и «особых» людей у Н. Г. Чернышевского, а об эпохе победившего социализма, то типизация требует показа массового положительного героя. В связи с этим Симонов подвергает критике повесть И. Э. Эренбурга «Оттепель» (отметив, впрочем, ее положительные стороны), в которой «хотя положительные герои как будто, по замыслу автора, люди, каких много, однако по контексту повести — это люди, каких мало, люди, чьи хорошие качества являются редкостью» [7, с. 91]. Как и следовало ожидать, в этой части доклада, озаглавленной «О правде жизни», Симонову от лица теоретиков соцреализма приходится доказывать, что «правдивость» по концепции соцреализма это совсем не то, что жизнеподобие в остальной реалистической литературе. В докладе прозвучало буквально следующее: «Одной из форм отклонения от метода социалистического реализма в искусстве является объективизм, который довольно редко проявляется в нашей литературе в форме книг, целиком написанных с чуждых нам идейных позиций, однако, тем не менее, находит себе то или иное выражение в ряде произведений» [7, с. 92].

Примером «греха» объективизма, как он назван в докладе, представлено творчество Веры Пановой с ее романами «Кружилиха» и «Времена года». «Панова, — по словам докладчика, — недостаточно ясно видит основные движущие силы нашего общества, воплощенные в людях, и именно это мешает ей показывать людей, а через них общество в его революционном развитии» [7, с. 93]. Проявляется этот недостаток в том, что, формируя образы героев своих произведений и сюжетные коллизии, Панова «просто боится до конца определить свою оценку происходящего, что ей как художнику кажется, что определенность во взглядах мешает выражению тонкости чувств» [7, с. 92]. Как видим, в признании художественного приема объективации повествования «грехом» литературы проявляет себя едва ли не главный «грех» самого соцреализма, заключающийся в требовании нормативности и жесткой идеологической ангажированности автора.

Современная нарратология различает образ предполагаемого (постулируемого) адресата, с одной стороны, и образ «идеального реципиента», который способен извлекать смыслы не из субъективной авторской установки, но из текста произведения в контексте культуры, — с другой стороны. Методология соцреализма как будто бы не принимает во внимание существование этого «идеального» читателя, изначально нацеливая автора на субъективацию повествования, причем в рамках конкретной идеологии. Нельзя не согласиться с В. Шмидом в том, что «если произведения авторов-проповедников могут требовать определенного осмыслиения, то для авторов-экспериментаторов, как правило, допустимы разные толкования. У Л. Толстого диапазон допускаемых произведением позиций, несомненно, уже, чем, например, у Чехова» [11, с. 65]. Парадокс видится в том, что в СССР того же Чехова издавали, и если в «Ионыче» и «Учителе словесности» можно было легко

найти тот самый пафос ниспровержения, составляющий суть «критического реализма», то, скажем, в «Даме с собачкой» читатель не находит осуждения автором ситуации, неприемлемой ни с точки зрения прежней христианской морали, ни морали советской.

Еще более удивительный парадокс заключается в постоянном обращении советского литературоведения в связи с проблемой реализма к переписке Ф. Энгельса с М. Гаркнесс, откуда брали ставшее нормативным определение реализма («типичные характеры в типичных обстоятельствах»), но закрывали глаза на следующий пассаж из того самого письма от 1888 года, где, рассуждая о полезной для дела социализма литературе, Энгельс пишет Гаркнесс следующее: «Я далек от того, чтобы винить Вас в том, что Вы не написали чисто социалистического романа, “тенденциозного романа”, как мы, немцы, его называем, для того, чтобы подчеркнуть социальные и политические взгляды автора. Я совсем не это имею в виду. Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства» [12, с. 36]. Сам теоретик марксизма не видит ничего опасного для социалистической идеи в объективации повествования.

Возвращаясь к «теории и практике бесконфликтности», Симонов находит две причины ухода писателей в «лакировку» действительности, в схематизм при создании литературных образов. Первая из них касается критикуемой докладчиком формулировки метода в Уставе, где было сказано, что «правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма» [10, с. 716]. Модальность долженствования Симонов трактует как лазейку для тех, кто считает, что «правдивость и историческая конкретность м о г у т сочетаться с этой задачей, а могут и н е сочетаться» [разрядка оригинала. — А. С.]. Вторая причина лежит вне собственно литературного процесса: «Прикрашивание жизни в литературе связано с рядом обстоятельств, имевших место в нашей действительности, вскрытых на XIX съезде партии и на последних пленумах ЦК КПСС» [7, с. 94].

В итоге, отмечает Симонов, в послевоенные годы стали появляться произведения, воспитательный потенциал которых снижен за счет «улучшения» авторами советской действительности. Выпячивание достоинств и сокрытие недостатков имело место не только в советской послевоенной литературе, это характерная черта всякой идеологической пропаганды, да и из истории русской литературы XIX в. можно привести пример, когда Н. К. Михайловский укорял народников за идеализацию образа народа. Но не снимая вины с советской партийной пропаганды и журналистики, нельзя не заметить, что неизбежность появления осуждаемого явления конкретно в литературе советского социалистического реализма была заложена, как уже указывалось нами, в посыле Горького литераторам на Первом съезде и в только что прозвучавшем осуждении той самой избыточной, как кажется Симонову, объективации образа автора в тексте произведения, за что досталось Вере Пановой. Категорическое требование к писателю эксплицировать свое отношение, оценку к изображаемому, да еще сделать это с «единственно правильных» партийных позиций, постоянно выдвигаемое со временем Первого съезда, находится в противоречии с суждениями Симонова на «прикрашивание» действительности. И более того, Симонов не случайно вспоминает XIX съезд КПСС, знаменовавший переход от сталинской к хрущевской эпохе, когда стало очевидным, что сама «линия партии», которой так легко было присягать в официальных выступлениях, уже не первый раз демонстрирует достаточно радикальные развороты, что и поставило многих советских писателей в сложное положение в этот переломный момент. Так, например, А. Т. Твардовский в это время обоснованно советовал А. А. Фадееву отказаться от работы над романом «Тяжелая металлургия», замысел которого оказалось трудно примирить с новой реальностью для писателя, обретенного на следование конкретным партийным установкам в своем творчестве.

Как еще один недостаток, проявивший себя в советской литературе, Симоновым отмечено неверное понимание примата общественных интересов над личными, приведшего к обеднению т.н. личной жизни ряда героев произведений. Обратившись к роману «Жатва» Г. Е. Николаевой (удостоенного в 1951 г. Сталинской премии), Симонов считает удачей

автора картину личных отношений Василия и Авдотьи Бортниковых, при том, что «до обидного жестоко однолинейна личная жизнь двух тоже очень хороших людей — секретаря райкома и его жены — Андрея и Валентины» [7, с. 102].

Подведем итоги. Особенности жанра анализируемого нами текста говорят, с одной стороны, о том, что он являет собою некое коллективное мнение, озвучить которое было поручено конкретному человеку, но, с другой стороны, согласившись на возложение должности секретаря Правления Союза писателей, Симонов неизбежно берет на себя часть коллективной ответственности за прозвучавшее в докладе. Впрочем, нельзя воспринимать доклад и как некое коллективное «приветствие» съезду, которое докладчик «зачитывал», что в таких случаях и оговаривалось на съезде и в стенограмме. В докладе очевидно отражена и личная позиция Симонова, который, кстати, несколько раз был подвергнут критике в выступлениях других писателей.

Особенность материалов Второго съезда состояла в том, что теперь мало было сказать, как нужно и как должно работать, теперь приходилось отчитываться за 20 лет пути, и не просто отчитываться о состоянии дел в советской литературе, но анализировать литературный процесс через призму социалистического реализма, метода, сущность которого в аспекте эстетической теории вызывала вопросы. Вечная проблема советского литературоведения и критики состояла в необходимости следовать однажды установленным доктам: закрепленное в Уставе Союза советских писателей определение соцреализма не подлежало пересмотру и коррекции, а с другой стороны, необходимость критики (тем более на переломе эпох) не могла не обернуться критикой слабых мест этого «сакрализованного» метода.

Вопреки этим объективным трудностям можно отметить принципиальный подход к оценке негативных явлений, прозвучавший в докладе. Шагами в нужном в направлении видятся нам отказ от понимания социалистического реализма как стиля; осуждение принципа «лакировки» действительности и следования шаблонам в литературе, именующей себя реалистической; критический подход к определенным формулировкам, прозвучавшим в свое время из уст Горького и к формулировкам в материалах Первого съезда. В заслугу докладу Симонова можно поставить претензии к литературной критике, которая вполне должна была разделить с авторами художественных произведений ответственность за отмеченные недостатки.

Главной объективной трудностью рассуждений об особенностях социалистического реализма, его сущности, о критериях оценки произведений на верность принципам этого метода стала теоретическая несостоенность метода в эстетическом отношении, что вполне подтвердил Второй съезд писателей. С позиций сегодняшнего дня очевидно, что соцреализм представлял собою некую спроецированную на искусство идеологему, но никак не полноценный метод художественного творчества, поскольку во главу угла ставились не особенности поэтики, а конкретная идеологическая ангажированность автора, явленная в произведении. Адекватных принципов различия романтизма и реализма, неудачно названного Горьким «критическим», с одной стороны, и реализма социалистического, с другой стороны, так и не было предъявлено.

Литература

1. *Бухарин Н. И.* Доклад Н. И. Бухарина о поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР // Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Гослитиздат, 1934. С. 479–503.
2. *Валентинов Н. В.* Встречи с Максимом Горьким // Валентинов Н. В. Наследники Ленина / ред.-сост. Ю. Г. Фельштинский. М.: Терра, 1990. С. 159–180.
3. *Горький А. М.* Доклад А. М. Горького о советской литературе // Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Гослитиздат, 1934. С. 5–18.
4. *Горький М. В. И. Ленин* // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 17. С. 5–46.

5. Кормилов С. И. Второй съезд советских писателей как преддверие «Оттепели» // Вестник Московского университета. Сер. Филология. 2010. № 4. С. 48–65.
6. Приветствие ЦК КПСС (Читает Поспелов П. Н.) // Второй всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1956. С. 7–9.
7. Симонов К. М. Содоклад К. М. Симонова «О советской художественной прозе» // Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1956. С. 80–109.
8. Спиридонова Л. А. Знаем ли мы Горького? // *Acta Eruditorum*. 2019. Вып. 31. С. 117–120.
9. Сурков А. А. Доклад «О состоянии и задачах советской литературы» // Второй всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1956. С. 10–37.
10. Устав Союза советских писателей СССР // Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Гослитиздат, 1934. С. 716–718.
11. Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.

УДК 82.161.1

Соколова Ирина Владимировна,
кандидат филологических наук, доцент,
Дальневосточный федеральный университет
Email: isokol2010@yandex.ru

СТИЛЕВЫЕ ПОИСКИ В РАССКАЗАХ Т. ТОЛСТОЙ ПОЗДНЕГО СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

В статье рассматривается один из лучших рассказов Татьяны Толстой и оспаривается суждение, что писательница относится в литературе к постмодернизму. В ходе анализа рассказа «Река Оккервиль» показано, как Толстая строит свой текст на интертекстуальных перекличках с русской классикой, с поэтами Серебряного века.

Ключевые слова: Т. Толстая, постмодернизм, традиция и новаторство, стилевое своеобразие, проза и поэзия.

Sokolova Irina Vladimirovna,
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Far Eastern Federal University
Email: isokol2010@yandex.ru

STYLISTIC SEARCHES IN T. TOLSTOY'S STORIES OF THE LATE SOVIET PERIOD

The article examines one of the best short stories by Tatyana Tolstoy and challenges the judgment that the writer belongs to the literature of postmodernism. During the analysis of the story “The Okkerville River”, it is shown how thinly Tolstaya builds her text on intertextual references to Russian classics, with poets of the Silver Age.

Keywords: T. Tolstaya, postmodernism, tradition and innovation, stylistic originality, prose and poetry.

На наш взгляд, нет оснований всерьез говорить о постмодернизме как художественном методе Татьяны Толстой, особенно на раннем этапе ее творчества [ср.: 1–4]. В поэтике ее ранних произведений сочетаются, весьма органично дополняя друг друга, реалистические принципы письма с рядом постмодернистских приемов. В текстах Толстой очевидны ассоциативные переклички с различными проблемно-тематическими, стилевыми пластами русской классической литературы. В сознании читателя возникают имена А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Блока, А. Ахматовой, В. Набокова и др. Можно говорить и об опыте мировой литературы XX века, в частности — латиноамериканской прозы. Например, в рассказах Толстой достаточно отчетливо проявляется перекличка с магистральными темами творчества одного из основоположников и классиков постмодернизма — аргентинского писателя Борхеса. Актуальны его идеи о воплощении всей полноты истории и человеческой культуры в самой обычной, затерянной во времени судьбе или в заурядном событии, а также темой томления духа на протяжении всей истории человечества [1, с. 63–196].

Уже первые произведения Толстой проявили главные черты ее яркой творческой индивидуальности и прежде всего — в области стилевых поисков. Критика сразу отметила особенности образного ряда прозы этого автора. Ее рассказы по своему внутреннему устройству поэтичны, отличаются четким ритмом фразы, ее звуковой организацией, текст обильно нагружен (иногда даже чрезмерно) тропами: метафорами, сравнениями, метонимией, в авторских описаниях широко используется синонимический ряд, состоящий как из

однородных, так и из неоднородных членов предложения и вызывающий в сознании читателя поток ассоциаций.

По признанию самой писательницы, рассказ «Река Оккервиль» является лучшим ее произведением [6]. В критике отмечалось, что главная тема этого произведения — победа жизненной реальности над мифом, миром грез и фантазий, а конфликт — противоборство прозы и поэзии жизни. Это утверждение, кажется, находит свое подтверждение в художественной структуре рассказа, в двух планах изображения: реальность, связанная с житейской повседневностью, и духовная жизнь, творящая иллюзию, фантазию, стремящуюся к высокому и прекрасному. Однако, на наш взгляд, задача автора заключается в том, чтобы, используя ряд художественно-стилевых приемов, показать целостность бытия, совместив, а не разделив эти два плана изображения.

