



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА
ИМ. А.С. ПУШКИНА

ММ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЗА РУБЕЖОМ

*Сборник научных статей по итогам
Международной научно-практической конференции
27–28 октября 2022 г.*

Москва
2023

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА
им. А. С. ПУШКИНА

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЗА РУБЕЖОМ

Сборник научных статей по итогам
Международной научно-практической конференции
27–28 октября 2022 г.

Москва
2023

УДК 821.161.1

ББК 84 (2)

Р 89

*Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина.
Протокол № 6 от 23 апреля 2021 года.*

Рецензенты:

Соломонова А. А., кандидат педагогических наук, декан филологического факультета Гос. ИРЯ им. А. С. Пушкина

Путило О. О., кандидат филологических наук, доцент ВГСПУ

Русская литература за рубежом. Сборник научных статей по итогам
Р 89 Международной научно-практической конференции 27–28 октября 2022 г.
[Электронное издание] / ред. кол.: Т. К. Савченко, А. В. Пашков,
И. С. Леонов. – Москва : Государственный институт русского языка
им. А. С. Пушкина, 2023. – 246 с.

ISBN 978-5-98269-312-9

Сборник содержит статьи, посвященные поэтике русской литературы, диалогу литературных традиций, а также современным подходам к преподаванию отечественной словесности в иностранной аудитории.

УДК 821.161.1

ББК 84 (2)

ISBN 978-5-98269-312-9

© Коллектив авторов, 2023

© Государственный институт русского
языка им. А. С. Пушкина, 2023

Содержание

МАРИНА ЦВЕТАЕВА: ЛИЧНОСТЬ. ТВОРЧЕСТВО. ЭПОХА К 130-летию со дня рождения

Е. К. Петриwnя

АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ДЕРЕВА

В ПЬЕСЕ «ФЕДРА» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ 10

Е. А. Кравченкова

К ВОПРОСУ О ВИЗУАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:

НА ПРИМЕРЕ ИЛЛЮСТРАЦИЙ В. МИШИНА К ПОЭЗИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ. 17

А. В. Пашков

ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ И П. Г. АНТОКОЛЬСКОГО 23

Эрика Коста

СТИХОТВОРЕНИЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ «ХОЧУ У ЗЕРКАЛА, ГДЕ МУТЬ...»

И ОБЩИЕ ТРУДНОСТИ ЕГО ПЕРЕВОДА НА ИТАЛЬЯНСКИЙ ЯЗЫК 30

А. В. Ткаченко

ДУХОВНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ СМЕРТИ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ (эссе) 36

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЗА РУБЕЖОМ

Т. Н. Федь

ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ «ЖЕНИТЬБА» Н. В. ГОГОЛЯ

В БОЛГАРСКИХ ТЕАТРАХ: СОВРЕМЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ 41

Я. О. Гудзова

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ ПОЛИТИЧЕСКИХ СКАЗОК И. А. ИЛЬИНА 47

Т. К. Савченко

ДВЕ ВЕТВИ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ: СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ 53

В. Гаврич

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭМИГРАЦИЯ В СЕРБИИ 62

А. Базилио да Сильва Лима

РУССКИЕ ПОЭТЫ В БРАЗИЛИИ ГЛАЗАМИ В. ПЕРЕЛЕШИНА 67

А. В. Ковальчук

ПАВЕЛ ВАСИЛЬЕВ: ЗА РУБЕЖОМ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ 72

ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ВОЛНЫ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ***М. А. Потапова***

ОБРАЗ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ-ЭМИГРАНТА В ПОЭЗИИ САШИ ЧЕРНОГО 78

Е. С. ТихомироваОБРАЗ ЭМИГРАНТОВ В ПРОЗЕ А. В. АМФИТЕАТРОВА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ «В СТРАНЕ ЛЮБВИ») 88***Г. В. Меркулов***ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА
КАК ТЕКСТООБРАЗУЮЩАЯ КАТЕГОРИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ 92***С. В. Долганова***«МУЗЫКА БОЛИ»: СИМВОЛИКА ПРИРОДНЫХ ОБРАЗОВ
В ПОЭЗИИ Ф. КАМЫШНЮКА 100***Н. А. Шульман***ДЕТЕКТИВНАЯ И ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 105***М. М. Некрасова***ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ОСНОВА РОМАНА ГАЙТО ГАЗДАНОВА
«ВЕЧЕР У КЛЭР» 111***В. В. Копылова***ТВОРЧЕСТВО БОРИСА ПОПЛАВСКОГО
В КОНТЕКСТЕ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА 115***А. М. Листопад***«НАШ ЗАБЫТЫЙ ДЕТСКИЙ БОГ»: ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ ЛАРИССЫ АНДЕРСЕН 119**ВЗАИМОСВЯЗЬ ЛИТЕРАТУР И КУЛЬТУР: ЛИТЕРАТУРНО-ТВОРЧЕСКИЕ
СВЯЗИ РУССКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ*****А. А. Анкудинова, А. Базилио да Сильва Лима***БРАЗИЛЬСКАЯ ПРЕССА О ВАРЛАМЕ ШАЛАМОВЕ:
АНАЛИЗ ПУБЛИКАЦИЙ (1970–2015) 127

В. М. Монгуш

СУДЬБЫ БЕЛОЙ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ В ТУРЦИИ:
 НОВОЕ В ЭМИГРАНТИКЕ 133

Ли Цзяхуэй

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ВОДНОГО ПРОСТРАНСТВА
 В ПОЭЗИИ РОССИИ И КИТАЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
 Ф. И. ТЮТЧЕВА И ЛИ БО) 137

Ли Сяона

ПРОРЫВ СТРАДАНИЯ: СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ
 АНАЛИЗ РАССКАЗА «СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА» МИХАИЛА ШОЛОХОВА
 И РОМАНА «ЖИТЬ» ЮЙ ХУА. 141

Лю Сяодань

ЖАНР СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ В РУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ:
 «СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА» С. Т. АКСАКОВА
 И «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ» ЦАО СЮЭЦИНЯ 146

У Сяомэн

МОТИВ ВЕЧЕРНЕГО ПРЕОБРАЖЕНИЯ ПРИРОДЫ В СТИХОТВОРЕНИЯХ
 В. А. ЖУКОВСКОГО «ВЕЧЕР» И ЛИ ЦИНЧЖАО «ШЭНШЭНМАНЬ» 151

А. А. Пищальченко

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ СИМВОЛИСТОВ:
 ПОЛЬ ВЕРЛЕН И ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ. 155

ДИАЛОГ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ**В. А. Алфеева**

ЖЕНЩИНА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ:
 АНАЛИЗ АВТОРСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ДЕЙТЕЛЬНОСТИ
 В СВЯЗИ С ЭВОЛЮЦИЕЙ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА
 В ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII в. 161

Н. А. Зайцев, В. Т. Чикобава

ПРОСТРАНСТВА ЛАКЕЙСКОЙ, ПЕРЕДНЕЙ, ПРИХОЖЕЙ И ГОСТИНОЙ
 В РУССКОЙ ЭПИГРАММЕ ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ. 166

Е. А. Первунинских

ТРАНСФОРМАЦИЯ МОТИВА МИФОЛОГИЧЕСКОЙ НОЧИ
В ЛИРИКЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА 170

Е. А. Гольцева

«НИМФЕТКА»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО КРИЗИСА
В. НАБОКОВЫМ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «ЛОЛИТА»
И «КАМЕРА ОБСКУРА») 175

Э. М. Быканова

ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ
В ПОЭЗИИ СЕРГЕЯ КЛЫЧКОВА 180

С. В. Личутина

ОБРАЗ ПРИРОДЫ В ЛИРИКЕ УЗНИКОВ СЛОна 185

Е. А. Прихода

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ЖИЗНИ
В ПОЗДНЕЙ ЛИРИКЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА 191

Д. А. Кирик

К ВОПРОСУ О ЕСЕНИНСКОЙ ТРАДИЦИИ В ПОЭЗИИ А. ПЕЛЕВИНА 197

Д. В. Тарасова

МОТИВ ОПЬЯНЕНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНИЗМА 203

РУССКАЯ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРЫ: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА***И. О. Кузнецова***

ОБРАЗ РУССКОЙ ЭМИГРАНТКИ
В ПОВЕСТИ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА «ИНОСТРАНКА» 209

Т. В. Гольская

ОБРАЗ РУССКОГО ПИСАТЕЛЯ В РОМАНАХ ВЛАДИМИРА ВОЙНОВИЧА. . . 214

Н. А. Зайцев

ОТРАЖЕНИЕ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ СВЕДЕНИЙ И СПЕЦИФИКИ ИНОЙ
КУЛЬТУРЫ КАК ФАКТОР ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ЦЕННОСТИ МАССОВОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА ЛЮБОВНОГО РОМАНА) 220

Н. В. Морозова

ПАНТЕИСТИЧЕСКАЯ ЛИРИКА ЕВГЕНИЯ ФЕДОРОВА
(НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ ПЕСЕН ГРУППЫ TEQUILA JAZZZ) 226

А. А. Некоз

«УТИНАЯ ОХОТА» АЛЕКСАНДРА ВАМПИЛОВА
НА РУССКОЙ И АРМЯНСКОЙ СЦЕНАХ 233

О. В. Белякова, Д. Е. Вшивкова

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА ПОЭТОНИМОВ
РОМАНА М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ» НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК 238

*МАРИНА ЦВЕТАЕВА:
ЛИЧНОСТЬ. ТВОРЧЕСТВО. ЭПОХА*

К 130-летию со дня рождения

Е. К. Петривная

кандидат филологических наук,

зав. кафедрой детской литературы и методики продвижения чтения

Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина

Москва, Россия

EKPetrivnyaya@pushkin.institute

АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ДЕРЕВА В ПЬЕСЕ «ФЕДРА» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Аннотация: рассмотренная в статье символика архетипических образов деревьев в пьесе «Федра» Марины Цветаевой помогает раскрыть экспрессивно-выразительную и этико-эстетическую интерпретацию образов Ипполита и Федры.

Ключевые слова: архетипический образ дерева; лавр; мирт; Ипполит; Федра.

Одним из древнейших архетипических образов в мировой мифологии, фольклоре и литературе является образ дерева. С образом «мирового древа, древа жизни» связано представление о единстве мира. Мировое древо – это центр мироздания, модель самого мироустройства, символ жизни. Актуализация комплекса символических значений архетипических образов деревьев в пьесе «Федра» Марины Цветаевой помогают обнаружить в драме соотношение исторически повторяющегося, творчески наследуемого и уникально-личностного.

Цветаева – стихийный поэт, поэт всепоглощающей страсти. Самая главная ее стихия – любовь, вызывающая «тайный жар», сердцебиение. В любовь она бросалась как в омут: «В мешок и в воду – подвиг доблестный! / Любить немножко – грех большой». Максимализм Цветаевой воплотился и в «Федре», несмотря на то, что в античной мифологии и затем в истории мировой литературы образ Федры – это образ преступной любви. Кочующая из века в век Федра навсегда осталась женщиной, страдающей из-за роковой страсти к пасынку, избавлением от которой может быть только смерть. Античным источником сюжета пьесы Цветаевой явились мифы и трагедия Еврипида «Ипполит». В древнегреческой мифологии Федра, дочь критского царя Миноса и его супруги Пасифаи, вторая жена афинского царя Тезея, воспылала страстью к своему пасынку Ипполиту (сыну Тезея от первого брака), которую наслала разгневанная Афродита; была отвергнута им, оклеветала его, покончила с собой, Тезей проклял сына и обрек его на смерть, поверив клевете Федры. Еврипид в трагедии «Ипполит» изображает сложный противоречивый внутренний мир Федры: с одной стороны, безграничная,

всепоглощающая, запретная любовь к пасынку, с другой стороны, душевное благородство, борьба с этим «тяжким бременем», с безумной страстью ради детей, ради сохранения чести семьи, величия и достоинства царицы.

В драме «Федра» (1927) безумная любовь к пасынку рассматривается не как наказание Федры, а как наказание ее мужа Тезея, бросившего любившую его Ариадну. Любовь Федры – месть богини Афродиты старому мужу. В 1923 г. Цветаева задумала драматическую трилогию «Гнев Афродиты», главный персонаж которой – Тезей. Части трилогии должны были называться именами женщин, которых любил Тезей: первая часть – «Ариадна», вторая – «Федра», третья – «Елена». «Ариадна: ранняя юность Тезея, восемнадцать лет; Федра: зрелость Тезея, сорок лет; Елена: старость Тезея, шестьдесят лет», – писала Цветаева. Первая часть трилогии – «Ариадна» – была закончена в 1924 г., «Елена» не была написана.

Цветаева оправдывает Федру: она невиновна, она искренне любит Ипполита и испытывает невыносимые душевные и физические муки от этой безответной любви. Драма Цветаевой – гимн любви, неразделенной и трагической.

Цветаевская Федра – третья жена Тезея, и она по-женски несчастлива: она не любит Тезея, и жизнь с ним не приносит ей радости. Кормилица «вытягивает» из Федры признание:

КОРМИЛИЦА
Не царя, царица, нежишь!

ФЕДРА
Няня, по живому режешь!

КОРМИЛИЦА
Не царя, царица, любишь!

ФЕДРА
Няня, по живому рубишь! [3: 644].

В четырех картинах Цветаева намечает основные этапы трагической любви Федры. *Картина первая. Привал.* Федра встречает в лесу Ипполита и в ее сердце загорается пламя любви. *Картина вторая. Дознание.* Кормилица выпытывает у Федры ее страшную тайну, озвучивает страстные желания Федры и подталкивает к признанию Ипполиту. *Картина третья. Признание.* Федра признается в любви к Ипполиту, а пасынок с презрением оскорбляет и отвергает ее. *Картина четвертая. Деревце.* Отчаявшаяся Федра повесилась, Кормилица возводит клевету на Ипполита, Тезей в гневе обрекает сына на смерть. В конце драмы Тезей понимает, что смерть Федры и его сына – это страшная расплата за предательство любившей его Ариадны.

Ипполитовы кони и Федрин сук –
Не старухины козни, а старый стук
Рока [3: 681].

Архетипические образы деревьев в картине мира в драме Цветаевой служат сюжетообразующим фактором; основополагающим средством создания образов. Обращение Цветаевой к символике образа деревьев, таких как лавр и мирт, помогает раскрыть ценностные ориентации героев.

В первом диалоге Ипполита и Федры намечена резкая антитеза образов:

ИППОЛИТ

Артемиде служу. А ты?
По наречию – чужестранка?

ФЕДРА

Афродите служу – критянка [3: 641].

Артемиды, которую почитает Ипполит, в древнегреческой мифологии – вечно юная богиня охоты, богиня целомудрия, вечная дева, сопровождающие ее нимфы дают обет безбрачия. Нимфа Дафна, спасаясь от преследований бога Аполлона, упростила своего отца изменить ее облик и превратилась в дерево – лавр. В драме Цветаевой облик Артемиды воспринимается через образ вечнозеленого лавра:

Как лавр вечнозелен,
Как Понт вечно-волен –
Так вечна в нашем сердце глиняном
Артемиды высококыйная [3: 637].

Цветаева сохраняет традиционное толкование семантики мифологического лаврового дерева, которое является символом вечности и целомудрия, победы, одержанной над собой; победы над безнравственностью, и открывает возможность этико-эстетической интерпретации образа Ипполита.

Архетипический образ миртового дерева поэт использует как способ эмоционально-оценочного восприятия образа Федры. В античную эпоху мирт был атрибутом Афродиты, позднее вечнозеленый мирт стал символизировать вечную любовь, в особенности, супружескую верность. Цветаева использует мифологическую семантику мирта, подчеркивая, что любовь Федры – это гнев Афродиты. В бредовом сознании Федры возникает образ миртовой ветки, на которой висит тяжелый плод:

ФЕДРА

Говорю тебе: высок
Миртовый зеленый сук.
Слышу, слышу конский скок! <...>

Нет, из лесу.
Ближе, ближе, конский скок!
Ниже, ниже, страшный сук!
Трещи, кожа! Теки, сок! <...>
Во лесу высокий сук,

На суку тяжелый плод.
Бьется плод, гнется сук. <...>

КОРМИЛИЦА

Древесная,
Сук да скок в уме. Не треснул бы
Сук. А плод каков? Дум собственных
Плод. А скок каков? Да вовсе нет.

ФЕДРА

Пролетишь на всем скаку,
Поклонюсь тебе с сука.
Тяжел плод тому суку,
Тяжел плод суку – тоска [3: 642]

Цветаева намеренно использует слово «сук», рифмует его со словами «скок», «сок», что создает ритм взволнованного дыхания. В цветаевском произведении привлекает необычное по динамизму и яркой эмоциональности напряжение, душевная острота борьбы между долгом и чувством. Миртовый зеленый сук может треснуть от тяжелого плода: символика используемого образа понятна – Федра осознает, что испытывает порочную любовь к пасынку и ее запретная любовь-страсть приносит тяжелый плод раздумий, рождающих в сердце тоску.

Поэт изображает, как разгорается пламя отчаянной любви Федры через образ миртовой зеленой ветки, которая разрастается в миртовый куст. Психологически точно Цветаева рассказывает о переживаниях Федры в острый момент, когда она признается в любви Ипполиту. В исповеди страдающее сердце пытается осмыслить свою драму как нечто страшное, вещающее о суровой расплате. Сначала Федра, испытывающая стыдливость и робость, сравнивается со школьником, который путается в буквах:

Ошибаюсь: куст был
Миртовый – как школьник в буквах
Путаюсь! [3: 653].

Охмелевшая от нахлынувшего чувства и не в силах справиться с роковой страстью Федра, как беспутный пьяница, раздвигает миртовый куст и с хрустом ломает его:

Куст был. Хруст был. Раздвинув
Куст, – как пьяница беспутный,
Путаюсь! [3: 653].

Наивысшего напряжения мучительная, испепеляющая, губительная любовь-страсть Федры достигает в образе деревца, которое сожгли, и каждый вздох принес «задыхания и удушения», а их было столько, сколько листьев на дереве:

Деревцо стояло, щедрой
 Тенью путников поило.
 Это я его спалила
 Исступлением, тоскою.
 Каждый вздох листочка стоил
 Бедному, – румян: не смыслишь!
 Сколько вздохов – столько листьев.
 Не листва-нова – жизнь сохнет!
 Сколько листьев – столько вздохов:
 Задыханий, удушений... [З: 659].

Развязка событий драмы – смерть Федры. Кормилица сообщает о жутком, фантазмагорическом образе мирта, который расцвел телом. Федра повесилась на миртовом дереве:

Неслыханный слух:
 Мирт – телом расцвел!
 Неслыханный вид!
 Плода зеленей
 Царица висит,
 И птицы над ней
 Кружат [З: 674].

Архетипический образ мирта, дерева Афродиты, на котором, как плод, висит тело Федры, помогает проникнуть в глубинные содержательные структуры художественного произведения и понять замысел автора. Федра – жертва разгневанной богини любви, которая мстит Тезею за поруганную любовь Ариадны. Об этом сообщает сам Тезей:

Ибо Федриной роковой любви
 – *Бедной* женщины к *бедну* дитятку –
 Имя – ненависть Афродитина
 Ко мне, за Наксосу разоренный сад [З: 681].

Цветаева завершает пьесу песней хора. В античной драме хор играл важную роль – помогал автору в раскрытии смысла трагедии и душевных переживаний его героев, давал оценку их поступков с точки зрения морали. В цветаевской лирической драме хор поет гимн Федре.

ХОР подруг
 Не клясть, а славить нужно бы:
 Честь ветке той, суку тому, –
 Не блуднева спишь – мужнина.
 Станьте, станьте древа вокруг!
 Славьте, славьте Федрин сук!..
 Две вечности, две зелени:
 Лавр. Мирт. Родства не предали!
 Как ты «женой Тезеевой»,
 Так он «супругом Федриным»

Пребудете, два первенства,
 Два главенства, часть равная.
 Меч храбрости, сук верности,
 Лист миртовый, лист лавровый... [З: 685].

Выразительные торжественные строки гимна с фрагментами фраз, за которыми скрыты богатейшие ассоциации, связаны с семантикой архетипических образов деревьев. Античные лавр и мирт используются Цветаевой для создания художественного эффекта, позволяют увидеть глубинные содержательные стороны произведения, а также раскрыть экспрессивно-выразительную особенность образов пьесы.

Известная для античной и классицистической трагедии резкая антитеза образов Ипполита и Федры сменяется у Цветаевой диалектичным восприятием мира и человеческого поведения, выраженным через этико-эстетическую семантику лаврового и миртового деревьев («Лавр. Мирт. Родства не предали!»). Лавр – символ целомудрия – ассоциируется с образом Ипполита. Честный, невинный, целомудренный юноша отвергает Федру, чем, с одной стороны, обрекает ее на унижение и смерть; с другой – помогает сохранить верность мужу («Не блуднева спишь – мужнина») и одновременно испытать искреннюю, мучительную, испепеляющую любовь. Связанный с образом Федры Мирт сохраняет традиционную символику: вечная любовь и супружеская верность. Цветаевский мирт – символ вечной любви Федры к Ипполиту и супружеской верности Тезею.

Символическое значение мирта наиболее ярко отражает особенности мировосприятия поэта. Мифологический образ миртового дерева как модели мироустройства трансформируется в драме «Федра» в миртовое дерево, потому что центром мироздания для Цветаевой является любовь. Мирт в лирической драме «Федра» – это символ огромного чувства, символ высокой трагической любви.

Там, где мирт шумит, ее стоном полн,
 Возведите им двуединый холм.
 Пусть хоть там обовьет – мир бедным им! –
 Ипполитову кость – кость Федрина [З: 686].

Цветаева создает нетленный памятник любви как страданию, как роковой страсти, перед которой человек бессилён. Архетипические образы деревьев – лавр и мирт – позволяют выявить цветаевскую концепцию «вечного» образа, уникальную по своей сути и принципиально неповторимую в содержательно-формальном единстве.

Литература

1. Варламова В.Н. Архетипический образ дерева в художественном тексте // Журнал Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого. 2015. № 4 (18). С. 256–260.

2. Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1. М., 1995. С. 389–406.

3. Цветаева М.И. Федра (пьеса) // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3. Поэмы. Драматические произведения. М.: Эллис Лак, 1994. С. 633–686.

Е. К. Петровна

**THE ARCHETYPAL IMAGE OF A TREE IN THE PLAY
«PHAEDRA» BY MARINA TSVETAeva**

Abstract: the symbolism of archetypal images of trees in the play «Phaedra» by Marina Tsvetaeva, considered in the article, helps to reveal the expressive and ethical-aesthetic interpretation of the images of Hippolytus and Phaedra.

Keywords: archetypal image of a tree, Laurel, Myrtle, Hippolytus, Phaedra.

К ВОПРОСУ О ВИЗУАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: НА ПРИМЕРЕ ИЛЛЮСТРАЦИЙ В. МИШИНА К ПОЭЗИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Аннотация: в статье рассматриваются проблемы анализа произведений визуальной литературы. Множественность авторов таких текстов, гибкость фабулы иллюстраций и ограниченность терминологического аппарата литературоведения рассмотрены на примере офортов и пастелей В. Мишина к сборнику «Лирика» М. Цветаевой.

Ключевые слова: визуальная литература; книга-объект, иллюстрация; проблема авторства; Мишин.

В 2006 г. в Петербурге вышло издание лирики М. И. Цветаевой, оформленное иллюстрациями Валерия Мишина (род. 1939). Издательство «Вита Нова» представило книгу в серии «Рукописи», к которой художник выполнил 20 офортов. Книга как художественное целое неразрывно связывает произведения поэта, иллюстрации Мишина и переплет Ольги Лаврухиной (род. 1975) в синкретичный объект искусства.

Традиция книги-объекта берет начало в английской литературе конца XVIII в., когда У. Блейк представил «Песни невинности и опыта» как концептуальный сборник авторской лирики с авторскими же иллюстрациями и обложкой. Книги-объекты широко разошлись в андеграундной русской поэзии второй половины XX в. в среде концептуалистов: Дм. А. Пригов выпускает сборник «Стихограммы» в 1985 г. в Париже, а Вс. Некрасов в 2002 г. представляет антологию «Живу Вижу» в Москве с богатым визуальным рядом – как в расположении стихотворений на листе, так и в количестве картин Э. Булатова, Е. Кропивницкого, О. Рабина и др., включенных в издание. Современность расширяет книгу-объект уже до размеров художественной инсталляции. Активное использование текстов-картин концептуалистов как муралов в закрытых («Свобода есть свобода» Вс. Некрасова и Э. Булатова в «Ельцин-центре») и открытых (стихограмма «А – Я» Дм. А. Пригова на стене девятиэтажки в Беляево) пространствах заставляет собственно литературное начало поэзии отступать на второй план в пользу изобразительного и зрелищного (произведение не как слово, а как шоу).

И это проблема для литературоведения. Формирование нового научного языка, новой терминологии при анализе «визуальной литературы» должно отталкиваться именно от словесного первоисточника каждого из перечисленных выше произведений искусства. У Блейка считают именно поэтом, который проиллюстрировал свой сборник. Подчиненное положение художника-иллюстратора по отношению к тексту писателя не подвергалось сомнению, когда П. М. Боклевский (1816–1897) создавал портретную галерею к поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголя. Даже графические работы Э. Неизвестного (1925–2016) к книге «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, изданной в Москве в 1970 г., не рассматривались редакторами как отдельные «тексты» искусства. Современный читатель же воспринимает мир глазами лучше, чем словами, поэтому альбомы Боклевского или Неизвестного лишаются в полном отрыве от слова писателя, для которого они были созданы. Миф об авторе или о хрестоматийном произведении, который живет в сознании современного потребителя культуры, оказывается вполне достаточным для прочитывания подтекста любой иллюстрации, для включения картинки в фабулу произведения, в краткий пересказ, обитающий где-то в голове со времен школьного обучения.

Новый литературоведческий метод при анализе «визуальной литературы», с нашей точки зрения, должен разрешить несколько сложных проблем. Во-первых, как определить границы авторства в книге-объекте. Одно дело, когда текст и визуальный ряд создаются одним человеком (У. Блейк, Дм. А. Пригов), другое – когда активно развивается тандем соавторов-современников (Вс. Некрасов и Э. Булатов). Третий случай связан с неведением автора произведения об иллюстрациях: Боклевский не показывал своих работ Н. В. Гоголю, т. к. они были полностью созданы через несколько десятилетий после смерти последнего. Очередное издание автора прошлого и современного иллюстратора является ли книгой автора или книгой художественного редактора, который отвечает за архитектуру сборника?

Следующий аспект проблемы авторства связан с жанром «книга художника». В. Мишин пишет стихи и издает их с собственным оформлением. Опыт самиздатской деятельности с 1960-х гг. позволяет Мишину публиковать уникальные книги, изданные в одном экземпляре или крайне ограниченным тиражом. Изображение здесь изначально превалирует над словом, но раз слово есть – значит, его можно препарировать как лирику, включая Мишина в ряд поэтов? Или нельзя? Потому что общепринято относиться к автору как к художнику.

В 2014 г. в Музее Достоевского в Петербурге состоялась выставка «Валерий Мишин. Мы: Замятин, Цветаева, Маяковский». В литературном музее художник выставил графические работы, выполненные для сборников перечисленных писателей. Издательство «Вита Нова» заказало иллюстрации как

поддержку к литературному произведению, но художник использовал этот же материал для персональной выставки, где имена писателей несомненно значимы, но их слова, непосредственно цитаты из произведений живут в голове зрителя, но не являются сущностными для наслаждения изображениями. Изъятие иллюстраций из книги и их использование как отдельного объекта искусства оставляет для литературоведения пространство для анализа – или мы уступаем «поле борьбы» искусствоведению, культурологии или музейному делу? Состоялась бы выставка – без имен выдающихся писателей в названии? Пришли ли на выставку люди, не открывавшие книг указанных авторов? Обогащают ли работы Мишина представления читателя (именно его, не зрителя) о творческом пути писателя, его творческих борений и маяты?

Помимо проблемы авторства в визуальной литературе существует вопрос фабулы в иллюстрациях. Переплетенная книга жестко держит каркас фабулы. В подавляющем большинстве случаев перелистывание эпического произведения дает читателю возможность вспомнить по иллюстрациям-подсказкам ключевые эпизоды романа, восстановить свои воспоминания о прочитанном когда-то тексте и приступить к наслаждению перечитывания. Публикация иллюстраций в рандомном виде – например, в Интернете для продажи книги или на выставке художника-иллюстратора – разрушает фабулу, выстроенную редактором книги. Создается ли при этом новая фабула книги? Если быстро просмотреть акварели Л. О. Пастернака (1862–1945) «Война и мир» в случайной выборке, то зритель/читатель автоматически восстановит фабулу эпопеи, т. к. как сюжетное наполнение иллюстраций скрупулезно соответствует роману. Но сохраняется ли так же легко фабула иллюстраций в лирике? Поэтический сборник собирается поэтом тщательно: выверенное до мелочей положение стихотворения на странице, созвучия рядом расположенных текстов, переключки первого и последнего произведения сборника – ничто не ускользнет от автора, если это авторский прижизненный сборник. Книгоиздатели сохраняют цикл как жанр лирики и после смерти поэта, но к сборникам отношение уже более свободное – говорить о сборнике лирики как жанре уже нельзя.