Фабульная основа рассказа достаточно камерна: Симеонов, всю жизнь посвятивший коллекционированию старинных пластинок, на которых записан голос незабвенной Веры Васильевны — певицы из прошлого, получает неожиданную для себя возможность — встретиться с героиней своих грез, ибо Вера Васильевна жива и здорова. Ни одно из ожиданий героя не оправдалось: слишком прозаичными оказались и встреча, и предмет воздыханий. Казалось, прежний мир разрушен до основания. Но так ли все просто? Зачем Татьяна Толстая вписывает эту фабулу в качественно иной культурологический и литературный контекст — Пушкин, Блок, Ахматова? Только ли для того, чтобы показать крах мечты? Структура рассказа многослойна и сложна, в ней пересекаются различные культурные языки, планы изображения и повествования, много отсылок к мотивам и образам мировой литературы и фольклора. Это мотивировано важнейшей авторской задачей — показать, что мир никогда не укладывается в наши представления о нем, но постижение его есть сущностная цель бытия человека. Это определяет проблематику и актуализирует проблему реальности в рассказе, где создаются две пересекающиеся, взаимопроникающие друг в друга стороны жизни: реальность искусства, доминирующая в сознании героя, и реальность повседневного существования, не имеющая для героя принципиального значения.

Уже сам выбор фамилии героя, имя которого ни разу не упоминается в рассказе, есть важное звено авторской концепции произведения. Почему не заурядный Семенов, а достаточно редкая фамилия Симеонов, вызывающая ряд фольклорных и библейских ассоциаций? Библейский Симеон Богоприимец — переписчик древних книг, пытавшийся исправлять тексты древних писаний согласно логике собственных представлений о жизни. Можно говорить об определенной философии имени: церковное имя Симеон (народный вариант Семен) имеет значение «Бог слышащий» или «услышавший». Этим во многом определяется созданная в рассказе звуковая картина мира. Она показана через восприятие Симеонова, способного многое услышать — и многоголосие стихии, и самые камерные звуки жизни, и тишину (шум «прогибающего стекла ветра»; «ветер шевелил траву, и в мире стояла тишина»; «шипящий напор» рек, «отщелкивающих чугунные люки»; «покрикивавшие звонками» трамваи, их «перестук, лязг и скрежет на повороте»; «охнувшее, испускающее под тобой дух мягкое кресло»; «низкий, темный, сияющий, как красное дорогое вино, голос» забытой всеми певицы; прозаические звуки в ванной комнате, где «кряхтит и колышется в тесном ванном корыте грузное тело Веры Васильевны... с хлюпом и чмоканьем отстает ее нежный, тучный, налитой бок от стенки влажной ванны... с всасывающим звуком уходит в сток вода... шлепают по полу босые ноги...»). Звуковая палитра рассказа ярка и выразительна: в тексте часты звукопись, аллитерации, ассоансы. Изображение звуков жизни, голоса, музыки, шуршания и потрескивания старой пластинки — это важный компонент художественной структуры рассказа.

Но имя-символ [3] — это способ характеристики героя, по-пушкински томимого «духовной жаждою», слышащего высокое в жизни, воспринимающего искусство, открытого к творчеству, к созиданию собственного бытия. Толстой очень дорога идея безусловного значения творчества, духовного поиска — вне зависимости от результата и формы отношений человека с реальностью. Например, в описании голоса Веры Васильевны, данном через

восприятие Симеонова, очень важен лейтмотив раскрепощения души, обретения силы, ощущения полета. Постоянно расширяющиеся границы хронотопа этого фрагмента передают внутреннее движение героя к небу, к высокому. Ритмический рисунок фразы определяется обильным употреблением в этом фрагменте текста однородных сказуемых и определений в форме причастий, характеризующих признак предмета по действию. И звуковой ряд данного описания с доминированием шипящих и свистящих передает торжество свободной стихии творчества: «Подскакивая, потрескивая и шипя, быстро вертелась под иглой Вера Васильевна; шипение, треск и кружение завивались черной воронкой, расширялись граммофонной трубой, и, торжествуя победу над Симеоновым, несся из фестончатой орхидеи божественный, темный, низкий, сначала кружевной и пыльный, потом набухающий подводным напором, восстающий из глубин, преображающийся, огнями на воде колыхающийся, — пщ-пщ-пщ, пщ-пщ-пщ, — парусом надевающийся голос — все громче, — обрывающий канаты, неудержимо несущийся, пщ-пщ-пщ, каравеллой по брызжащей огнямиочной воде — все сильней, — расправляющий крылья, набирающий скорость, плавно отрывающийся от отставшей толщи породившего его потока, от маленького, оставшегося на берегу Симеонова, задравшего... голову к гигантски выросшему, сияющему, затмевающему полнеба, исходящему в победоносном кличе голосу...».

Один из критиков отмечал, что «беда многих героев Т. Толстой, самая суть их “сна” как раз в том, что они не замечают дара самой жизни, ждут или ищут счастья где-то вне яви, а жизнь тем временем проходит» [3]. Данное утверждение слишком упрощает художественный мир рассказа Толстой, сводя все лишь к *противопоставлению* разных жизненных начал. Возникает вопрос о том, что есть этот дар жизни, что есть счастье, что есть явь или реальность. Трудно представить, что счастьем для Симеонова окажется семейная жизнь, например, с Тамарой: «Семья бренчит посудным шкафом, расставляет западнями чашки да блюдца, ловит душу ножом и вилкой, — ухватывает под ребра с двух сторон, — душит ее колпаком для чайника, набрасывает скатерть на голову...». Семантика глагольного ряда в этом метафорическом описании очень точно передает в герое чувство страха, почти физическое ощущение им опасности утратить свободу «блаженного одиночества». И неужели реальность ограничивается только этим набором посудно-столовых принадлежностей? Главная цель автора — показать читателям, что мир не так прост, как иногда кажется, что вполне реальной жизнью живут не только люди и вещи, но и символы, созданные людьми. «Как беспокойно мечутся прозрачные, прирученные тени нашего воображения, когда сопение и запахи живой жизни проникают в их прохладный, туманный мир!». Обратим внимание на то, что автор использует глагол «проникают», но не «разрушают». Поэтому воссоздание многоплановой реальности со сложным взаимодействием ее атрибутов — авторская задача, определяющая художественную структуру текста: образную систему, хронотоп, композицию, стилевые особенности.

Конфликт рассказа не в противопоставлении воображаемого и реального [см.: 1, 4]. Они не противостоят, а сосуществуют. Конфликт заключается в *сопряжении* смятения человека перед жизнью и восторга перед ней, его отчаяния и его надежды, жизненного опыта человека и духовного пространства культуры.

В создании образа Симеонова автор использует прием сочетания разных начал. Причем речь идет именно о сочетании, а не о противопоставлении, хотя Толстая нередко словно провоцирует читателя на восприятие тех или иных явлений и деталей как контрастных друг другу. В образе главного героя воплощена способность человека быть разным, быть сложным и простым, многоголосым и однозначным, вызывать разное отношение к себе других, иметь право не соответствовать чьим-то представлениям. Это реалистически достоверно проявляется в конфликте, в портретной характеристике героя, в отношении к нему автора и читателя, это определяет и ряд сюжетных коллизий рассказа, их стилевой рисунок.

В рассказе «Река Оккервиль» отношения человека с миром определены уже в первом абзаце, где фиксируется столкновение бытовой и культурологической струи: «мокрый, струящийся, бьющий ветром в стекла город» и «за беззащитным окном» [6] человек, так остро

ощущающий границы своего одинокого существования. Тема маленького человека — одна из гуманистических традиций русской классики, заявлена в экспозиции рассказа. Отсылка к «Медному всаднику» А. Пушкина в описании города провоцирует читателя на определенное отношение к герою. Симеонов — маленький человек, заурядный, один из многих. И автор щедро рассыпает детали, характеризующие неустроенную с точки зрения прагматического сознания жизнь одинокого человека, не стремящегося к бытовому комфорту: «беззащитное, незанавешенное, холостяцкое окно» (обратим внимание на то, что все определения в данной фразе даны как однородные); «припрятанные в межоконном холду плавленые сырки»; «белый творожистый лик одиночества». В портретной характеристике героя постоянны описания: «носатый», «нестарые года вокруг лица и дешевые носки», «лысеющая, босая голова». Но исчерпывается ли этим смысловая нагруженность образа? В этом персонаже воплощены разные возможности взгляда на мир и на место человека в нем. *Маленький* человек Симеонов — это и тот, кто способен смело нарушить привычные стереотипы поведения. Это человек, обладающий смелостью и силой жить по своим правилам и отстоять это право. Поэтому Симеонов оценивается с позиций автора и читателя, Тамары и Веры Васильевны. У читателя есть возможность представить себе, насколько Симеонов способен жить по законам жизни, например, Тамары. Это второстепенный персонаж, и приемом характеристики его в основном является использование лексически акцентированный деталей: «постирушки, жареная картошка, цветастые занавесочки... синяя с золотом чашка, домашний напудренный хвост».

В образе же Симеонова автор раскрывает уникальность человека, его сокровенного мира (ведь даже профессия героя — это переводы с редкого языка). Симеонов не один из многих, он соотнесен с Творцом, ибо способен создать свой мир, свою реальность, границы которой очерчены «магическим кругом» искусства. Герой способен преодолеть «бренность мира», прорваться из быта в бытие, которое не существует вне культуры, вне языка. И хотя Симеонов остро чувствует границу между этими мирами, он легко переходит ее, реализуя свой внутренний максимум. В описании сказочного города на берегу реки Оккервиль, созданного воображением Симеонова, точно передан не только сам процесс созидания, но и акцентируются нюансы психологического поведения героя. Он свободен, здесь все подчиняется его творческой воле, он царствует в этом мире: «...Голубая даль... Край света... Не видя, не зная этой... речки [Оккервиль], можно было вообразить себе все, что угодно: мутный зеленоватый поток, например, с медленным, мутно плывущим к нем зеленым солнцем, серебристые ивы, тихо свесившие ветви с курчавого бережка, красные кирпичные двухэтажные домики с черепичными крышами, деревянные горбатые мостики — тихий, замедленный как во сне мир; а ведь на самом деле там наверняка же склады, заборы, какая-нибудь гадкая фабричонка выплевывает перламутрово-ядовитые отходы, свалка дымится воинчим тлеющим дымом, или что-нибудь еще, безнадежное, окраинное, пошлое. Нет, не надо разочаровываться, ездить на речку Оккервиль, лучше мысленно обсадить ее берега длинноволосыми ивами, расставить крутоверхие домики, пустить неторопливых жителей, может быть, в немецких колпаках, в полосатых чулках, с длинными фарфоровыми трубками в зубах, а лучше замостить брускаткой оккервильские набережные, реку наполнить чистой серой водой, навести мосты с башенками и цепями выровнять плавным лекалом гранитные парапеты, поставить вдоль набережной высокие серые дома с чугунными решетками подворотен — пусть верх ворот будет как рыбья чешуя, а с кованых балконов выглядывают настурции, поселить там молодую Веру Васильевну, и пусть идет она, натягивая длинную перчатку, по брускатой мостовой, узко ставя ноги, узко переступая черными тупоносными туфлями с круглыми, как яблоко, каблуками, в маленькой круглой шляпке с вуалькой, сквозь притихшую морось петербургского утра, и туман по такому случаю подать голубой».

Подать голубой туман! Туман подан, Вера Васильевна проходит, постукивая круглыми каблуками, весь специально приготовленный, удерживаемый симеоновским воображением мощеный отрезок, вот и граница декорации, у режиссера кончились средства, он обессилен,

и, усталый, он распускает актеров, перечеркивает балконы с настурциями... рассовывает по карманам мосты с башенками...» [6].

В этом описании даны четыре варианта воображаемой Симеоновым реальности: тихий мир; что-то окраинное, пошлое; сказочный городок; фрагмент жизни, отмеченный присутствием Веры Васильевны. И если первые три отмечены различными цветовыми решениями, например, зеленое солнце, серебристые ивы, перламутрово-ядовитые отходы, красные крыши, полосатые чулки, то в последнем доминирует серый цвет, словно на старой кинопленке. Но, чувствуя себя режиссером, Симеонов в финале своего творческого акта ощущает необходимость голубого тумана. Так смыкается цветовое кольцо: голубая даль — голубой туман. И реальная ленинградская речка сливается в воображении героя с миром фантазии.

Очень важно и то, что в образе Симеонова автор воплощает способность человека к выбору, к внутренней самореализации. Мотив испытания выстраивает многие коллизии рассказа. В его сюжетном движении есть несколько ситуаций выбора, от которого зависит ход судьбы героя. И всегда Симеонов сохраняет верность привычному образу жизни («О блаженное одиночество!.. Покой и воля!» — пушкинские слова осознаются как формула жизни героя). И при этом он осознает свое право на целостность жизни, на внутреннюю свободу, твердо противостоя, например, всем посягательствам «теплой, кухонной» Тамары. Именно «покой и воля» дают возможность герою существовать в иных координатах: он выбирает жизнь как творение, как воплощение творческой воли, а творчество как способ выживания. Вдохновение спасает от чувства ущербности, от банальности и абсурда. И здесь культурный контекст оказывается чрезвычайно широк: от сказочного города, выстроенного фантазией героя на берегу реки, к Петербургу, казавшемуся «злым петровским умыслом, местью огромного, пучеглазого, с разинутой пастью, зубастого царя-плотника, все догоняющего вочных кошмарах, с корабельным топориком в занесенной длани, своих слабых, перепуганных подданных», и до Петербурга как знаковой культурной величины. И в финальных эпизодах «Реки Оккервиль» однозначно показано, что Симеонов, возвратясь после ошеломляющей встречи с Верой Васильевной, только на мгновение воспринимает Тамару, мающуюся у дверей его квартиры, как родную. Под утро герой видит сон, в котором пришла прежняя «Вера Васильевна, плонула ему в лицо, обозвала и ушла по сырой набережной в ночь, покачиваясь на выдуманных черных каблуках». Обратим внимание на то, что облик пришедшей во сне Веры Васильевны далек от того, что видел Симеонов накануне. Таким образом, можно говорить о том, что Симеонов с завидным постоянством защищает свой мир от «чужих людей». И в первую очередь именно мир культуры реален для Симеонова.