Валерий Мишин расположил офорты в книге специальным образом. На форзаце читаем: «Настоящее издание отпечатано в количестве одной тысячи пятисот экземпляров, семьдесят из которых пронумерованы и содержат оригинальные офорты Валерия Мишина. № 1–30 содержат два офорта: один – вклеен в книгу, второй – помещен в особую папку; № 31–70 содержат один офорт, вклеенный в книгу» [1: 1]. Таким образом, 30 офортов расположены отдельно от корпуса произведений поэта, т. к. находятся в специальной папке и относятся ко всему сборнику как к целому.

Пример вклеенного офорта в нумерованном экземпляре «Лирики» М. Цветаевой [2]:



Рисунок 1

Не забудем также, что в каждом из 1500 экземпляров тиража есть 20 иллюстраций, расположенных на развороте, т. е. визуальнo отделенных от стихотворения Цветаевой. Например, [2].



Рисунок 2

Стихотворения в книге расположены традиционно, но игра со шрифтами отсылает к рукописям поэта – недаром серия книг называется «Рукописи»:

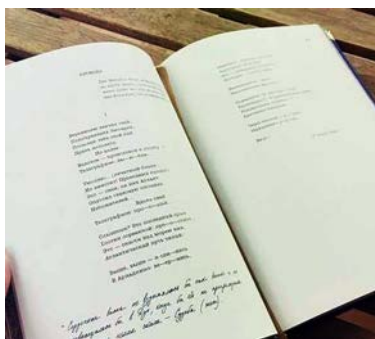


Рисунок 3

В данном случае «рукописная» сноска к стихотворению «Провода» (1923) содержит перевод немецкого эпиграфа: «Сердечная волна не вздымалась бы так высоко и не превращалась бы в Дух, когда бы ей не преграждала путь старая немая скала – Судьба».

Таким образом, фабула иллюстраций в книге, с одной стороны, жестко детерминирована переплетом и поменять расположение пастелей нельзя, но, с другой стороны, художник избегает соотношения текста и изображения на одном развороте, как бы убеждает читателя отвлечься от конкретного стихотворения Цветаевой и погрузиться в мир ассоциаций иллюстратора. В таком случае так ли важно, какой именно текст соседствует на развороте до изображения, а какое стихотворение расположено после него? Читатель/зритель не видит текст и иллюстрацию в прямой связке друг с другом сразу, одномоментно, а значит – свобода интерпретации изображения усиливается. Фабула иллюстраций становится пластичной, гибкой. Собственный круг чтения человека, именно его любимые строки Цветаевой могут всплыть в памяти при взгляде на работу Мишина и разрушить замысел художественного редактора, строившего архитектуру книги.

Особое внимание необходимо уделить авторскому переплету «Лирики», который выполнен из кожи высшего качества, содержит элементы из золота и серебра. Несколько экземпляров тиража получили такой переплет. Перед Ольгой Лаврухиной, несомненно, была поставлена первоочередная задача – привлечь именно покупателя (покупательницу?), а не читателя к сборнику. Страстный образ черно-красной музы с золотой лирой в руках, с волосами, разлетевшимися по ветру языками пламени, с неподвижным лицом-маской – все служит маркетинговой привлекательности книги [2].



Рисунок 4

Контраст с концептуальными пастелями Мишина, выполненными на черной бумаге, разителен. И снова возникает проблема авторства в визуальной литературе. Переплет неотделим от книги, но насколько принятие читателем/зрителем видения художника помогает воспринимать слово М. Цветаевой, расширяет возможности проникновения в поэзию, или у читателя есть право не обращать внимания, игнорировать не совпадающую с его вкусом эстетику рисунка? У «Лирики» один автор – Цветаева? Два автора – Цветаева и Мишин? Три автора – к указанным выше необходимо добавить Лаврухину? А еще есть художественный редактор.

Итак, при анализе визуальной литературы возникает потребность определить границы возможного для методов литературоведения как науки. Размытость в понимании количества авторов у книги-объекта приводит к необходимости определиться, можно ли считать художника полноправным соавтором классика, даже если писатель и иллюстратор не имели возможности увидеться? Или иллюстрация всегда подчинена узким утилитарным целям книгоиздания и является элементом шоу, увеличивающего привлекательность серьезного автора? Насколько фабула произведения может и должна ли соотноситься с фабулой иллюстраций? Выстраивание ассоциативных рядов у читателя/зрителя изображений искажает содержание классики или обогащает его современным прочтением?

И главное – визуальная литература как предмет изучения принадлежит литературоведению или синкретичный характер современного искусства в целом заставит исследователя пользоваться методами культурологии или искусствознания? Одно несомненно – визуальная литература есть, а значит, и научный язык ее интерпретации будет найден.

Литература

1. Цветаева М. Лирика [ориг. офорты В. А. Мишина]. СПб.: Вита Нова, 2006. 478 с. (Серия «Рукописи»).

2. Цветаева М. Лирика. Иллюстрации [Электронный ресурс]. СПб.: Вита Нова. – URL: https://vitanova.ru/katalog/tirazhnie_izdaniya/rukopisi/lirika_63 (дата обращения: 03.12.2022).

Е. А. Кравченкова

ON VISUAL LITERATURE: V. MISHIN'S ILLUSTRATIONS TO M. TSVETAeva'S POETRY

Abstract: the article deals with the problems of analysing works of visual literature. The multiplicity of authors of such texts, the flexibility of the fabula of illustrations and the limitations of the terminological apparatus of literary criticism are considered on the example of V. Mishin's etchings and pastels to the collection «Lyrics» by M. Tsvetaeva.

Keywords: visual literature; book-object, illustration; the problem of authorship; Mishin.

ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ И П. Г. АНТОКОЛЬСКОГО

Аннотация: в статье рассматривается творческое влияние М. И. Цветаевой на ее младшего современника П. Г. Антокольского в области поэтического языка на примере тропов и стихотворного метра.

Ключевые слова: М. И. Цветаева, П. Г. Антокольский, белый пятистопный ямб, русская поэзия первой половины XX века.

Павел Антокольский (1896–1978) принадлежит к числу поэтов, воспитанных литературой Серебряного века и 1920-х гг. и вышедших на пик поэтического творчества к середине XX столетия. Творческим наставником для него стала Марина Цветаева. Будучи немногим старше Антокольского к моменту их знакомства (в 1918 г.), она была уже кумиром творческой молодежи.

Значительно позже, в 1967 г., когда Цветаевой давно не было в живых, Антокольский посвятил ей большую статью. В этой статье поэт признал, что Цветаева сыграла решающую роль в его творческом становлении: «Марина Цветаева была первым поэтом, которого я узнал лично и близко. Мало того, первым поэтом, который во мне угадал собрата и поэта» [2, IV: 42].

С момента знакомства и далее на протяжении всего творческого пути, как показывает художественный материал, Антокольский вел непрерывный творческий диалог с Цветаевой. Она сама начала этот диалог, еще в год их знакомства кокетливо упомянув Антокольского в одном из стихотворений первым в списке своих друзей:

С вас начинаю, пылкий Антокольский,
Любимец хладных Муз,
Запомнивший лишь то, что – панны польской
Я именем зовусь [7: 142].

Художественная сторона этого диалога состояла в том, что Антокольский нередко заимствовал и творчески оригинально перерабатывал в своей поэзии некоторые характерные цветаевские приемы. Это проявлялось как на образном, так и на метрическом уровне.

Рассмотрим сначала некоторые образные схождения. В произведениях Цветаевой часто встречается особая форма художественного сравнения,

24 | когда два существительных соединяются при помощи прилагательного в сравнительной степени:

В тумане, синее ладана,
Панели – как серебро.
Навстречу летит негаданно
Развеянное перо [7: 60].

И волосы, пушистей меха,
И – самое родное в Вас! –
Прелестные морщинки смеха
У длинных глаз [7: 37].

Этот прием в конечном итоге работает как особый эпитет, заметно усиливающий качество предмета, и подчеркивает предельную эмоциональную напряженность, особый максимализм чувств, присущий лирической героине Цветаевой.

Антокольский, явно ориентируясь на поэтику Цветаевой, использует этот словесно-образный ход в стихотворении «Баллада-репортаж»:

Мы были в доме художника,
Поэты, русские гости.
Контакт сосуществования
Меж нами быстро возник.

Хозяин – парень насмешливый,
Изящный и расторопный,
В рубахе желтей подсолнуха,
Со шрамом косым на лбу [1, II: 298–299].

Однако у Антокольского этот прием выполняет иную функцию. Характеристика персонажу дается не с точки зрения «я» лирического героя, а с точки зрения «мы» делегации советских поэтов, оказавшихся в Бельгии в доме этого человека. За цветаевскими строками очевиден возвышенный пафос, у Антокольского присутствует оттенок иронии. Снижению пафоса также способствует повествовательная форма, которая наряду с множественным числом «мы» помогает перевести чувства поэта из субъективного плана в объективный.

Кроме того, Антокольский вслед за Цветаевой использует еще одну разновидность сравнения – развернутое сравнение, когда два на первый взгляд далеких друг от друга явления уподобляются не только по своим сущностным свойствам, открытым автором, но и по созвучию слов, обозначающих эти явления. На таком сравнении построено стихотворение Цветаевой «Доблесть и девственность»:

Доблесть и девственность! – Сей союз
Древен и дивен, как Смерть и Слава [7: 129].

В структуре сравнения присутствует также элемент олицетворения. Отвлеченные понятия наделяются чертами самостоятельно действующих субъектов. Цветаева использует олицетворение, чтобы подчеркнуть значимость этих двух качеств, а их фонетическая и морфемная близость (оба слова начинаются с буквы *д*, в них есть похожие звуковые комплексы *-есть* и *-ость*) дополняется параллельным столкновением еще двух слов, начинающихся с одной, не случайно прописной буквы (*Смерть* и *Слава*), а также двух признаков, выраженных сходными по звучанию словами (*древен* и *дивен*). Антокольский обратился к похожему приему в стихотворении «Дева Обида»:

Участь высокая не тяжела.
Люди пошли на мученья и беды, –
Только бы дважды и трижды жила
Дева Обида – сестра Победы [2: 104].

Возможно, на Антокольского повлияла здесь не только Цветаева, но и Осип Мандельштам, который позже Цветаевой применял сходное развернутое сравнение:

Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы.
Медуницы и осы тяжелую розу сосут.
Человек умирает. Песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на черных носилках несут [4: 93].

О том, что опыт Мандельштама был важен для Антокольского, свидетельствует почти буквальная цитата (как и Мандельштам, Антокольский не просто уподобляет два различных явления, а подчеркивает их ближайшее родство: называет сестрами).

Вероятно, при построении образа Антокольский учитывает как опыт Цветаевой, так и опыт Мандельштама: соединяет и творчески перерабатывает присущие обоим предшественникам черты. У Цветаевой и Мандельштама развернутое сравнение формировало, с одной стороны, субъективно-лирический, а с другой – обобщенно-философский планы. Антокольский переводит образ в гражданскую плоскость, стремясь через звуковое подобие слов (*обида – победа*) выразить чувства народа, победившего в войне.

Рассмотренные примеры показывают, что Антокольский, заимствуя некоторые художественные приемы у Цветаевой (учитывая при этом и опыт Мандельштама), трансформирует эти приемы в соответствии со своим мироощущением, встроенным в советскую эпоху и органически связанным с ее ключевыми ценностями.

Однако влияние Цветаевой на Антокольского осуществлялось не только в плане отдельного приема или художественного образа, но также и в более широком аспекте звуковой и метрической организации стиха. В какой-то степени Антокольский перенял у Цветаевой ее особую интонацию, своеобразный звуковой колорит поэтической речи.

Так Цветаева, как и другие поэты Серебряного века, экспериментируя с поэтической речью, использовала нетривиальные стихотворные метры. Одним из таких метров стали логазды, которые регулярно встречаются в ее стихе.

«Переступая границу строгой силлаботоники, поэты-экспериментаторы начала века оказывались прежде всего в области логаздов» [3: 226], – писал М. Л. Гаспаров. Ему же принадлежит наиболее точное и актуальное на сегодня определение логаздов:

«Логаздами в современном стиховедении принято называть размеры, в которых слоговой объем слабых интервалов между сильными местами внутри строки неодинаков, но из строки в строку (или из строфы в строфу) повторяется одинаково. Обычно это бывает тогда, когда стихи сочиняются на заданный ритмический образец, подсказываемый музыкальной мелодией или иноязычным текстом» [3: 72].

Обратим внимание на подчеркнутую Гаспаровым связь логаздов с ритмическим образцом и музыкальной мелодией. Не будучи серьезно обоснованной теоретически, за логаздами издавна закрепились ассоциации с песенными формами, и прежде всего – исконно народными. Еще в XVIII в. В. К. Тредиаковский в статье «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» соотнес русскую народную поэзию с логаздическим стихом (не употребляя этого термина, но по сути, имея в виду именно это явление): «...вероятно по всему, что и наши поганские жрецы были первыми у нас стихотворцами. И хотя нет ни одного оставшегося у нас образчика языческая наша поэзия, однако видно и ныне по мужицким песням, что древнейшие стихи наши, бывшие в употреблении у жрецов наших, состояли стопами, были без рифм, и имели тоническое количество слогов, да и односложные слова почитались по вольности общими. Стопы по большей части в них или хорей, или хорей с дактилем, или один дактиль, также ямб или ямб с анапестом, или один же анапест, а по вольности за хорей и ямба полагается стопа пиррихий» [6: 106].

Далее Тредиаковский приводит примеры соединения разнокачественных метров в народной поэзии.

Хорей с дактилем:

У колодезя, у студенова,
Добрый молодец сам коня поил,
Красна девица воду черпала...

Иамб с анапестом:

Не шуми мати зелена дуброва,
Не мешай цвести лазореву цвету [6: 106].

С современных позиций мы могли бы охарактеризовать эти примеры как логазды (применение данного термина было бы неуместным, поскольку его появление и осмысление относится к более позднему времени, но по ритмиче-

ским показателям перед нами не что иное, как логаядический стих) и сделать вывод об исторической связи народного песенного стиха с интересующей нас стихотворной формой. Вероятно, чувствуя эту связь, Цветаева использует логаяды, обращаясь к русской теме в цикле стихов «Стенька Разин»:

И не видно звезд, и не слышно волн,
Только весла да темь кромешная!
И уносит в ночь атаманов челн
Персиянскую душу грешную [4: 272].

Подобную взаимосвязь логаядического стиха с национально-фольклорной образной природой встречаем и в одном из поздних стихотворений Мандельштама:

На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь,
Гром, ударь в тесины новые,
Крупный град, по стеклам двинь, – грянь и двинь, –
А в Москве ты, чернобровая,
Выше голову закинь [4: 272].

Антокольский обратился к логаядическому стиху в поэме «Ярославна» 1944 г. На наш взгляд, здесь, как и в рассмотренных ранее примерах особого типа художественного сравнения, прослеживается влияние Цветаевой, возможно, вновь при косвенном участии Мандельштама.

Антокольский в своей поэме использует логаяды (не во всем тексте, а как часть сложного полиметрического целого) для осмысления некоторых мотивов русской истории и в то же время стремится к имитации русского народного песенного стиха.

Антокольский, как и его предшественники, актуализирует историко-литературные и семантические особенности логаядов, очевидно, связанные с народно-песенным стихом. В своей поэме он обращается к поэтизированному автором «Слова о полку Игореве» образу Ярославны. История и ее преломление в культуре важны для Антокольского не сами по себе, а в их проекции на современность поэта, на период Великой Отечественной войны, когда всех женщин, которые ждут любимых с фронта, автор отождествляет с Ярославной. Логаяды здесь, как и у Цветаевой, включаются в полиметрическую ткань стиха:

Или, может, в снегах Урала,
Где ощерена вся природа,
Сказки горные собирала
Ярославна, душа народа...

Или, может, фронтам в услуду
По ночам, на волне короткой
Льется песня такого складу,
Песня женщины нашей кроткой... [1, II:105]

Отличие в трактовке образов и в функциональных характеристиках логоэдического стиха у Антокольского состоит в том, что автор «Ярославны» отказывается от романтического пафоса, свойственного Цветаевой, и трагического, характерного для Мандельштама. Поэт вновь, как и в рассмотренных ранее случаях, переводит прием в гражданскую, общественную плоскость.

У Цветаевой и Мандельштама русская тема, воплощенная в логоэдическом стихе, подчеркивает субъективно-лирический план: цветаевский Разин дополняет галерею ее архетипических героев, чья орбита чрезвычайно широка (от Казановы до Карла V), и укладывается в отвлеченно романтическую картину мира, характерную для раннего творчества Цветаевой; в стихотворении Мандельштама образы русской истории, культуры и природы созвучны очередной коллизии в трагической судьбе поэта. Антокольский же соединяет мифопоэтическое русское пространство с живой современностью, исконные национальные проблемы – с актуальными общенародными проблемами.

Итак, в ходе сравнительного анализа произведений Антокольского и Цветаевой мы установили, что поэт творчески развивал художественный опыт предшественницы по следующим направлениям:

На словесно-образном уровне, а именно – при помощи особой формы сравнения: либо с использованием прилагательных в сравнительной степени, либо развернутых синтаксических конструкций, в которых имело место олицетворение двух отвлеченных понятий и уподобление их не только по сущностному, но и по звуковому подобию.

В области стихотворного метра: подобно Цветаевой Антокольский использовал логоэдический стих для воплощения русской темы и имитации народной поэзии; косвенное участие в творческом диалоге Антокольского и Цветаевой принимала поэзия Мандельштама.

Позаимствованные у предшественников художественные формы поэт наполняет иным содержанием: уходит от прямого лиризма к эпическому началу, в духе системы ценностей зрелой советской эпохи стремится включить свое лирическое «я» в общее коллективное «мы», с точки зрения которого и показывает реальность.

Литература

1. Антокольский П.Г. Избранное: в 2 т. М.: Художественная литература, 1966.
2. Антокольский П.Г. Марина Цветаева // Собрание сочинений: в 4 т. М.: Художественная литература, 1973.
3. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2002.
4. Мандельштам О.Э. Избранное. М.: Вече, 2001.
5. Маяковский В.В. Собрание сочинений: в 12 т. М.: Правда, 1978.

-
6. Третьяков В.К. Мнение о начале поэзии и стихов вообще // 29
Сочинения и переводы как стихами, так и прозой. СПб.: Наука, 2009.
7. Цветаева М.И. Стихотворения и поэмы. М.: Профиздат, 2001.

A. V. Pashkov

**CREATIVE DIALOGUE OF MARINA TSVETAEVA
AND PAVEL ANTOKOLSKY**

Abstract: The paper deals with the influence of M.I. Tsvetaeva on P.G. Antokolsky at the level of poetic language on an example of tropes and metre.

Keywords: M.I. Tsvetaeva, P.G. Antokolsky, Russian poetry of the first half of the XXth century, logaedic verse.

СТИХОТВОРЕНИЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ «ХОЧУ У ЗЕРКАЛА, ГДЕ МУТЬ...» И ОБЩИЕ ТРУДНОСТИ ЕГО ПЕРЕВОДА НА ИТАЛЬЯНСКИЙ ЯЗЫК

Аннотация: в статье анализируется проблематика и поэтика стихотворения М. И. Цветаевой «Хочу у зеркала, где мать...» в контексте цикла «Подруга», посвященного поэтессе Софии Парнок. Комментируются также общие трудности при переводе произведения на итальянский язык.

Ключевые слова: София Парнок; «Подруга»; зеркало; гадание; вода; вороны; благословение; итальянский перевод.

Как известно, в жизни и творчестве Марины Цветаевой играла значительную роль поэтесса С. Я. Парнок. После их первой встречи, состоявшейся во второй половине октября 1914 г., Цветаева, получившая творческий импульс, вновь возвращается к стихам, от которых она временно отошла из-за переезда в так называемый «волшебный дом» [6]. Софии Парнок Цветаева посвятила цикл из семнадцати стихотворений [13]. Выбирая его название, она колебалась между двумя вариантами – «Ошибка» и «Кара» [6], но, вероятно, оба показались ей слишком прямыми определениями их с Парнок отношений, поэтому в качестве окончательного она выбрала более нейтральное название «Подруга» [13].

В указанном цикле Цветаева рисует портрет подруги, выделяя из толпы [13] и описывая ее с настоящей страстью. В почти каждом стихотворении выражается глубокая привязанность, душевная любовь и искреннее обожание Цветаевой Парнок. Однако в цикле можно отметить и другие произведения, которые отличаются от остальных стихотворений цикла: в них Цветаева выражает совсем не позитивные эмоции и чувства по отношению к Парнок. Среди них – «Сегодня таяло, сегодня...», в котором лирическая героиня констатирует иссякаемость еще недавно столь важного для нее чувства.

Ярким примером подобного типа произведений является стихотворение «Хочу у зеркала, где мать...», созданное 3 мая 1915 г. Общий тон его более не выражает чувства любви и преданности по отношению к подруге, но,

напротив, оставляет место для чувства обиды, которая сквозит в строках, похожих на формулу проклятия.

Произведение представлено тремя катренами, в которых чередуются четырехстопные и трехстопные ямбы, создающие перекрестную рифму, образующуюся соответственно мужскими и дактилическими рифмами. Четырехстопные ямбы оканчиваются точными рифмами, а трехстопные – не всегда. Поскольку строки являются ямбами, начало стихов с точки зрения ритма одинаково: все они открываются односложной анакрузой.

В строках часто повторяются звуки [В], [П], [М], [Н]; в начале стихов выделяются анафоры местоимений «я», «вы», союза «и» и эпитета «вечерний» (дважды) и к тому же подчеркивается лексический повтор слова «поля». Упомянутые фигуры речи способствуют созданию волшебной атмосферы, т. к. аллитерации, анафора и лексические повторы напоминают те же самые повторы звуков и слов, которые встречаются в формуле колдовства. Такое внимание к звуку в художественных текстах поэта не удивительно: по справедливому замечанию Л. В. Зубовой, в творчестве Цветаевой – и музыкально одаренной, и музыкально образованной – «ориентация на звучание слова – один из важнейших принципов построения текста» [3: 9]. Таким образом, поскольку «эмоциональное отношение Цветаевой к звучанию слова ощущается постоянно» [3: 10], ее поэтика «во многом может быть охарактеризована как поэтика звуко-смысловых связей, обнаруживающих взаимодействие фонетики со всеми другими языковыми уровнями, а также с образным, концептуальным и идеологическим аспектами произведений» [3: 9].

В тексте стихотворения преобладает паратаксис, присутствуют союзные и бессоюзные предложения. Некоторые из них соединяются через многоточие, в некоторых отсутствует глагол. Недосказанность умолчания и эллипсиса в значительной мере усиливают загадочное чувство «приостановки», которым пропитано стихотворение.

Что касается порядка слов – обнаруживаются разные фигуры. В первом четверостишии замечается инверсия («Хочу... я») в главном предложении, где встроены и гипербат («где муть и сон туманящий»), а в предпоследней строке последнего четверостишия наблюдается анжамбеман («...на все / четыре стороны»).

Как замечено выше, благодаря звучанию слов и некоторым употребляемым оборотам речи стихотворение проникнуто мистикой, загадкой и волшебством. Оно ярко показывает смысловую взаимосвязь семантики с фонетикой. Действительно, не только звук, но и семантика слов настоящего поэтического текста позволяет читателю погрузиться в мистическую и магическую атмосферу уже с первого катрена.

Зеркало и попытка «выпытать» у него информацию отсылают к архетипу русского культурного кода «гадание» – одного из мотивов русского роман-

тизма. Гадание – ритуал, направленный на установление контакта с потусторонними силами с целью получения знаний о будущем [10]. На Руси гадали в полночь на Святки, сопровождая ритуальные действия зажиганием свечи [4]. Существует различная семантика гадания, в том числе основная – «на любовь» [7]. Важно заметить, что гадание с помощью зеркала – это самый страшный и опасный вид гадания, т. к. считается, что в зеркале можно увидеть мир мертвых и сам гадающий через зеркало может попасть туда. Отважная лирическая героиня гадала на зеркале, чтобы заглянуть в будущее возлюбленной, но зеркало отражает мать. Согласно Толковому словарю русского языка Ожегова и Шведовой, *муть* – это мельчайшие частицы в жидкости, делающие ее непрозрачной, мутной; в переносном значении может обозначать также помраченность, отсутствие ясности сознания [5].

В зеркале ничего не видно, ничего не понятно, все неясно, неопределяемо, мутно. А отражение также показывает сон туманящий, представление которого соединяется с переносным значением слова «муть», т. к. сон – это «состояние, при котором активно работает подсознание» [4: 54], и, кроме того, еще теснее связывает это произведение с «психологией сна как особого состояния поэта» [4: 54]. Обратим внимание на то, что сама Цветаева в книге «Искусство при свете совести» утверждает: «Состояние творчества есть состояние сновидения» [12].

Образ тумана, в свою очередь, тесно связан с архетипом русского культурного кода «вода», т. к. туман – это скопление мелких водяных капелек [1]; в переносном значении «туман» – то, что мешает ясно видеть, застилает глаза, делает воздух непрозрачным (так же, как и муть), мешает ясно воспринимать окружающее, затемняет сознание [1]. Общеславянские представления о том, что в воде обитают черти и другая нечистая сила, раскрывают негативную символику воды как среды обитания душ умерших людей [10].

Заключительные две строки первого катрена образуют антитезу, поскольку «путь» представляет собой движение, контрастирующее с последним словом четвертой строки «пристанище» (место, которое может служить приютом, убежищем, где можно остановиться и отдохнуть) [5]. Пристанище представляет собой статичность. Любопытно, что здесь подчеркивается и устаревшее значение слова: место, где может пристать судно; бухта, гавань [2]. Важно выделить многозначность слова «пристанище» для рассмотрения следующего четверостишия, в которое вновь возвращается мотив пути с представлениями корабля и поезда. Лирической героине видится в мутном зеркале подруга на корабле, а затем – в дыме поезда; дым затуманивает отражение, чтобы оставить место следующему изображению – вечерних полей. Этот последний образ подтверждает, что действие происходит ночью, согласно типичному времени ритуала гадания и сна. Повторяется антитеза, поскольку темные поля представляют собой неподвижное и статическое место, в котором все

останавливается и перестает двигаться, в отличие от пространства и динамики движения корабля и поезда.

В конце второго четверостишия с визуальными образами переплетаются слуховые: с вечерних полей доносятся «жалобы». В столь тайную и призрачную атмосферу возвращается архетип «воды» через понятие «росы», покрывающей поля. Над полями летают вороны, в народных представлениях «нечистые» (дьявольские, проклятые) птицы, хриплый и резкий крик которых – предвестие смерти: образ зловещих птиц связан с миром мертвых [10].

Иностранцу при первом чтении стихотворения Цветаевой может показаться, что мрачный тон, отмеченный в начале финального четверостишия, претерпевает радикальное изменение в конце катрена: лирическая героиня благословляет подругу, т. е. выражает ей свое одобрение. В этом и кроется трудность перевода русской поэзии, в частности, произведений Марины Цветаевой, на иностранные языки (в нашем случае – на итальянский). На первый взгляд, может показаться, что благословение здесь представляет собой пожелание благополучия любимому человеку, которую лирическая героиня отпускает; можно вспомнить при этом, что число 4 имеет особое положительное значение. Это четыре стороны света, связанные в русских народных представлениях с охранительным ритуалом, когда русские кланялись на восток, запад, север, юг; это горизонтальная модель Вселенной [4]; это жизнь человека со всеми ее этапами – детством, молодостью, зрелостью и старостью и т. д. [8].

Однако к финалу цветаевского произведения следует отнестись с особым вниманием, поскольку в этой строке «спрятано» далеко не положительное желание. Обычно в сочетании с выражением «на все четыре стороны» употребляется не глагол «благословлять», а другой глагол, у которого совсем иная коннотация – «посылать». Большой фразеологический словарь русского языка, подготовленный сотрудниками Института русского языка им. В. В. Виноградова – В. Н. Телия, И. В. Зыковой, М. Л. Ковшовой, – подтверждает, что употребление указанного выражения подразумевает: говорящий испытывает нежелание видеть кого-либо и общаться с ним; говорящий прогоняет другое лицо [9]. В финальной строке важную роль играет и пунктуация: восклицательный знак подчеркивает негативное значение пожелания – таким образом лирическая героиня выражает свое нежелание дальнейшего общения с подругой.

Указанный завуалированный смысл этой фразы зачастую непонятен переводчикам. Кроме того, и передать его адекватно на другом языке нелегко. В качестве примера приведем итальянский перевод стихотворения, выполненный Хаисой Пессина Лонго. Финальная фраза в переводе звучит так: «Vi dono la mia benedizione ovunque Voi siate!» [14]. В обратном переводе с итальянского языка на русский получаем: «Я дарю Вам мое благословение, где бы Вы ни были».

Таким образом, итальянский перевод убеждает нас: переводчик не понял значение финальной строфы – в нем почти невозможно обнаружить имплицитное значение последних двух строк. Действительно, в итальянской версии выясняется только позитивное значение выражения, и итальянский читатель лишен возможности «читать между строк». Показательно, что во введении к своему переводу цветаевского цикла Лонго признает, что перевод цветаевских произведений – сложная и деликатная задача, что нередко ей встречались в тексте не всегда понятные идиоматизмы.

Действительно, Цветаева считается «непереводимым» поэтом из-за сложной структуры ее стихов. Ее произведения – это набор не только слов, но и знаков препинания – таких, как многочисленные восклицательные знаки, отточия, тире, благодаря которым подчеркиваются, с одной стороны, ритм, звучность произведения, с другой – его лаконичность: пунктуация сама превращается в слова и образы. Переводчица только старалась частично передать поэтическое богатство оригинала, не претендуя на трудно достижимую точность перевода. Цель, которую она ставила перед собой, состояла в том, чтобы показать сильную, уверенную в себе, но одновременно и хрупкую любовь, которая в этом стихотворении окутана снами и мистикой и которая пропитана предчувствием неизбежного предстоящего расставания [14]. Отметим, что, в общем, ей это удалось.

Литература

1. Евгеньева А.П. Словарь русского языка: В 4 т. [Электронный ресурс] / РАН, Институт лингвистических исследований. 4-е изд., стер. М.: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999. – URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-russkogo-jazyka-v-4-tomah-malyj-akademicheskij-slovar/> (дата обращения: 25.11.2022).
2. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Электронный ресурс]. М.: Русский язык, 2000. – URL: <https://classes.ru/all-russian/> (дата обращения: 25.11.2022).
3. Зубова Л.В. Поэтический язык Марины Цветаевой. СПб.: Геликон Плюс, 2017. 423 с.
4. Маслова В.А. Поэтический текст как синкретичное искусство // Искусство и культура. 2016. № 2 (22). С. 52–56.
5. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. Азъ. 1992. – URL: <http://ozhegov.info/slovar/> (дата обращения: 25.11.2022).
6. Саакянц А.А. Жизнь Цветаевой: бессмертная птица-феникс. М.: Центрполиграф, 2000. 829 с.
7. Светкина А.А. Гадание как сакральный текст: лингвокультурологический аспект // Лингвокультурология. 2019. № 13. С. 181–187.

8. Сергеев В.И. Нумерология и символика чисел в жизни людей и судьбе человечества (этнолингвистический этюд) // Вестник Чувашского университета. 2015. № 4. С. 275–280.
9. Телия В.Н., Зыкова И.В., Ковшова М.Л. Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Употребление. Культурологический комментарий / Институт русского языка им. В.В. Виноградова. М.: АСТ-Пресс, 2006. 784 с.
10. Толстой Н.И. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 2009. 656 с.
11. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка. 1935–1940 [Электронный ресурс]. – URL: <https://ushakovdictionary.ru/> (дата обращения: 25.11.2022).
12. Цветаева М.И. Искусство при свете совести [Электронный ресурс]. – URL: https://www.tsvetaeva.com/prose/pr_iskustwo_pri_sovesti (дата обращения: 25.11.2022).
13. Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. М.: Молодая Гвардия, 2009. 592 с.
14. Cvetaeva M. L'amica, trad. it. Haisa Pessina Longo, Rimini: Panozzo Editore, 1998. 105 p.

Erika Costa

**POEM BY M. I. TSVETAeva «I WANT TO HAVE A MIRROR,
WHERE YOU CAN...» AND THE GENERAL DIFFICULTIES OF ITS
TRANSLATION INTO ITALIAN**

Abstract: The article analyzes the problems and poetics of the poem by M.I. Tsvetaeva «I want to have a mirror, where to blow...» in the context of the cycle «Girlfriend» dedicated to the poetess Sofia Parnok. General difficulties in translating the work into Italian are also commented on.

Keywords: Sofia Parnock; «Girlfriend»; mirror; divination; water; crows; blessing; Italian translation.

ДУХОВНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ СМЕРТИ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ (эссе)

Изучая последние месяцы жизни Марины Ивановны Цветаевой, я встречаюсь с мнением литераторов и цветаеведов, что у поэтессы не было другого выхода, как только совершить самоубийство. Некоторые литераторы говорят, что это было логическое завершение ее жизни: иначе она поступить не могла.

С подобным мнением я категорически не могу согласиться, поскольку самоубийство не является вообще логическим концом жизни человека. В самой страшной степени отчаяния у каждого есть всегда выход – это обратиться к Богу. Но встает логический вопрос: кто же виноват в смерти Цветаевой? Бог? Страна?..

В литературе мы встречаемся с мнением, что виноват сталинский режим. К сожалению, в этом есть определенная доля правды. Цветаева следовала за мужем Сергеем Яковлевичем Эфроном. Она не хотела возвращаться на Родину из Парижа, хотя скучала по России. Но и во Франции она не могла находиться, поскольку Эфрон, являясь агентом советского НКВД, был вычислен французскими спецслужбами и вынужден был бежать в СССР. Цветаева не могла оставаться долго за границей, тем более что и там ее вызывали на допросы как жену советского чекиста. И Марина Ивановна была вынуждена возвратиться на Родину вслед за мужем. Она не хотела этого делать: чувствовала, что возвращаться нельзя. Но решение было принято: вместе со своим сыном Георгием Цветаева вернулась в Россию.

Спустя некоторое время арестовывают дочь – Ариадну Эфрон, затем – Сергея Эфрона. За Цветаевой устанавливается слежка. С сыном она скитается по московским квартирам и в итоге вместе с эвакуированными оказывается в Елабуге. Этот период жизни М. И. Цветаевой подробно описывает Л. К. Чуковская – невольная свидетельница последних дней поэта.

Изучая этот материал, я прихожу к выводу, что были люди, которые желали и могли ей помочь. В первую очередь, это Михаил Яковлевич и Татьяна Александровна Шнейдеры. Они встретили Цветаеву очень радушно. Накормили. Готовы были слушать ее стихи. Не отказали ей в жилье на первое время в Чистополе, куда Цветаева хотела переехать с сыном из Елабуги. Потому

что Чистополь – это город, где Георгий мог бы учиться, а Елабуга, по словам Цветаевой, ничем не отличалась в то время от глухой деревни. Но Цветаева не воспользовалась гостеприимством этих добрых и простых людей. Через три дня после этой встречи в Чистополь пришло известие о самоубийстве Марины Ивановны Цветаевой...

Да, мы можем сказать, что во всем виноват сталинский режим. Разлука с мужем, с дочерью, сложные отношения с сыном, который не понимает ее, – все это смешалось во внутреннем мире Марины Ивановны. Может быть, литературоведы правы: самоубийство Цветаевой – логический конец ее жизни?

Но я не стал бы спешить с таким выводом. Читая рассказ Лидии Чуковской «Предсмертие», я замечаю, что Цветаева находилась в состоянии глубокого духовного отчаяния. В эту пропасть ее давно уже влекли мысли подобного рода – о небытии, о скором уходе из жизни.

Еще в юные годы она мучается одиночеством и желает уйти из жизни, потому что жизнь «однообразна и пуста». Но кто ее толкает на такие размышления? Обратимся к стихотворению под названием «Самоубийство». В нем рассказывается, как мать покончила с собой, утопившись в пруду. Но вдруг перед читателем встает образ некоего колдуна, который увлек несчастную в пруд... Я задаю себе вопрос: если произведение называется «Самоубийство», то почему виновником смерти женщины является не сама лирическая героиня Цветаевой, а некий колдун? Кто он – человек или дух? Почему в стихотворении о нем ничего больше не говорится, кроме того, что он явился причиной смерти? Мама «светло» взглянула в задумчивые очи сына, а потом решила утонуть. Поведение матери кажется странным.

Был вечер музыки и ласки,
 Все в дачном садике цвело.
 Ему в задумчивые глазки
 Взглянула мама так светло!
 Когда ж в пруду она исчезла
 И успокоилась вода,
 Он понял – жестом злого жезла
 Ее колдун увлек туда.
 Рыдала с дальней дачи флейта
 В сияньи розовых лучей...
 Он понял – прежде был он чей-то,
 Теперь же нищий стал, ничей.
 Он крикнул: «Мама!», вновь и снова,
 Потом пробрался, как в бреду,
 К постельке, не сказав ни слова
 О том, что мамочка в пруду.
 Хоть над подушкой икона,

Но страшно! – «Ах, вернись домой!»
...Он тихо плакал. Вдруг с балкона
Раздался голос: «Мальчик мой!»
В изящном узеньком конверте
Нашли ее «прости»: «Всегда
Любовь и грусть – сильнее смерти».
Сильнее смерти... Да, о да!..

Но для того, чтобы понять внутренний смысл произведения, я должен обратиться к святоотеческому наследию Восточной православной церкви: что нам говорят святые отцы и учителя церкви о самоубийстве.

Архиепископ Иоанн (Шаховской) в статье «Семь слов о стране Гадаринской» пишет: «Самоубийцы, перед самоубийством своим, совсем не знают, что около них стоит гадкий (невъизучимо) злой дух, понуждая их убить свое тело, разбить драгоценный “глиняный сосуд”, хранящий душу до сроков Божьих. И советует этот дух и убеждает, и настаивает, и понуждает, и запугивает страхами: только чтоб человек нажал на гашетку или перескочил через подоконник, убегая от жизни, от своего нестерпимого томления... Человек и не догадывается, что “нестерпимое томление” не от жизни, а от того, от кого и все мысли, “обосновывающие” убиение себя. Человек думает, что это он сам рассуждает, и приходит к самоубийственному заключению. Но это совсем не он, а его мыслями говорит тот, кого Господь назвал “человекоубийцей искони” (Ин. 8: 44)» [2].

После этих слов архиепископа Иоанна мне становится понятно, о каком колдуне идет речь в стихе Марины Цветаевой «Самоубийство». Этот колдун есть «человекоубийца искони» – то есть дьявол. Заглядывая дальше, мне становится ясно, кто склонял и в результате склонил к самоубийству великого русского поэта – все тот же дьявол, падший ангел, который был светлым архангелом (творением Божьим), но возгордившись собой, пал, увлекши своей ложью других ангелов, которые стали мрачными бесами.

Очень яркое высказывание о состоянии Марины Цветаевой оставила Т. А. Шнейдер: «У нее была потребность в исповеди...» [1: 820]. Она нуждалась в Боге, в священнике, но к этому времени Цветаева решила уже на страшное...

Кто-то, вероятно, скажет: виноват Бог! Он оставил Цветаеву один на один со злыми обстоятельствами... А что нам могут сказать отцы Церкви на эту реплику: «Если ты, человек, находишься в состоянии злого уныния, знай, что не Бог оставил тебя, а ты оставил Бога».

И действительно – если бы она вспомнила в эти судные дни своего деда – священника из Владимирской епархии, своего глубоко верующего отца, который очень ее любил! О, если бы она, отвергшись демонских мыслей о самоубийстве, с верою в Бога произнесла молитвенное слово и наложила

бы на себя крестное знамение – это, вероятно, было бы рождением новой Цветаевой... Цветаевой, которая встретила с живым Богом! Это было бы логическим продолжением ее жизни.

Литература

1. Саакянц А.А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица – феникс. М.: Центрполиграф, 2000. 827 с. (Серия «Бессмертные имена»).
2. Шаховской Иоанн, арх. Семь слов о стране Гадаригской: статья [Электронный ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Shahovskoj/apokalipsis-melkogo-grekha/11 (дата обращения: 29.11.2022).

*РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
ЗА РУБЕЖОМ*

ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ «ЖЕНИТЬБА» Н. В. ГОГОЛЯ В БОЛГАРСКИХ ТЕАТРАХ: СОВРЕМЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ

Аннотация: статья посвящена современным постановкам на болгарской сцене комедии Н. В. Гоголя «Женитьба» (1832, постановка 1842), в которых прослеживается явление адаптации в переводе художественного текста, что характерно для первых переводов на болгарский язык до и после освобождения Болгарии от османского владычества.

Ключевые слова: Гоголь; «Женитьба»; театр «София»; адаптация; театр «Слезы и смех».

В Болгарии Н. В. Гоголь является одним из самых популярных и переводимых писателей с периода освобождения Болгарии от османского владычества (1878) по сегодняшний день. Доказательство тому – переводы его произведений и огромный успех комедий «Ревизор» и «Женитьба» на болгарской сцене. В нынешнем 2022 г. исполнилось 180 лет со дня премьеры пьесы «Женитьба» в Санкт-Петербурге (9 декабря 1842 г.).

Предметом статьи являются постановки комедии «Женитьба» Н. В. Гоголя в переводе на болгарский язык на современной болгарской сцене.

В 1870 г. учитель, выпускник Николаевской гимназии в России Игнат Иванов осуществляет первый перевод-переработку комедии «Женитьба», которая выходит на болгарском языке под заглавием «Сватба». В переводе заменены имена героев на болгарские, а также внесены некоторые новые детали в обстановку действия. Изменены некоторые черты образов героев. Особенно характерно, что переводчик «оболгаривает» основной конфликт комедии. Если у Гоголя противопоставлены дворяне и купцы, у Игната Иванова противопоставлены друг другу купцы и обыватели. В соответствии с историческим моментом, в Болгарии симпатии переводчика-«соавтора» на стороне обывателей [3: 86].

Первая постановка комедии «Женитьба» на болгарской сцене состоялась 21 января 1890 г. в Софии. Игнат Иванов, осуществивший редакцию своего перевода для театра, внес в текст много вулгаризмов, которыми не только нарушил стиль автора, но и принизил вкус болгарской публики. Тенденции

42 | к «одомашниванию» («оболгариванию») в послеосвободенческий период можно проследить в углубленной интерпретации М. Врина-Николов [4], особенно в отношении рецепции русской литературы.

Отметим, что при воспроизведении художественного текста на языке другого народа перед переводчиком неизбежно встает проблема передачи исторического и локального колорита, то есть проблема реалий. Специфика некоторых произведений состоит в том, что проблема реалий тесно переплетается с проблемой фоновых знаний. «Участники акта коммуникации интерпретируют коммуникативные намерения друг друга с учетом информации об окружающем мире, о ситуации общения, о своих собеседниках, которой они располагают благодаря своим знаниям, жизненному опыту и межличностным связям» [1: 5].

Анализ вышеозначенных факторов при переводе «Женитьбы» Гоголя до и после освобождения Болгарии (до 1900 г.) дает возможность рассмотреть прием адаптации иноязычного текста к контексту принимающей литературы. Теория адаптации – одна из основных теорий межкультурной коммуникации. Автором теории адаптации является Я. Ким. Суть ее в том, что адаптация – сложный процесс со многими составляющими, в ходе него человек постепенно, по нарастающей, привыкает к новой обстановке и новому общению. Адаптация в теории перевода – обработка переводчиком текста с целью приблизить его к новому читательскому восприятию. Адаптация не лишает перевод национальной специфики оригинала, но устраняет элементы, которые в новом контексте вызвали бы совершенно другие впечатления, чем в исходном контексте, или требовали бы пространных комментариев. Адаптация чаще всего касается реалий, а также некоторых языковых элементов, которые, будучи нейтральными в оригинале, в переводе создали бы впечатление аффектации [12: 11].

По мнению исследователей, с начала 90-х годов XX в. перевод теряет свой маргинальный статус и все чаще рассматривается как центральное явление межкультурного общения, а объекты переводческого исследования приобретают расширенную трактовку и рассматриваются не только как частные переводческие проблемы прикладного характера, но и как важные аспекты межкультурного взаимодействия.

Творчество Н. В. Гоголя в XXI в. становится объектом межкультурной коммуникации. Болгарские режиссеры обращаются к пьесе «Женитьба» и создают новые интерпретации, используя вышеописанный прием адаптации.

Так, например, режиссер драматического театра Бургаса Юрий Погребничко ставит комедию «Женитьба» 24 марта 2007 г. в Молодежном театре имени Николая Бинева в Софии. Спектакль провокативен тем, что режиссер смело использует движение в пространстве и во времени, не боясь «принизить» авторитет классика, смело «перескакивает» из жанра в жанр, из события в пьесе

в коментарий технической проблемы представления. Пьеса врывается в наше современное сознание посредством его моделей мысли: быстро, хаотично, разбросанно. В основе этого сознания лежит относительность бытия. Голое пространство сцены не создает уют. Оно похоже на приемную – безличную и скучную. Живая жизнь где-то в другом месте. Настоящая возможная жизнь закрыта за огромной черной дверью дома Агафьи Тихоновны, а перед нами только репетиция, попытка. Агафья Тихоновна произносит монолог «Быть или не быть», демонстрируя новаторский подход режиссера: Гоголь глазами Шекспира. Юрий Погребничко номинирован «Икар» за режиссуру. «На фоне повествовательной, скучной и одноплановой режиссуры на болгарских сценах этот спектакль напоминает свежий цветок, – пишет Божидара Божинова 30 марта 2007 г. в статье «Играем «Женитьбу» Гоголя в газете «Капитал». – Хрупкое очарование этого пародийного, колоритного рассказа в паузах, в подготовке к репликам. Жизнь внутри, слова только фон. Дуэт Марии Сапунджиевой и Тодора Близнакова (Подкалесин) стал праздником. Это неуклюжее прикосновение друг к другу сквозь смех до слез публики рисовало трагизм одиночества» (*перевод наш.* – Т. Ф.) [2].

Осенью 2016 г. в Димитровграде прошел XII Балкан театр фест, на котором состоялась премьера комедии Н. В. Гоголя «Женитьба» театра Христо Ботева (Димитровград). Режиссер – Тамара Янков, выпускница НАТФИЗ Софии. Директор Культурного центра Николайча Манов считает, что актеры справились отлично: «В представлении играют наши актеры-любители, но по сравнению с профессиональными театрами, представленными на фестивале, «Женитьба», очевидно, выходит в ряд с самыми лучшими. Это показывает, что пьеса на уровне, близком к профессиональному» (*перевод наш.* – Т. Ф.). Как руководитель и один из участников пьесы, Делча Гигов считает, «что публика безрезервно приняла это новое представление в репертуаре». Одна из причин успеха, по мнению Гигова, «серьезная работа актеров, которые трудились почти семь месяцев и ни разу не пропустили репетиции, а само представление будет иметь успех и в будущем» [6].

В 2017 г. на сцене театра «София» режиссер Елена Панайотова ставит «Женитьбу» и, отталкиваясь от классического перевода Христо Радевского, осуществляет свой режиссерский перевод. Пьеса интерпретирована как кабаре или музыкальный спектакль. Выбранный Панайотовой ракурс необычен для русской классики, но вместе с тем привлекателен и динамичен, отвечает современному быстрому темпу жизни. Каждый актер, задействованный в представлении, вживается в роль, она дает ему возможность пересмотреть свои взгляды на жизнь и женитьбу.

«Когда ожили наши герои, – признается Елена Панайотова, – родилась сказка, но не о любви. Сказка о выборе, о способности человека выбрать партнера в жизни. Новая комедия о мире, в котором всегда есть свахи, умело

44 | управляющие „рынком” одиноких мужчин и женщин. <...> Получилась интересная история о „маленьких” людях, которые не смеют мечтать и пойманы в капкан общественных предрассудков, надеются единственно на женитьбу как спасение от одиночества» (*перевод наш.* – Т. Ф.) [5].

Аналогия с кабаре возникает и во время второго действия в доме Агафьи: черная сцена, черный пол, черный занавес, единственный акцент – 10 стульев в ряд, развернутые к зрительному залу. По мнению критика Марианы Пырвановой, «сразу возникает ассоциация с известной сценой голливудского хита „Кабаре“, в котором Лайза Минелли исполняет свою песню „Mein Herr“ точно с таким же стулом в подобном ряду» (*перевод наш.* – Т. Ф.) [7]. Автор костюмов Николина Костова-Богданова в сцене встречи с женихами одела героиню Агафью (София Маринова) в золотое платье – по аналогии с золотым тельцом. Сваха Фекла Ивановна (Невена Калудова) одета в оригинальный яркий брючный костюм и продает «счастье», пользуясь всеми средствами. Все героини – и невеста и женихи – не особо уверены, нужно ли им жениться: все современные одинокие люди имеют слишком большие претензии к своему избраннику.

История, разыгрываемая на сцене, находит отклик в душах зрителей: современная болгарская действительность сродни происходящему в пьесе Гоголя. Жители большого города Софии предпочитают мечтать и рассуждать, нежели реально общаться и жениться.

24 апреля 2018 г. состоялась премьера «Женитьбы» в театре Каспичана [9]. Спектакль претендует на близость к классическому прочтению пьесы, хотя и здесь режиссер добавил местного колорита. Близка по духу к этой постановке интерпретация Николы Петкова (постановка Народного театра имени Ивана Вазова в Софии). «Человек – это два человека. Один из них – тот, которым хочешь быть: успешным, богатым, влюбленным, любимым. Второй – тот, кто ты: неуспешный, небогатый, невлюбленный, нелюбимый. Мгновение, в котором эти оба расходятся, создает взрыв. Можешь спастись, если взрыв в стороне от тебя. Но если взрыв внутри тебя? Если он в твоей душе? Об этом взрыве наше представление», – пишет Н. Петков [8].

Пьеса Н. В. Гоголя вдохновила студентов-русистов НБУ создать свой вариант для участия в IX Международном научно-практическом семинаре Пловдивского университета им. Паисия Хилендарского «Театр как перевод и перевод как театр» (13–17 ноября 2019 г.). Участники пьесы (Виталий Студзинский, Елена Колева, Мартин Иванов, Михаела Иванова и Александра Димитрова) максимально приблизили своих героев к современности, прочитав текст по-новому. Подколесин – депутат Народного собрания Болгарии, пытающийся найти себе невесту через сайт знакомств, но сваха и его друг (Кочкарев) помогают ему справиться быстрее и находят невесту. Агафья Тихоновна – современная девушка, богатая наследница, которая через при-

ложение «Алиса» ищет ответы на свои вопросы. И в конце постановки, несмотря на общие усилия, как в оригинале Гоголя, жених выскакивает в окно, а невеста остается ни с чем. Спектакль получил грамоту в Пловдиве за актерское мастерство и занял первое место на Фестивале мозаики культур в Башкирском государственном педагогическом университете им. П. Акмуллы в Уфе в 2021 г.

Известный болгарский режиссер Лилия Абаджиева ставит комедию «Женитьба» в Доме культуры города Пазарджик 5 и 6 февраля 2020 г., а затем 9 февраля – на сцене софийского театра «Сълза и смях» («Слезы и смех»). Спектакль оригинален своими сценическими решениями и костюмами. Полуобнаженные женихи пляшут в ожидании невесты. Вероятнее всего, согласно замыслу режиссера, здесь показана обнаженная человеческая душа. «Человек – загадка в мире и, возможно, самая большая загадка, – пишет Лилия Абаджиева. – Мое представление о театральном связано с изучением жизни духа, с изучением человека между реальным и воображаемым, между высоким и низким, между божественным и демоническим. Но мое представление о театральном связано и с моим пристрастием к преувеличенному и ироническому. Гоголь, на мой взгляд, как в каком-то кривом зеркале, позволяет нам увидеть себя, посмотреть на себя со стороны» (*перевод наш.* – Т. Ф.) [8].

Каждый перевод художественного текста – его адаптация к новому литературному и культурно-историческому контексту принимающей литературы. Чрезмерная *доместикация* (domesticating) – термин, введенный в современное переводоведение Вентути [11: 91], – является следствием оценки различий между культурами, выражающихся в соответствующих языках, в недооценке способностей реципиентов переводного текста воспринять элементы чужой культуры.

Как видно из проведенного анализа, явление адаптации, характерное для первых публикаций в переводе на болгарский язык и первой постановки пьесы Н. В. Гоголя «Женитьба» происходит и на современном этапе. Текст произведения живет на современной болгарской театральной сцене, соединяя в себе две культуры: русскую и болгарскую, классику и современность.

Литература

1. Бибикова Н.Е. Фоновые знания и их отражение в словарном составе языка // Сборник научных трудов МГПИИЯ. Вып. 310. 1988.
2. Божинова Б. Играем «Женитба на Гогол» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.capital.bg/light/revju/teatur/2007/03/30/323924_igraem_jenitba_na_gogol (дата обращения: 2.11.2022).
3. Владова И. Н.В. Гогол // Преводна рецепция на европейските литератури в България. Т. 2. Руска литература. София, 2001.

4. Врина-Николов М. Отвъд пределите на превода. Историята на една дихотомия. София, 2004.
5. Всеки следобед с Криси. 15.05.2017. «Женитба» на Гогол в театър «София» [Електронен ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=W27tHF8lPyU&t=536s> (дата обращения: 2.11.2022).
6. Йеленков Д. Приключи XII «Балкан театър фест» [Електронен ресурс]. – URL: <http://far.rs/bg/2016/11/08/prikljuci-12-balkan-teatyr-fest/> (дата обращения: 2.11.2022).
7. «Женитба» на Гогол като кабаре в театър «София» [Електронен ресурс]. – URL: https://kulturni-novini.info/news.php?page=news_show&nid=25874&sid=64 (дата обращения: 2.11.2022).
8. «Женитба» в театъра «Сълза и смях» [Електронен ресурс]. – URL: <https://www.salzaismyah.bg/site/play/316> (дата обращения: 31.10.2022).
9. Петков Н. Женитба. Архив [Електронен ресурс]. – URL: <https://old.nationaltheatre.bg/bg/repertoire/item/112> (дата обращения: 31.10.2022).
10. Театър Каспичан [Електронен ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XNOeFr4PN3U> (дата обращения: 31.10.2022).
11. Venuti L. Translation and the Formation of Cultural Identities // Schafner C., Kelly-Holmes H. Cultural Function in Translation. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 1995.
12. Vlasin St. /red./ Slovník literární teorie. Praha: Československý spisovatel, 1977.

T. N. Fed

Ph D in Philology

Associated Prof. New Bulgarian University

Sofia, Bulgaria

tnfed@abv.bg

PERFORMANCES OF THE PLAY «MARRIAGE» N. V. GOGOL IN THE BULGARIAN THEATERS: A MODERN READING

Abstract: The article is devoted to modern performances on the Bulgarian stage of the comedy by N.V. Gogol's «Marriage» /1832, staged in 1842/, in which the phenomenon of adaptation in the translation of a literary text is traced, which is typical for the first translations of texts into Bulgarian before and after the Liberation of Bulgaria from Ottoman rule.

Keywords: Gogol, «Marriage», theater «Sofia», adaptation, theater «Tear and Laughter».

доктор филологических наук, профессор кафедры гуманитарных наук
АНОВО «Московский международный университет»
Москва, Россия
disava@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ ПОЛИТИЧЕСКИХ СКАЗОК И. А. ИЛЬИНА

Аннотация: статья посвящена изучению литературного контекста политических сказок И. А. Ильина. Доказывается, что в сказочном жанре философ опирался на предшествующий и современный литературный опыт. К числу его важнейших художественных приоритетов можно отнести творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина и И. С. Шмелева.

Ключевые слова: И. А. Ильин; М. Е. Салтыков-Щедрин; И. С. Шмелев; сказка; литературный контекст.

Творческое наследие И. А. Ильина, философа, религиозного мыслителя, литературного критика и публициста, не первый год вызывает глубокий научный интерес. В последние десятилетия серьезно изучаются различные аспекты философско-религиозных воззрений, культурно-исторических, правовых и социальных концепций, а также педагогических трудов русского философа [5; 8]. При этом исследование литературных опытов тонкого ценителя искусства, в том числе художественно-поэтического, только начинается [9]. С одной стороны, подобное невнимание к литературному наследию Ильина закономерно. Количество поэтических и прозаических опытов мыслителя, часть из которых носит подчеркнуто шуточный характер, сравнительно немногочисленно в многообразном, поражающем глубиной мысли и масштабами историко-философских прозрений наследию русского философа. С другой – без уяснения места и значения художественных наработок величайшего знатока русской литературы в общем контексте его творческой деятельности невозможно систематическое, целостное изучение идейно-теоретического наследию мыслителя в философской, социально-политической, правовой, культурологической, а также историко-литературной перспективе. Один из векторов решения проблемы комплексного исследования творчества Ильина – попытка определения литературного контекста его политических сказок.