С первых фраз в рассказе отчетливо проступает одновременное сосуществование нескольких планов реальности: во-первых, жизненной, с ее приметами повседневного быта, и духовной, с ее множественностью вариантов, полетом фантазии, творческим вымыслом, внутренним самовыражением героя. При этом мечта, иллюзия — это не ложь, а естественное самодвижение жизни. В авторской концепции произведения очевидно сосуществование ограниченного во времени и пространстве круга человеческой жизни и безграничного бытия культуры, искусства. Черта постмодернистской эстетики — восприятие мира как текста. Возникающий в начале рассказа образ музея — это закодированный в культурных знаках текст, т.е. мир, бытие, город — пространство обитания человека, а река — это поток времени, неподвластного человеческой воле: «реки, добежав до вздутого, устрашающего моря, бросались вспять, шипящим напором отщелкивали чугунные люки и быстро поднимали водяные спины в музейных подвалов, облизывая хрупкие, разваливающиеся сырьим песком коллекции...». Поэтому хронотоп рассказа парадоксально разомкнут. Замкнутое пространство расширяется — от квартиры Симеонова, физически ощущающего границы своего существования, до голубой даль, от расчищенного от книг на столе пространства для граммофона до звезд. А предметно изображенные времена (осень, конец октября) и пространство обретают космические границы («Знак зодиака менялся на Скорпиона»).

Метафорический хронотоп образует художественный мир рассказа: небо и земля, мгновение и вечность, человек в безграничной стихии культуры.

Одним из приемов создания в произведении Толстой реальности является образ человека-космоса. Автор дает множество точек обзора своих персонажей. Главные герои рассказа изображены в различных ипостасях. Все это служит реализации очень важной для автора художественной задачи — показать многомерность мира, множественность разных начал и одновременно экзистенциальную целостность бытия.

Например, образ Веры Васильевны создан на пересечении нескольких иногда контрастных планов изображения, но показан почти всегда через восприятие Симеонова. Поэтому лексический ряд в обрисовке героини всегда эмоционально окрашен и динамичен. Он определяет и характер отношения Симеонова к Вере Васильевне.

Первый план изображения — это описание голоса героини (см. приведенную выше цитату). Отметим здесь фразу: «Торжествуя победу над Симеоновым, несся... голос... Нет, не его так пылко любила Вера Васильевна, а все-таки, в сущности, только его одного, и это у них было взаимно» [6]. Во всех описаниях голоса певицы, приведенных в рассказе, акцентируется мотив стихии, движения, подчиняющего себе человека, поэтому очень часто автором используется характерный стилевой прием — обильное употребление глаголов и его форм: «поднимаясь голосом из подводных глубин, наполняя паруса, стремительно проносясь по ночным огнистым водам, взмывая ввысь, затмевая полнеба»; «слышен был дивный, нарастающий, грозовой голос, восстающий из глубин, расправляющий крылья, взмывающий над миром» [6]. Именно этот лексический ряд определяет хронотоп не только конкретных эпизодов, но и всего рассказа.

Портретное описание героини всегда включает в себя изображение чувств героя: «Томная наяда — неспортивная, слегка полная наяда начала века — о сладкая груша, гитара, покатая шампанская бутыль!..».

Второй план изображения также создан фантазией героя: Вера Васильевна в сказочном городке «уходила по набережной в ночь, покачиваясь на круглых, как яблоко, каблуках». Постоянная деталь портрета — придуманные Симеоновым каблуки, словно вводят читателя в иной, неизвестный мир, сотворенный героем. Но это не только мир сказки, но и «темный, огнями наполненный магический круг, очерченный голосом Веры Васильевны». Толстая прорисовывает контуры этой реальности с помощью ассоциативного ряда, возникающего не только в сознании героя, но и читателя. Смысловая нагруженность этого ряда достаточно широка: цитата из старинного романа, и мотив осеннего запаха хризантем, спроектированный на возможный вариант судьбы певицы, и риторические вопросы и обращения Симеонова, и даже синтаксическая и ритмическая организация данного эпизода. Все это используется автором для изображения творчески переменчивого потока сознания героя, созидающего реальность искусства. Симеонов мысленно «выбегает за Верой Васильевной, вслед за ее юбками и веером, из светлого танцующего зала на ночной летний балкон, на просторный полукруг над благоухающим хризантемами садом, впрочем, их запах, белый, сухой и горький — это осенний запах, он уже заранее предвещает осень, разлуку, забвение, но любовь все живет в моем сердце больном, — это больной запах, запах прели и грусти, где-то вы теперь, Вера Васильевна, может быть, в Париже или Шанхае, и какой дождь — голубой парижский или желтый китайский — моросит над вашей могилой, и чья земля студит ваши белые кости? Нет, не тебя так пылко я люблю! (Рассказывайте! Конечно же, меня, Вера Васильевна!)» [6].

На первый взгляд, переход из одной реальности в другую контрастен (от тонкого аромата хризантем, голубого или желтого дождя к «огромному шоколадному торту, увенчанному шоколадным зайцем» — зрительные детали очень выразительны в прозе Толстой). От продавца пластинок Симеонов не только узнает о судьбе Веры Васильевны, но и сталкивается с другим отношением к своему кумиру: «Старуха еще жива... живет где-то в Ленинграде, в бедности, говорят, и в безобразии, и недолго же сияла она и в свое-то время, потеряла бриллианты, мужа, квартиру, сына, двух любовников, и, наконец, голос, — в таком

вот именно порядке, и успела с этими своими потерями уложиться до тридцатилетнего возраста, с тех пор и не поет, однако живехонька» [6]. Отметим, что это единственный ракурс изображения героини, данный не через восприятие Симеонова. Функция этой сюжетной коллизии — создание очередной ситуации выбора: принять или не принять эту реальность. Выбор героя достаточно труден. «Отяжелев сердцем, Симеонов» возвращается домой через «мосты, сады, трамвайные пути». Отметим смысловую значимость деталей художественного пространства: мосты — деталь описания сказочного городка, сады — место событий многих романов певицы, а трамвайные пути — черта городского пейзажа и одновременно обозначение пути в «голубую даль» [6]. Психологически очень точно автор фиксирует желание героя заслониться от надвигающегося мира живой Веры Васильевны и невозможность сделать это. Заперев дверь, поставив пластинку-сокровище, Симеонов стремится привычно выстроить свой мир, найти в этом опору. Но данный процесс становится чем-то мучительным, лишенным радости созидания: «и башенки нынче отяжелели, и цепи были неподъемно чугунны», и Вера Васильевна спотыкалась на неудобных каблуках, придуманных Симеоновым, и «луна не поддавалась, мылом выскользывала из рук», и река Оккервиль «уже зацветала ядовитой зеленью, уже отравлена живым старушечьим дыханием». Внутреннее состояние героя передано словами известного романа: «Тихо, так тихо светит луна, а душа тобой роковая полна» (выд. нами. — И. С.). Эмоциональный эпитет «роковая» очень точно передает борьбу страстей, «двух демонов» в душе героя: что-то должно победить, а что-то погибнуть. Очевиден отказ героя жить, «в меру любя, в меру томясь, внимая в минуты одиночества чистому звуку серебряной трубы», потому что в его сознании уже создается новый образ — «подслеповатая, бедная, исхудавшая, сиплая, сухоногая старуха», которой нужны забота и внимание верного поклонника. В новом портретном описании героини ряд однородных определений выстроен в порядке возрастания эмоционально-отрицательной оценки, в которой пересекаются точки зрения продавца и Симеонова и первая из них доминирует. Но временной ряд этой ситуации очень локален — это мгновения. Истинное отношение Симеонова к миру искусства, воплощенному в образе Веры Васильевны, проявляется в иных временных координатах — «через годы и невзгоды», всегда, «как безумно пролегло между нами время» (выд. нами. — И. С.). Это отражается и в изменении акцентируемых деталей портрета героини, созданного воображением Симеонова, и его отношения: «Он, бережно поддерживая ее сухой локоть и целуя уже не белую, всю в старческих пятнах руку, проводит ее к креслу, вглядываясь в ее увядшее, старинной лепки лицо. И, с нежностью и с жалостью глядя на пробор в ее слабых белых волосах, будет думать: о, как мы разминулись в этом мире!».

Та Вера Васильевна, которую видит Симеонов при встрече, не имеет ничего общего с образом, созданным героем в реальности искусства. Автор показывает, как в сознании героя фиксируются черты внешнего облика Веры Васильевны и ее манеры поведения, не вписывающиеся в картинку сказочного города: «Белая, огромная, нарумяненная, черно- и густобровая, громко хохочущая, раскатисто смеющаяся» [6]. Симеонов-творец ошеломлен: он «топтал серые высокие дома на реке Оккервиль, крушил мосты с башенками и швырял цепи, засыпал мусором светлые серые воды...». Вера Васильевна «раздавила, переехала пополам» жизнь Симеонова. Но она всегда «разрушала и поднимала его». И в сочетании этих контрастных начал суть отношений искусства и жизни, их нерасторжимого единства, которое передано через символический образ реки в рассказе. «Река Оккервиль, судорожно сужаясь и расширяясь, течет и никак не может выбрать себе устойчивого облика»; Симеонов в гневе разрушает свой сказочный мир, «но река вновь пробивала себе русло, а дома упрямо вставали из развалин, и по несокрушимым мостам скакали экипажи»; «реки, добежав до вздутого, устрашающего моря, бросались вспять». Образ реки многогранен и символичен. В нем воссоздано единство разрушительной и созидающей стихий. Река — это течение времени, над которым не властен человек, и метафора изменчивости жизни, и стихия культуры, реальности, созданной силой творческого воображения, и символ тайны нашего бытия, не укладывающейся в логику обыденных суждений. Поэтому в finale рассказа вновь возникает

образ реки. Дивный голос Веры Васильевны взмывает «над всем, чему нельзя помочь» (это «распаренное тело Верунчика», «согнувшийся в жизненном послушании Симеонов», «кухонная Тамара» [6]. Но не этим определяются границы истинного мира. Голос «расправлял крылья… над подступающим закатом, над собирающимся дождем, над ветром, над безымянными реками, текущими вспять, выходящими из берегов, бушующими и затопляющими город, как это умеют делать только реки».

Толстая по сути своего дарования художник, а не проповедник, она сомневается в праве писателя на этический императив. Создавая в жанровых границах рассказа образ реальности, автор, на наш взгляд, менее всего стремился к банальному противопоставлению высокого и низкого в жизни. Используя различные художественно-стилевые приемы, писатель воссоздает объемную и панорамную картину бытия человека, не существующего вне огромного мира культуры. Именно этот мир, являясь произведением человека, результатом его творческого вдохновения, размыкает границы человеческого существования. Безграничная стихия культуры позволяет не только герою, но и автору, и читателю ощутить себя творцом [см. 2], проявляет сопричастность каждого всему созданному талантом человека.

Литература

1. Богданова О. В. Современный литературный процесс: текст, претекст, интертекст. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 324 с.
2. Богданова О. В., Цветова Н. С. Эпох скрещенье… Русская проза 1960-х — 2020-х годов. СПб.: Алетейя, 2023. 374 с.
3. Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. 653 с.
4. Осмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. 284 с.
5. Преодолевшие соцреализм. Авангард 1970–1980-х в борьбе с социалистическим реализмом / под ред. О. В. Богдановой. СПб.: Алетейя, 2023. 232 с.
6. Толстая Т. Н. «На золотом крыльце сидели...» Рассказы / послесл. А. Михайлова. М.: Молодая гвардия, 1987. 189 с.

УДК 82.161.1

Федотов Олег Иванович,
доктор филологических наук, профессор,
Институт филологии,
Московский педагогический государственный университет
Email: o_fedotov@list.ru

ЗАПРОС О СВОБОДЕ СЛОВА ИЗ 1905 ГОДА¹

В предлагаемой работе рассматривается отшумевшая сто с лишним лет назад, но не утратившая актуальности в наши дни дискуссия о свободе слова применительно не только к корпоративно-партийной, но и к художественной литературе. Знаменитая статья Ленина «Партийная организация и партийная литература» была написана накануне революции 1905 г., в период ожесточенной борьбы за власть, которая могла привести к победе только при полной идеологической консолидации. Конечно, под понятием «партийная литература» Ленин имел в виду прежде всего собственно партийную публистику, хотя и не возражал, чтобы партийной дисциплиной руководствовались и мастера художественного слова. Именно в этом аспекте статья вызвала резкое противодействие в либеральных кругах русской интеллигенции, самым ярким проявлением которого оказалась рецензия Валерия Брюсова. Поэт во многом предугадал неизбежное распространение идеологического единомыслия на все виды эстетической деятельности в условиях однопартийной политической системы. Несколько десятилетий принцип партийности являлся необъемлемым признаком творческого метода социалистического реализма. Автор статьи приходит к выводу, что партийность как в той или иной мере осознанная тенденциозность имеет право на существование лишь в правовом многопартийном государстве, наделенном развитыми демократическими институтами.

Ключевые слова: Ленин, Брюсов, свобода слова, партийность, социалистический реализм.

Fedotov Oleg Ivanovich,
Doctor of Philology, Professor,
Institute of Philology,
Moscow State Pedagogical University
Email: o_fedotov@list.ru

FREEDOM OF SPEECH REQUEST IN 1905

In the proposed work, the discussion on freedom of speech, which has become sensational more than a hundred years ago, but has not lost its relevance these days, applies not only to corporate-party literature, but also to literature. Lenin's famous article "Party Organization and Party Literature" was written before of the 1905 revolution, during a period of fierce struggle for power, which could lead to victory only with complete ideological consolidation. Of course, by the concept of "party literature" Lenin meant primarily party journalism itself, although he did not object to the masters of the artistic word being guided by party discipline. It was in this aspect that the article aroused sharp opposition in the liberal circles of the Russian intelligentsia, the most striking manifestation of which was the review of Valery Bryusov. The poet largely predicted the spread of ideological unity to all types of aesthetic activities in a one-party political system. For several decades, the principle of partisanship was an integral sign of the creative method of socialist realism. The author of the article concludes that partisanship, as in one way or another, conscious tendentiousness, has the right to exist only in a legal multi-party state endowed with developed democratic institutions.

Keywords: Lenin, Bryusov, freedom of speech, partisanship, socialist realism.

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ, проект № 23-28-00545.

Понятие партийности неотъемлемый атрибут литературы и искусства социалистического реализма окончательно укоренилось и получило широкое распространение, когда идеологический монополизм в нашей стране достиг своего апогея и принял нестерпимо агрессивные формы. Его теоретическое обоснование, однако, осуществилось значительно раньше, еще до советской власти в известной работе В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература».

Как признают теперь многие исследователи, сам автор этой статьи изначально не распространял свои идеи на художественную литературу, имея в виду собственно партийную литературу в строгом смысле, т.е. партийную публицистику, которой занимался он сам и большинство его соратников. Впрочем, некоторые формулировки его работы излишней обобщенностью не могли не спровоцировать перенос акцентов с «литературной части партийного дела пролетариата» [9, с. 101] на литературу вообще, не исключая художественную [8, с. 22].

Ленинская статья увидела свет в газете «Новая жизнь» в ноябре 1905 г., официальный редактор которой известный поэт и публицист Николай Минский намеревался поместить в одном из следующих номеров резкое «Открытое письмо В. Ленину», но не получил поддержки большинства членов редакции [8, с. 22]. В результате партийность сразу же с первых своих шагов противопоставила себя демократии: идеологические разногласия демагогически решались голосованием.

Зато не заставили себя ждать отклики в других изданиях. Пожалуй, раньше всех с развернутой рецензией, озаглавленной «Свобода слова», выступил в журнале «Весы» Валерий Брюсов. Огонь своей критики он сосредоточил на неминуемом ограничении свободы творчества, предвосхищая неоправданно широкое толкование декларируемого Лениным принципа партийности.

Взгляды Ленина на свободу литературного творчества и свободу слова вообще, в интерпретации Брюсова, суть таковы. «Свободная, т.е. неклассовая литература» — «отдаленный идеал, который может быть осуществлен только в социалистическом обществе будущего» [5, с. 62]. Из двух литератур: буржуазной — «лицемерно свободной, а на деле связанной с буржуазией», и пролетарской — «открыто связанной с пролетариатом», Ленин отдает предпочтение последней как более честной и сознательной. Брюсов оценивает эту мысль с нескрываемым сарказмом: «Преимущество второй можно видеть в более откровенном признании своего рабства, а не в большей свободе». Не меняют дела и причины вынужденного или добровольного самоограничения: «если мы и согласимся, что общепролетарское дело — дело справедливое, а денежный мешок — нечто постыдное, разве это изменит степень зависимости? Раб мудрого Платона все-таки был рабом, а не свободным человеком» [5, с. 62].

С другой стороны, Брюсов не может не признать заслуг РСДРП в завоевании демократических свобод, которыми пользуются теперь все. Но значит ли это, что устремления социал-демократов лишены узкопартийного эгоизма? Отнюдь. «Слова социал-демократов о всеобщей свободе, по его мнению, тоже «лицемерие, и мы, — заявляет он, — писатели беспартийные, тоже должны сорвать фальшивые вывески» [5, с. 62].

Далее Брюсов обращает внимание на то, что Ленин сознательно предпочитает свободу союзов свободе слова, т.е. легко поступается ей ради интересов партийного дела, а когда «грозит писателям внепартийным исключением из партии», то имеет в виду «иной, более обширный смысл» [5, с. 63]. Поскольку «каждая политическая партия мечтает стать единственной в стране» и более, чем другая, надеется на это партия «социал-демократическая», «угроза изгнания из партии является в сущности угрозой извержения из народа... изгнанием за пределы общества, ссылкой на Сахалин одиночества» [5, с. 64].

Полемический ленинский лозунг «Долой писателей беспартийных!» Брюсов воспринимает как призыв к насилиственной идеологизации творчества, как принуждение к идейному самоопределению и, в конечном счете, как очевидное подталкивание к неким директивным установкам. Руководствуясь демократическими идеалами, провозглашенными еще накануне французской буржуазной революции (вспомним слова Вольтера «Ваше мнение

мне глубоко враждебно, но за ваше право его высказать я готов пожертвовать своей жизнью!»), он категорически не приемлет порядок вещей, при котором «нет уважения к личности другого, где ему только надменно представляют право «врать», не желая слушать, там свобода — фикция» [5, с. 64]. Наконец, оспорив ленинский тезис о фатальной зависимости подлинного художника в буржуазном обществе от денежного мешка (то, что свойственно мелким ремесленникам, чуждо ярким творческим индивидуальностям, масштаба Артюра Рембо или Поля Гогена), Брюсов четко формулирует свой итоговый постулат: «пока вы и ваши идете походом против существующего «неправого» и «некрасивого» строя, мы готовы быть с вами, мы ваши союзники. Но как только вы заносите руку на самую свободу убеждений, так тотчас мы покидаем ваши знамена. «Коран социал-демократии» столь же чужд нам, как и «коран самодержавия» (выражение Ф. Тютчева). И поскольку вы требуете веры в готовые формулы, поскольку вы считаете, что истины уже нечего искать, ибо она у вас, — вы враги прогресса, вы наши враги» [5, с. 65]. Кстати, к этому же заключению Брюсов пришел в своем стихотворении «Близким», давшем Ленину повод назвать его «поэтом-анархистом»:

Нет, я не ваш! Мне чужды цели ваши,
Мне странен ваш неокрыленный крик,
Но в шумном круге, к вашей общей чаше
И я б, как верный, клятвенно приник!

Где вы — гроза, губящая стихия,
Я — голос ваш, я вашим хмелем пьян,
Зову крушить устои вековые,
Творить простор для будущих семян.

Где вы — как Рок, не знающий пощады,
Я — ваш трубач, ваш знаменосец я,
Зову на приступ, с боя брать преграды
К святой земле, к свободе бытия!

Но там, где вы кричите мне: «не боле!»
То там, где вы поете песнь побед,
Я вижу новый бой во имя новой воли!
Ломать — я буду с вами! Строить — нет! [4, с. 288–289]

Вряд ли можно соглашаться с Б. С. Мейлахом, констатировавшим: «Противоположность между поэтом и пролетариатом заключается здесь в том, что пролетариат сдерживает стремление поэта «крушить устои вековые» и ограничивает его порыв своим криком «не боле!» [11, с. 158]. Это сильно упростило бы дело. Мысль Брюсова гораздо глубже и ближе к идейному пафосу его рецензии на ленинскую статью: добившись победы, революционная партия становится господствующей, бюрократизируется и из силы, борющейся за свободу, превращается в силу ее отрицающую.

Таким образом, главный упрек, который Брюсов бросает автору статьи «Партийная организация и партийная литература» состоит в том, что в его словах меньше всего «истинной любви к свободе». Однако свободу Ленин-философ, политик, и Брюсов-художник, творец, понимают по-разному. Для Ленина свобода — осознанная необходимость, т.е. свобода относительная, свобода не как самоцель, а как средство достижения цели. Наоборот, идеал Брюсова — самоценная, абсолютная свобода: «Для нас дороже всего свобода исканий, хотя бы она и привела нас к крушению всех наших верований и идеалов» [5, с. 65]. Гораздо позднее, ближе к настоящему времени, эта мысль нашла замечательно точную формулировку у Василия Гроссмана: «История человека есть история его свободы. Свобода не есть осознанная необходимость, свобода есть преодоленная необходимость» [6, с. 97].

В отличие от своих оппонентов Ленин рассуждает о свободе не абстрактно, а применительно к текущему историческому моменту, к конкретным условиям революционной борьбы. Внеклассовая литература и искусство видятся ему лишь в отдаленной перспективе: «это будет лишь в социалистическом внеклассовом обществе» [9, с. 104]. Сроков осуществления этого идеала, будучи не прекраснодушным, а pragmatically-настроенным политиком, он естественно не называет. Тогда как примкнувшие к революционному движению интеллектуалы, мечтавшие с романтическим энтузиазмом о чудотворном прыжке «из царства необходимости в царство свободы», предпочитали не принимать диктатуру пролетариата всерьез и надолго, смиряясь с ней как с досадной, но кратковременной неизбежностью.

Нежелание Брюсова-критика (как и его лирического героя) сотрудничать с победившим пролетариатом во многом проясняет позиция Николая Бердяева, также принявшего в штыки «проект полицейской организации литературы, предложенный самоновейшим инквизитором г. Лениным» [2, с. 155]. «Революция, — пишет он, — часто заражается тем духом, против которого борется: один деспотизм порождает другой деспотизм, одна полиция — другую, вандализм реакции порождает вандализм революции» [2, с. 148]. «Окончательно преодолеть этот тяжкий кошмар прошлого, считает он, стряхнуть с себя цепи великого насилия, хотя бы оно исходило от Ленина, освободить творчество культуры можно только на том пути, который признает свободу и права человека абсолютными ценностями и на котором человек с благороднейшим содержанием своего духа не может быть обращен в простое средство» [2, с. 154].

В том же духе рассуждали и другие критики Ленина: Н. Русов, Д. Мережковский, Н. Котляревский, Д. Философов и др.

Устанавливая принцип партийности в литературе, Ленин меньше всего был озабочен душевным комфортом создающих ее субъектов. Их творчество оценивалось им лишь с точки зрения результата, способного или не способного принести реальную пользу. Поэтому он и ограничивал свободу слова, руководствуясь соображениями сугубо утилитарного свойства; интересы партии для него всегда были неизмеримо выше интересов любой творческой личности.

Ленинское сравнение литературного дела с «колесиком и винтиком» «одного единого, великого социал-демократического механизма не только, по немецкой пословице, оказалось хромым, оно, к сожалению, легло в основу социальной психологии, предопределившей поведенческие стереотипы нескольких поколений во взаимоотношении государства и личности. Его в слегка отредактированном виде взял на вооружение еще более жесткий pragmatik Иосиф Сталин.

Начертанный Лениным проект тотального подчинения литературного дела «остальным частям <...> социал-демократической партийной работы», если понимать его расширительно, долгое время поражал своей целеустремленностью и грандиозным размахом: «Газеты должны стать органами разных партийных организаций. Литераторы должны непременно войти в партийные организации. Издательство и склады, магазины и читальни, библиотеки и разные торговли книгами — все это должно стать партийным, подотчетным. За всей этой работой должен следить организованный социалистический пролетариат, всю ее контролировать, во всю эту работу, без единого исключения, вносить живую струю живого пролетарского дела, отнимая, таким образом, всякую почву у старинного, полуобломовского, полуторгашевского российского принципа: писатель пописывает, читатель почитывает» [9, с. 101–102].

По мере того, как этот проект роковым образом реализовался, закономерно обнаружились его историческая приуроченность, идеальная заданность и — в перспективе развития наступивших общественных отношений — мертвящая демократическая ущербность.

Демагогически трактуемый демократический централизм, четко осознанные принципы социальной дифференциации и поляризации, жесткая партийная дисциплина — таковы были требования момента для успешного осуществления небывалого социального эксперимента. «Была ли в то время классовая вражда?» — этим вопросом задается автор открытого письма

Борису Васильеву по поводу его публицистической статьи об исторических судьбах родины. «Люби Россию в непогоду», 1989 г. Евгений Бич, и сам же на него отвечает: «Конечно была! Принимали ли она зачастую очень резкие формы? Да, принимали! И все-таки — такое неистовое, исступленное подогревание этой идеи. Иногда кажется, что это была его (речь о Ленине. — *O. Ф.*) задушевная, любимая мысль о беспощадной решительной борьбе во имя нового. Почтайте внимательнее его произведения, и вы почувствуете этот мощный, ровный, непрерывный, как из паяльной лампы, ветер сословной ненависти, который неутомимо разжигал, и разжег-таки, гигантский костер на необъятной территории» [3, с. 68].

Весьма характерно в этой связи и признание непосредственного свидетеля столь крутых социальных преобразований Георгия Чулкова, поэта-символиста, принимавшего на первых порах самое активное участие в революционном движении. «Было у нас однажды, — пишет он в книге воспоминаний «Годы странствий», — торжественное заседание на тему — “В чем сущность и каковы формы будущей диктатуры пролетариата?” — Насколько я припоминаю, — продолжает он, — ораторы представляли себе эту диктатуру чем-то весьма кратковременным, после чего наступит чудотворный “прыжок из царства необходимости в царство свободы”» [14, с. 19].

Но и после победы революции «царство свободы» так и не наступило, а свобода слова, будучи провозглашенной в «исторических» декретах, в партийных и государственных документах, если и допускалась реально, то в сильно редуцированном виде. Вернее, она приобрела ярко выраженный классовый, партийный (а фактически, однопартийный!) характер. Победивший пролетариат, демагогически провозглашенный классом-гегемоном, мог пользоваться ею, по идее, невозбранно, но лишенный глубоких демократических традиций, практически в ней не нуждался. В сфере художественной культуры его возможности ею воспользоваться были к тому же ограничены специфической доктриной пролеткультовских теоретиков. Заново учреждаемая концепция пролетарской культуры даже не предполагала возможного конфликта между личностью и обществом: индивидуальное «Я» демонстративно заменялось коллективным «Мы». Претензии Пролеткульта освободиться от руководящей роли партии были решительно пресечены. 1 декабря 1920 г. в «Правде» было опубликовано Письмо ЦК РКП(б) «О Пролеткультах», составленное по ленинскому конспекту, которое осудило курс пролеткультовцев на автономизацию культурного развития и их притязания на свободу творчества даже в столь урезанном виде.