Ситуация эмиграции неслучайно актуализировала традиционный фольклорный жанр с его чудесными превращениями, фантастическими обстоятельствами и образами, бескомпромиссной борьбой с силами зла и, главное, неизбежным торжеством добра и справедливости. Сказки сатирические,

помимо прочего, всегда были действенным способом противостояния враждебной силе внешних обстоятельств в художественной форме.

Обращение Ильина к сказочному жанру было предопределено не только условиями объективного характера, но и субъективными житейскими обстоятельствами. Близкий философу по духу православный писатель И. С. Шмелев в 1927 г. в Париже опубликовал семь политических сказок, впервые вышедших в Москве 1919 г. Тогда же он отправил книгу на суд Ильину. Это было тем более удивительно, что ни сам сказочный жанр, ни дидактический тон политической сказки не были органичными для художественного дарования Шмелева, зато генетически восходили к традиции сатирика XIX в. М. Е. Салтыкова-Щедрина и соответствовали общей тенденции эволюции литературной сказки, где фольклорные начала взаимодействовали с публицистическими.

Философ высоко оценил политическую актуальность и виртуозность «ядрено-простонародного» стиля шмелевских произведений: «Из каждого Вы говорите на “евомом” языке» [2: 32]. Ильин настолько вдохновился действенностью и доходчивостью сказочного жанра, что облек в эту форму собственные публицистические выступления. Десять политических сказок, озаглавленных как «невинные сказки», были написаны им в 1930-е гг. под псевдонимом «Петр Стрешнев». Сказки «Вонючая гора» и «В дураки» удалось опубликовать в газетах «Возрождение» (2 ноября 1935) и «Русский колокол» (№ 243, 1 декабря 1935) соответственно. В нашей стране указанные произведения впервые были представлены в томе собрания сочинений Ильина, посвященном переписке философа со Шмелевым периода 1947–1950 гг.

Сообщая последнему о десяти сказках в письме от 30 августа 1935 г., Ильин тревожился («может быть, это глупо, пошло и бездарно?») [3: 96] и просил друга и единомышленника о честном и нелицеприятном отзыве. Шмелев восторженно отнесся к выступлению философа в новом для него качестве и, по существу, определил литературные истоки востребованного временем жанра: «Как все у Вас – и этот род творчества – талант <...>. На днях мне один знакомый говорил: “смотрите, вот вам и новое бесспорное дарование, Воскрешение Щедрина”» [3: 114].

Сравнение политических сказок Ильина с творчеством классика XIX в. свидетельствует не только о высокой оценке сочинений философа, но и об авторитете Салтыкова-Щедрина, преемственную связь с наследием которого «невинные сказки» обнаруживали как жанровой формой, так и заглавием, недвусмысленно указывающим на «Невинные рассказы» сатирика. Есть и более очевидные проявления щедринского вектора в сказочном жанре русского философа.

Это прежде всего жанровая эволюция цикла произведений Ильина, магистральное направление которой наводит на мысль о традиции сатирика XIX в.

Помимо сказок, здесь представлены «монастырская легенда» («Пылесос»), «политические беседы» («Борьба за Родину») и, что особенно показательно, «древнее сказание» под названием «Праведный народ».

Примечательно, что цикл Салтыкова-Щедрина, который формировался и осуществлялся на протяжении долгих лет, в последней редакции венчался совсем не сказочным жанром. Это была концептуально значимая эволюция, на одном из полюсов которой был жанр сказки, на другом – рассказа. Ильин невольно воспроизвел логику идейно-художественных превращений сказочного цикла классика. У сатирика XIX в. провалы исторического беспутя и греха побеждаются христианскими образами «Рождественской сказки» и «Христовой ночи», у философа – славословием праведному народу в одноименном произведении.

Вопрос об эволюции шмелевского цикла также представляет значительный литературоведческий интерес. Правда, прямых авторских указаний здесь почти нет: только сказка «Степное чудо» имеет подзаголовок «сказ». «Сладкий мужик» вообще не вошел в корпус сказочных произведений пятитомного собрания сочинений Шмелева, а в наиболее полном на сегодняшний день двенадцатитомном собрании маркируется как рассказ. Тем не менее критические отклики на сказочный цикл писателя актуализируют сразу несколько жанровых модификаций: дидактическая, пропагандистская, политическая, сатирическая сказка, сказка-антиутопия.

Целый ряд прямых и опосредованных соответствий можно найти в заглавиях произведений Салтыкова-Щедрина и Ильина, например, «Самоотверженный заяц» и «Жертвенная овца», «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» и «Как Обалдуй Россию спасал», «Либерал» и «Гений».

Известные образы из произведений Салтыкова-Щедрина Ильин использовал в качестве готовых художественных формул. Герой Бурчеев из сказки «Гений» обогатил свою литературную родословную и обзавелся новым прототипом, которым стал публицист В. Л. Бурцев, «всемирный знаток и обличитель», по определению философа [4: 449]. Семидесятирехлетний Фирс Фирсович Угрюм-Бугреев из ильинских «патриотических бесед» ориентирован сразу на два литературных образа. Расчет на эффект узнавания обнажается в тексте, когда шамкающий герой говорит о себе: «Я помню, в бытность мою губернатором в 1880 году...» [4: 466].

Сказки Салтыкова-Щедрина помогали Ильину взглянуть на современность под новым углом зрения, актуализировать в сознании читателей не только «память» жанра, но и исторические перипетии, вызвавшие этот жанр к жизни. Относясь к классику отечественной сатиры без должного пиетета в теории, Ильин демонстрировал его в своей творческой практике.

Так, сказка «Самоотверженный заяц» Салтыкова-Щедрина находит целый ряд прямых соответствий в «Жертвенной овце» Ильина. Начать хотя

бы с перекликающихся оксюморонных заглавий, которые в обоих случаях актуализируют, с одной стороны, значения героической самоотверженности и готовности к сапожертвованию, а с другой – робости, беззащитности и смирения. Оба названия демонстрируют кричащие противоречия народной психологии. «Низшая порода» при любых обстоятельствах готова уповать на милость власти и демонстрировать верноподданнические чувства, граничащие с раболепием и самоуничижением.

Без вины виноватый заяц для волка – «осужденный», почти злоумышленник. Между тем «косой» обладает целым рядом достоинств: он умеет любить и дорожит семейными ценностями, держит слово и знает цену жизни. По-своему он даже умен, а перед «благородием» таким молодцом прикинулся, что «сам волк на него залюбовался и подумал: “Вот кабы у меня солдаты такие были!”» [6: 36].

Положение «предоброй» овцы в сказке Ильина осложняется тем, что она числилась в «животишках» у очень нерадивого хозяина: Иван Шалый «добра не берег, скота не стерег, все проматывал и пустые выдумки выдумывал» [4: 438]. Беззащитная «вдова» трепещет не так за себя, как за ягнят и, не имея возможности «упротивиться», готова пожертвовать свою «утробу» для спасения семейства. Ее надежды на справедливость «высоко-волчительства» столь же призрачны, как и надежды щедринского зайца. «Не ешьте меня всю, – умоляет она “зубастое превосходительство”. – Скушайте только утробу мою <...>, а меня остальную и ягняточек моих отпустите на свободу! Мы вам впредь будем всегда верноподданы и по субботам будем у всенощной свечки за вас ставить» [4: 439].

Сказка Ильина «Пылесос» с многозначительным подзаголовком «Монастырская легенда из эпохи большевизма» перекликается со сказкой Салтыкова-Щедрина «Пропала совесть». В обоих случаях писателями представлены разрушительные последствия утраты человеком нравственных основ, убийственные результаты духовного опустошения. При этом Салтыков-Щедрин описывает процесс расчеловечивания предельно лаконично («пропала совесть»). Сатирика гораздо больше занимают эпизоды из жизни героев, когда проснувшееся сознание заставляет неправедных жить по совести. Ильин расставляет акценты по-своему, соответственно актуальным проблемам современности: за расшатывание бытийных первооснов ответственна новая власть, убившая в народе веру и провозгласившая вседозволенность. Серый человек при помощи невиданной машины, помеченной красным пятиугольным «глазом», отнял у людей светлые начала жизни, погрузив город в «царство ярости и злобы» [4: 437]. Плоды своеобразной «свободы», водворившейся на месте нравственных законов, в обоих случаях одинаковы: «Люди остервенились; пошли грабежи и разбои, началось всеобщее разорение» [7: 14].

Закономерно, что художественный опыт классика XIX в. в сказках Ильина отразился более четко, последовательно и узнаваемо, чем, например, в произведениях Шмелева. Философ и публицист по характеру дарования, трибун по общественным взглядам, Ильин в большей степени, чем Шмелев, был привержен «памяти жанра» и менее свободен в реализации собственно творческих интенций.

У «невинных сказок» есть и гораздо более близкий литературный контекст. Написанные во многом под впечатлением шмелевских образцов, произведения Ильина обнаруживают с ними тесную генетическую связь. Изучение этого вопроса может стать предметом специального литературоведческого анализа, но и на этапе первоначального сравнения можно констатировать различия в соотношении фольклорных, философских и публицистических начал в сказках Шмелева и Ильина.

Обнаруживая тесную связь с фольклорными первообразами на структурном и мотивно-образном уровнях, философскую масштабность сказочных обобщений, произведения Ильина отличаются очевидным доминированием публицистического начала над вневременным, что сказывается в угадываемых человеческих и событийных прототипах «невинных сказок», в субъективности авторского голоса, нацеленности на прогнозируемый читательский отклик. В то же время жанрообразующее соотношение трагического и комического у Ильина, как и у Шмелева, «позволяет выделить в сказке жанровые признаки анекдота и притчи», сочетание которых углубляет философский подтекст произведений [1: 12].

Таким образом, сопротивление социальному и онтологическому злу, поиски выхода из кризиса неизбежно привели Ильина к жанру сказки, более других соответствующему задачам пробуждения веры в идеалы добра и правды, а также воспитания гражданских чувств в широких читательских кругах. В реализации нового жанра философ опирался на уже имеющийся литературный опыт. В числе художественных приоритетов можно, в первую очередь, назвать творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина и И. С. Шмелева.

Литература

1. Богоявленская И.М. Сказки И.С. Шмелева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 02. Днепропетровск, 1995. 21 с.
2. Ильин И.А. Собрание сочинений: Переписка двух Иванов (1927–1934) / сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Т. Лисицы. М.: Русская книга, 2000. 560 с.
3. Ильин И.А. Собрание сочинений: Переписка двух Иванов (1935–1946) / сост. и коммент. Ю.Т. Лисицы. М.: Русская книга, 2000. 576 с.
4. Ильин И.А. Собрание сочинений: Переписка двух Иванов (1947–1950) / сост. и коммент. Ю.Т. Лисицы. М.: Русская книга, 2000. 528 с.
5. Кулешова И.В. Философия творчества И.А. Ильина: автореф. дис. ... к. ф. н.: 09.00.03. М., 2006. 24 с.

6. Салтыков-Щедрин М.Е. Самоотверженный заяц // Собрание сочинений: В 20 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом). Т. 16 (1). М.: Художественная литература, 1974. С. 34–39.
7. Салтыков-Щедрин М.Е. Пропала совесть // Собрание сочинений: В 20 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом). Т. 16 (1). М.: Художественная литература, 1974. С. 13–23.
8. Стародубец С.Н. Специфика организации языковых символических средств в дискурсе И.А. Ильина: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10. 02. 01. М., 2009. 39 с.
9. Тульская О.С. Литературно-художественное своеобразие прозы и поэзии русского философа И.А. Ильина: автореф. дис. ... к. ф. н.: 10.01.01. Мытищи, 2020. 22 с.

Ya. O. Gudzova

LITERARY CONTEXT OF I.A. ILYIN'S POLITICAL FAIRY TALES

Abstract: The article is devoted to the study of the literary context of I.A. Ilyin's political fairy tales. In the fairy-tale genre, the philosopher relied on previous and modern literary experience. The most important artistic priorities include the work of M.E. Saltykov-Shchedrin and I.S. Shmelev.

Keywords: I.A. Ilyin; M.E. Saltykov-Shchedrin; I.S. Shmelev; fairy tale; literary context.

ДВЕ ВЕТВИ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ: СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ

Аннотация: статья посвящена анализу основных моментов сходства и различия русской западной и восточной эмиграции. Констатируется факт меньшей изученности восточной эмиграции по сравнению с западной.

Ключевые слова: русская западная и восточная эмиграция; «философский пароход»; «Чураевка»; «Парижская нота»; «Числа».

Интенсивное изучение русской эмиграции началось в конце 1990-х – начале 2000-х гг., когда один за другим вышли исследования «Русский Париж» [9], «Русский Харбин» [44], «Русский Берлин» [43], был опубликован библиографический словарь «Российская эмиграция в Азиатско-Тихоокеанском регионе и Южной Америке» [48], защищены докторские диссертации О. А. Бузуева [8] и Ю. А. Азарова [4]. И сегодня наши знания о судьбах русской эмиграции продолжают углубляться. Так, в октябре 2019 г. при активном участии турецкого литературоведа Тюркан Олджай и при поддержке Дома русского зарубежья им. Александра Солженицына издан сборник «Русская белая эмиграция в Турции. Век спустя. 1919–2019» [42] – первый в эмигрантике сборник статей подобной тематики. В 2020 г. вышла книга «Северокавказцы в эмиграции в XX веке» (материалы к биографическому словарю) [4]. При этом отметим малую степень изученности восточной эмиграции по сравнению с западной. Обзор литературы дальневосточного зарубежья, как правило, отсутствует в учебниках и учебных пособиях по «Истории русской литературы XX века». Только один пример: в весьма содержательном учебном пособии по Русскому зарубежью («История русской литературы XX века. 1910–1930 годы. Русское зарубежье»), вышедшем в издательстве «Высшая школа» в 2005 г., среди включенных в его состав очерков творчества шестнадцати русских писателей (М. А. Алданов, И. А. Бунин, Г. Газданов, М. Горький, Б. К. Зайцев, Е. И. Замятин, А. И. Куприн, Д. С. Мережковский, В. В. Набоков, А. М. Ремизов, И. С. Шмелев, К. Д. Бальмонт, Б. Ю. Поплавский, Саша Черный, В. Ф. Ходасевич, М. И. Цветаева) нет ни одного имени представителя литературы восточной русской эмиграции [24]. И если в настоящее время выходят новые исследования – это в основном работы, посвященные западной эмиграции: восточная еще ждет своих исследователей.

Покидавшие Россию были уверены в скором возвращении. Однако почти сразу уверенность сменяется ясным пониманием: «Нет, не скоро. И вернее всего, не видать вам России. Устраивайтесь тут, как хотите. Духа же не угашайте» [18: 240]. Георгий Адамович обращал первоочередное внимание на главное существенное отличие советских и эмигрантских писателей – свободу творчества: «У нас, в эмиграции, талантов, конечно, не больше. Но у нас осталась неприкосновенной личная творческая ответственность – животворящее условие всякого духовного созидания, у нас осталось право выбора, сомнения и искания...» [2: 12–13].

Очерк Б. К. Зайцева «Изгнание» открывался констатацией: «На русской литературе революция отозвалась сильно. Почти вся действующая армия писательская оказалась за рубежом. Одни бежали, других – преимущественно философов, историков, критиков – Троцкий выслал в 1922 году (и они бы должны собирать на памятник ему – одного, Шпета, забыли, он вскоре и погиб на родине)» [18: 242].

Эмигранты считали именно Л. Д. Троцкого инициатором и организатором «философского парохода», однако рассекреченные в постперестроечные годы исторические материалы позволяют выявить имя настоящего вдохновителя. Из письма Ленина Дзержинскому (19.05.1922): «Т. Дзержинский! К вопросу о высылке за границу писателей и профессоров, помогающих контрреволюции. Надо это подготовить тщательнее. <...> Обязать членов Политбюро уделять два-три часа в неделю на просмотр ряда изданий и книг, проверяя исполнение, требуя письменных отзывов и добываясь присылки в Москву без проволочки всех некоммунистических изданий. <...> Собрать систематические сведения о политическом стаже и литературной деятельности профессоров и писателей. Поручить все это толковому, образованному и аккуратному человеку в ГПУ» [14: 540].

Списки были подготовлены к августу 1922 г. Наутро после отправки «философского парохода» в Германию «Правда» известила читателей: «По постановлению Государственного Политического Управления наиболее контрреволюционные элементы из среды профессоров, <...> литераторов высланы в северные губернии, часть за границу <...> Высылка контрреволюционных элементов из буржуазной интеллигенции является первым предостережением Советской власти к этим слоям...» [34]. Не поддается объяснению отсутствие в «крамольных списках» имени академика Г. Г. Шпета, выдающегося философа, историка, психолога, культуролога, искусствоведа, полиглота, владевшего семнадцатью языками. Высланные на «философском пароходе» спасли свои жизни – «забытый» в 1922 чекистами Шпет в 1935 г. будет расстрелян.

Общее двух ветвей русской эмиграции:

1. Празднование Дня русской культуры («Пушкинских дней») как общенационального праздника.

2. Сходные литературные темы и мотивы: тема Родины, трагическая тема эмиграции, тема поэта и поэзии и др. Мотивный комплекс вины и покаяния сближает творчество двух «первых» поэтов эмиграции: Георгия Иванова на Западе и Арсения Несмелова на Востоке.

3. Огромное число общественно-политических и литературно-художественных изданий. Беженская волна принесла с собой в Китай огромное число русских писателей, журналистов и издателей. В короткое время Харбин превратился в основной центр печатного дела не только на Дальнем Востоке, но и вообще в Русском зарубежье. В этом смысле только «русский Берлин» (да и то недолго – в основном, в период 1922–1925 гг.) мог соперничать с ним в этой жизненно важной для эмиграции области духовной культуры.

4. Регулярная деятельность литературных кружков и объединений. Огромную роль в развитии дальневосточной эмигрантской литературы и культуры в целом сыграло литературное объединение молодых любителей русской словесности «Молодая Чураевка», у истоков которой стоял поэт Алексей Ачаир. В объединение входили Ларисса Андерсен, Василий Обухов, Лидия Хаиндрова, Валерий Перелешин, Михаил Волин, Николай Щеголев, Василий Слободчиков, Альфред Хейдок и др. Заседания «Чураевки» (порой собиравшие до тысячи человек) посещали и писатели-представители старшего поколения: Арсений Несмелов, Елизавета Рачинская, Григорий Сатовский-Ржевский. Вспоминая открытые «вторники» «Чураевки», мемуаристы особо отмечают авторское чтение художественных произведений и доклады разнообразной тематики – не только литературно-художественной, но и научной: о духовном подвиге Сергия Радонежского, новых направлениях в мировой литературе, творчестве А. С. Пушкина, В. Я. Брюсова, «теории стиха» Андрея Белого, стиховедческих работах В. М. Жирмунского, поэтах «парижской ноты», философии Анри Бергсона, театральном искусстве К. С. Станиславского и т. д. По аналогии с харбинской вскоре образуется «Шанхайская Чураевка» (1933), продолжившая объединение литературных сил русского Востока, собиравшая участников по пятницам. Кроме собственно литературного, были созданы отделы театра и музыки. Работа с творческой молодежью велась под лозунгом «Мы живем на Востоке, но сердца наши обращены к России». Г. Адамович, весьма строгий и взыскательный критик Русского западного зарубежья, добродушно оценивает творчество участников объединения в парижских «Последних новостях»: «Многие русские парижане были бы удивлены, если бы удосужились харбинский журнал внимательно просмотреть <...> Чураевацы служат России и ее культуре дельно, искренне, спокойно и умно; это одно из немногих зарубежных изданий, дающих право сказать, что русская литература продолжается» [3: 59–60].

5. Культ Николая Гумилева – в среде как западной, так и восточной эмиграции. Но именно харбинскую ветвь русской эмигрантской лирики

1920–1940-х гг. исследователи не случайно определяют как «гумилевскую». Образ «поэта-рыцаря» (название статьи Юлия Айхенвальда), открыто противопоставившего себя большевистскому режиму и не испугавшегося насильственной смерти, в русском Китае становится культовой. В 1937 г., в пятнадцатилетие трагической даты, в Харбине выпускается «Гумилевский сборник» (с подзаголовком «Поэты Харбина в память кровавой даты умерщвления большевиками Н. С. Гумилева»).

Различие западной и восточной эмиграции.

1. Численная несоизмеримость: западная наиболее многочисленна.
2. Преобладание на Западе художественной интеллигенции, на Востоке – технической, что было связано с обслуживанием КВЖД.
3. Отсутствие в «русском Китае» столь тщательно продуманной системы мер помощи русским эмигрантам, как, например, в Чехии благодаря действиям президента Т. Г. Масарика (социолога и философа, испытывавшего огромный интерес к русской культуре и литературе, в 1910 г. посетившего Л. Н. Толстого в Ясной Поляне и имевшего с ним несколько бесед; переписывавшегося с А. М. Горьким и в 1911 г. посетившего его на Капри).
4. Уникальное положение Харбина – «русского острова в безбрежном китайском море»: «Положение этого города <...> было двойственно: географически он находился в Китае – и в то же время казался частью России <...> Институты, издательства, церкви, школы – все это было в эмигрантском Харбине, который жил и функционировал как полноценный русский город» [27: 149–150].
5. Хотя в литературе «русского Китая» не было представлено такое направление, как духовный реализм (И. С. Шмелев и Б. К. Зайцев), – на Востоке гораздо большую роль, чем на Западе, играла православная церковь. Если в Европе среди русских писателей были довольно распространены экуменистические взгляды – восточная русская эмиграция сохраняла верность православию. Одно присутствие на русском Востоке такого духовного миссионера и подвижника, как М. Б. Максимович (с 1934 г. – епископ Шанхайский, викарий Китайской и Пекинской епархии, канонизирован в 1994 г. как святитель Иоанн Шанхайский и Сан-Францисский, чудотворец), «святой нашего времени» [46]. Иоанна Шанхайского всегда особенно заботило духовное состояние русской эмиграции, что, в частности, нашло отражение в одном из его докладов Собору Православной русской зарубежной церкви с участием клира и мирян [23], и, безусловно, играло огромную роль в духовной жизни восточной эмиграции.
6. Отличие литературных объединений Запада и Востока и численностью, и степенью влияния на отечественную и мировую литературу. «Чураевка» (сначала харбинская, а затем и шанхайская) сыграла огромную роль в объединении литературных сил восточной эмиграции, но, конечно, ее не сравнить с ролью и значением «Парижской ноты».

7. Отсутствие на Дальнем Востоке столь видных ученых, как на Западе, и, соответственно, таких научных центров, как Институт изучения России (Прага), регулярно издававших свои Ученые записки; Научно-Исследовательское объединение при Русском свободном университете (Прага); Русский институт сельскохозяйственной кооперации (Прага) и мн. др.

8. Отсутствие на Востоке журнала, призванного объединить творческие силы младоэмигрантов, такого масштаба, каким в Париже явился журнал «Числа», одной из центральных задач которого сразу же становится поддержка творчества младоэмигрантов [10: 216–222], [11: 164–172], [38: 308–311], [50: 228–229], [49: 206–208] и шире – забота о судьбах эмигрантской литературы [19: 148–152], [7: 255–256], [33: 133–144]. Характерная примета деятельности журнала – литературные анкеты, призванные помочь писателям, вступающим в литературу, найти собственный путь. Уже в первом номере только что созданного журнала была опубликована «Анкета о Прусте» [5: 272–278], затем различного рода литературные анкеты публиковались ежегодно [28: 318–323], [29: 286–289], [30: 282–283]. На страницах четвертого номера журнала за 1930 г. разгорелась ставшая знаменитой полемика «отцов и детей» – Бориса Поплавского [39: 161–175] и Георгия Федотова [47: 143–148].

В «Числах» публиковались поэтические произведения Николая Оцуца, Вадима Андреева, Бориса Божнева и мн. др.; поэтов «парижской ноты» (Довид Кнут, Владимир Смоленский, Юрий Терапиано, Лидия Червинская, Анатолий Штейгер, Александр Гингер). Здесь впервые были опубликованы многие произведения Георгия Иванова: «Бессонница, которая нас мучит...» [20: 8], «От синих звезд, которым дела нет...» [21: 17], «Хорошо, что нет Царя...» [22: 16] и мн. др. Проза «Чисел» – произведения Георгия Адамовича, Владимира Варшавского, Сергея Горного, Антонина Ладинского, Василия Яновского, Сергея Шаршуна и мн. др. Общую характеристику эмигрантской прозы дал Б. К. Зайцев, подчеркнувший: «Все же основным являлась плоть прежней жизни, овеванная ли лиризмом – даже у писателей не сентиментальных, или с оттенком автобиографичности» [18: 243].

В журнале были впервые опубликованы такие произведения, как «Шишеловый» [41: 61–78] и «Индустриальная подкова» [40: 108–137] Алексея Ремизова; «Водяная тюрьма» [16: 29–47] и «Мэтр Рай» [17: 64–79] Гайто Газданова; «Жасминовый остров» Ирины Одоевцевой [32: 64–94]; «Бал» Бориса Поплавского [37: 133–149], в нескольких номерах публиковались главы из его романа «Аполлон Безобразов» [36]. На страницах «Чисел» была впервые напечатана получившая затем широкую известность «Повесть с кокаином» Михаила Агеева [1: 31–69] (в дальнейших публикациях «Роман с кокаином»). Теоретический раздел «Чисел» был представлен работами Георгия Адамовича, Владимира Варшавского, Петра Бицилли, Антона Крайнего (псевдоним З. Н. Гиппиус) – «Литературные размышления» [25] и «Современность» [26:

141–145], Бориса Поплавского, Георгия Иванова, Георгия Федотова, Игоря Чиннова и др. Проводились многочисленные литературные выставки [15: 253–254], литературные собрания [31: 242–243], литературные вечера (в том числе на тему «Политика и искусство») [35: 259–261] – как организованные самим журналом [13: 252–253], так и вечера, ему посвященные [12: 257–259].

9. Восточная эмиграция характеризуется (до 1945 г.) культурной связью с советской Россией, что подмечено М. Щербаковым: «Здесь, на Востоке, мы гораздо меньше оторваны от родины, продолжающей невидимо питать нас своими соками...» [45: 124]. Советские поэты оказали огромное влияние на творчество Арсения Несмелова. В Харбин и Шанхай постоянно приезжали с гастролями советские певцы и музыканты: в 1931 г. в Харбине гастролировали С. Я. Лемешев и И. И. Козловский. Дальневосточная эмиграция тяжело переживала уход из жизни Есенина, Маяковского (Н. Щеголев напишет стихи на смерть последнего, боясь поверить страшному известию: «Маяковский, неправда, не ты...»), а на разгул в СССР ждановщины писатели откликаются выпуском журнала «Антигона». Как известно, в одноименной трагедии Софокла Антигона, дочь Эдипа, – защитница «неписаного» закона в противовес Креонту, олицетворяющему право государства. Впоследствии образ Антигоны будет олицетворять индивидуальный протест против государства и власти. «Главной Антигоной» русского Китая становится Марианна Колосова. Уже успевшая принять советское гражданство, после выхода печально знаменитых «Постановлений» с критикой творчества А. А. Ахматовой и М. М. Зощенко она демонстративно отказывается от советского паспорта, о чем заявляет в газетах.

10. Идеологические разногласия в среде западной русской эмиграции (раскол 1947 г.). Многочисленному (110 членов) Союзу русских писателей и журналистов (руководящая роль – Б. К. Зайцев, А. В. Карташев, Р. Б. Гуль, Н. Н. Берберова), занимающему консервативную позицию, противостояло Объединение русских писателей и поэтов (руководящая роль – Г. В. Адамович, Н. А. Оцуп, Ю. К. Терапиано), считавшее русскую культуру и литературу единой и не разделявшее ее на советскую и эмигрантскую. Так, в ряде вечеров Объединения, посвященных памяти ушедших русских поэтов, говорили не только о Б. Ю. Поплавском и В. Ф. Ходасевиче, но и о А. А. Блоке, О. Э. Мандельштаме, М. А. Кузmine, Ф. К. Сологубе и даже о таком представителе советской поэзии, как Э. Г. Багрицкий. В этом плане восточная эмиграция была более однородной.

В заключение отметим: при всех различиях литература русской эмиграции оставалась единой: «Разные литературные центры – при всей их специфике – дополняли друг друга: благодаря этому непрерывному взаимодействию и складывалась общность литературы зарубежья» [4: 37]. Обе ветви русской эмиграции, составившие в свое время литературу русского рассеяния, се-

Литература

1. Агеев Михаил. Повесть с кокаином // Числа. Париж. 1934. № 10. С. 31–69.
2. Адамович Г. Вклад русской эмиграции в мировую культуру. Париж, 1961. С. 12–13.
3. Адамович Георгий. «Последние новости». 1934–1935 / подг. текста, сост. и примеч. О.А. Коростелева. СПб.: Алетейя, 2015. С. 59–60.
4. Азаров Ю.А. Литературные центры первой русской эмиграции: история, развитие и взаимодействие. Автореф. д-ра филол. наук. М., 2006. 41 с.
5. Анкета о Прусте // Числа. Париж. 1930. № 1. С. 272–278.
6. Бабич И.Л., Гладкова Т.Л., Мнухин Л.А. Северокавказцы в эмиграции в XX веке. Материалы к биографическому словарю. М.–Берлин: DirectMEDIA, 2020. 304 с.
7. Бакунина Екатерина. Для кого и для чего писать // Числа. Париж. 1932. № 6. С. 255–256.
8. Бузуев О.А. Литература русского зарубежья Дальнего Востока 1917–1945 гг.: проблематика и художественное своеобразие. М., 2002. 353 с.
9. Буслакова Т.П. Русский Париж. М.: МГУ, 1998. 526 с.
10. Варшавский Владимир. Несколько рассуждений об Андрэ Жиде и эмигрантском молодом человеке // Числа. Париж. 1930. № 4. С. 216–222.
11. Варшавский Владимир. О «герое» эмигрантской молодой литературы // Числа. Париж. 1932. № 6. С. 164–172.
12. Вечера, посвященные «Числам» // Числа. Париж. 1930. № 4. С. 257–259.
13. Вечера «Чисел» // Числа. Париж. 1930. № 1. С. 252–253.
14. В.И. Ленин и ВЧК. М.: Издательство политической литературы, 1987. 642 с.
15. Выставки «Чисел» // Числа. Париж. 1932. № 6. С. 253–254.
16. Газданов Гайто. Водяная тюрьма // Числа. Париж. 1930. № 1. С. 29–47.
17. Газданов Гайто. Мэтр Рай // Числа. Париж. 1931. № 5. С. 64–79.
18. Зайцев Борис. Изгнание // Зайцев Борис. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М.: Русская книга, 1999. 540 с.
19. Иванов Георгий. Без читателя // Числа. Париж. 1931. № 5. С. 148–152.
20. Иванов Георгий. Бессонница, которая нас мучит... // Числа. Париж. № 4. С. 8.
21. Иванов Георгий. От синих звезд, которым дела нет... // Числа. Париж. 1930. № 1. С. 17.

22. Иванов Георгий. Хорошо, что нет Царя... // Числа. Париж. 1930. № 1. С. 16.
23. Иоанн, епископ Шанхайский. Духовное состояние русской эмиграции: Доклад Преосвященного Иоанна, епископа Шанхайского, Собору Православной Русской Зарубежной Церкви с участием клира и мирян, 9/22 авг. 1938 г. в Ср[едних] Карловцах. Белград, 1938. 16 с.
24. История русской литературы XX века: В 4 кн. Кн. вторая. 1910–1930 годы. Русское зарубежье / под ред. Л.Ф. Алексеевой. М.: Высшая школа, 2005. 320 с.
25. Крайний Антон [Гиппиус З.Н.]. Литературные размышления // Числа. Париж. 1930. № 1. С. 144–149.
Числа. Париж. 1930. № 2–3. С. 148–154.
Числа. 1930. № 4. С. 149–157.
26. Крайний Антон [Гиппиус З.Н.]. Современность // Числа. Париж. 1933. № 9. С. 141–145.
27. Линник Ю. Сольвейг: наброски к портрету Лариссы Андерсен // Frankfurt. Грани, 1995. № 177. С. 149–150.
28. Литературная анкета // Числа. Париж. 1930. № 2–3. С. 318–323.
29. Литературная анкета // Числа. Париж. 1931. № 5. С. 286–289.
30. Литературная анкета // Числа. Париж. 1932. № 6. С. 282–283.
31. Литературные собрания // Числа. Париж. 1934. № 10. С. 242–243.
32. Одоевцева Ирина. Жасминовый остров (из романа) // Числа. Париж. 1930. № 1. С. 64–94.
33. Оцуп Ник. О поэзии и поэтах // Числа. Париж. 1932. № 6. С. 133–144.
34. Первое предостережение // Правда. 1922. 31 авг.
35. Политика и искусство. Вечер «Чисел» // Числа. Париж. 1930. № 4. С. 259–261.
36. Поплавский Борис. Аполлон Безобразов (главы из романа) // Числа. Париж. 1930. № 2–3. С. 109–137.
Числа. Париж. 1931. № 5. С. 80–107.
37. Поплавский Борис. Бал // Числа. Париж. 1934. № 10. С. 133–149.
38. Поплавский Борис. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. Париж. 1930. № 2–3. С. 308–311.
39. Поплавский Борис. По поводу... // Числа. Париж. 1930. № 4. С. 161–175.
40. Ремизов А.М. Индустриальная подкова // Числа. Париж. 1931. № 5. С. 108–137.
41. Ремизов А.М. Шиш еловый // Числа. Париж. 1933. № 9. С. 61–78.
42. Русская белая эмиграция в Турции. Век спустя. 1919–2019. М.: Дом русского зарубежья им. А.И. Солженицына, 2019. 394 с.
43. Русский Берлин / сост., предисл. и персоналии В.В. Сорокина. М.: МГУ, 2003. 464 с.

44. Русский Харбин / сост. Е.П. Таскина. М.: МГУ, 1998. 272 с.
45. Савченко Т.К. Литература Русского зарубежья на Дальнем Востоке // Я.О. Дзыга, Т.К. Савченко. Литература Русского зарубежья. М., 2008. С. 122–128.
46. Солоницын А.А. Чудотворец наших времен: Святитель Иоанн, архиепископ Шанхайский и Сан-Францисский. М.: ЭКСМО, 2015. 256 с.
47. Федотов Г.П. О смерти, культуре и «Числах» // Числа. Париж. 1930. № 4. С. 143–148.
48. Хисамутдинов А.А. Российская эмиграция в Азиатско-Тихоокеанском регионе и Южной Америке. Библиографический словарь / предисл. П. Полански. Владивосток: Дальневосточный университет, 2000. 384 с.
49. Чиннов Игорь. Отвлечение от всего // Числа. Париж. 1933. № 9. С. 206–208.
50. Чиннов Игорь. Рисование Несовершенного // Числа. Париж. 1932. № 6. С. 228–229.

T. K. Savchenko

**TWO BRANCHES OF RUSSIAN EMIGRATION:
SIMILARITY AND DIFFERENCE**

Abstract: The article is devoted to the analysis of the main points of similarity and difference between Russian Western and Eastern emigration. The fact of less knowledge of eastern emigration compared to western emigration is stated.

Keywords: Russian western and eastern emigration; «philosophical steamer»; «Churaevka»; «The Paris Note»; «Numbers».

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭМИГРАЦИЯ В СЕРБИИ

Аннотация: в статье рассматривается литературное наследие русской эмиграции в Белграде. Обращается внимание на литературные объединения, отношения между русскими и сербскими авторами, а также на проблемы интерференции, которые оказывали влияние на чистоту русского языка в Сербии.

Ключевые слова: русская эмиграция; литература; интерференция; Белград.

Основным источником нашей статьи послужила докторская диссертация О. Джурича «Литературная и литературно-издательская деятельность русской интеллигенции в Сербии между двумя мировыми войнами», которая была написана и защищена на филологическом факультете Белградского университета в 1987 г. на сербском языке. Затем материал диссертации О. Джурич использовал в книге «Русская литературная Сербия 1920–1941», в предисловии к которой писал: «Трое в это время живых русских белградских поэтов – Екатерина Таубер, Лидия Алексеева и Игорь Гребенщиков – с удовольствием отзывались на мои просьбы, предоставляя мне письменные материалы и устно свидетельствуя больше о старых друзьях, которых не стало, чем о себе. “Как страшно быть последним в стае, / Прощальный отдавать салют... / А корабли на дно идут...” – тосковала в стихах Е. Таубер» [5: 14].

Факт, что русской литературной эмиграции на Балканах не уделено такого внимания, как эмиграции в Западной Европе, Джурич объясняет таким образом: «Пока в начале 20-х годов в Берлине, Париже и Праге происходил расцвет литературы русской эмиграции, Белград оставался неизвестным. Только с появлением таких имен, как А. Дураков, И. Голенищев-Кутузов, Л. Алексеева, Е. Таубер на страницах журнала Воля России (1928 г.), балканская тишина нарушается поэтическим громом» [5: 18].

Прежде, чем перейти к описанию литературной деятельности русской эмиграции, отметим, что российский архитектор В. В. Сташевский в 1931 г. на территории знаменитого белградского Нового кладбища строит часовню по образцу Иверской часовни XVII в. в Москве, разрушенной в 1929 г. советской властью. Как известно, именно Иверскую часовню в своих стихах упоминают О. Мандельштам, М. Цветаева, В. Ходасевич и др. Добавим: мы полностью разделяем точку зрения В. Ходасевича, что «национальность

литературы создается ее языком и духом, а не территорией, на которой протекает ее жизнь, и не бытом, в ней отраженным» [4].

Для того чтобы создавать литературу «языком и духом», русский Белград нуждался в опытных, сформировавшихся личностях. В начале деятельности белградского поэтического круга в центре внимания участников были патриотические стихи, которые сопровождались мотивами отчаяния и тоски по родине. Короткое, но яркое явление в поэзии русского Белграда – творчество Н. Я. Агнивцева, разнообразившего русскую поэзию тонкой сатирой: «На родине Агнивцев выступал на поэтично-музыкальных концертах и эту традицию продолжил в российских ресторанах в Белграде, но более яркий след он оставил, напечатав шесть стихотворений в газете “Новое время” (1921). Три стихотворения были сатирическими, одно документально-нравственным и два – патриотическими» [2: 14]. В стихотворении «Молитва ребенка», напечатанном в белградской газете «Новое время», Агнивцев устами детей осуждал ответственных за ситуацию, в которой оказался русский народ, за страх и за голод. По возвращении в СССР тематика стихотворений Агнивцева, как известно, изменилась.

Отметим, что сербы нередко удивлялись количеству привезенных книг в эмиграцию: по подсчетам исследователей, «к 1928 году количество русских книг, которыми пользовалось 8–12 тыс. русских в Белграде, превышало количество книг Национальной библиотеки Сербии, составлявшей примерно 212 тыс. томов» [1: 88].

Изданием и распространением журналов занимался Союз русских писателей и журналистов, основанный 1 октября 1925 г. и сразу ставший культурным центром: «На первом собрании почетными членами были избраны Е. В. Аничков, И. А. Бунин и В. И. Немирович-Данченко <...> В союзе выступали осевшие в Сербии П. Б. Струве, Е. В. Аничков, а также приезжие – В. А. Мякотин, Д. С. Мережковский, А. И. Куприн, И. А. Ильин и многие другие...» [1: 236].

При Союзе было сформировано книжное представительство, которым выпускалась серия книг на сербском языке «Словенски класици». Туда вошли произведения Н. С. Лескова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, а на русском языке была опубликована «Антология новой югославской лирики». В книге «Русские в Сербии» отмечается: «Белградский союз располагал библиотекой, в которую поступил весь фонд библиотеки в Карлсруэ, основанной И. С. Тургеневым» [1: 236].

В 1923 г. была учреждена «Медуза» (двухнедельный литературно-художественный журнал): здесь впервые были представлены вместе русская и сербская литературы. Главным редактором являлся Д. Ю. Кобяков, а первые номера журнала содержали произведения А. А. Блока, А. А. Ахматовой, А. М. Ремизова, а также сербских авторов – Дучича, Шантича, Црнянского.

С отъездом Кобякова во Францию «Медуза» прекращает издаваться, но позже, в 1927 г. появляется похожий русско-сербский журнал «Ступени». По словам Джурича, «отношения между русскими и сербскими писателями были сдержанными. Мало кто из русских поэтов читал стихи на сербском языке, редкими были и наши поэты, которые писали на русском языке». Тем не менее, беседа с Джуричем, Д. Максимович, известная сербская поэтесса, констатировала: общение с русскими поэтами было приятным и по-настоящему литературным [5: 135].

В литературных кругах представителей русской эмиграции в Белграде в это время распространяется эссе инженера и футуриста И. Побегайло «Ряды о Есенине». Джурич в связи с этим пишет: «Побегайло осмелился говорить о малоизвестном в это время Есенине, поднимая его на один уровень с Пушкиным: “И если эмигранты спорят о Блоке, чей он, то с Есениным все понятно – он наш – всех нас!”». Эссе заканчивалось стихами:

Вековая просинь,
Наша сторона...
Если Пушкин – осень,
Он у нас – весна! [5: 89]

Сравнение Пушкина с осенью, а Есенина с весной для многих эмигрантов казалось преувеличением, а для некоторых оно было недопустимым. Несмотря на это, Побегайло, подражая стилю Маяковского, печатается на страницах нового русско-сербского сборника «Ступени», публикуя стихи в свободной форме. Возвращаясь к высказываниям о Есенине, напомним, что Побегайло использовал стихотворение П. В. Орешина, который тяжело перенёс гибель своего близкого друга. Сопоставив стихотворения «Сергей Есенин» Орешина и Побегайло, мы можем заметить только одно отличие – в использовании личного местоимения. Несомненно, стихотворение Побегайло являлось ярким случаем литературного плагиата, объясняющегося тем, что произведения Орешина плохо знали даже в России, не говоря о Сербии. Приведем оригинальное стихотворение П. В. Орешина:

Вековая просинь,
Наша сторона...
Если Пушкин – осень,
Ты у нас – весна! [3]

Необходимо отметить, что литературные кружки в Белграде легко формировались, но в то же время и легко прекращали свое существование. Одним из первых было «Литературно-художественное общество», на чьих концертах выступали литераторы, оперные певцы и другие артисты, собираясь преимущественно русских ресторанах «Золотой лев», «Опера», «Гранд» и др. В 1924 г. в праздновании Нового года принял участие писатель-сатирик А. Т. Аверченко. В Белграде существовали такие литературные кружки

русской эмиграции, как «Гамаюн», «Литературный кружок», «Литературная среда», «Новый Арзамас», но все они были представлены не более чем тридцатью участниками.

Дадим характеристику наиболее известному литературному кружку в Белграде «Литературная среда», который носил также название «Кружок молодых поэтов». Основателем был Илья Голенищев-Кутузов, но, в отличие от «Гамаюна» (также основанного Голенищевым-Кутузовым), состав членов «Литературной среды» мы считаем более профессиональным, что было обусловлено возвращением Голенищева-Кутузова из Парижа и его знакомством с В. Ивановым, кружком «Зеленая лампа» супругов Мережковских и другими парижскими объединениями.

Кружок «Литературная среда» составляла русская интеллигенция с нередко противоположными политическими взглядами, поэтому нередко возникали конфликты между «оборонцами» и «пораженцами», хотя основатель кружка всегда старался минимизировать конфликты. В «Литературную среду» одним из первых был приглашен Юрий Ракитин, режиссер Народного театра, затем Евгений Кискевич, Юрий Офросимов, Екатерина Таубер, Кирилл Тараковский, Лидия Девель и др.

Кружок стремился передать атмосферу довоенного московского кружка «Среда». Л. Девель, молодой преподаватель русско-сербской гимназии, еще до вступления в «Среду» печаталась в сборнике «Новь» и «Меч» (Варшава). В письме А. Арсеневу (1985) она вспоминает о любви к прекрасному городу Дубровнику: «В молодости я была просто влюблена в Дубровник и даже плакала, когда была вынуждена возвращаться в Белград» [5: 107].

Хотя из печати вышел только один сборник участников кружка, но его существование оказало значительное влияние на развитие литературной жизни русского Белграда. Так, помимо участия в «Литературной среде», Л. Девель входила в состав Союза ревнителей чистоты русского языка, и в книге «Русские в Сербии» находим следующие комментарии, касающиеся влияния интерференции на русский язык: «Между русскими детьми можно было услышать такую фразу: “Гулял сам” (вместо “гулял один”). Ученик мог жаловаться, что его в школе “казнили” вместо “наказали”. Студент хотел “положить” экзамен <сдать. – В.Г.>, но “пал”. Слово “бранить” стало заменять русское “защищать”, “хорошее время”, “хорошую погоду” и т. д.» [5: 91].

Обобщая сказанное, можно сделать вывод, что представители русской эмиграции в Белграде сильно отличались. Хотя в кружке «Новый Арзамас», например, было больше всего поклонников Н. С. Гумилева, а его стихи и изречения об акмеизме учили наизусть – в Белграде не образовалось ни гумилевской, ни ивановской, ни какой-либо третьей поэтической школы.

По мнению Джурича, русский литературный Белград оставил след скорее в культуре, чем в литературе. Русская интеллигенция развивала культурную

жизнь, которую сербская молодежь в такой мере еще не знала: «На сербской земле, где поэты были “непризнанными законодателями мира”, а книга только начинала возвышаться на “духовной горе”, русская любовь к письменной речи оказалась даром с небес. На домашнем культурном небе она сияла ясно, словно комета, которая, как знамение, в ядре несет уникальную русскую литературную Сербию» [5: 271].

Литература

1. Арсеньев А.Б. Русские в Сербии. Белград: Весна инфо, 2009. 356 с.
2. Джурич О. Антология поэзии русского Белграда. Белград: Zepet, 2002. 176 с.
3. Титова У.А. Сергей Есенин и Петр Орешин (к вопросу о «новокрестьянских поэтах») [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.museum-esenin.ru/publish/1283> (дата обращения: 25.11. 2022).
4. Ходасевич В. Литература в изгнании [Электронный ресурс]. – URL: <http://hodasevich.lit-info.ru/hodasevich/kritika/hodasevich/literatura-v-izgnanii.htm> (дата обращения: 25.11. 2022).
5. Ђурић О. Руска литерарна Србија 1920–1940 (писци, кружоци и издања). Г.М.: Дечје новине-српски фонд словнске писмености и словенских култура, 1990. 301 с.

V. Gavric

RUSSIAN LITERARY EMIGRATION IN SERBIA

Abstract: This article examines the literary heritage of the Russian emigration in Belgrade. Attention is drawn to literary associations, relations between Russian and Serbian authors, as well as to problems of interference that influenced the purity of the Russian language in Serbia.

Keywords: Russian emigration, literature, interference, Belgrade.

А. Базилио да Сильва Лима
аспирант Литературного института им. А. М. Горького
Москва, Россия; Бразилия
astierbasilio@gmail.com

РУССКИЕ ПОЭТЫ В БРАЗИЛИИ ГЛАЗАМИ В. ПЕРЕЛЕШИНА

Аннотация: в статье анализируется восприятие русской поэзии в Бразилии, способы ее перевода на португальский язык. Рассматриваются основные положения рецензий В. Перелешина на книгу «Новая русская поэзия».

Ключевые слова: В. Перелешин; Бразилия; эмиграция; перевод.

Имя Валерия Перелешина (1913–1992) относится к наиболее значительным среди литературных имен первой волны русской эмиграции. В Китае поэт прожил тридцать два года. Как отмечает его биограф О. Бакич, в отличие от многих других русских эмигрантов, не имевших соприкосновения с культурой страны, в которую они переехали, Перелешин с большим интересом изучал китайский язык (даже взял себе китайское имя) и стал одним из первых русских переводчиков китайской поэзии. В Китае Перелешин опубликовал первые четыре сборника своих стихов [3: 14].

Затем – эмиграция в Бразилию. Здесь поэт прожил тридцать девять лет и не только переводил бразильскую поэзию на русский язык, но и русскую поэзию на португальский и даже рискнул начать писать прямо на языке Камозенса, издав книгу *Nos odres Velhos* («В ветхие мехи»). Мы сосредоточимся в нашем исследовании на так называемом «бразильском периоде» творчества В. Перелешина.

Русская поэзия в Бразилии: «треугольные отношения»

К моменту приезда Валерия Перелешина в Рио-де-Жанейро (1953) бразильская читающая публика имела представление о русской поэзии XIX в. В ходе исследований, проведенных нами в архивах, было установлено, что наиболее давняя запись о переводе русской поэзии датируется 1868 г. [12]. Фрагмент поэмы А.С. Пушкина «Русалка» был переведен на французский язык Ш. Сен-Жюльеном, а бразильский переводчик Ф. Реймар перевел его с французского на португальский. С 1874 г. перевод оды Г. Р. Державина «Бог» публиковался в нескольких бразильских газетах [8], но имени переводчика установить не удалось. Последний перевод из обнаруженных нами относится к XIX в. – это стихотворение М. Ю. Лермонтова «Дары Терека» (опубликован в 1877 г.) [11]. Переводчик – португалец Мануэль Пинейро Шагаш, работавший и над французским переводом.

В начале XX в. крупнейший бразильский поэт того времени О. Биллак (1865–1918) перевел стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный» А. С. Пушкина, однако, как и другие авторы, он работал не с языком оригинала, а с французским переводом. Текст был напечатан в книге «Поэзия» в 1902 г. [4]. Следуя хронологии, необходимо упомянуть перевод стихотворения К. М. Симонова «Жди меня» (1945), опубликованный сразу в нескольких газетах, однако без указания имени бразильского переводчика, с информацией только о том, что оно было переведено американскими солдатами [13]. И вновь, уже в 1950 г., пушкинская поэзия пришла к бразильским читателям через французский перевод: «Эпиграмму на Воронцова» перевел Р. Магальяйнш Жуниор [10].

Показательным примером «непрямого пути» русской поэзии в Бразилии является перевод стихотворения В. В. Маяковского «Левый марш» (1945) [9]. Статья, включающая перевод стихотворения, написана на испанском языке журналистом Сальвадором де Мадариага – корреспондентом «Би-би-си», пишущим из Лондона. Судя по всему, стихотворение Маяковского сначала было переведено на английский язык, затем на испанский и, наконец, на португальский.

Отметим и то, что в 1961 г. в Бразилии вышла поэтическая антология Маяковского в переводе Эмилию Каррейра Гуэрра [7]. Судя по очевидной разнице между содержанием оригинала и переводами, а также библиографическими ссылками, причем не на русском, а на французском и испанском, можно сделать вывод, что переводчик работал с переводами на этих двух языках. Таким образом, русская поэзия в Бразилии нередко приходила к читателю через процесс «треугольной связи» между португальским и европейскими языками. По причинам, изложенным выше, неудивительно, какое огромное впечатление произвело издание в Бразилии «Антологии новой русской поэзии» (1968) с произведениями двадцати четырех поэтов, переведенными непосредственно с русского языка.

Антология «Новая русская поэзия»

В то время, когда в Бразилии вышла отмеченная выше «Антология новой русской поэзии», Перелешин только что вновь вернулся к литературной деятельности после долгого периода молчания [3]. Из-за личных проблем в течение целого десятилетия (1957–1967) писатель не мог заниматься непосредственно литературой.

Составителями антологии явились пользующиеся большим уважением в литературном и академическом мире Бразилии братья Аугусто де Кампос (1931) и Гарольдо де Кампос (1929–2003), основатели литературного направления *конкретизм*. Над созданием антологии они работали вместе с Б. Шнайдерманом (1917–2016): родившийся в Одессе, он переехал в Бразилию с родителями в возрасте семи лет. Братья Кампос начали изучать

русский язык в 1961 г. под руководством Шнайдермана, и уже через три месяца Гарольдо сделал свой первый перевод – стихотворения В. Маяковского «Сергею Есенину» [6]. В том же году вышел сборник стихотворений В. Маяковского (прямой перевод с русского), выполненный братьями Кампос в соавторстве с Шнайдерманом.

Имена поэтов, представленных в антологии: Александр Блок, Андрей Белый, Давид Бурлюк, Василий Каменский, Велимир Хлебников, Алексей Крученых, Ильязд (Илья Зданевич), Анна Ахматова, Николай Асеев, Борис Пастернак, Осип Мандельштам, Марина Цветаева, Владимир Маяковский, Сергей Есенин, Николай Заболоцкий, Илья Сельвинский, Эдуард Багрицкий, Леонид Мартынов, Маргарита Алигер, Семен Гудзенко, Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Геннадий Айги, Юрий Панкратов.

В предисловии Б. Шнейдерман указывает работу, послужившую теоретической основой для создания антологии: «Предварительные заметки о русской поэзии» – преамбула к антологии «Русская поэзия» [15], составленной Р. Якобсоном и изданной Эльзой Триоле в 1965 г.

В. Перелешин: перевод не соответствовал форме оригинала

Следовало ожидать, что появление антологии русской поэзии, переведенной с языка оригинала, станет настоящим литературным событием в Бразилии – стране, интересующейся русской литературой более двух столетий. Чтобы иметь представление об этом восторженном приеме, зафиксируем фрагмент статьи, появившейся в одной из газет того времени: «Они достигли необычного результата: идеально передали атмосферу и поэтический язык оригиналов» [14].

Нам не удалось обнаружить отзывы, в которых перевод сравнивался бы с оригинальным текстом: в Бразилии мало кто владел обоими языками и знал русскую поэзию так, как В. Перелешин. К сожалению, у писателя не было связей в литературном мире – он не общался с бразильскими писателями, поэтому его отзывы об «Антологии» публиковались только в российских газетах за границей. Статья под названием «Русские поэты на португальском языке» Перелешиным была напечатана дважды, практически без изменений: сначала в газете «Новое русское слово» (20 августа 1972); затем – в газете «Русская мысль» (7 сентября 1972).

В своей статье Перелешин указывает: «Составители антологии поставили себе обширную задачу: показать бразильскому читателю различные направления, возникавшие в русской поэзии приблизительно с 1910 г. до наших дней, причем два первые десятилетия XX века они с полным основанием сравнили со взрывом, исключительным по мощи и разнообразию» [2]. При этом он замечает: «Не совсем ясно, почему оставлены за бортом Анненский, Сологуб, Кузмин, Гумилев, Клюев и с какой целью введены в нее занимающие только историка литературы Бурлюк, Крученых, Каменский, Ильязд, Асеев, а из нынешнего поколения – косноязычный Геннадий Айги» [2].

Среди присутствующих в антологии практически не было имен поэтов-эмигрантов: «Охват антологии покажется окончательно однобоким, как только будет замечено, что в антологии русской поэзии ни одного слова не сказано о поэзии зарубежной» [2]. По мнению Перелешина, переводчики мало учитывали строфику и ритмику стихов, хотя и сумели перевести содержание на португальский язык: «Есть в антологии немало удач, но, в общем и целом, уровень оригинала везде снижен: метрические стихи заменены неметрическими, рифмованные – белыми и т. д. А такого рода препятствия и затруднения отнюдь нельзя считать непреодолимыми» [2].

Отметим: несмотря на то, что Б. Шнайдерман был знаком с В. Перелешиним, он никогда не писал о его творчестве в своей литературной колонке, которую десятилетия вел в одной из главных газет страны – Estado de São Paulo. На факт изоляции Перелешина от бразильских литературных кругов обращает внимание поэт и литературовед Иваск: «Некоторые бразильские модернисты увлекаются Маяковским или заумным Айги, рукоплещут Евтушенко, но, кажется, не подозревают, что большой русский поэт Валерий Перелешин, живущий в Рио-Де-Жанейро, является истинным посланцем русской культуры в Бразилии» [1: 234].

Спустя более полувека после выхода в свет «Антологии новой русской поэзии», при ее неоспоримом значении для бразильской литературы с исторической точки зрения, мы можем отметить актуальность выводов, сделанных В. Перелешиним: «Название изданной бразильской цивилизацией “Современной русской поэзии” не соответствует действительности» [2]. Мы согласны с автором статьи и, со своей стороны, можем добавить, что небрежность по отношению к форме явилась причиной того, что не удалось выявить очень важную сторону русской поэзии: ее музыкальность. К сожалению, поэты, отмеченные В. Перелешиним в его статье как «выпавшие» из антологии, до настоящего времени остаются неопубликованными и неизвестными в Бразилии.