Как считает автор статьи, опубликованной в ж. «Коммунист», Виктор Крутоус, оценивая ленинское обоснование принципа партийности, мы должны руководствоваться «Презумпцией историзма». В самом деле, взгляды Ленина на демократию и демократические свободы следует рассматривать в динамике, в соответствие с объективными условиями исторической обстановки, в связи с конкретной расстановкой классовых сил. Если в «Проекте программы нашей партии» 1899 г. он подчеркивал, что необходимость ниспровержения русского абсолютизма «не только в интересах рабочего класса, но и в интересах всего общественного развития и что, с точки зрения основных идей марксизма, интересы всего общества выше интересов отдельной его части — того же пролетариата, то в дальнейшем, по мере все большего и большего ожесточения классовой борьбы, соответственно ужесточалась и ленинская политика по отношению к непролетариату, даже к крестьянству, но особенно, как ни странно, к интеллигенции, видимо, как к наименее склонной к послушанию социальной группе.

Так, получив в 1919 году взволнованное письмо Горького, протестующего против необоснованных арестов представителей творческой интеллигенции в Петрограде только по подозрению в причастности к многочисленным в ту пору заговорам, Ленин с нескрываемым раздражением отвечает: «Интелликуальные силы рабочих и крестьян растут и крепнут в борьбе за свержение буржуазии и ее пособников, интеллигентиков, лакеев капитала, мнящих себя мозгом нации. На деле это не мозг, а г...но» (т. 51, с. 47–49). Тревога В. Г. Короленко, обеспокоенного жестокостями гражданской войны, также получили недвусмысленную и грубую отповедь: «Жалкий мещанин, плененный буржуазными

предрассудками <...> Нет, таким «талантам» не грех посидеть недельку в тюрьме, если это надо сделать для *предупреждения* заговоров (т. 51, с. 48). Речь, как видим, идет по сути дела о превентивных мерах, столь широко применявшимся впоследствии Сталиным и его приспешниками в условиях гражданской войны с собственным народом. Жертвой такого «предупредительного ареста», между прочим, оказался в 1921 г. Николай Гумилев.

В работе 1918 г. «Очередные задачи советской власти» Ленин призывает порвать с демократизмом буржуазным и заменить его демократизмом более высокого типа — демократизмом пролетарским. В будущем он рассчитывал на «переход к социалистическому демократизму и к условиям, позволяющим начать отмирать государству» [10, с. 203].

Главные отличительные признаки пролетарского демократизма, по Ленину, суть следующие: 1) «избирателями являются трудящиеся и эксплуатируемые массы, буржуазия исключается (там же); 2) все процедурные вопросы выборов берут в свои руки «сами массы», освобождаясь «от всяких бюрократических формальностей», в результате, 3) «...создается наилучшая массовая организация авангарда трудящихся, крупно-промышленного пролетариата, позволяющая ему руководить наиболее широкими массами эксплуатируемых...»» То есть, в идеале, Ленину хотелось, «чтобы действительно», а не на словах население поголовно «училось управлять и начинало управлять» [10, с. 203].

Во избежание «мелкобуржуазных тенденций» «превращения членов Советов в парламентариев» он настаивал на том, чтобы они «управляли страной» на, так сказать, общественных началах, «по отбытию 8-часового «урока» производительной работы. Во что превратились такие «сверхурочные» («как правило») Советы на практике, мы могли наблюдать до самого их упразднения. Да собственно «управлять» им и не предписывалось. Речь, если разобраться, шла о представительских формах демагогического «участия» в управлении. Функции Советов изначально сводились к осуществлению «многообразных форм контроля снизу». А власть, «беспощадно твердая власть», отдавалась «диктатуре» отдельных лиц для определенных процессов, в определенные моменты чисто исполнительских функций» [10, с. 206]. К чему привела такая «власть» мы тоже теперь знаем изрядно.

Ряд постановлений ЦК ВКП(б), а также усилия теоретиков «Октября», МАППа и РАППа последовательно закрепили зависимое положение искусства от политики, возводя партийность в догматически понимаемый принцип социалистического реализма, нагло зарегламентировали творческий процесс, подчинив его идеологическому диктату партийного аппарата; так называемые административно-командные методы легли в основу и руководства культурой.

Завороженные формулой «демократический централизм», мы долгое время недооценивали подлинный демократизм, устанавливающий посредством консенсуса компромиссную гармонию между государством и личностью, большинством и меньшинством, обществом в целом и дифференцированно представляющими его составные части партиями. Вот как писал об истинной демократии в своей книге о Ю. Н. Тынянове Аркадий Белинков:

Смысл демократии не в том, что существует нечто прекрасное и знающие люди изо всех сил заставляют незнающих людей стремиться к нему. Демократия заключается в том, что люди могут решать сами и выбирать, что им следует делать. Нужно всеми способами опровергать уверенность тех, кому наплевать на все, кроме своей власти, что демократия, видите ли, не цель, а средство. В этом рассуждении спрятана отвратительная самодовольная уверенность в том, что кто-то знает, а другие не знают эту цель и кто-то должен вести к этой цели, а все остальные, посвященные или несогласные, должны идти за таким водителем. Но проходит время, и вдруг выясняется, что водитель и сам ничего не знает, кроме того, что вера, которую он жестокостью, хитростью и обманом сумел внушить, очень полезна только ему да десятку его холопьев, а если эта вера внушалась (разными способами) десятилетия, то и многим тысячам холопьев, которые, конечно, никогда не простят, что им плонули в душу, низвергнув кумира, вместе с которым они совершили преступления и который не позволил бы, чтобы им, холопьям, неокрепшие умы плевали в душу и в другие части их чувствительных организмов.[1, с. 359–360].

Эти рассуждения родились на исходе Оттепели, первой неудавшейся волны перестройки. Они сохранили свою актуальность и сегодня. В свою очередь их заблаговременным предвосхищением была в значительной мере горячая защита демократических идеалов, предпринятая Брюсовым.

Принцип партийности в его первозданном ленинском понимании уже нес в себе жестокое принуждение, пусть и продиктованное самыми благими намерениями. Отдавая должное необычайной прозорливости Ленина, которая сочеталась с самым трезвым, реалистическим взглядом на вещи и безграничной верой в истинность учения Маркса, с поразительной гибкостью его политического мышления и всегдашней готовностью ради пользы дела идти на компромиссы, мы не должны закрывать глаза на его гипертрофированное чувство собственной правоты и непогрешимости, поколебленное, пожалуй, только под самый занавес. Я имею в виду его знаменитое «Конечно, мы провалились...» [7; 13]. Впрочем, достоверность этого горького признания целиком лежит на совести его секретарей.

Инициатива подавления всех оппозиционных сил вначале вне, а затем и внутри возглавляемой им партии, как бы мы ни восхищались ленинским аскетизмом, исходила от него же. Брюсов, к несчастью, оказался провидцем: большевики добились единовластия и оставались единственной реальной политической силой. Они не просто вытеснили из рулевой рубки всех своих соперников, не просто сослали их «на Сахалин одиночества», но, наладив чудовищный репрессивный аппарат, стерли с лица земли, уничтожили физически. Многие из них, надо сказать справедливо ради, и сами пали жертвами созданной ими же политической мясорубки.

Отдавая дань внешним образом интеллигентской рефлексии, а на самом деле подчиняясь высокому нравственному императиву, Брюсов протестует против монополии на истину кого бы то ни было, против искуса учить и направлять «темный» народ по заранее намеченному пути, против насилия вообще, пусть даже и во имя самых возвышенных идеалов. Это, как справедливо отмечал Гавриил Попов, одна из самых характерных черт основных течений русской идеологии многих веков. «И в XIX и в начале XX века в русской идеологии господствовала идея созидания действительности, ее конструирования. Проект оживления всех предков Федорова, возрождающая человечество миссия русского народа по Достоевскому, программа Столыпина, богостроительство Богданова, Горького и Луначарского, концепция роли партии В. И. Ленина — все эти бесконечно и чрезвычайно разные теории исходили из общей идеи о праве человека вершить историю по своему усмотрению. Большевизм был логическим итогом этого мышления. Россия действительно, как говорил Ленин, “выстрадала марксизм” — правда, свой марксизм». И продолжает: «Но урок истории состоит в том, что любые попытки командовать людьми и вместо них решать их проблемы несут этим людям беды, независимо от чистоты помыслов претендующих на роль поводырей вождей» [12, с. 14, 16].

Конечно, Эпиметею было куда легче не ошибиться, чем его брату Прометею. Легко и нам теперь анализировать ошибки, сделанные более века назад. Но имеем ли мы право, оценивая правильность принятия некоторых решений, добровольно игнорировать результат, к которому они привели? Разумеется нет. К тому же мы рассматриваем ленинскую концепцию партийности и свободы слова исключительно в свете предположений и критических соображений, высказанных Брюсовым сразу же, по горячему следу.

Итак, к каким же урокам подводят нас статья Ленина «Партийная организация и партийная литература» и скромная заметка-рецензия на нее Брюсова, опубликованная в ноябре 1905 г.?

1. Обосновывая принцип партийности, Ленин имел в виду партийную литературу в собственном смысле, но допускал, видимо, в будущем распространение его на литературу и искусство вообще.

2. Целью Ленина была консолидация сил руководимой им партии в период решающих битв за власть. В дальнейшем он предполагал уравновесить диктатуру пролетариата необходимыми демократическими институтами. Однако в условиях однопартийной политической системы партийный аппарат, уже при жизни Ленина возглавляемый Сталиным, пользуясь своей почти военной организованностью, сплоченностью и бесконтрольностью,

обрел всю полноту государственной власти. В результате диктатура пролетариата превратилась в диктатуру партаппарата. В таких условиях лозунг неукоснительного соблюдения партийности приобрел одиозное значение. Опасения Брюсова относительно того, что свобода творчества, понятая как осознанная необходимость, оберется жестким диктатом господствующей идеологии, оправдались сверх всякой меры. Если Ленин еще пытался ограничить диктатуру партаппарата системой независимых контролирующих органов (ЦКК-Рабкрин), то его преемники не оставили от этих ограничений камня на камне. Принцип партийности, истолкованный демагогически, долгое время оставался синонимом духовной несвободы в вопиющем противоречии с самим понятием творчества. Более того, как заявил в недавнем телеинтервью Карен Шахназаров, отсутствие в обществе дискуссий, по сути дела и развалило созданное Лениным государство.

3. Партийность, более или менее осознанная тенденциозность все же имеет право на жизнь, но только в правовом, многопартийном государстве, в котором литература осуществляет свои идеологические функции естественным, а не насильственным путем. Абсолютная свобода слова при любом даже самом демократическом режиме — недостижимый идеал; она может быть лишь относительной как равное право каждой личности или каждой общественной группы публично выражать свое мнение. Она может и должна быть естественной и плодотворной в открытом противоборстве плюралистических взглядов, но неизбежно превращается в косную мертвящую силу в условиях насильственного единомыслия тоталитаризма любого толка.

Литература

1. *Беликов А. В.* Юрий Тынянов. М.: Советский писатель, 1965. 639 с.
2. *Бердяев Н.* Революция и культура // Полярная звезда. СПб., 1905. № 2 (22 декабря 1905 г.). С. 146–155.
3. *Бич Е. Н.* Так что такое «непогода»? Открытое письмо Борису Васильеву (в ответ на его статью «Люби Россию в непогоду», опубликованную в «Известиях») // Даугава, 1989. № 7. С. 65–73.
4. *Брюсов В. Я.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Художественная литература, 1974. Т. III. 696 с.
5. *Брюсов В.* Свобода слова // Весы. 1905. № 11. С. 61–66.
6. *Гроссман В.* Все течет // Октябрь. 1989. № 6. С. 30–108.
7. *Колесник В. В.* И. Ленин: «Конечно, мы провалились!». М.: Майор, 2019. 192 с.
8. *Крутоус В.* Презумпция историзма: статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» в контексте нового мышления // Коммунист. 1989. № 11. С. 22–32.
9. *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Изд. 5. М.: Политическая литература, 1968. Т. 12. С. 99–105.
10. *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Изд. 5. М.: Политическая литература, 1969. Т. 36. 742 с.
11. *Мейлах Б.* К истории статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» // Звезда. 1945. № 8. С. 151–168.
12. *Попов Г.* Два цвета времени, или Уроки Хрущева // Огонек. 1989. № 42. С. 11–16.
13. *Сироткин В.* Уроки нэпа: Мысли вслух перед Пленумом ЦК КПСС // Известия. 1989. 10 марта.
14. *Чулков Г.* Годы странствий: из книги воспоминаний. М.: Федерация, 1930. 397 с.

УДК 82.161.1

Чэн Синьюй (КНР),
аспирант,
Дальневосточный федеральный университет
Email: cxytn@mail.ru

Чжан Юй (КНР),
соискатель,
РХГА им. Ф. М. Достоевского
Email: 13273192658@139.com

ОБРАЗ ЖЕНСКОГО СЧАСТЬЯ В РАССКАЗАХ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ И В. ТОКАРЕВОЙ

В статье рассматриваются особенности воплощения женских образов и истории женских судеб в творчестве Л. Петрушевской и В. Токаревой. Показано, что общность женских характеров и судеб у современных писательниц реализуется по-разному. Если у Л. Петрушевской доминирует тип страдающей женщины, задавленной бытом, обязанностями, несчастиями, то у В. Токаревой героини пытаются постоять за себя, борясь за миражное счастье, не умея нашупать пути к этой борьбе. Показано, что мера психологизма в повестях и рассказах писательниц-современниц различна.

Ключевые слова: современная женская проза, Л. Петрушевская, В. Токарева, психологизм, типы сюжетостроения.

Chen Xinyu (China),
PhD student,
Far Eastern Federal University
Email: cxytn@mail.ru

Zhang Yu (China),
applicant,
F. M. Dostoevsky Russian Academy of Fine Arts
Email: 13273192658@139.com

THE IMAGE OF FEMALE HAPPINESS IN THE STORIES OF L. PETRUSHEVSKAYA AND V. TOKAREVA

The article examines the peculiarities of the embodiment of female images and the history of female destinies in the works of L. Petrushevskaya and V. Tokareva. It is shown that the commonality of female characters and destinies of modern writers is realized in different ways. If L. Petrushevskaya is dominated by the type of a suffering woman, crushed by everyday life, duties, misfortunes, then V. Tokareva's heroines try to stand up for themselves, fight for a mirage of happiness, not even being able to find the way to this struggle. It is shown that the measure of psychologism in the novels and short stories of contemporary writers is different.

Keywords: modern women's prose, L. Petrushevskaya, V. Tokareva, psychologism, types of plot construction.

Л. Петрушевская и В. Токарева изображают в своих произведениях мир женщин: женщин-матерей, женщин-подруг, но делают это по-разному [см. 1–3, 5]. Это заметно и по типологии героинь, и по творческому стилю, и по авторскому отношению к жизни. Можно даже сказать, что в изображении женского мира этих писательниц проявляются контрастные аспекты.

У Петрушевской трудно найти умную, мудрую героиню, которая имеет счастливую семейную жизнь. Они охотятся за слабыми или бессердечными мужчинами. Многие из них непрерывно рожают детей, и не из любви и намерения продолжать потомство. Они были брошены, никому не нужны, превратились в женщин-добытчиц, кормилиц детей, и это единственная сфера жизни, где в них нуждаются. И потому во многих произведениях появляются такие женщины, которые не любят детей («Дитя»), которые даже со своими детьми враждуют («Дама с собаками», «Время-ночь»). Типичная героиня Петрушевской в молодости мечтала о любви, семье и о счастливом будущем, а вдруг она оказывалась перед фактом, что жизнь подходит к концу и моментально осознаёт, что жизнь ещё не состоялась и, увы, уже прошла. Многие женщины психически нездоровы и попадают в психбольницы после неудачных попыток самоубийства, удачного убийства или от общераспространённого и «самого мрачного расположения духа» (рассказы «Бессмертная любовь», «Аль-баба»,) «Дама с собаками», «Медея»). Вообще слова «пустота», «аномалия» и «распад» могут определять жизнь женщин в прозе Петрушевской. Они существуют — как «живой труп».

У Токаревой женщины ищут и находят свой путь. Через боль, обиду, унижение, но находят. Красивые или обыкновенные внешне, но умные, независимые, свободные. Каждая из них — личность. В своей прозе Токарева показывает жизнь женщин разных возрастов, разных профессий. Они подвергаются унижениям, их обижают и оскорбляют, но они продолжают жить и ищут добро и счастье. Токарева либо изображает разные возрастные этапы одной женщины, например, в рассказе «Сказать — не сказать», «Над небом и землёй», «Розовые розы», либо одновременно показывает жизнь нескольких женщин разного возраста («Лиловый костюм»). У Токаревой бывает, что у героинь нет детей либо из-за первого неуспешного брака, либо по каким-то другим причинам, и поэтому они чувствуют смертельное одиночество в совместной жизни или в самостоятельной жизни без мужа. Если скажем, жена, ребёнок, муж — это три элемента счастливой семьи, то семья с этими тремя элементами в рассказе «Счастливый конец» на самом деле оказывается несчастной. Ради сына героиня рассказывает лишь формально поддерживает отношение с семьей, а сама завязывает отношение с другим мужчиной. И «чтобы не ломать жизнь своим детям» [7, с. 313] они «стали искать варианты, при которых бы всем было хорошо» [7, с. 313]. Героиня выбрала смерть как единственный выход. Вот Екатерина («Гроза») — Анна Катерина XX-ого века. У Токаревой женщины любят и уважают себя, ценят жизнь. Они стремятся жить за свой счёт. Они гордые, независимые, жаждут настоящей любви. В прозе Токаревой заметны феминистические тенденции.

В самом деле, у Петрушевской и Токаревой фиксируются все детали женских судеб, включая их любовь, брак и работу. У обеих писательниц женщины находятся на грани краха чувств, семьи. У Петрушевской они оказываются беспомощными, во всём зависимыми от мужчин, пассивно принимают предательство мужа: или плачут, или терпят то, что муж приводит разных женщин домой, или слепо гоняются за мужем, который бросил и скрылся. В общем, без мужа им не обойтись. И у Петрушевской женщины-героини живут без достоинства, без осознания своего места в жизни. Они остаются рабами мужчин. А у Токаревой женщины-героини готовы бросить вызов жизни. Разное испытание в жизни для них — это большой опыт, который делает их более зрелыми, мудрыми. Они всё время борются с неприятностями, которые свалились им на голову. Героини в прозе Токаревой уже осознали, что они должны быть независимыми, живущими самостоятельно.

Петрушевская совершенно бесстрашна и беспощадна не только в изображении героинь, но и в отношении творческого стиля. Многие критики считают, что она своей прозой создаёт «бабство» в литературе. Но «по подходу в помине нет той осторожности ранящего слова, той

системы обводных метафор того стремления поэтически либо иронически *<снять>*» нормально возникающую боль, что характерно для женского творчества [5, с. 51]. Петрушевская не жалеет, прямо говорит в глаза страшную, жестокую правду без учёта тактичности выражения. Она пишет жестоко, предъявляет читателю «свинцовые мерзости жизни», она «расчёсывает обиды» и выставляет напоказ кровоточащие язвы. Она постоянно показывает на своих страницах детскую смерть или сиротство больного ребёнка («Дитя», «Бессмертная любовь», «Сирота»). Страшно, когда умершая жена пришла к мужу бездомной кошкой, но гораздо пронзительней, когда ночью дочь заметила, что отец уже умер, она не испугалась, не позвонила, а спокойно легла спать («Свой круг»). Многие из героинь Петрушевской живут вне цепи «причина — следствие», поэтому у них нет нормальной связи с родителями, с детьми. Петрушевская в своей прозе использует своеобразный приём — она в портретной характеристике изображает только нижнюю часть тела женщин, а верхнюю часть, особенно лицо, не показывает. Известно, что у Петрушевской в прозе почти нет «положительной героини», иногда она пытается найти её в сказке, но и эти попытки не удаются. Никто не может сравниться с Петрушевской по новаторству в творчестве. Недаром её называют «другой». Она пишет против общепринятой нормы, не хочет делать плохих хорошими, не хочет делать хороших лучшими, не хочет закопать блеск в тёмном, только пытается *делать плохих худшими*. Вообще она не хочет жалеть женщин, не хочет приукрашивать их. Она стремится к деформации персонажей. Она изображает женщин как существование пустоты через боль, грязь, кровь.

Токарева рассматривает «существование» совсем иначе. Её способ несложен, она играет не способом, а остротой интуиции. «Она не торопится и говорит шёпотом читателям, как говорит шёпотом себе» [7, с. 4]. Поэтому каждый читатель легко входит в её мир. Можно сказать, что Петрушевская — жестокий писатель, а Токарева — очень нежный, добродушный, способный улавливать чувство женщин. Её голос звучит чисто и свежо. Она мудро изображает, как живут женщины. Из-под её пера не выходят образы плохих женщин, только хорошие, даже если и с недостатками, то естественные, нормальные, психически здоровые, хотя в их жизни есть слёзы, и обиды, и разводы, и так далее. Токарева корректирует направление жизни, когда героини не знают, куда идти. Наташа («Над небом и землёй») пережила неудачу первого брака, и прозрела то, что «В начале жизни ничего не стоило порвать неокрепшие корни, выкрутить и выкинуть. Казалось, что все ещё будет и всё впереди» [9, с. 223]. Другая героиня, Лена, успела «надеть ботинки», начала новую жизнь («Антон, надень ботинки»).

Токарева — мастер тонкого исследования женской психологии. Она знает, о чём думает женщина, чего хочет она. Прежде всего, она утверждает их существование, уважает их способ жизни. В повести «Лиловый костюм» Токарева через свою героиню Марину выражает своё понимание и терпеливое отношение к различным способам существования женщин. Скрипачка Марина считает, что проституция — это взаимное пользование. Она понимает образ жизни переводчика Барбары, лесбиянки. Барбара материально независимая, она презирает женщин, которые живут на средства мужчин, но она не может не зависеть от любви. Марина жалеет её, но не может принять её как партнёра в любви. А у Петрушевской больше слышится бесстыдство, самоунижение и невежество женщин. Например, Петрушевская в рассказе «Дочь Ксении» написала о проститутке: «В детстве дочь проститутки была совсем плохой, на рёбрах ничего не находилось, и она была злая и грубила всем кому попало, даже старшим отвечала “А хотя бы и так”» [4, т. 1, с. 131]. Петрушевская не хочет скрывать пороки женщин.

Токарева не только уважает способ жизни женщин, но и утешает их, напоминает им о достоинстве. Её проза часто сопровождается лирическими отступлениями, которые являются её добрым советом женщинам или философскими размышлениями о жизни. Например, «и страдание — более плодотворная нива. Ничего великого не создавалось сытым человеком» [6, с. 207], «Человек живёт по заданной программе: столько лет на молодость, столько на зрелость» [8, с. 5], «Прощай, мой чёрный ангел. Прощайте, мои напрасные

страдания. Прощай, моя роза неземной красоты. Продержись как можно дальше...» [8, с. 185], «Как тяжело разочаровываться в людях и как сладостно восстанавливать доверие» [6, с. 30], и так далее. В противоположность Петрушевской в прозе Токаревой найдёшь связь «причина-следствие», испытываешь супружескую и материнскую любовь. Недаром называют её произведения «литературной математикой», в которой, на мой взгляд, исходные заданные условия — это любовь, понимание и уважение.

У Токаревой в каждом рассказе или повести развязка оказывается оптимистической, отсюда видно мягкое сердечие писательницы. Даже в рассказе «Счастливый конец», когда героиня кончила жизнь самоубийством, Токарева всё-таки не смогла и не захотела закончить рассказ так печально, она назначила встречу героини с Богом на том свете. Она обожает женщин, жалеет их. Ей жалко делать женскую судьбу трагичной.

Если Петрушевская может испугать своими медицинскими подробностями, то Токарева даёт нам эстетическое наслаждение, духовное утешение. Если творчество Петрушевской «вдохновлено и мотивировано Достоевским» [3, с. 98], то Токарева передаёт голос «гармонии» Пушкина.

В выборе женских персонажей, в способе изображения героини, в свою очередь, отражается отношение Петрушевской и Токаревой к жизни.

В своих произведениях Петрушевская изображает либо душевнобольных женщин, либо вообще скрывает лицо или глаза. В прозе царит атмосфера страха, пустоты. Трудно согласиться с тем, что она любит женщин, что пишет о женщинах с состраданием. Тут можно вспомнить Пикассо. Известно, что он рисовал в основном женщин деформированных — со странным лицом, не похожих ни на человека, ни на чёрта. Но когда он рисует портрет своей жены Ольги, или матери и близких подруг, то рисует так, какие они есть в жизни, совсем отказывается от абстракции. Если скажем, что в стиле художника или писателя отражается его любовь и ненависть, симпатия и отвращение, то «отсутствие лица» в прозе Петрушевской обозначает гибель, небытие. Петрушевская не хочет делать мир красивым (в самом деле, может быть, мир действительно тяжело видеть). Судьба героини часто обещает конец света.

Петрушевская хочет только заметить, что материальная нищета ведёт женщин к духовному упадку, психической аномалии. Поэтому она увеличивает (будто с помощью лупы) уродство жизни и показывает его читателям. Такие героини, такой стиль творчества — нельзя не сказать, что она пессимист.

По сравнению с Токаревой Петрушевская погружена в жизнь, не хочет отрываться от земли, смотрит на реальный мир, текущую жизнь. В героях, стиле творчества Токаревой вполне обнаруживается её отношение к жизни. Если направление творчества Петрушевской относится к «жестокому реализму», проблема, к которой она обращается в своей прозе, является актуальной, то у Токаревой наоборот — ее решение проблемы романтизировано. Она не потеряла веру в человека и жизнь, у неё остаётся надежда. Её любовь к женщинам — это любовь зрелой, доброй, много пережившей женщины, а не капризной девочки: если в духе, то любит, если не в духе, то не любит. В рассказе «Антон, надень ботинки» молодой парень снял ботинки, пошёл по снегу босой, не послушав совета подруги и прохожего. Это отношение к жизни. «Если жизнь с ним не считается, то и он не будет считаться с ней» [9, с. 166]. В жизни Лена тоже «сняла ботинки», пошла по снегу в морозы. Она сразу приняла много снотворного, не теряя предательство в самое тяжёлое время. Когда её спасли, она вдруг поняла, «Лена, — сказала она себе, — надень ботинки...» [9, с. 171]. Она своевременно «надела ботинки» — начала новую жизнь, пошла на работу. «Впереди расстилается довольно длинный кусок жизни. По нему надо было идти» [9, с. 173]. Вот отношение Токаревой к жизни. В названии рассказа «Антон, надень ботинки» чувствуется подтекст: «Не обижайтесь, моя сестра!». В своей прозе Токарева ответила на вопрос «Чем отвечать на зло», она передаёт голос Бога: «Не плачь, я жалею тебя...» [7, с. 315], «Потерпи, всё пройдёт» [7, с. 315], «жизнь прекрасна, не смотря на быстротечность и бессмысленную жестокость. Несмотря ни на что...» [6, с. 196]. Она учит женщин, как надо хранить своё счастье, как надо сохранять своё достоинство. Токарева может рассматривать жизнь в развитии. Знает о том, что время продолжает рождать

и плохое, и хорошее. История продолжается. Она живёт не только сегодняшним, но и завтрашним днём. Её проза полна философии жизни. В прозе Токаревой пахнет так, как пахнет землянка или клубника. «В этом запахе — и горечь, и солнечный жар, и аромат земли» [6, с. 168].

Л. Петрушевская и В. Токарева — два явления в истории русской литературы конца XX века. В их творчестве много диаметрально противоположного, хотя они вошли в литературный процесс почти в одно время, пережили примерно одни и те же исторические события. Петрушевская стремится к новаторству в *формах* творчества, а Токарева — через *содержательный пласт* своих рассказов, через отношение к жизни, гуманистической заботе. У Петрушевской слышится призыв «спасайте женщин», а у Токаревой — «любите женщин». Тем не менее, каждая из них нашла *свой* путь к сердцу читателя.