Литература

1. Иваск Ю. Южный крест. Антология бразильской поэзии Валерия Перелешина [Электронный ресурс] // Russian Language Journal. 1978. Vol. 32. – URL: <https://www.jstor.org/stable/43668539>.
2. Перелешин В. Русские поэты по-португальски // Новое русское слово. 20.08.1972.
3. Bakich O. Valerii Pereleshin: The Life of a Silkworm // University of Toronto Press, 2015. 536 p.
4. Bilac O. Poesias // 2ª edição. Rio de Janeiro: H, Gardier. 1902. 272 p. [Электронный ресурс]. – URL: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000018677&bbm/3912#page/168/mode/2up>

5. Campos A., Campos H., Schnaideman B. Poesia russa moderna // *Perspectiva*. 2001. Signos: 33 [Электронный ресурс]. – URL: https://monoskop.org/images/7/72/De_Campos_de_Campos_Schnaiderman_Poesia_russa_moderna_6a_ed.pdf
6. Campos H. Maiakovski em português: roteiro de uma tradução [Электронный ресурс]. – URL: <http://bragamusician.blogspot.com/2021/03/maiakovski-em-portugues-roteiro-de-uma.html>
7. Guerra C. E. Antologia Poética. Maiakovski // Editora Max Limonad Ltda. 1987. 197 p. [Электронный ресурс]. – URL: https://monoskop.org/images/2/2a/Maiacovski_Antologia_poetica_Estudo_biografico_e_traducao_6a_ed.pdf
8. M.G. Uma poesia russa // *A Nação*. 09.12.1874. Ano III – N.º 272 [Электронный ресурс]. – URL: <http://memoria.bn.br/DocReader/586404/2793?pesq=%22poesia%20russa%22>
9. Madariaga S. Tem a palavra o companheiro Mauser // *Correio Paulista*. 1.07.1945. Ano XCII – N.º 27.383 [Электронный ресурс]. – URL: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_09/24098?pesq=%22poeta%20russo%22
10. Magalhães Junior R. Morreu o sací? // *Diário de Notícias*/ 12.02.1950. Ano XX. N.º 8379 [Электронный ресурс]. – URL: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pesq=%22poeta%20russo%22&pagfis=773
11. Pomponio Uma poesia russa // *Imprensa Industrial*. 10.05.1877 [Электронный ресурс]. – URL: <http://memoria.bn.br/DocReader/341797/662?pesq=%22Dadivas%20de%20Terek%22>
12. Reimar F. Pouchkine *Semanário Maranhense*. 26.01.1868. Ano I. N.º 22 [Электронный ресурс]. – URL: <http://memoria.bn.br/DocReader/720097/174?pesq=%22poeta%20russo%22>
13. Sodré, N. Sobre a II Guerra // *Leitura*. 8/1945. Ano III N.º 32 [Электронный ресурс]. – URL: <http://memoria.bn.br/docreader/103837/854?pesq=%22poeta%20russo%22>
14. Teles C.Q. A poesia que vem de for a // *Realidade*. 12.1968. Ano III, N.º 32 [Электронный ресурс]. – URL: <http://memoria.bn.br/DocReader/213659/5260?pesq=%22Poesia%20Russa%20Moderna%22>
15. Triolet E. La poésie russe // *Seghers*. 1965. 573 p.

A. Basilio da Silva Lima

RUSSIAN POETS IN BRAZIL IN THE EYES OF V. PERELESHIN

Abstract: this article analyzes the perception of Russian poetry in Brazil, the way how it is translated into Portuguese. Our attention lays on V. Pereleshin's article about the book «New russian poetry».

Keywords: V. Pereleshin; Brazil; emigration; translation.

ПАВЕЛ ВАСИЛЬЕВ: ЗА РУБЕЖОМ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Аннотация: в статье рассматривается бикультурная природа творческой идентичности поэта в связи с биографическим контекстом, исследуется влияние поэтики казахского фольклора на творчество Павла Васильева.

Ключевые слова: Павел Васильев; русская словесность; казахский фольклор; поэзия акынов; поэзия жырау; художественный образ; ономастика; экзотизмы; силлабическое стихосложение; звукообраз; сингармонизм.

Павел Васильев – поэт, принадлежность которого какому-либо контексту сложно определить без оговорок: его можно назвать русским – по языку написанных произведений; советским – по времени жизни и творчества; казахстанским – по месту рождения, по происхождению; сибирским – в связи с активным участием в литературной жизни региона [3: 798].

Причастность любого автора «национальной» словесности определяется, прежде всего, языком созданных им текстов, а кроме того, транслируемым культурным кодом и соотносённостью с национальной литературной традицией. Немаловажно этническое самосознание писателя. В случае Павла Васильева необходимо отметить, что социокультурная среда, формировавшая его языковую и творческую личность, носит характер пограничной: поэт родился и вырос в Северо-Восточном Казахстане (г. Зайсан, г. Павлодар). Исторически это территории киргизско-казахских племенных объединений, освоенные переселенцами-казаками. Следствием многообразных тесных связей двух народов – начиная трудовой эксплуатацией и заканчивая таможеством (казахско-русским братанием) – явилось языковое и культурное взаимовлияние.

Сам о себе Павел Васильев говорит: «Я по душе киргиз с раскосыми глазами» [3: 272], – поэт осознает и провозглашает свою азиатскую идентичность. Неслучайно в ранний период творчества он выбирает псевдоним «Павел Китаев». Заявление отдельности выражено и в следующих строках: «Мы народ не робкий и не здешний, / по степям далеким безутешный, / Мы, башкиры, скулами острый» [3: 542]: использование здесь местоимения «мы» в сочетании с противопоставлением «не здешний» обнаруживает скрытую антитезу *мы – они*.

Родина поэта – регион, имеющий свои природно-климатические особенности, характерные социально-бытовые реалии, но для Васильева это не экзотика, а естественная среда, которая формирует специфические эстетические стереотипы, представления о прекрасном. Фрагменты окружающего мира художественно осмысляются поэтом через образы, свойственные реалиям степного края, быта кочевой культуры: яркий закат и летний жар похожи на лисиц – добычу охотников [3: 210, 549]; густая тьма и жесткая трава ассоциируются с верблюжьей шерстью [3: 23, 25]; будто конь, танцует «копытами» дождь и скачет по стране ветер [3: 39, 249]; подобен беркут дыму, а дым – коршуну [3: 40, 112].

В своих формах поэзия Павла Васильева часто сближается с казахским фольклором, песнями акынов и жырау – народных поэтов-песенников [4: 155]. Особенно ярко это подобие проявляется в циклах-мистификациях «Песни киргиз-казаков» и «Самокладки казахов Семиге». Третий текст «Поднявшееся солнце» [3: 661] обнаруживает черты акынской импровизации: в нем присутствует адресность, упоминание мест или людей, известных слушателям, формульность (обращение, привлечение внимания, самопредставление), диалогический характер.

Стоит отметить и эксперименты со стихосложением в лирическом цикле-мистификации «Стихи Мухана Башметова»: так, текст под номером семь [3: 522] открывается синтактическими строками с главным ударением на втором предударном слоге, при этом не строго соблюдается их количество (10/9). С точки зрения композиционных особенностей обращает внимание читателя повторяющаяся рифма, или монорим, являющийся яркой чертой казахской импровизационной поэзии [4: 155]. В стихах Васильева он служит для выделения идейно-значимого образа или наиболее яркой изобразительной детали – например, моноримы «длина твоя» и «длиннее ты» в первой части рассматриваемого стихотворения подчеркивают исключительность и силу впечатления. Им последует антитестическое описание, развивающее лирическую тему: «Но короче / свиданья в тюрьме, / Но короче / удара во тьме – / будто перепел / в лапах орла, / Наша дружба / с тобой / умерла» – такой способ организации образного пространства на основе контраста, противоположных черт или явлений характерен для фольклорных форм.

Типичный прием импровизационного жанра – анафора, который становится организующим началом повествовательного ритма в «Песни о Серке» [3: 671], воспринят именно из поэзии народных сказителей. Это подтверждает избранный Васильевым характер подражания, выраженный в заглавии, в образной системе (певец Серке, возлюбленная и кошка), метафорике, в композиционных особенностях (описание пути героя с упоминанием реально существующего объекта – озера Аю-Куль, эпизоды встречи с животным-

74 | помощником, закрепление легендарности в конце песни: «Если ты, приятель, ночью встретил / бегущие по степи огни...»).

Творческая идентичность литератора вырастает из ядра языковой личности. Помимо очевидного присутствия иноязычной ономастики, для текстов Павла Васильева, человека пограничной культуры, частотны билингвальные проявления: и те, которые он сознательно использует в изобразительных целях, и такие, которые сам поэт не мнит средством создания аутентичного художественного пространства, однако читателем из внешней среды, монокультурным, они могут восприниматься как экзотизмы. *Аксакал, байбича, мулла, чувлук, пайпаки, малахай, курт, баурсак, карагач, саксаул, джут, джатак, дуана* – все эти слова несут отпечаток национального, влекут ряд этнообусловленных ассоциаций, а значит, транслируют культурный код. Но для Васильева этот код родной, естественно воспринятый им и используемый как носителем.

Иноязычные заимствования работают не только на уровне означения объектов и явлений национальной культуры, но для ведения мелодии звучания языка, приближения интонации живой казахской речи. Голоса героев Павла Васильева не нуждаются в русском дубляже. В короткие разговорные фразы, оживающие в сюжетной напряженности поэмы «Соляной бунт» [3: 103], Васильеву удается заключить полноту человеческого чувства и глубину трагедии: «Соль – *азрак тратур*, / Прольется кровь» («Подожди немного») – ожидание неминуемой беды; «А степь навстречу пургой, пургой: / – *Ой, кайда барасен? / Ой-пу-ур-мой! / Ой-пур-мой!*.. («Куда ты?») и междометное восклицание) – безысходность и бессильное причитание на выдохе; «Женщина в чувлуке / Повисла вдруг на луке: / – *Эй!.. Атанаузен!*! / – Вслед за ней / Остальные...» (грубое ругательство) – неудержимая, отчаянная ненависть, прорвавшаяся криком.

«Соляной бунт» – поэма, исполненная звукообразов. В приведенном ниже отрывке сонорные *н* и *м*, введённые казахскими словами и усиленные повторами и русскими аллитерациями, ассоциируются с мычанием и тяжёлым стоном:

Осиротевшие песни
 На корточки сели.
 Под волчий зазыв, под птичий свист,
 На сырую траву, на прелый лист.
 Брала дудку
 И горестно сквозь нее
 Пропускали скупое дыханье свое:
 – *Ай-налайн, ай-налайн...* –
 А степь навстречу шлет туман,
 Мягорукий, гиблый: – *Джаман! джаман!* –
 А степь навстречу пургой, пургой:

– Ой, кайда *барасен?*
 Ой-пу-ур-мой!
 Ой-пур-мой!..
 Некуда деваться – куда пойдешь?
 По *бокам* пожары – и тут, и *там*.
 Позади – осенний дождь и падеж.
 Впереди – снег
 С воронами *пополам*.
 Ой-пур-мой...
 Тяжело зимой [3: 137].

Художественная реальность создается самим звуком, речью, ритмом стиха. Интересно отметить, что характер звукописи в стихах Павла Васильева в отдельных случаях задается сингармонизмом тюркизмов:

Горький ветер трясет польнь,
И в полоне Долонь у дынь,
И баранов пышны отары
Поворачивают к Атбасару.
Над стенами плывут орлы
От Тобола на Каркаралы [3: 235].

Фонетический состав казахских топонимов дает импульс развертыванию звукового облика целой строфы, сближая русский стих с казахской речью.

Таким образом, стих Павла Васильева выходит за пределы русской словесности, осваивая казахскую традицию (даже на уровне звучания). Вместе с языковыми заимствованиями и поэтикой казахского фольклора в васьевский текст входит второй национальный культурный код. В творчестве поэта сплелись судьбы двух народов, ментальности русской и азиатской идентичностей и изобразительная стихия двух языков. Этот уникальный синтез позволяет поэту по-своему решать художественные и идейные задачи. Русский свободный стих Павла Васильева становится несущей частотой для духа казахской словесности.

Литература

1. Алтай Аманжол Дуйсенбайулы, Айтуганова Саулеш Шамшаевна Особенности казахской литературы в XV–XVIII веках [Электронный ресурс] // International Academy Journal Web of Scholar. 2019. № 7 (37). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-kazahskoy-literatury-v-hv-hviii-vekah> (дата обращения: 2.12.2022).
2. Васильева Н.П. Маленькие истории больших стихотворений. М.: Редакция альманаха: Академия поэзии, 2018. 160 с.
3. Васильев П. Сочинения. Письма / сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. С.С. Куняева. М.: Эллис Лак, 2000. 896 с.
4. Жанабаев К. Об особенностях развития казахской поэзии в XV–XVIII вв. Общая характеристика [Электронный ресурс] // Ученые записки

Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. Гуманитарные науки. 2016. № 2 (47). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ob-osobennostyah-razvitiya-kazahskoy-poezii-v-xv-xviii-vv-obschaya-harakteristika> (дата обращения: 2.12.2022).

5. Жанабаев К., Акбердиқызы У. Семантика и структура тюркско-го эпического текста: анафора [Электронный ресурс] // Ученые записки Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. Гуманитарные науки. 2015. № 2 (43). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semantika-i-struktura-tyurkskogo-epicheskogo-teksta-anafora> (дата обращения: 2.12.2022).

6. Темиргазина З.К. Транскультурность и ее проявление в поэтике лирических текстов [Электронный ресурс] // Полилингвильность и транскультурные практики. 2021. № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transkulturnost-i-ee-proyavlenie-v-poetike-liricheskikh-tekstov> (дата обращения: 2.12.2022).

A. V. Kovalchuk

PAVEL VASILYEV: BEYOND RUSSIAN LITERATURE

Abstract: The article examines the bicultural nature of the poet's creative identity in connection with the biographical context, examines the influence of the poetics of Kazakh folklore on the work of Pavel Vasiliev.

Keywords: Pavel Vasilyev; Russian literature; Kazakh folklore; poetry of akyns; poetry of zhyrau; metaphor; onomastics; exoticisms; syllabic versification; sound image; vowel harmony.

*ЛИТЕРАТУРА
ПЕРВОЙ ВОЛНЫ
РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ*

ОБРАЗ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ-ЭМИГРАНТА В ПОЭЗИИ САШИ ЧЕРНОГО

Аннотация: в статье на материале произведений Саши Черного 1918–1932 гг. рассматриваются семантические особенности образа лирического героя-эмигранта. В качестве основного метода исследования используется компонентный анализ текста: с его помощью выделяются три ключевые семы, формирующие данную маску. Полученные результаты позволяют воспринимать героя-эмигранта как форму выражения авторского сознания.

Ключевые слова: Саша Черный; лирика; лирический герой; эмигрантская поэзия; Серебряный век; романтизм; модернизм.

Саша Черный (А. М. Гликберг, 1880–1932) принадлежит к выдающейся плеяде поэтов Серебряного века. Не являясь последователем ни одной из ведущих художественно-эстетических систем его времени, он первоначально дебютирует на родине как сатирик (журналы «Зритель», «Сатирикон»), а с 1918 г., уже находясь в эмиграции, расширяет жанровую палитру своих произведений и становится не только создателем посланий, элегий, поэм и од, но и детским писателем. Так, М. А. Жиркова справедливо выделяет три направления эмигрантского периода творчества писателя: поэзия, в том числе переиздание старых сборников с доработкой, «ностальгическая» проза, повествующая о тяготах беженского быта, и проза для детей [3: 43].

А. С. Иванов обращает внимание на то, что «написанное до 1917 г. и после – существенно различается. Эмиграция не только коренным образом заставила сменить тематику, но и наложила свой отпечаток на тональность и манеру письма» [7: 657]. Все перечисленное способствовало формированию в творчестве писателя и образа нового лирического героя.

Используя метод компонентного анализа, мы распределим образ героя-эмигранта по ключевым семам и раскроем их на основе отобранных стихотворений 1918–1932 гг.

Поэт-обыватель. «Кто-то даже сказал / На весь зал / Эмигранты – сплошь обыватели!» («Голос обывателя», 1923). На первый взгляд, может показаться, будто выделенная нами двойная сема поэт-обыватель является оксюмороном, где один компонент заведомо исключает второй. Но именно синтез этих компонентов указывает на трехплановую эволюцию раннее возникшей «маски

ненавистного обывателя» [12: 7] (термин К. И. Чуковского) в эмигрантской лирике Саши Черного, где наблюдается:

1. Своеобразное «прозрение» обывателя, движение от состояния «лишнего человека» до человека творящего, способного жить и приносить в реальность плоды своего труда.

2. Стирание четких границ между авторским «я» и лирическим героем, где последний все чаще демонстрирует читателю самого Сашу Черного, а не искусственно созданную личину.

3. Продолжение сатирической «оценочной» линии с опорой на классическую для русских эмигрантов тематику: Родина, революция, одиночество и т. д.

«Здравствуй, Муза! Хочешь финик? / Или рюмку марсалы? / Я сегодня именинник... / Что глядишь во все углы?» [11: 462]. Пробудившегося в обывателе поэта сопровождает Муза, с которой он общается на равных. Метафора «факел нежной красоты» содержит имплицитную аллюзию на «гений чистой красоты» А. С. Пушкина, что позволяет говорить об определенной художественной преемственности. «Перед меркнувшим камином / Лирой вмиг спугнем тоску! / Хочешь хлеба с маргарином? / Хочешь рюмку коньяку?». Образы лиры и камина, не менее точно перекликающиеся с художественным пространством пушкинской лирики, стилистически снижены образами, почерпнутыми из бытовых реалий покинувшего Россию «преемника»: хлеба, маргарина, рюмки «коньяку».

«И улыбка молодая / Загорелась мне в ответ: / “Голова твоя седая, / А глазам – шестнадцать лет!”». Вероятным прототипом Музы здесь является супруга писателя – Мария Ивановна Васильева, вместе с которой автор преодолевает все тяготы «современной крошки». В частности, финальная ее реплика, описывающая внешность лирического героя, содержит отчетливый намек на автобиографичность стихотворения. Позднее мы можем убедиться в этом, обратившись к «Воспоминаниям о Саше Черном» Валентины Островской-Праве: «Глядя на этого человека я сразу вспомнила: “Голова моя седая, а глазам 16 лет”. Сомнений не было, передо мной стоял Саша Черный, смотрел на меня и улыбался. Таких глаз я никогда и ни у кого не видела. Он выглядел совсем молодым, без единой морщинки, с очень мягкими, приятными чертами лица с каким-то юношеским задором в глазах» [9]. Весьма выразителен образ поэта-обывателя из «Эмигрантской песни» (1924):

Пою вполголоса, чуть плещет балалайка, –
Нельзя мне громче петь...
«Я вас прошу, – сказала мне хозяйка, –
Не рывкать, как медведь!
Моих жильцов тревожит ваше пенье,
Здесь, друг мой, не шантан...»
Но наплевать, – ведь нынче воскресенье, –
И я немножко пьян! [11: 469]

Он по-прежнему слаб, бездомен, бесправен и вынужден смиряться с требованиями хозяйки, ограничиваясь в минимальных свободах. Но воскресенье – выходной день, и праздник «возрождения души», закрепленный в том числе в христианской эсхатологии, дает ему право на «маленький» бунт:

Чуть-чуть хватил дешевого винишка
Да пива кружек пять...
На сундуке валяется манишка,
Горбом торчит кровать.
Звени, струна, – захлебывайся плеском,
Как голос бубенца,
Когда вдали за тихим перелеском
Он ропщет без конца [11: 469].

Следует отметить, что лексические единицы семантической сферы «алкоголь» в поэзии Саши Черного широко актуализованы. В художественном пространстве произведения они служат элементами торжества, через которое лирический герой противопоставляет шум веселья – призыву к тишине, дух оптимизма – трагедии бедности, свободу личности, души поэта – навязанному положению «второсортности». Более того, анафора «Звени, струна», повторенная в тексте трижды, а также сравнение этой струны с «голосом бубенца» не оставляют сомнений, что в пику абстракции, обозначенной как «эмигрантская песня», в сущности, раздается песня русская, чужая и ненужная на французской земле и потому обреченная на запрет:

Звени, струна!.. Но, впрочем, – стук хозяйки.
«Entrez». Погашен свет.
«Pardon, madame, – я, так сказать, в фуфайке.
Я пел?! Ей-Богу, нет» [11: 469].

Тема не востребоваемости русского слова за рубежом, вследствие чего у его транслятора происходит преобладание обывательского начала над поэтическим, выступает квинтэссенцией стихотворения «В гостинице «Пьемонт» (Из эмигрантского альбома)», написанного накануне отъезда автора в Париж. «В гостинице “Пьемонт” среди уличного гула / Сидишь по вечерам, как воробей в дупле. / Кровать, комод, два стула / И лампа на столе» [11: 473]. Бытие целиком растворяется в быте, где место сочинителя продиктовано предметом мебели – настольной лампой, принуждающей к безрадостному механическому труду: «На письменном столе разрытых писем знаки, / Все непреложнее итоги суеты: / Приятели – собаки, / Издатели – скоты». Лирический герой осознает абсурдность ситуации и не скупится на остроту оценочных суждений. Вещизм поработает общество, постепенно уничтожая всякий смысл: «И дружба, и любовь, и самый мир не пуф ли? / За стенами блестит намокшая панель... / Снимаю тихо туфли / И бухаюсь в постель». Далее вновь возникает образ хозяйки гостиницы, уже в значительной степени

типизированный, что совсем не случайно. На примере «честной и строгой матроны» исчерпывающе характеризуется отношение резидентов страны к русским беженцам, пусть даже и гениальным поэтам:

Я для нее – один из тех господ,
 Которым подают по воскресеньям счет:
 Простой синьор с потертым чемоданом,
 Питающийся хлебом и бананом.
 О глупая! Пройдет, примерно, год,
 И на твоей гостинице блеснет:
 «Здесь проживал...» Нелепая мечта, –
 Наверно, не напишут ни черта [11: 473].

В эмиграции круг читателей русского поэта ограничен диаспорой соотечественников. Культурно-языковой барьер непреодолим. По этой причине сему *поэт-обыватель*, помимо внутренней амбивалентности персонажа, составляет и внешнее восприятие его личности на чужбине. Лирический герой подчеркивает в себе высоту таланта, желая признания, которого никогда не получит. С позиции же будничных проблем он не просто рядовой «синьор», но еще и должник, вынужденный братья за любую работу ради денег. Впрочем, в пику сложившейся обстановке для эмигрантской аудитории за господином «с потертым чемоданом» неизменно закрепляется статус благородного человека-творца, хранителя памяти о родине. Творчеству же отводится роль инструмента, единственно помогающего «победить в себе раба» соответственно чеховской концепции.

Так, мотивами покоя и исцеления пронизано стихотворение «Из дневника поэта» (1924), чтением которого был открыт первый литературный вечер Саши Черного в арт-пространстве «русского Парижа» [11: 515]: «Когда у Музы разгорались щеки, / А за окном плыл голубь в синеве, / И чай дымился в солнечном стакане, / И папироса тлела над рукой, – / Мгновенья плыли в ласковом тумане / И так был тих задумчивый покой... / Скорей, скорей... Еще четыре строчки. / Зал потонул в сверкающем чаду. / На берег выйду у последней точки / И полной грудью дух переведу!». Маска «повествователь» нивелирована уже в названии: формат дневника не оставляет места отвлеченному рассуждению, призванный передать сокровенные чувства автора от встречи с вдохновением.

Романтик. Указанная сема при анализе интересующих нас поэтических текстов функционирует одновременно в двух значениях: романтик как поклонник романтики в бытовом понимании (что в гораздо меньшей степени отождествляется с фигурой «безнадежного пессимиста») и романтик как подражатель эстетической эпохи романтизма. Еще в период «сатириконства» Саша Черный получил негласное прозвище «русский Гейне» [1], поскольку активно занимался переводами немецкого романтика: «Он знал наизусть

множество гейневских стихотворений в оригинале, умел хорошо их читать, а его мысли о сатире Гейне были для той поры свежими и неожиданными» [1]. Действительно, влияние Генриха Гейне на поэта огромно, в частности, это касается и эмигрантского творчества Саши Черного. Оно обретает задушевную, почти интимную интонацию, вытесняя иронию в ряде стихотворений. Лирический герой предстает перед читателем в качестве созерцателя и эскаписта, убегающего в мир природы, где не действуют человеческие законы.

Обратимся к произведению «Белое чудо» (1923): «Тучи пологом жемчужным / Низко стынут над двором... / Под угасшим небом южным / Воздух налит серебром...» [11: 455]. Уже на уровне названия формируется «воздушный» ассоциативный ряд. Пейзажные зарисовки проникаются ощущением сказочности. Прием персонификации, равно как и в поэзии Г. Гейне, по функции сближается с метафорой. Явления природы, включая абстрактные понятия, наделяются человекоподобием ради привлечения «к соучастию в душевной жизни героя» и, по сути, получают статус самостоятельных персонажей: «На ограде грядка снега. / Тишина пронзает даль. / За холмом, как грудь ковчега, / Спит гора, спустив вуаль» [11: 455]. Музыкальность строки имитирует мелодию колыбельной, сказку. Отметим, что сказка в лирике Саши Черного служит переходом в «детскую тему», занимающую важное место в его литературной деятельности. В центре повествования оказываются дети и животные – символ чистоты, непосредственности, неиссякаемый источник радости поэта: «Пес в волнении ласкает / Хрупкий, тающий снежок, / И дитя в саду вызывает: / “Снег, синьор!” – Иду, дружок...» [11: 455].

Обращение к ребенку «дружок», «друг», «приятель» можно отнести к разряду типических. Таким образом нивелируя дистанцию возраста, лирический герой сам желает взглянуть на реалии юными восторженными глазами, пусть не всегда успешно. Противоречия внутри личности рождают двоемирие в аспекте детского и взрослого восприятия действительности. Обнаружим это в стихотворении «С приятелем» (1920):

Солнце – наше, горы – тоже наши...
Ты послушай, что поет поток:
В голубой, для всех раскрытой чаше
Тонет все – и запад и восток...
Будет жизнь и радостней, и краше...
Хочешь, купим глиняный свисток? [11: 443]

Красота живого мира даже под «чужим солнцем» (ведь для солнца не существует «запада и востока») неизменно напоминает сказителю потерянный рай. Отсюда возникает образ пустыни, традиционно связанный с мотивами странствия и одиночества. Утрата шансов на возвращение, осознание невозможности достигнуть желаемого порождает романтическую надежду на счастье хотя бы будущего поколения: «Я, увы, не увижу... Что поделаешь – драма... / Ты дождешься. Чрез лет пятьдесят – / (Говорила

в Берлине знакомая дама) – / Вся земля расцветет, словно сад...» [11: 526]. Ведь романтик немецкой формации обязательно мечтатель: «Цветут цветы. / Томясь, шумят деревья: / Пока у нас не выкололи глаз, / Мы, забывая горькие кочевья, / В ладье мечты утешимся не раз!» [11: 446]. При этом мечтатель наделен способностью влюбляться, органично передавая чувство страсти языком XIX века. Показательны здесь строки из «Романса» (1921), опубликованного под непопулярным псевдонимом Turdus: «Кусты прибрежной ивы / Сплелись в тенистый круг. / Молчит залив ленивый... / Ты больше мне не друг? / Хитон твой нежно-алый / На палевом песке – / Мечтою небывалой / Поет моей тоске...» [11: 446]. Предположительно, автор пожелал остаться неизвестным не только для читателей, но и для той, кому послание адресовано.

Нищий. В этой семе акцентируется скорее метафизическая составляющая концепта, нежели финансовые трудности, угнетающие лирического героя, тем более что реального Сашу Черного они в некотором смысле миновали: периоды тотального безденежья в семье Гликбергов были нерегулярными и кратковременными. Безусловно, тема бедности как одна из доминант эмигрантской поэзии реконструируется в его текстах посредством символов, где символами выступают предметы жилищной обстановки, в частности, пищевые продукты. По данным количественного контент-анализа, только в корпусе произведений 1926 г. ономастикон Саши Черного включает 11 гастронимов: *чай, кофе, сливки, ликер, хлеб, картофель, оранжевый мускат, индейка, ром, квас, лимонад*. Названия напитков в ряду (8) с учетом алкогольных (3) преобладают, что служит указанием на бедность. Но нищий на языке поэта глубинно восходит к христианскому представлению о «нищих духом» – смиренных, лишенных гордости. В контексте эмигрантских реалий это смирение выказывается перед потерей родины, похищенной большевиками и крестом «чужого» за рубежом: «Все трое долго на меня косились: / “Что надо этому – большому? Он чужой... / Зачем он к нам подсел?”» [11: 647].

Однако попытка принять обстоятельства стихийно повергает автора в состояние упадничества. Усиливаются мотивы пути, скуки/тоски, безысходности. События земли комментируются с позиции наказания за первородный грех: «Какой улов принес домой ты нынче, / Угрюмый человек? / Служба – труд, – все это только лямка, / Старинный долг за детский грех Адама... / Какой улов принес домой ты нынче, / Усталый человек?» [11: 647]. Мы чувствуем исповедь человека, чей ропот вызван лишь усталостью от «упряжи тугой», которую нельзя разрешить. Нужда «улова» порабощает, уничтожая личность. Поэт не спорит с Богом о справедливости и не отвергает Его творение: «Но в дни иные лучше / Смотреть угрюмо в землю, / Глаза не подымая. / Река и небо – хмуры и темны, / Тучи – лохмотья нищего, / Вода – магнит самоубийцы» [11: 647]. Утешительный ответ Бога воплощается в прикосновении невинного существа – собаки, продолженном улыбками детей: «Но обошлось... Пес

лапой вдруг заскреб / По моему плечу, и дети улыбнулись. / В этот день / Домой вернулся я богаче» [11: 647]. В финальной строке речь идет о богатстве «сокровищ небесных», насытивших измученную душу повествователя. Говоря о функции упомянутых персонажей, мы согласимся с выводом исследователя Тиботкиной Н. А.: «Дети – единственный положительный идеал для лирического героя Саши Черного за рубежом» [10: 17].