Литература

1. Богданова О. В. Современный литературный процесс: текст, претекст, интертекст. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 324 с.
2. Богданова О. В., Цветова Н. С. Эпох скрещенье... Русская проза 1960-х — 2020-х годов. СПб.: Алетейя, 2023. 374 с.
3. Митрофанова И. А. Художественная концепция прозы Л. Петрушевской // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. 1997. Сер. 2. С. 97–101.
4. Петрушевская Л. Собр. соч.: в 5 т. Хорьков-М.: Фолио, 1996. Т. 1–2.
5. Славникова О. Петрушевская и пустота // Вопросы литературы. 2000. № 2. С. 49–53.
6. Токарева В. Гладкое лицико. М.: ACT, 2001. 398 с.
7. Токарева В. Лиловый костюм. М.: ACT, 2001. 397 с.
8. Токарева В. Розовые розы. М.: ACT, 2001. 380 с.
9. Токарева В. Это лучший из миров. М.: ACT, 2001. 316 с.

УДК 82.161.1

Чжан Юй (КНР),
соискатель,
РХГА им. Ф. М. Достоевского
Email: 13273192658@139.com

ОБРАЗ КРУГА В РАССКАЗЕ Т. ТОЛСТОЙ «РЕКА ОККЕРВИЛЬ»

В статье, посвященной анализу одного из лучших рассказов Татьяны Толстой «Река Оккервиль», выделяется и интерпретируется образ-символ круга, который особенно четко прослеживается в любовном мотиве рассказа. Показано, что в тексте рассказа деконструируется традиционное значение круга и реконструируется новый его смысл через образы граммофона и крутящейся пластинки, которые приводят главного героя на «темную дорожку» любви и жизни. Тема любви как основная тема рассказа Толстой напоминает читателям о любовном мотивном архетипе, изменяющемся в разные эпохи, и показывает предпочтение идеальной фантастичной любви центрального персонажа в отношении к реальности и людям, создает круг одиночества и знаменует постепенный отход от традиционной морали.

Ключевые слова: Татьяна Толстая, образ круга, тема любви, колесо фортуны, «Колесо Закона, Истины и Жизни», «Ян — Инь».

Zhang Yu (China),
applicant,
F. M. Dostoevsky Russian Academy of Fine Arts
Email: 13273192658@139.com

THE IMAGE OF THE CIRCLE IN T. TOLSTOY'S SHORT STORY “THE OKKERVILLE RIVER”

In the article devoted to the analysis of one of Tatyana Tolstoy's best stories “The Okkervil River”, the image-symbol of the circle, which is especially clearly seen in the love motif of the story, is singled out and interpreted. It is shown that the text of the story deconstructs the traditional meaning of the circle and reconstructs its new meaning through the images of gramophone and spinning record, which lead the protagonist to the “dark path” of love and life. The theme of love as the main theme of Tolstoy's story reminds readers of the love motif archetype changing in different epochs and shows the protagonist's preference for an ideal fantasy love compared to reality, creates a circle of loneliness, and marks a gradual departure from traditional morality.

Keywords: T. Tolstaya, circle image, love theme, Wheel of Fortune, “Wheel of Law, Truth and Life”, “Yang — Yin”.

Рассказ «Река Оккервиль» занимает важное место в творчестве Татьяны Толстой. Написанный в 1985 году, в 1999-м он вошел в одноименный сборник толстовских рассказов. Трактуя рассказ «Река Оккервиль», ученые, как правило, упоминают о том, что главной в тексте является «традиционная тема взаимоотношений между искусством и жизнью» [7, с. 246]. Кроме того, исследователями замечен комплекс сюжетных мотивов, тесно связанных с русской классической литературой, но обыгранных с иными коннотациями [3]. Так, М. Н. Липовецкий в своем исследовании упоминает, что «не исход противостоит сказке, а без-исходность. Круг» [10, с. 214].

Несомненно, образ круга играет важную роль как традиционный архетип в художественных произведениях Т. Толстой. Исследователи О. В. Богданова и Е. А. Богданова анализируют мотив круга в рассказе «Река Оккервиль» и отмечают, что «мотив круга, вплотную взаимодействующий с образом-мотивом манящего, “серебряного голоса”, позволяет обнаружить интертекст рассказа» [3].

Согласно «Современному толковому словарю русского языка», «круг — это окружность, сомкнутая кривая черта» [6, с. 469]. Круглым могут быть кольцо, колесо, шар, копейка, озеро, зеркало, солнце, венок и т.п. В этих понятиях можно увидеть и красоту цвета, и гармонию, и единение (например) влюбленных. В старославянском языке «круг» означался лексемой «коло-», и слова с корнем «коло-» имели положительное значение: колобок, колосок, кольчуга и др.

Рассматривая различные версии «Словаря символов», можно заметить, что круг в символическом плане представляет собой образ циклической завершенности. «Часто круг или диск считается эмблемой солнца (особенно в том случае, когда он окружен лучами). Некоторым образом он связан и с числом 10 (которое символизирует возвращение к единству от множественности). Тогда круг воспринимается в качестве символа небес и совершенства, а иногда в равной степени и как бесконечность» [9, с. 276]. Юнг указывает, что «круг символизирует финальную стадию внутренней полноты (совершенства) человека» [9, с. 276].

Помимо этого, ученые обнаруживают связь между образом круга и мистическим миром. Так, Бейли считает, что колесо представляет «общение святых» или воссоединение в мистическом центре [17].

В русской литературе круг, как правило, означает вечность, повторяемость и замкнутый цикл человеческой жизни. Образ круга — это кольцо в повести А. С. Пушкина «Дубровский», что символизирует святое православное единение мужа и жены.

В былинах круг — часть кольчуги, которая выполняет защитную функцию.

В мифологии многих народов «мир постепенно развился из некоего первобытного бесформенного состояния — хаоса, мрака, — либо из воды, яйца и пр.» [12, с. 12], т.е. тоже из круга. Вода в свое время движется по кругу, и яйцо тоже имеет форму круга.

Из высказанного ясно, что в некоторых мифах круг имеет отношение к происхождению или возрождению мира. Тем временем предки славян называли глаз неба, солнце, священным яйцом, в честь которого они исполняли хоровод и носили венки, дети весело катались на карусели (круглые качели). А стихотворный размер — хорей, который был любим Пушкиным, называется «плясовой» или «бегущий кругом». Самого же Пушкина называли «солнцем русской поэзии», а солнце — «источник света, оно символизирует знания, интеллект» [15, с. 348].

В русских классических художественных произведениях очень часто встречается образ круга. В прологе к поэме Пушкина «Руслан и Людмила» круг ассоциируется с образом Мирового Древа, где он становится символом бесконечности времени и Вселенной. Меловой круг в гоголевском «Вие» символизирует берег, предохраняющий от разных бесов. Образ круга занимает важное место в стихотворениях А. Ахматовой — в стихах «У самого моря» круглая церковь, окна и крыльца подчеркивают соотношение между кругом и светом. В рассказе А. Платонова «Возвращение» образ круга подразумевает не только возвращение в «сытный дом, убежище от ветра», но и «общение и право быть собой» [8, с. 39].

Видно, что образ круга в традиционной русской литературе и культуре имеет преимущественно позитивные коннотации, а образ круга в рассказе Толстой деконструируется и вновь реконструируется. Как утверждает М. Н. Липовецкий, «древний культурный архетип — колесо Фортуны — здесь как бы опрокинут навзничь, и заново рождается в новом, сугубо будничном контексте, в новых предметных очертаниях» [10, с. 214].

По мнению А. Жолковского, образ круга прежде всего обнаруживается в «сокровенной теме Татьяны Толстой — разладе между “фантазией, духом, душой” и “реальностью, материей, телом”» [7, с. 246]. В переключении между реальностью и иллюзией

прослеживается цепочка персонажных отношений, связанных со спиральными цепочками: существование в реальности — бегство в фантазию — возвращение к реальности — вновь бегство в фантазию. Именно такая цепь трансформаций и наблюдается в рассказе «Река Оккервиль» и особенно четко проступает в любовном мотиве рассказа.

«Когда знак зодиака менялся на Скорпиона, становилось совсем уж ветreno, темно и дождливо» [13, с. 322]. Рассказ открывается вступлением знака зодиака в созвездие Скорпиона. Скорпион — знак зодиака месяца ноября, самого дождливого времени года в Петербурге, что задает драматический тон всей истории.

Обычно считается, что движение зодиака соответствует символике закрытого цикла и символическому значению «колеса фортуны» или «колеса года», которые обладают «неявной ссылкой на тайну вращательной тенденции всех циклических процессов» [9, с. 276]. Загадочный зодиак придает всему рассказу Толстой мистический оттенок, когда «смысл жизни [стремится] к “мистике”. Это всегда именно тайна» [1]. Добавим, что и название реки — Оккервиль — само по себе тоже является загадкой и делает рассказ еще более таинственным.

Орхидеи, настурции, вишенки, рыбы чешуя, полукружье, круглое днище чайника, крышка, полукружие ручки, круглый похожий на яблоко каблук — все эти многочисленные круговые изображения в рассказе «Река Оккервиль», и все они вращаются вокруг центрального «образа черной виниловой пластинки, вертящейся на граммофоне, вычерчива[я] круги, которые в своем вращении обретают лейтмотивный характер, пронизывая всю ткань рассказа» [2, с. 7]. Сюжет, структура, персонажи, хронотоп данного рассказа подобны виниловым дискам, крутящимся на граммофоне, все больше и больше замыкаясь в круг.

Симеонов как нестарый человек, в целом активно не включенный во внешние события, «проживает свою жизнь и одновременно отсутствует в ней» [12, с. 200]. Такие вещи, как круглая сковорода, банка или кружка образуют то круглое пространство, где Симеонов живет. И эти знаки-символы свидетельствуют о повторениях в скучной и одинокой жизни героя.

Герой живет в ирреальном мире. Тяжелая реальная жизнь главного героя мгновенно превращается в сказочный фантастичный идеальный образ жизни, когда звучат прекрасные звуки граммофона, из которого доносится голос любимой певицы Веры Васильевны. В одно мгновение герой превращается из холостяка из реальной жизни в обожаемого знаменитой певицей героя в фантазиях. Персонаж словно бы знаком с певицей, ходит на свидания с нею.

Симеонов наслаждается блаженным одиночеством и любовью, которая «все живет в его сердце больном». Но это влюбленное возбуждение — лишь мираж под воздействием магии круглой «черной трубы» граммофона. Это только «любовная иллюзия», как отмечает исследователь А. О. Большев [4, с. 5]. Симеонов погружается в мир, созданный кругами, но «пространственные круги обретают у Толстой черты кругов ада (на фоне “черной трубы” граммофона), уводя героя не ввысь (как диктовала классическая литература), не в поднебесье, а в подземелье», — дополняет О. В. Богданова [2, с. 15]. Под влиянием магии круглой «черной трубы» граммофона Симеонов впадает в иллюзию любви, от которой невозможно избавиться.

Известно, что в виду глобализации многие писатели позднего советского периода находились под влиянием не только классической русской литературы и классической европейской философии, но и литературы и философии восточного мира, что нашло отражение в художественных текстах того времени. Китайская философская мудрость прослеживается и в произведениях Толстой через образ круга.

Как уже упоминалось выше, крутящаяся пластинка на граммофоне — центральный образ рассказа, а сам крутящийся винил, как круговая плоскость, имеет свое собственное значение, отличное от традиционного символического значения круга. Как и колесо, диск на граммофоне вращается вокруг неподвижного центра, а одна из восьми эмблем удачи в китайском буддизме «Колесо Закона, Истины и Жизни» как раз и представляет собой колесо с неподвижным центром в ходе кругового движения. Этот образ иллюстрирует путь бегства от реальности в иллюзорный мир, от иллюзий — к «Центр» [18]. В знаменитой даосской

монографии «Дао дэ цзин», вобравшей в себя основные буддийские идеи, есть мысль о связи между покоящимся центром и вращающимся краем.

Чтобы проиллюстрировать филологическое значение образа «Колесо Закона, Истины и Жизни», Рене Генон цитирует следующий отрывок даосизма: «Мудрец — тот, кто достиг центральной точки Колеса и остается привязанным к “Неизменному Среднему”, пребывая в неразрывном единении с Истоком, участвуя в его неподвижности и подражая его бездействующему действию»; «Тот, кто достиг высочайшей степени пустоты, будет пребывать в неизменном покое. Вернуться к корням — значит перейти в состояние покоя, т.е. отбросить привязанность к случайным и преходящим вещам» [19].

Как видно, для даосизма неподвижность центра — это высшее состояние овладения истиной. Высшее состояние центра может быть достигнуто только путем полного погружения в окружающую иллюзию. И всякий раз, когда в рассказе Толстой главный герой Симеонов освобождается от реальных бытовых уз и входит в свой сон, это не время, когда он погружается в безмятежность небытия, а время, когда он убегает от реальности в поисках своего внутреннего земного рая. Для Симеонова его идеальный любовный сон — это недвижный центр. Герой рассказа неизменно возвращается в свои постоянные фантастичные любовные иллюзии, но сталкивается с препятствием любви в реальности.

Так, для Симеонова реальная Тамара в реальной жизни — это препятствие, которое мешает ему встречаться с фантазийной Верой Васильевной. Это ярко прослеживается в его монологе: «Наслаждался, радуясь, что Тамара сегодня его не настигнет, не потревожит драгоценного свидания с Верой Васильевной» [13, с. 320]. Отсюда видно, что Симеонов полностью погружается в окружающую иллюзию, но в то же время, как и китайский Мудрец, Симеонов стремится к неизменному центру, но его «центр» противоположен «центру» Мудреца, и лучшая жизнь, к которой он, казалось бы, стремится, становится только хуже в его стремлении к Мудрости. Реальная Тамара постоянно побуждает Симеонова к фантазии, и когда Симеонов все-таки находит Веру Васильевну в реальности, то его мечта разбивается «вдребезги». Сколько бы Симеонов ни погружался в фантазии, он не может уйти от неизменного центра, от неизменной правды, и Симеонов в конце концов сдается, о чем говорит финал: «...он пообещал Тамаре жениться... Симеонов, заторможенный, улыбающийся, шел ополаскивать после Веры Васильевны, смывать гибким душем серые окатыши с подсохших стенок ванны, выколупывать седые волосы из сливного отверстия» [13, с. 323]. По мнению Толстой, центральная точка опоры в мире Симеонова — реальность уродливая и жестокая. Симеонов в конце концов достиг точки неподвижности, точки мудрости и истины, но эта истина не соответствует безмятежной мудрости традиционной китайской философии.