Также поэта беспокоит тема истинной и мнимой нищеты, заслуживающей резко отрицательной оценки. Бедность французских филистеров, по его мнению, несопоставима с бедностью эмигранта, поскольку первые имеют дом-Францию по праву рождения, находятся в естественной среде, и это же обстоятельство вызывает у них презрение к беженцам, чувство превосходства, даже если последние «подают» им: «Консьержке дай и почтальону тоже, / Позвонит мусорщик и хмурый газовщик, / И что ни дашь – у каждого на роже / Меланхолически-презрительный ярлык» [11: 541]. Денежный комплимент воспринимается как должное, отчего добродетель трансформируется в механическое соответствие этикету: «Ах, Боже мой, – какой ответ свинячий / Сверкнет в зрачках оторопелых глаз! / Но почему ж?! / Ведь он меня богаче, / Ведь он меня богаче в двадцать раз...» [11: 541].

Духовная нищета как неотъемлемая часть культурного кода транслируется автором, начиная от раннего цикла «Всем нищим духом» (1908), к 1930-м гг. утрачивая черты пародийности. Уникальным с точки зрения семантико-стилистических особенностей нам представляется стихотворение «В метро» (1930): «В стеклянном ящике / Случайно сбились в кучу / Сто разных душ... / Выходят-входят... / Лишь вежливость – испытанная маска – / Нас связывает общим безразличьем» [11: 622]. В первом катрене голос поэта полон холодного отчуждения. Метро сравнивается со «стеклянным ящиком» клетки, разные по своей природе человеческие «души» смешиваются в однородно-безликую, равнодушную толпу. Свою же собственную душу, измученную жадой, лирическое «я» наделяет индивидуальностью, ценностью, терять которую ему очень жаль: «Но жажда ропщет, но глаза упорно / Все ищут, ищут... Вздор! / Пора б тебе, душа, уgomониться, / И охладеть, и сжаться, / И стать солидной, европейской душой» [11: 622]. Далее фокус повествования переходит на фигуру католического священника-кюре, при всем несовершенстве облика, наделенного сверхъестественной силой.

В углу в сутане тусклой
Сидит кюре, добряк круглоголовый,
Провинциал, с утиными ступнями.
Зрачки сквозь нас упорными гвоздями
Лучатся вдаль, мерцают,
А губы шепчут
По черно-белым строчкам
Привычные небесные слова... [11: 622]

Молитва, будто щит, позволяет ему идти по шоссе, не замечая опасности, и под охраной ангелов оставаться невредимым. Причина чуда заключается в бескорыстности подвижника. Автор же присутствует в тексте имплицитно, играя роль комментирующего наблюдателя: «Молитвенник раскрыв, / Сомнамбулою тихой / Проходит он сквозь строй автомобилей / ...И ангелы, прильнув к его локтям, / Его незримо от шоферов ограждают» [11: 622]. Но в заключительном катрене эта позиция резко меняется. Отсутствие оформленной прямой речи говорит нам о том, что лирический герой в дальнейшем не передает слова кюре, а, по его примеру, слагает личную молитву Богу. «Я» эксплицируется:

О Господи, из глубины метро
 Я о себе взывать к Тебе не буду...
 Моя душа лениво-бескорыстна,
 И у Тебя иных забот немало:
 Там над туннелем хоровод миров,
 Но сложность стройная механики небесной
 Замутнена бунтующею болью
 Твоей бескрылой твари... [11: 622]

Повествование теперь имеет исповедальный характер. Под воздействием увиденного чуда с персонажем случается метанойя. «Я» вытесняется на последнее место, а «сто разных душ» в свою очередь детально персонажируются. Поочередно выделяя из толпы каждого человека, лирический герой просит ему счастья у Всевышнего. Поэт-наблюдатель будто сам становится кюре:

Но если можно,
 Но если Ты расслышишь,
 Я об одном прошу:
 Здесь на земле дай хоть крупицу счастья
 Вот этому мальчишке из отеля
 В нелепой куцей куртке
 И старику-посыльному с картонкой,
 И негру хмурому в потертом пиджаке,
 И кроткому художнику соседу,
 Задумчиво сосущему пастилку,
 И мне – последнему – хотя бы это лето
 Беспечностью веселой озари...
 Ты знаешь, – с каждым днем
 Жить на Твоей земле становится трудней [11: 622].

Пройдя сквозь три психологических состояния: безразличие – удивление – очищение, нищая душа возрождается и наполняется истинным христианским смирением.

Таким образом, лирический герой-эмигрант в поэзии Саши Черного становится особой формой выражения авторского сознания. Карнавал масок,

свойственный дореволюционному творчеству поэта, плавно конкретизируется в образе единой персоналии, хотя не полностью отождествляемой с автором, но максимально сближенной с ним. Новый герой Саши Черного транслирует его духовно-биографический опыт, эмоциональное настроение, стиль речи и даже внешность, что актуализовано в семах *романтик, поэт-обыватель, нищий*. В стихотворениях 1918–1932 гг. мы наблюдаем романтическое двоемирие, где сталкиваются реальный эмигрантский быт и идеальное пространство потерянного рая, несбыточной мечты о родине, уничтоженной большевиками. Данное столкновение дополнительно усиливается конфликтом физического и метафизического начал во внутреннем мире героя-эмигранта, проблемой духовной и материальной нищеты. Возникшие противоречия невозможно разрешить, поэтому они преодолеваются: а) посредством эскапизма: через уход в сказку, в творчество, в общение с детьми и животными, в созерцание природы, реже – в алкоголь; б) интимным общением с Богом. Через судьбу своего персонажа поэт раскрывает судьбу целого поколения представителей русской белой эмиграции.

Литература

1. Астахов Л. Русский Гейне // Заря. Харбин. 1932. 1 сент.
2. Афанасьева А.А. «Сатиры и лирика» Саши Черного: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2013.
3. Жиркова М.А. Эмиграция в жизни и творчестве Саши Черного: Германия Италия // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2014. № 2.
4. Иванов А. «Ах, зачем нет Чехова на свете!» (Проза Саши Черного) // Черный Саша. Собрание сочинений: В 5 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. М.: Эллис Лак, 2007. Т. 4. Рассказы для больших. С. 5–24.
5. Иванов А.С. Комментарии // Черный Саша. Собрание сочинений: В 5 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. М.: Эллис Лак, 2007. Т. 1. Сатиры и лирики. Стихотворения. 1905–1916. С. 389–453.
6. Иванов А.С. Русский ковчег. Муза Саши Черного в эмиграции // Черный Саша. Собрание сочинений: В 5 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. М.: Эллис Лак, 2007. Т. 2. Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932. С. 5–22.
7. Иванов А.С. Хроника жизни Саши Черного // Черный Саша. Собрание сочинений: В 5 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. М.: Эллис Лак, 2007. Т. 5. Детский остров. С. 656–659.
8. Карпов Н.А. К проблеме автора и героя в «Сатирах» Саши Черного // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. Филологические науки. 2015. № 8 (ч. 4). С. 787–792.
9. Праве В. Воспоминания о Саше Черном [Электронный ресурс]. – URL: <http://cherny-sasha.lit-info.ru/cherny-sasha/articles/prave-vozpominaniya.htm>

10. Тиботкина Н.А. Мотивная структура лирики Саши Черного: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2010.

11. Черный Саша. Собрание сочинений: В 5 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. М.: Эллис Лак, 2007. Т. 2. Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932.

12. Чуковский К.И. Саша Черный // Черный Саша. Стихотворения. СПб.: Петербургский писатель, 1996. С. 5–26.

M. A. Potapova

**THE IMAGE OF THE LYRICAL HERO-EMIGRANT
IN THE POETRY OF SASHA CHERNY**

Abstract: an article on the material of the works of Sasha Cherny 1918–1932. Semantic features of the image of a lyrical emigrant hero are considered. As the main research method, component analysis of the text is used: with its help, three key seeds are distinguished that form this mask. The results obtained allow us to perceive the emigrant hero as a form of expression of author's consciousness.

Keywords: Sasha Cherny; lyrics; lyrical hero; emigrant poetry; Silver Age; romanticism; modernism.

ОБРАЗ ЭМИГРАНТОВ В ПРОЗЕ А. В. АМФИТЕАТРОВА

(НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ «В СТРАНЕ ЛЮБВИ»)

Аннотация: в статье анализируется образ эмигрантов в художественном творчестве А. В. Амфитеатрова. Автор, находясь в эмиграции, изучал быт русских деятелей искусства, вынужденных покинуть родную страну, и отмечал особенности их характера, поведения и образа жизни.

Ключевые слова: эмигрант; менталитет; традиции; Родина; русское общество эмигрантов.

А. В. Амфитеатров – русский писатель, журналист, фельетонист, публицист. За несогласие с властью неоднократно бывал сослан в места лишения свободы, большую часть жизни находился в эмиграции в Париже и Италии. В письме к публицисту Д. А. Лутохину он отмечал: «...Если в эмиграции останется только десять человек, я буду в их числе; два человека – одним из них буду я; один человек – это буду я» [3: 17].

В период итальянской эмиграции писатель подробно изучил быт не только коренных жителей страны, но и деятелей искусства, которые были вынуждены покинуть Родину. Образ эмигрантов был близок Амфитеатрову – большинству его коллег и товарищей пришлось уехать из России.

В повести «Страна любви» литератору было важно показать менталитет русских эмигрантов, их отношение к Родине, поведение на чужой земле. Писатель рассказал о том, кому из эмигрантов было сложно приспособиться к жизни в Италии, а кто без труда приобщился к итальянской культуре. Он подробно описал «маленькое русское общество» в Италии, представленное эмигрантами, занимавшимися разного рода искусством. Начало «колонии» положили петербургские немки Амалия Фишгоф и Берта Рехтзаммер, оперные певицы. Они обратились с письмами к своим знакомым эмигрантам, приглашая присоединиться к их «очень веселому обществу».

Из Нижнего Новгорода приехал Федор Федорович Арбузов – оперный певец, «широкогрудый, широкоплечий богатырь в русских кудрях и в русской бородачке». Он настолько «итальянизировался», что «православное имя-отчество возненавидел» и представлялся не иначе как Франческо д'Арбуццо: «Федор

Федоровичем всякая скотина может быть, а Франческо д'Арбуццо – один я» [1: 107]. Амфитеатров отметил, что Арбузов «был безумно влюблен» в Италию. Одевался он «итальянцем паче всех итальянцев»: носил рубашку, которую коренные жители называли «фантэзи», широкий пояс с цепочкой, белые туфли-скороходы и пестрый галстук.

Дмитрий Владимирович Лештуков – известный у себя на родине писатель, вынужденный покинуть Россию и уехать сначала в Швейцарию, а затем в Италию. Он был склонен к длительным размышлениям о смысле жизни, об обязанностях человека как гражданина. Лештуков был доволен пребыванием в стране, но он чувствовал себя русским, в отличие от Арбузова: ему гораздо ближе была природа России, чем итальянские пейзажи: «Вы с моря? А я не ходил. Ну их, надоели... Я их – волн ваших – видеть не могу» [1: 15].

Маргарита Николаевна Рехтберг, «смелая бойкая женщина, без семьи и национальности», пополнила общество эмигрантов сразу же после приезда Лештукова, с которым познакомилась в Швейцарии. Она «всегда попадала на первые места», всегда находилась в центре внимания. Амфитеатров описал ее роман с Лештуковым, в отношении с которым раскрылся ее характер противоречивой личности. Рехтберг свойственны духовные метания, жизненные искания. Будучи замужем, она не могла «разорвать» с писателем и в то же время не могла просить мужа о разводе, потому что его боялась: «Развода мне муж никогда не даст... Я никогда не решусь ему сказать, чтобы он дал мне свободу любить другого человека. Я его боюсь...» [1: 85]. Гражданский брак Рехтберг считала «самым большим позором женщины». Таким образом, Маргарита Николаевна находилась в «непростой ситуации»: не могла отпустить ни мужа, ни любовника.

Андрей Николаевич Ларцев – эмигрировавший в Виареджио художник. Италия пленила его своими пейзажами и натурщицами, вдохновляющими на создание замечательных картин. Одна из них – Джулия – полюбила художника, однако Ларцев не испытывал никаких чувств к девушке: она для него лишь «эскиз». В глазах Джулии художник-эмигрант был «русским великаном», для нее он лучше всех на свете: «...Он честный человек, он благороднее всех рыцарей...» [1: 130]. Ларцев испытывал «таинственный стыд» перед Джулией, оттого что не мог ответить на ее чувства. Художника мучила вина, причину которой он не понимал, и он принял решение покинуть Виареджио.

Персонажи Амфитеатрова нередко обсуждали проблему патриотизма. Рехтберг с насмешкою отмечала, что для Лештукова Россия – «звук пустой», однако писатель считал себя истинным патриотом. На замечание Дмитрия о том, что «из России скверные вести», Ларцев осведомился, все ли благополучно с родными писателя, но Лештукова мучила одна лишь мысль о том, что

на его Родине беспокойно: «У меня лично все хорошо. А вообще... Читали, конечно? Холера... Бунты эти...» [1: 46]. Он тонко чувствовал Россию и всем сердцем сопереживал родной стране и ее жителям.

Ларцев представляет совершенно иной тип патриота. Художника всецело занимали мысли о почти законченной картине, и вести о беспокойствии в России он воспринимал без душевного трепета: «А Бог с ней, с холерой... Что холера? Далеко холера!» [1: 46]. Ларцев, как и Лештуков, считал, что любит свою Родину, но писатель скорбел о том, что не может быть рядом с россиянами и помочь им, на что художник ему ответил: «Мы в стороне. Что нам делать? Ваша музыка – романы писать, моя – картины»; «Вот вы сейчас говорите про волжскую холеру, а я, хоть убейте, не могу потрястись ею до глубины сердечной...» [1: 46]. Художник насмешливо предложил Лештукову написать «статьишу», чтобы всех «пробрало», и тем самым помочь своей Родине. По мнению Ларцева, каждый человек должен заниматься своим делом, и «нечего рисковать там, где могут отлично обойтись и без нас» [1: 47]. Амфитеатров устами персонажа сообщил читателям, что у творческой интеллигенции два отечества: одно – это их родная страна, другое – дело, которому они посвящают жизнь.

Амфитеатров обратил внимание на многие детали быта и характера эмигрантов. Людям с русским менталитетом свойственен уход в себя, в собственные мысли и проблемы. Так, Лештукова от раздумий не спасали ни жизнеутверждающие пейзажи Италии, ни жизнерадостные товарищи из общества эмигрантов – ему было грустно среди песен и анекдотов: «...Сегодня и пение не расшевеливало Лештукова; голос Джованни больно бил его по нервам, а от грустной мелодии плакать хотелось» [1: 45]. Похожие чувства порой вместе с писателем испытывала Маргарита Рехтберг: «Я хандрю, а вы мне аккомпанируете...» [1: 32].

Русский человек, по мнению Амфитеатрова, даже на чужой земле всегда обращается к традициям своего народа. Лештуков в трудные моменты жизни вспоминал национальные поговорки: «Я ведь знаю, что после ненастья солнышко светлее светит, теплее греет и краше выглядит» [1: 31]. Кроме того, все эмигранты, состоящие в «маленьком веселом обществе», сохранили русскую традицию пышно провожать товарищей в дорогу. Когда Ларцеву понадобилось выехать из Виареджио, все близкие друзья художника прощались с ним в ресторане: «Ларцева провожали Лештуков, Кистяков, Франческо и Леман. Шампанское пенилось в бокалах... Лештуков был в ударе и говорил прощальный юмористический спич...» [1: 92].

В образе эмигрантов Амфитеатрова интересовала их память о Родине, следование русским традициям. Писатель изучал менталитет деятелей культуры, которые вынужденно покинули родную землю, их отличие от коренных жителей Италии. Автор отметил, что некоторые эмигранты настолько

приобщились к итальянской культуре, что меняли имя, одежду, образ жизни, однако были и те, кто не мог расстаться с традициями родной страны.

Литература

1. Амфитеатров А.В. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. Отравленная совесть. В стране любви. СПб.: Общественная польза, 1911. 373 с.
2. Амфитеатров А.В. Мертвые боги: Рассказы. Роман / вступ. ст. и прим. Н.Ю. Грякаловой. М.: Современник, 1991. 542 с.
3. Амфитеатров А.В. Жизнь человека, неудобного для себя и для многих / вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.И. Рейтבלата. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 584 с.
4. Амфитеатров А.В. Жизнь человека, неудобного для себя и для многих / вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.И. Рейтבלата. Т. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 608 с.

E. S. Tikhomirova

THE IMAGE OF EMIGRATES IN THE ART WORKS OF A. V. AMFITEATROV (BASED ON THE MATERIAL OF THE STORY «IN THE LAND OF LOVE»)

Abstract: the article studies the image of emigrants in the art works of A.V. Amfiteatrov. The author, while in exile, studied the life of Russian artists and noted the peculiarities of their character, behavior and lifestyle.

Keywords: emigrant; mentality; traditions; homeland, Russian emigrant society.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА КАК ТЕКСТООБРАЗУЮЩАЯ КАТЕГОРИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Аннотация: статья посвящена рецепции наследия выдающегося русского поэта XX в. Г.В. Иванова в творчестве поэтов второй половины XX и XXI вв.: Д. Г. Новикова, Б. Б. Рыжего и И. С. Меламеда. Доказывается, что биографический и художественный опыт Г. В. Иванова повлиял на поэтическое становление этих литераторов и имел решающее значение в их творческом поиске.

Ключевые слова: Г. В. Иванов; русская поэзия; текстообразующая категория; драматизм.

Сбылось главное поэтическое пророчество Георгия Иванова: он «вернулся в Россию – стихами», как и предсказывал. Теперь его имя вошло в активный читательский обиход: по проблемам его творчества защищаются научные диссертации, проводятся научные конференции, о его жизни и поэтических свершениях снимаются документальные фильмы. С 80-х гг. XX в. стихотворения Георгия Иванова стали доступны и широкому читателю.

В современном литературоведении мнение специалистов о его поэзии представлено достаточно разносторонне. Существуют две крупные монографии: «Георгий Иванов» (2007) В. П. Крейда (исследование выпустило издательство «Молодая гвардия» в серии «Жизнь замечательных людей») и обширная монография «Жизнь Георгия Иванова» (2009) А. Ю. Арьева, которую сам автор назвал «документальным повествованием». Примечательна статья А. И. Чагина о Г. В. Иванове, опубликованная в его книге «Расколота лира» (1998). Сборник материалов «Георгий Владимирович Иванов: Материалы и исследования: 1894–1958: Международная научная конференция» (2011) позволяет понять масштаб творческого наследия писателя. Нам представляется, что наилучшим образом анализ ивановского творчества изложен в уже отмеченных книгах В. П. Крейда и А. Ю. Арьева. Первый осмыслил многие факты биографии Иванова (в том числе не известные широкой публике), подробно проанализировал его поэтические произведения и мемуары.

В монографии второго воссоздана творческая биография поэта, передан культурный ландшафт Серебряного века, опубликованы малодоступные архивные материалы о жизни Иванова в Российской империи и в эмиграции.

Сосредоточимся на художественных текстах Георгия Иванова как текстообразующей категории в современной русской поэзии, лучшие представители которой испытывали или признают влияние его поэзии на свое творчество: из круга прямых учеников Иванова среди современных поэтов мы бы в первую очередь назвали Дениса Новикова, Бориса Рыжего и Игоря Меламеда.

Востребованность наследия Г. Иванова в творчестве поэтов второй половины XX в. обусловлена, с одной стороны, возросшей популярностью поэта-эмигранта, чьи произведения вошли в сознание русского читателя (как справедливо говорит об этом А. А. Семина) вместе с потоком «возвращенной» литературы, а с другой – особенностями личностного и творческого склада И. С. Меламеда, Д. Г. Новикова и Б. Б. Рыжего, поэтов, обладавших экзистенциальным мироощущением и нередко осознававших современные им ситуации как «пограничные». В случае Новикова и Рыжего подобной оптике во многом способствовал исторический климат; для Меламеда решающими стали обстоятельства личной жизни поэта: тяжелая травма, личные трагедии и утрата близких.

Ивановская интонация сильнее всего ощущается в поэзии Дениса Новикова, который сам называл себя учеником Георгия Иванова. Для доказательства обратимся к сравнительно-сопоставительному анализу ивановского стихотворения «Свободен путь под Фермопилами», опубликованного при жизни автора в «Новом журнале» (1957), со стихотворением Новикова «А мы, Георгия Иванова...», где автором подчеркивается мотив преемственности поколений.

Ивановское стихотворение открывается строками:

Свободен путь под Фермопилами
 На все четыре стороны.
 И Греция цветет могилами,
 Как будто не было войны.
 А мы – Леонтьева и Тютчева
 Сумбурные ученики –
 Мы никогда не знали лучшего,
 Чем праздной жизни пустяки.
 Мы тешимся самообманами,
 И нам потворствует весна,
 Пройдя меж трезвыми и пьяными,
 Она садится у окна.
 «Дыша духами и туманами,
 Она садится у окна».
 Ей за морями-океанами
 Видна блаженная страна... [5]

Денис Новиков позже напишет:

А мы, Георгия Иванова
ученики не первый класс,
с утра рубля искали рваного,
а он искал сердешных нас.

Ну, встретились. Теперь на Бронную.
Там, за стеклянными дверьми,
цитату выпали коронную,
сто грамм с достоинством прими.

Стаканчик бросовый, пластмассовый
не устоит пустым никак.
– Об Ариостовой и Тассовой
не надо дуру гнать, чувак.

О Тассовой и Ариостовой
преподавателю блесни.
Полжизни в Гомеле наверстывай,
ложись на сессии костыми.

А мы – Георгия Иванова,
а мы – за Бога и царя
из лакированного наново
пластмассового стопаря.

... Когда же это было, Господи?
До Твоего явленья нам
на каждом постере и простыне
по всем углам и сторонам.

Еще до бело-сине-красного,
еще в зачетных книжках «уд»,
еще до капитала частного.
– Не ври. Так долго не живут.

Довольно горечи и мелочи.
Созвучий плоских и чужих.
Мы не с Тверского – с Бронной неучи.
Не надо дуру гнать, мужик.

Открыть тебе секрет с отсрочкою
на кругосветный перелет?
Мы проиграли с первой строчкою.
Там слов порядок был не тот [10].

Двух поэтов сближает ощущение близкой катастрофы, трагическое мировосприятие, простота, полное отсутствие романтического флера и неожиданных сравнений, горькая ирония, острое чувство сиротства и неприкаян-

ности. Оба стихотворения объединяет не только четырехстопный ямб, общая перекрестная схема рифмовки (у Иванова и Новикова есть как мужские, так и женские рифмы), но и система интертекстуальных отсылок: обоих поэтов роднит античность и восприятие мира через призму поэзии А. А. Блока (если у Иванова – прямое цитирование, то у Новикова цитирование «Незнакомки» зашифровано, «спрятано» в канву стихотворения).

За столько лет такого маянья
 По городам родной земли
 Есть от чего прийти в отчаянье, –
 И мы в отчаянье пришли.
 В отчаянье, в приют последний,
 Как будто мы пришли зимой
 С вечерни в церковке соседней
 По снегу русскому домой [4].

Возникает чувство, что оба поэта при всей разности судьбы, возраста, жизненного опыта совсем не привязаны к этому миру, в их стихотворениях различимо чувство «нездешности»: присутствия не здесь, а где-то там, в небесной высоте. Оба поэта не пытаются ничего навязать своему читателю, их лирический герой (являющийся поэтическим alter ego в том числе) тих и неприметен:

Обступает меня тишина,
 предприятие смерти дочернее.
 Мысль моя, тишиной внушена,
 прорывается в небо вечернее.
 В небе отзвука ищет она
 и находит. И пишет губерния [11].

Их обращение к небу – предощущение смерти, ожидание ее – не остается без ответа, и именно его и «пишет губерния»: ответ каждому, кто по какой-то необъяснимой причине продолжает обращаться к поэзии, искать смысл бытия (если вообще можно его найти) именно там, а не в «мудрости века сего», в которой мы найдем только «скуку мирового безобразья».

Далее остановимся на синтезе двух поэтических (лирических) начал – Бориса Рыжего и Георгия Иванова. Влияние поэтики Иванова на Рыжего уже становилось предметом внимания исследователей. Так, например, А. Ю. Арьев проводит параллели между отдельными стихотворениями авторов, одновременно рассматривая тексты Б. Рыжего сквозь призму лирики Блока [1; интернет-портал «Журнальный Зал»]; И. З. Фаликов и Ю.В. Казарин в своих монографиях подтверждают знакомство Рыжего со стихами Г. Иванова [19; 7]. Вместе с тем важно отметить, что Г. Иванов стал одним из наиболее значимых из тех поэтов, под влиянием которых произошло формирование поэтического голоса Б. Рыжего, во многом благодаря изначальной созвучности их художественных миров.

...ах, Ивановские строки.
Будто мы идем по саду –
ты стоишь на солнцепеке,
я, подруга, в тень присяду.
...ЭТО краски, эти розы –
лучше нету, дорогая.
Но скажи, откуда слезы
и откуда боль такая?
Полон света и покоя
сад весенний, что случилось?
Почему я плачу? Что я?
Милый друг, скажи на милость.
...Это бабочка ночная –
словно бритвой – неумело
с алой розы улетаю,
сердце крылышком задела [12].

Или – такой пример:

Иванов тютчевские строки
раскрасил ярко и красиво.
Мы так с тобою одиноки –
но, слава богу, мы в России.
Он жил и умирал в Париже.
Но, Родину не покидая,
и мы с тобой умрем не ближе –
как это грустно, дорогая [13].

Для поэзии начала XX в. постоянное соотношение прекрасного и безобразного было весьма характерным, в связи с чем говорить об уникальности лирики Г. В. Иванова в этом отношении было бы не совсем правильно. Вместе с тем именно в его творчестве указанный прием получил биографическое «оправдание», ту смысловую законченность, которую сообщает искусству только масштаб трагедии: в данном случае, трагедии поэтического существования. Изгнание, переживаемое поэтом с удивительным драматизмом, возвело этот метод в иную, метафизическую плоскость, отделив его от авангардных экспериментов начала века, и это верно заметила в своем исследовании А. А. Семина [15: 179].

Б. Б. Рыжий в этом случае выступает «наследником» именно ивановской линии (хотя и А. А. Блок ему невероятно близок), поскольку его обращение к подобному приему обладает не экспериментальным, а действительным, ненадуманым трагическим пафосом (о свойстве Рыжего постоянно драматизировать события своей жизни пишут все, близко его знавшие, в том числе и Ю. В. Казарин) [7]. Такой текстологический и литературоведческий метод является действенным, поскольку позволяет обнаружить некие фундаментальные константы существования поэтического текста, которые

являются необычными даже для традиции Серебряного века. Для Иванова подобный прием стал характерен уже в эмиграции, во многом из-за отчаяния и предчувствия скорой смерти: его лирический герой сосредоточен не только на поэтических сторонах жизни, но и на низменности ее, грубости и жестокости некоторых реалий человеческого бытия. Для Рыжего прием «снижения» пафоса за счет обращения к «непоэтическим» предметам и персонажам становится основополагающим принципом поэтики. Одним из первых на эту специфику творческого метода Рыжего обратил внимание поэт Д. А. Сухарев, который, комментируя стихотворение «На смерть Р. Т.», заметил: «Снижено все, что только можно снизить. Ангелы – те же менты, только с крыльями. Дрянь повышает уровень драматизма? Существует такая зависимость? Сложный вопрос, пусть разбираются литературоведы» [4: 18]. Если попробовать разобраться, то можно увидеть, что в поэтическом наследии Иванова категория безобразного включает в себя такие концепты, как «грязь» и «тлен», тогда как прекрасное выступает ее антитезой. Обращение поэта к перечисленным концептам позволяет «оттенить» детали, символизирующие прекрасное, и обострить восприятие последних еще сильнее и глубже. Одним из показательных в данном ключе является стихотворение, написанное между 1943 и 1958 гг.:

Еще я нахожу очарованье
 В случайных мелочах и пустяках –
 В романе без конца и без названья,
 Вот в этой розе, вянущей в руках.
 Мне нравится, что на ее муаре
 Кольшется дождинок серебро,
 Что я нашел ее на тротуаре
 И выброшу в помойное ведро... [3].

Как и у Иванова, «ситуативное» безобразное у Рыжего нередко воплощается в концептах «смерть», «тление». Так, в стихотворении «Эмалированное судно...» воссоздается мировосприятие лирического героя, который умирает в больнице: «Лежу и думаю: едва ли / вот этой белой простыней / того вчера не укрывали, / кто нынче вышел в мир иной». Больничная обстановка совсем не способствует вере в скорое выздоровление: «Эмалированное судно, / окошко, тумбочка, кровать, – / жить тяжело и неудобно, / зато уютно умирать» [14].