В противовес традиционному восточному пониманию «вечности» и «покоя» в символике круга-колеса Толстая деконструирует тот же образ, сатирически изображая новое поколение Дон Кихотов в лице Симеонова, который способен воспринимать только красивые фантазии и не может смотреть в лицо уродливой реальности.

Прекрасная фантазия и жестокая реальность, как две половины колеса фортуны — десятый аркан колоды Таро, который выражает равновесие противоположных сил сжатия и расширения — принцип полярности, что уподоблено зодиаку, кольцу гностиков, свастике или китайскому закону полярности «Ян-Инь». Все эти варианты кольца, подобно любой замкнутой окружности, имеют активную и пассивную половинки (эволюцию и регресс) и обозначают жизненный цикл Вселенной и каждого индивидуального существа: круговой танец природы в вечном процессе создания и разрушения. Мудрость древних в диалектическом взгляде на мир отражается во всех этих вариациях.

Дискурсивная философия диалектического взгляда на вещи более ярко выражена в китайской доктрине Инь и Ян. По традиционному пониманию даосизма, «как базовая (фундаментальная) схема всех вещей, концепция Инь и Ян раскрывает два положения, объясняющие природу Дао. Во-первых, все находится в постоянном изменении. Во-вторых, противоположности дополняют друг друга (без белого нет черного и наоборот). Таким образом, цель человеческого существования — баланс и гармония противоположностей»

[21, с. 4]. Очевидно, что двойственное сочетание реальности и фантазии просматривается и в любви главного героя рассказа Толстой. Любовное отношение Симеонова к придуманной фантастичной певице и его отвращение к реальной Тамаре и реальной уродливой старой Вере Васильевне образуют две противоположные половины кругового воплощения жизни героя.

Между тем кажется, что персонаж Симеонов склонен затеряться в собственных любовных фантазиях и не желает смотреть в лицо реальности. Например, когда Симеонов «смотрел, как шевелится ее [реальной ВВ] большой нос и усы под носом, как переводит она с лица на лицо большие, черные, схваченные старческой мутью глаза», он снова входил в свой прекрасный сон: «Вера Васильевна умерла, давным-давно умерла, убита, расчленена и съедена этой старухой, и косточки уже обсосаны» [13, с. 322]. На взгляд Симеонова, смерть Веры Васильевны в его иллюзии — лучшее напоминание о прекрасной любви. С появлением старой ВВ объективный баланс между фантазией и реальностью нарушен, и наполненная фантазией реальность кажется особенно трагичной и парадоксально ироничной.

По мнению философии даосизма, «истинная реальность едина, целостна и “галографична”» [14, с. 22], две половинки взаимно сдерживающей системы теряют равновесие, когда теряется одна из них. Утрата признания реальности и погружение в собственные фантазии делает маленького человека Симеонова еще более жалкими и ироничными.

Традиционная любовная иллюзия в рассказе Толстой выразительнее видима благодаря дискам круглой формы. Однако не только амбивалентность двух половин черной пластинки, но и ее осевое движение вызывает в памяти Колесо Фортуны. «Над колесом на аллегорическом изображении находится неподвижный сфинкс, намекающий на тайну всего сущего и на смешение разнородного» [20]. В рассказе «Река Оккервиль» голос, сопоставляющийся с «томной наядой» [13, с. 333], со «звукноголосой сиреной или зеленоволосой русалкой» [2, с. 11], задает Симеонову вопрос: что такое любовь. А окончательное погружение Симеонова в музыку граммофона словно бы символизирует его поглощение черной магией. «Поцелуев заводил граммофон, слышен был дивный, нарастающий, грозовой голос, восстающий из глубин, расправляющий крылья, взмывающий над миром, над распаренным телом Верунчика, пьющего чай с блюдечка, над согнувшимся в своем пожизненном послушании Симеоновым, над теплой, кухонной Тамарой, над всем, чему нельзя помочь, над подступающим закатом, над собирающимся дождем, над ветром, над безымянными реками, текущими вспять, выходящими из берегов, бушующими и затопляющими город, как умеют делать только реки» [13, с. 332]. Из-за непонимания и незнания любви Симеоновым все (у)тонуло в магии голоса былой Веры Васильевны, и все (он, ВВ, его чувство) в итоге стало жертвой Сфинкса. Колесо фортуны уже не спасает главного героя от трагической судьбы, поворачиваясь в сторону удачи, а становится колесом, которое приближает трагическую судьбу изо дня в день. Как знак зодиака, меняющийся на Скорпиона, колесо фортуны у Симеонова будет меняться на свою трагическую ветренную, темную и дождливую судьбу, что (в свою очередь) пересекается с суждением писателей-постмодернистов (от части и самой Толстой) об отрицании существования счастья.

Как уже выше было сказано, Рене Генон по поводу значения колеса в даосизме, размышляет: «...кто достиг высочайшей степени пустоты, будет пребывать в неизменном покое. Вернуться к корням — значит перейти в состояние покоя» [9]. На наш взгляд, именно такая игнорирующая границы времени мудрость пронизывает рассказ «Река Оккервиль». Как отмечает О. В. Богданова, «образы-мотивы голоса, города, реки кольцеобразно соединяют начало и конец повествования Толстой, смыкая цепь времен и свидетельствуя о незыблемых законах жизни и смерти, добра и зла, света и тьмы, грязи и чистоты, духовности и телесности, отраженных во множественности мотивов русской литературы XIX и XX веков» [2, с. 26]. Такая цепочная связь особенно очевидно наблюдается сквозь магический центральный образ круга — черную пластинку. Исследователь О. В. Богданова замечает, что Вера Васильевна своим магическим голосом ловит душу Симеонова: «Вера Васильевна, волшебница и “чаровница” [13, с. 341] видится пугающей панночкой, искушительницей и соблазнительницей, русалочкой из “Майской ночи”» [2, с. 16].

Апеллируя к музыкальному жанру романса, критики также указывают на связь любовной линии рассказа с поэтессой Серебряного века Анной Андреевной. Первоначальное наблюдение А. Жолковского дополняет О. В. Богданова: «Музыкальный жанр романса, исполняемого Верой Васильевной, основанный на кружашейся мелодии и на поэтическом повторе-рефрене, задает в повествовании новые структурно-композиционные кольца, пронизывая романсным лирическим настроением текст, окрашивая его любовными переживаниями исполнительницы (прошлое) и внимающего ей героя (настоящее), позволяя им слиться в едином потоке чувств, в общности звуков музыки и речи, мелодии и стиха. Именно на этом уровне — слияние звука мелодического и звука поэтического — и становится возможной персонажная переподстановка: послужившая толчком к рождению рассказа поэтесса Анна Андреевна оказывается в тексте представленной певицей Верой Васильевной, ахматовское АА заменяется толстовским ВВ» [2, с. 7–8].

Таким образом, из приведенного выше анализа рождается понимание, что центральный образ круга — вращающийся диск и граммофон — напоминает читателю о сходных любовных историях разных эпох: любовный мотив можно проследить, начиная в греческой мифологии, формирующей архетип любовного романа. Эта архетипическая история любви связывает Древнюю Грецию с Золотым и Серебряным веком русской литературы и бытом позднего Советского Союза, времени действия рассказа, образуя цикл (= круг) эпох.

Как говорят исследователи, «художественный мир Т. Толстой — “ускользающая” реальность, в которой все зыбко, шатко, неопределенно. В нем прихотливо соединены мифологические времена, исторические эпохи, отдаленные географические точки, разрозненные предметы быта» [11]. Граммофон связывает мифы, поэтов и певцов Золотого и Серебряного веков, как и истории конца XXI века, собственной магией, а схожие сюжеты сами по себе тоже невольно формируют цикл, круг.

Через образ «колесо Закона, Истины и Жизни» Генон хотел констатировать неизменный характер «традиции», которая, как полагают многие ученые, сохраняется в современной литературе посредством интертекстуальности. По его мнению, «традиция» не принадлежит исключительно одной цивилизации, а представляет собой набор общих ценностей, разделяемых многими цивилизациями. Суждение Генона совпадает с современным понятием «культурный ресайклинг», которое широко известно в XXI веке. С помощью понятия «культурный ресайклинг» воспринимающее сознание легко «фокусируется на повторе — переработке» [5]. В труде «Кризис современного мира» Генон объясняет, что «все априорные истины и блага уже содержатся в традициях “золотого века”», и особо выделяет *цикл* эпох, в которых «человек существует сам по себе, а не над личностью: Золотой, Серебряный, Бронзовый и Черный Железный века древних греков» [19]. Это соответствует циклу четырех эпох (юг) индуизма с постепенным упадком истины и морали от начала, «времени совершенства» (Крита-юга), до «времени борьбы» (Кали-юга). Фактически в рассказе «Река Оккервиль» Толстая через образы граммофона и пластинки и напоминает читателям о любовном мотивном архетипе разных эпох.

Похожие сюжеты в художественных произведениях обнажают отношение людей разного времени к любви. В древнегреческой мифологии Партенопа, охваченная любовной страстью-иллюзией, совершает самоубийство из-за любви. В художественных текстах русского Золотого века хотя Онегин в самом начале отвергает соблазн Татьяны, но в итоге предается иллюзии любви и пытается увести героиню из брака. В русском Серебряном веке, не выдержав соблазн любовных иллюзий, Гумилев женится на Ахматовой, но, узнав об уродстве ее в реальности, прямо называет свою жену Ахматову ведьмой и изменяет браку. Так и в рассказе «Река Оккервиль» Толстая иллюстрирует современное скептическое отношение к любви через переменчивую полигамию отношений Симеонова с Тамарой, Верой Васильевной и многочисленными поклонниками Веры Васильевны, иронизирует над современными людьми, которые не хотят смотреть в лицо реальности и легко поддаются красивым фантазиям. Именно через «треугольные» (и даже полигамные) отношения вокруг Симеонова Толстая хочет показать упадок нравственности и деконструкцию нравственной

традиции (любви) в эпоху постмодерна. По Толстой, сущность любви — это любовная иллюзия, сопровождаемая упадком верности в любви, множащимся на протяжении веков.

Т. Толстая деконструирует смысл традиционного кругового намерения в рассказе «Река Оккервиль» и реконструирует смысл круга через граммофон и крутящуюся пластинку, которые приводят главного героя к иллюзорной жизни, к иллюзорной природе любви. Рассказ Толстой является указанием на то, что современные люди боятся смотреть в лицо реальности, парализуя себя фантазиями.

Литература

1. Баткин Л. М. О постмодернизме и «постмодернизме» (О судьбе ценностей в эпоху после модерна) // Октябрь. 1996. № 10. С. 126–131.
2. Богданова О. В. Рассказ Татьяны Толстой «Река Оккервиль» (интертекстуальная и мотивная система). СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. 35 с.
3. Богданова О. В., Богданова Е. А. «Петербургский текст» Татьяны Толстой (мотивный комплекс рассказа «Река Оккервиль») // Вестник Пермского университета. Сер. Российская и зарубежная филология. 2016. № 4 (36). С. 117–122.
4. Большев А. О. Морфология любовной истории. СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2013. 158 с.
5. Вьюгин В. Ю. «Культурный ресайклинг» в XXI в. Как его теперь понимать? // Антропологический форум. 2023. № 56.
6. Даль В. И. Современный толковый словарь русского языка. Ростов-на-Дону: Изд-во Владис, 2011. 736 с.
7. Жолковский А. К. В минус первом и минус втором зеркале // Жолковский А. Избранные статьи о русской поэзии (Инварианты, структуры, стратегии, интертексты). М.: РГГУ, 2005. 652 с.
8. Иконникова С. Н. История культурологических теорий. СПб.: Питер, 2005. 474 с.
9. Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: Изд-во «REFL-book», 1994. 608 с.
10. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. 317 с.
11. Родионова Л. В. 2013. 02. 027. Аверьянова Е. А. Несказки Татьяны Толстой. СПбГУ, 2012. 126 с. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: Реферативный журнал. 2013. № 2.
12. Токарев С. А. Миры народов мира. М.: Советская энциклопедия, 2008. 672 с.
13. Толстая Т. Н. Река Оккервиль. М.: ИД «Подкова», 1999. 352 с.
14. Торчинова Е. А. Даосизм. «Дао Дэ цзин». 2-е изд. СПб.: Азбука-классика, 2004. 256 с.
15. Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: Фаир-Пресс, 2001. 448 с.
16. Эштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М.: Высш. шк., 2005. 495 с.
17. Bayley, Harold. The Lost Language of Symbolism, London, 1912 (repr. 1951). 375 p.
18. Beaumont A. Symbolism in Decorative Chinese Art. New York, 1949. 487 p.
19. Guénon Rehé. Le Symbolisme de la croix. Paris: Omnia Veritas Ltd, 2017. 228 p.
20. Wirth, Oswald. Le Tarot des imagiers du Moyen Age. Paris: TCHOU, 2014. 374 p.
21. 宋多魁《周易探源》, 广西师范大学出版社 2010 年版. [Сун Докуй. Исследование Чжоу И. Гуйлинь. Изд-во Гуан Си педагогический университет, 2010. 194 с.]

Научное издание

**XXIV Свято-Троицкие
ежегодные международные академические чтения
в Санкт-Петербурге 22 мая — 1 июня 2024 г.**

Сборник научных статей

Подписано в печать 23.10.2024
Формат 60×90 1/8
Усл. печ. л. 20,5
Заказ № 602

Издательство РХГА им. Ф. М. Достоевского
Тел.: (812) 310-79-29; +7(981) 699-6595;
e-mail: 9450922@gmail.com