Как отмечает Ю. В. Казарин, именно «Посмертный дневник» Г. В. Иванова Б. Рыжий ценил особенно высоко и неоднократно цитировал [7]. Вместе с тем «посмертные» стихотворения были характерны для творчества Иванова задолго до появления его «посмертного» цикла, в том числе и в ранний период творчества. Если говорить о поэзии Рыжего, то для нее подобные тексты характерны на протяжении всего творческого пути автора: тема смерти становится для Рыжего тем самым «воздухом», мотивом, главным лирическим способом «завести», настроить себя. Можно отметить, что поэт

буквально зачарован темой смерти: и ранние, и поздние стихотворения насыщены потусторонней тематикой и образностью в равной степени, жизнь для лирического героя Рыжего поверяется только концом, за которым свет и пустота. Общность мировосприятия и отношения к антиномии «жизнь – смерть» сближает обоих поэтов и заставляет их обратиться к одному и тому же жанру – «посмертного» стихотворения.

О влиянии Георгия Иванова на творчество Игоря Меламеда сказано немного, хотя абсолютно естественным является тот факт, что практически каждый, кто писал что-либо о Меламеде, ставил вопрос о том, насколько близко ему ивановское творчество (по крайней мере, упоминал об этом). Поэт Виктор Куллэ в работе «Существо поэзии» пишет, что «поминаемая Меламедом в связи с “Посмертным дневником” Георгия Иванова “безыскусность после “искусства” служит, пожалуй, наиболее точным определением его собственной поэтики» [2].

Из эссе и статей Меламеда можно заключить, что у них с Ивановым довольно сходные требования к поэзии. Сближала их переводческая работа: оба оставили свой след в русской литературе как переводчики поэтов «озерной школы». В период реализации горьковского проекта «Всемирная литература» Иванов выполнил перевод нескольких стихотворений Вордсворта и поэмы Кольриджа «Кристабель», которым чрезвычайно дорожил и в эмиграции. Меламедом переведены баллады С. Т. Кольриджа и поэзия У. Вордсворта.

Меламеда справедливо называют «поэтом катастрофического сознания», и это также сближает его с Ивановым, о катастрофичности сознания которого говорилось и писалось не однажды: подробные рассуждения на эту тему (приводить их здесь не станем) можно обнаружить в исследованиях А. Ю. Арьева [2], В. П. Крейда [8], В. П. Смирнова [17], С. Р. Федакина [20] и многих других исследователей.

Как бы ни изменилось время, художественные тексты Георгия Иванова, несомненно, останутся текстообразующей категорией поэзии, и новые поколения служителей Эвтерпы будут обращаться к ним, учась у Поэта и находя в его текстах что-то близкое для себя.

Литература

1. Иванов Г.В. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Согласие, 1994.
2. Куллэ В. Существо поэзии (Игорь Меламед. В черном раю) [Электронный ресурс] // Октябрь. 2000. № 1. Интернет-портал LIVEJOURNAL. – URL: <https://kulle.livejournal.com/263633.html> (дата обращения: 29.11.2022).
3. Семина А.А. Антиномия прекрасного и безобразного в поэтическом тексте: Георгий Иванов и Борис Рыжий // Вестник славянских культур. 2017. Т. 43. С. 178–188.

4. Семина А.А. Георгий Иванов и русские поэты второй половины XX века (С. Чудаков, И. Меламед, Д. Новиков, Б. Рыжий): дис. ... канд. филол. наук. М., 2018. 257 с.

5. Сухарев Д.А. Влажным взором [Электронный ресурс] // Рыжий Б. В кварталах дальних и печальных... (Избранная лирика. Роттердамский дневник). – URL: http://royallib.com/book/rigiy_boris/v_kvartalah_dalnih_i_pechalnih (дата обращения: 28.11.2022).

G. V. Merkulov

**ARTISTIC TEXTS OF GEORGE IVANOV AS A TEXT-FORMING
CATEGORY IN MODERN RUSSIAN POETRY**

Abstract: the article is devoted to the reception of the heritage of the outstanding Russian poet of the twentieth century G.V. Ivanov in the work of poets of the second half of the twentieth and twenty-first centuries: D.G. Novikov, B.B. Ryzhiy and I.S. Melamed. It is proved that the biographical and artistic experience of G.V. Ivanov influenced the poetic formation of these writers and was crucial in their creative search.

Keywords: G.V. Ivanov; Russian poetry; text-forming category; drama.

«МУЗЫКА БОЛИ»: СИМВОЛИКА ПРИРОДНЫХ ОБРАЗОВ В ПОЭЗИИ Ф. КАМЫШНЮКА

Аннотация: в статье анализируется сборник поэта дальневосточной ветви русской эмиграции Ф. Камышнюка «Музыка боли», дается общая характеристика каждого из его разделов. Значительное внимание уделяется раскрытию символического плана образов природы в рамках тематических частей сборника.

Ключевые слова: русская эмиграция; Ф. Камышнюк, лирика; сборник «Музыка боли»; символ; образ; тема.

История дальневосточной ветви русской эмиграции неразрывно связана с Харбином. Здесь в начале XX в. был построен один из узлов Китайско-Восточной железной дороги, ставшей «спасительным путем» для многих представителей русской интеллигенции [5: 128]. С приездом эмигрантов постепенно развивается культурная жизнь города, в частности, в 1920 г. здесь издается первый литературно-художественный журнал «Даль», а в конце этого же года в свет выходит ежемесячник «Окно», в котором публикуются хроники искусства, статьи, проза и поэзия. Первый этап формирования культурной составляющей города связан с рядом молодых авторов, один из которых – Федор Леонтьевич Камышнюк [3: 91].

Точная дата его рождения в Киеве не известна (1894 или 1897). В возрасте шести-девяти лет был перевезен родителями в Харбин, где проживал приблизительно до 1931 г. Доказательством возвращения поэта в СССР является стихотворение, датированное 18 октября 1932 г., с указанием «Ленинград – Павловск (вагон)». Дата смерти и сейчас остается загадкой для биографов поэта, поскольку данных о его жизни после ареста в 1937 г. не сохранилось [2: 222].

В 1918 г. издан первый и единственный сборник Ф. Камышнюка под названием «Музыка боли». В состав книги вошли более ста пятидесяти стихотворений, распределенных по восьми разделам: «Зорьные зеркала», «Свет тихий», «Излом», «Мистерии хаоса», «Молнии в сумраке», «Глубины наркозные», «Ледянолилии», «Музыка боли» [2: 216]. На первый взгляд,

единственным тематическим центром сборника является состояние наркоза, в которое погружается лирический герой от стихотворения к стихотворению: «Тогда вызываю чары, / Наркозов кипящих сонь...» [2: 43]. Однако, обратив внимание на символику природных образов, можно обнаружить, что содержание «Музыки боли» не ограничивается только эфирными мотивами. Лирическое действие в соответствии с идейным вектором развивается на разных семантических уровнях.

В разделе «Зорьные зеркала» одним из центральных образов является образ «розовоопалой» зари. В первой части сборника он раскрывается в контексте любовной темы как предвестник скорой встречи (или разлуки) лирического героя с возлюбленной: «В бирюзовом небе розовоопалами // Радужно играют гирлянды облаков... / Ночь близка! И сумрак веет поцелуями. // Ночь близка! И будем с тобой мы вдвоем» [2: 16]. Таким образом любовь предстает в качестве мистического чувства, возможного только «в час мерцаний ночной звезды».

Еще одним значимым образом «Зорьных зеркал» является образ звезды: «К рассвету устали. Влюбленной и тише / Шептались про дали, про сказку звезды» [2: 13]. Звезда – символ мечты лирического героя, а также репрезентация его идиллических изысканий: «...Ломая преграды в двери ада войду, / Если сердце почует вдруг с тоскою мятежно / Впереди золотую, святую звезду» [2: 12]. Этот образ формирует оппозицию между миром грез и реальной жизнью. Понятие звезды сакрально для лирического героя; она описывается как святая, поэтому при обращении к земным атрибутам («аллеи», «густые ивы») [2: 16] звезда утопает.

Символика природных образов в разделе «Зорьные зеркала» координирует тип лирического героя как идеалиста-мечтателя. В соответствии с характеристикой следует и развитие лирического действия: разрушение наивной философии субъекта.

Трансформация сознания лирического героя сборника начинается с мотива дороги, который появляется в разделе «Свете тихий». Здесь формируется триада: гранитная дорога – гранитное море – гранитные горы. Посредством определения «гранитный» поэт объединяет символический план художественных образов – тяжелое, одинокое бремя странствий лирического героя: «Между скал, в гранитном море, / В мертвом мире я один» [2: 28]. Это ощущение изолированности субъекта усиливается в процессе развития лирического действия «Музыки боли».

С «Излома» начинается вневременное пространство сборника, появляются демонические, мрачные образы: «хохочущие долины» [2: 34], «мертвые скалы» [2: 36], «немые долины» [2: 35]. Одним из центральных образов раздела становится образ ночи как символа страха и потерянности лирического героя, оказавшегося в ирреальном локусе: «Ночь застыла. Страшно, дико... / Степь

102 | темна. Дороги нет. / Мгла бездонна, мгла безлика, / В тусклой мгле струится бред» [2: 42]. Необходимо отметить, что в разделах, в которых превалирует мотив смерти («Излом», «Мистерии хаоса», «Молнии в сумраке»), природа выполняет вспомогательную функцию – играет роль декорации, в рамках которой предстают сверхъестественные объекты: «И стали трепетны немые лица, / И призрак черный глянул из-за гор» [2: 55].

Шестой раздел «Глубины наркозные» с точки зрения тональности приближен к «Зорьным зеркалам». В этой части вновь звучит тема земной любви, возвращается понятие границы между реальным и ирреальным. При этом шестая часть сборника в большей степени связана с наркотическими мотивами, на что указывает само именование раздела и что подтверждает символический план природных образов. Так, в стихотворении «Вечер темный. Резкий холод...» образ облаков является воплощением как мира грез лирического героя, так и состояния дурмана, в которое стремится погрузиться субъект: «Под спокойной, мерцающей Вегой, / Улыбаясь, плывут облака... // Облака с голубыми краями! / Я люблю вас. Я скоро усну» [2: 100].

Символический план образа облаков раскрывается за счет формального деления стихотворения на две смысловые единицы: до принятия «капель» и после. Первая часть, написанная 4-стопным хореем, характеризуется динамичностью и лаконизмом образов: «Вечер темный. Резкий холод. / Над рекой застыла мгла... // Бьются волны, злятся волны, / Встала жуткая скала» [2: 100]. Сочетание эпитетов негативной коннотации с подвижным ритмическим рисунком создают семантическое ядро первого фрагмента поэтического текста: это тревога лирического героя.

Во второй части стихотворный размер (анapest) усложняется, применяются полупредикативные конструкции, используются ряды однородных определений, что в совокупности создает эффект замедленного времени: «И в таинственно-ждушей улыбке, / У реки, на пахучей траве / Ирис нежный, лиловый и зыбкий / В опьяняющей тонет молве» [2: 100]. Подобная метаморфоза отражает смену эмоциональных планов образов природы, а следовательно, и психологического состояния субъекта лирического действия, способного воспринимать мир в мажорной парадигме только в состоянии наркотического опьянения.

Настроение седьмого раздела «Ледянолилии» отличается от всех частей сборника «Музыка боли». В контексте любовной темы появляются мотивные единицы положительной коннотации, в частности, мотив воскресения человеческой души. Так в стихотворении «Невозможное» встреча лирического героя с прекрасной дамой приводит к тому, что в небе вновь загорается звезда. Если в предыдущих разделах сборника образ звезды представлял идиллические изыскания лирического героя, мечту о некоем Абсолюте, то в «Ледянолилиях» этот образ символизирует надежду субъекта на избавление

от собственных пороков: «Над рябью синей воды / Белый парус тоскливо бился. – / Я ждал вечерней звезды, / Упоенный болью, молился» [2: 148].

Звездой в стихотворениях данной части именуется не только небесный объект, но и возлюбленная лирического героя: «Я ждал вечерней звезды...». Стоит отметить, что при описании лирической героини используются символические образы чистоты и непорочности: «в одежде лилий белых» [2: 152], «боярышня стройная» [2: 154], «с лицом из бледнеющих лилий» [2: 159], «хризантемная» [2: 162]. Однако, чем дальше развивается лирическое действие раздела «Ледянолилии», тем более холодным и недостижимым становится образ возлюбленной, что реализуется посредством эпитетов «лунные руки» [2: 165], «льдыстые лунности» [2: 164], «белый огонь» [2: 163], «руки – холодный атлас» [2: 164], «белоснежно-метельная лилия» [2: 165].

Своего апогея мотив скорой разлуки достигает в последнем стихотворении раздела «Золотая и ясная осень...». Здесь образ лирической героини отождествляется с образом осени, поэтому вместе с «ожерельем из листьев» [2: 165] ветер уносит и возлюбленную лирического героя. Расставание, как и наступление осени, воспринимается субъектом как естественный процесс, в связи с этим подобное развитие лирического действия не приводит к смене эмоционального плана с мажорного на минорный.

В заключительном разделе сборника «Музыка боли» на первый план выходит философский проблемно-тематический комплекс. Лирический герой рассуждает о смысле собственной жизни и формулирует истинно лермонтовский вопрос о предназначении личности: «Звезды тихие, грустные очи, / Я ли призван безмолвье зажечь?» [2: 172]. Однако если у Лермонтова означенная проблема связана с темой «лишнего человека», то у Ф. Камышнюка это символ противоборства двух начал: онтологического и антропологического. В качестве одной из ключевых онтологических единиц раздела «Музыка боли» предстает образ неба. Этот образ в разных проявлениях сопровождает лирического героя на протяжении всего сборника, пока не приобретает свой заключительный смысловой вариант в последней части книги. Небо – символ вечных законов мироздания, а потому лирический герой оказывается неспособным сопротивляться абсолютной единице: «И когда прокляну я, ударив / Холод неба горящим клинком, / Лишь зловещие отблески марев / Тихо вздрогнут на небе ночном» [2: 172].

Значимым мотивом последнего раздела является мотив воспоминания. «Музыка боли» – рефлексия лирического героя на тему собственной жизни. В связи с этим в данной части сборника можно обнаружить образы природы, ранее встречавшиеся в предыдущих разделах: «красная заря» [2: 179], «яркие звезды» [2: 182], «отуманено-темные горы» [2: 172], «яростные долины» [2: 170], «жгучие маки» [2: 179], «желто-пряные розы» [2: 179], «хрустальные лилии» [2: 167]. Сохранение символических планов перечисленных образов

104 | приводит к тому, что в заключительном разделе представляется история жизни лирического героя.

Таким образом, можно сделать вывод: лирическое действие сборника Ф. Камышнюка «Музыка боли» развивается посредством смены символических планов природных образов. Они предстают в качестве единиц, связывающих разные тематические блоки разделов, что формирует логику лирического повествования: тема мечты, тема странствий, тема духовного упадка, тема эфирного сна, тема любви и тема воскресения души. Необходимо добавить, что в сборнике образы природы также объединены за счет трагического пафоса, который трансформирует символический план данной категории художественного. При семантическом мажорном центре обнаруживаются дополнительные минорные значения образов.

Литература

1. Борисова Е.Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 35 (172). С. 20–26.
2. Камышнюк Ф. Аттракцион опиофага: Избранное / сост., подгот. текстов, послесл. и коммент. С. Шаргородского. [Б. м.]: Salamandra P. V. V., 2020. 232 с.
3. Колесов А. Поэты и прозаики Харбина. Русская журналистика и художественная литература в 20-х годах XX в // Россия и АТР. 2002. № 2 (36). С. 90–101.
4. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 191–199.
5. Мясоедов Х. Русская эмиграция в Харбине: взаимодействие двух культур // Гуманитарный вектор. 2015. № 2 (42). С. 128–135.

S. V. Dolganova

«MUSIC OF PAIN»: THE SYMBOLISM OF NATURAL IMAGES IN THE POETRY OF F. KAMYSHNYUK

Abstract: The article analyzes «Music of Pain», the collection of the poet of the Far Eastern branch of the Russian emigration F. Kamyshnyuk. The author gives a generalized description of each of the sections of this collection. Considerable attention is paid to the disclosure of the symbolic plan of natural images within the thematic parts of «Music of Pain». Based on the analysis of these categories, the principle of organizing sections of a poetry collection is established.

Keywords: Russian emigration; F. Kamyshnyuk; lyrics; collection «Music of Pain»; symbol; image; topic.

ДЕТЕКТИВНАЯ И ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Аннотация: массовая литература русского зарубежья, ориентирующаяся на коммерческий спрос, изображает многообразие современного ей эмигрантского общества. В то время как в 1920-х гг. эмигрантская детективная литература в основном использовала сюжеты, отражающие ностальгию по утраченной России. Уже спустя декаду массовая литература зарубежья становится более разнообразной. Особое место в истории русского детектива и приключенческой литературы занимают художественные тексты, отражающие экзотику эмигрантской среды в Маньчжурии и Китае. Процесс развития детективной и приключенческой литературы русского зарубежья анализируется в его историческом аспекте.

Ключевые слова: массовая литература; русский детектив; литература русского зарубежья; сравнительно-исторический анализ.

Массовая литература русского зарубежья еще не становилась предметом подробного анализа, хотя необходимо отметить, что творчество одного из ее ярчайших представителей, Б. М. Юльского, с недавних пор стало объектом изучения многих исследователей. Популярная литература, созданная в эмигрантской среде, долгое время не считалась достойной внимания ученых, что характеризовало общее отношение к изучению массовой литературы.

Тем не менее, как писал Ю. М. Лотман: «...двойная природа “примитивности” массовой литературы, проявляющаяся и в отношении к другим конструктивным принципам, определяет и противоречивость функции ее в общей системе культуры. Выступая в определенном отношении как крайнее средство разрушения культуры, она может втягиваться в ее систему, участвуя в строительстве абсолютно новых структурных форм» [4: 280].

Развивая эту мысль, Е. В. Романенко считает, что «в литературном процессе XX века массовая литература вытворила собственный целостный мир, особенное семиотическое пространство, в котором пересекаются разные тексты, сложная образная структура, динамика которой постоянно вбирает в себя идеи и художественные приемы из других семиосфер (термин Ю. Лотмана), например, высокой литературы» [5: 165].

Таким образом, возможно утверждать, что массовая литература русского зарубежья, созданная в эмигрантской среде, не только унаследовала традиции

106 | популярной литературы Российской империи, но и стала одним из участников нового культурного процесса, связанного с переосмыслением места русской литературы в жизни русской эмиграции. Новые пространства, в которых оказались изгнанные с родины люди, новые языки, окружавшие их, новые стандарты человеческих отношений послужили канвой для создания нового корпуса литературных текстов, через призму которого их авторы рассматривали окружающую их новую жизнь.

С исторической точки зрения, массовую литературу, созданную в русском зарубежье в период до Второй мировой войны, можно четко разделить на литературу 20-х и 30-х гг. Если первая еще несет на себе отпечаток ностальгии по утраченным реалиям Российской империи, то литература 30-х гг. уже предпочитает подробности новой, окружающей эмигрантов жизни.

В массовой литературе 1930-х гг. уникальным явлением можно считать корпус художественных текстов, созданных в среде русской эмиграции в Маньчжурии, т. к. он фиксирует и отражает экзотическую для русской литературы обстановку, в которой обнаружили себя бежавшие в Китай эмигранты.

Как было отмечено, массовая литература, созданная в эмигрантской среде в 1920-е гг., в подавляющем своем большинстве использовала сюжеты, связанные с жизнью в дореволюционной России. Среди произведений этого временного отрезка выделяются сборники детективных рассказов А. Ф. Кошко (1867–1928), бывшего начальника Московской сыскальной полиции.

В последние годы жизни им были опубликованы в парижской газете «Иллюстрированная Россия» несколько десятков коротких и динамичных рассказов о полицейских расследованиях в дореволюционной России и Константинополе. Лучшие двадцать рассказов в 1926 г. были изданы в сборнике «Очерки уголовного мира царской России. Воспоминания бывшего начальника Московской сыскальной полиции и заведующего всем уголовным розыском Империи», снискавшем автору громкую известность в русских эмигрантских кругах и удостоенном похвалы А. В. Амфитеатрова.

В отличие от знаменитого дореволюционного цикла рассказов Р. Л. Антропова «Гений русского сыска И. Д. Путилин», рассказы А. Ф. Кошко не являются чистым вымыслом, а основаны на личном опыте автора. Так, в предисловии к первому изданию рассказов он признается: «Тяжелая старость мне выпала на долю. Оторванный от родины, растеряв многих близких, утратив средства, я, после долгих мытарств и странствований, очутился в Париже, где и принялся тянуть серенькую, бесцельную и никому теперь не нужную жизнь. Я не живу ни настоящим, ни будущим – все в прошлом, и лишь память о нем поддерживает меня и дает некоторое нравственное удовлетворение... Часто теперь, устав за трудовой день, измученный давкой в метро, оглушенный ревом тысячей автомобильных гудков, я, возвратясь домой, усаживаюсь в покойное, глубокое кресло, и с надвигающимися

сумерками в воображении моем начинают воскресать образы минувшего. Мне грезится Россия, мне слышится великопостный перезвон колоколов московских, и, под флером протекших лет в изгнании, минувшее мне представляется отрадным, светлым сном: все в нем мне дорого и мило, и не без снисходительной улыбки я вспоминаю даже и о многих из вас – мои печальные герои...» [3: 4–5].

Для корпуса эмигрантской литературы 1920-х гг. было чрезвычайно характерно подобное ностальгическое отношение к «навекι ушедшей», как ее называет А. Ф. Кошко, России. В рассказах сборника отражены исключительно реалии дореволюционной жизни, в описании которых автор не скупится на детальное отображение исчезнувшего быта царской России. Так, например, в рассказе «Розовый бриллиант» фигурирует знаменитая меценатка княгиня Евгения Федоровна Шаховская-Глебова-Стрешнева.

В нем же автор, описывая свое путешествие на Нижегородскую ярмарку, замечает: «Только русский человек дореволюционной эпохи может иметь понятие о том, что представлял из себя Нижегородский шантан в период ярмарки. Русский безбрежный размах подгулявшего купечества, питаемый и воодушевляемый сказочными барышами, зашибленными в несколько дней; шальные деньги, энергия, накопленная за год и расточаемая в короткий промежуток времени – вот та среда и атмосфера, в каковой я очутился.... На шансонеток, съехавшихся со всех концов Европы, посыпался дождь сторублевых бумажек, и пошел пир горой, неудержимый, дикий, не знающий границ ни в тратах, ни в сумасбродствах, – словом, тот пир, о масштабах и размахе которого не могут иметь и не имеют хотя бы приблизительного понятия все те, кто не родился с русской душой» [3: 8].

Весь цикл рассказов А. Ф. Кошко действительно направлен к «русскому человеку дореволюционной эпохи», «родившемуся с русской душой». Ностальгия, пронизывающая повествование, отражается и в речи его героев, стилизованной под утерянную манеру разговора царской России:

«И перепуганный купец рассказал следующее:

– Вчерась мы, как и кажинный день, заперли в 9-м часу лавку, отпустили приказчиков, подсчитали выручку и, покончив с делами, поставили самовар и принялись чай пить. Выпили это мы с моей супружницей стаканчика по три. “Дай, – говорит, – Степаныч, я подолью тебе свеженького”. А я ей: “Нет, Савишна, что-то не пьется, не по себе мне как-то: не то сердце ноет, не то под ложечкой сосет”. – “Это ты крошки перекушал нынче”, – отвечает она. “Нет, крошки мы съели в плипорцию. Не в ей дело, душа, – говорю, – как-то ноет. Не быть бы беде!”» («Жертвы Пинкертонa») [3: 27].

Обращает на себя внимание использование в приведенном диалоге устаревшего еще в дореволюционные времена слова «плепорция», искаженного «пропорция» и означавшего норму или порцию.

В рассказах А. Ф. Кошко историко-бытовые детали призваны поддержать в читателе чувство ностальгии по ушедшей России. Детективный сюжет, разворачивающийся на этом ярком фоне, является, по сути, второстепенным в повествовании, а на первый план выходит эмоциональный посыл рассказа.

Однако с течением времени в среде русской эмиграции стали более востребованы произведения, отражающие реалии современной жизни. Кроме того, второе поколение эмиграции, покинувшее родину детьми и подростками, уже не испытывало ностальгии по исчезнувшим подробностям быта царской России, что отразилось в сюжетах произведений массовой литературы 1930-х гг. Среди них прежде всего обращает на себя внимание детективный роман Я. Ловича (Я. Л. Дейча) «Дама со стилетом», в котором действие разворачивается на фоне эмигрантской жизни в Шанхае 1930-х гг.

Я. Л. Дейч (1898–1956), сын знаменитого революционера Л. М. Дейча, сражался в рядах белогвардейцев и в 1920 г. эмигрировал в Харбин. В 1937 г. он перебрался в Шанхай, где работал в газете «Шанхайская заря» и печатал рассказы в журнале «Грани». Роман «Дама со стилетом», впервые опубликованный в 1940 г. в издательстве «Дракон», во-первых, использует в качестве фона для детективного сюжета яркую экзотику многонационального Шанхая, а во-вторых, отличается значительно большим динамизмом, чем детективы дореволюционных лет и 1920-х гг.

Я. Л. Дейч ориентируется на такие образцы детективов в жанре нуар, как «Мальтийский сокол» Дэшила Хэммета (1930) и «Глубокий сон» Рэймонда Чандлера (1939). Кроме того, в языке героев романа уже фиксируются американизмы, например, «коппер», распространенные в среде второго поколения эмиграции:

«– Дорогой мой, вам надоел Шанхай? Заявление, которое мне абсолютно непонятно, – задумчиво протянул, зажигая ленивым движением отличную сигару, выхоленный, изящный брюнет. – Вы находите, что Шанхай скучен? Но вы – беженец, случайный элемент Шанхая, вы не всосались в его жизнь, мало его знаете – и потому его очарование вам ничего не говорит. А между тем...

– В чем оно, это ваше очарование?! – воскликнул второй собеседник, молодой блондин с красивыми, живыми глазами. – В чем вы его видите? Где вы находите это очарование, Виктор Николаевич? Уж не в той ли пестрой, шумной, грязной толпе, которая снует по улицам Шанхая, горланит, бранится, торгуется? Неужели очарование – в тех голодных глазах, которые смотрят на вас, когда вы выходите из кино, из кабаре, из авто, – и молят вас о коппере? Эти наши беженцы, которые толпятся на авеню Жоффри и жадно ловят взгляд каждого прохожего в надежде на какой-нибудь грошовый заработок – в них вы находите очарование? Я слишком хорошо знаю жизнь этих несчастных людей, испытал ее на своей шкуре. Как далеко здесь до очарования! Где вы его видите? В чем?» [1: 5].

Дальневосточная волна русской эмиграции отражала в своих произведениях не только экзотическую обстановку китайских городов, но и реалии сурового быта глубинных горных и таежных районов. Как отмечает А. А. Забияко, «русские эмигранты на Северо-Востоке Китая жили буквально на границе территориальной, политической, темпоральной – между Китаем и Россией, между эмиграцией и метрополией, между прошлым и настоящим. Потому развитие литературного процесса дальневосточного зарубежья во многом определялось фронтальной (пограничной, порубежной) ситуацией, открывающей богатые возможности для рождения новых тем и сюжетов» [2: 92].

В прозе Б. М. Юльского (1912–1950?) подобные мотивы сплетаются с экзотикой китайских мифов и легенд, влиянием американской «литературы фронта», в частности, с творчеством Джека Лондона, переплетенным с традицией русского мистицизма времен Серебряного века. Юльский в своих рассказах создает мир, в котором русский герой, заброшенный судьбой в чуждое ему окружение, балансирует на грани сна и реальности, что может служить художественным отражением эмоций, испытываемых русской эмиграцией. В одном из известных рассказов писателя «След лисицы», опубликованном в харбинском журнале «Рубеж» в 1939 г., используется знаменитый китайский мифологический мотив об обращении прекрасной женщины в коварную лису. Однако описывая героиню рассказа, Юльский использует лексику, напоминающую произведения авторов Серебряного века: «Ее ресницы были опущены, придавая мистическую загадочность удлинённым полузакрытым глазам. Один раз он встретился с ней взглядом. Глаза у нее были ослепительно черные, и, уловив их взгляд на себе, Самарин покраснел» [7: 112]. Обратим внимание на то, что Д. С. Мережковский в романе «Петр и Алексей» подобным образом описывает отрицательную героиню, также обладающую мистическими способностями: «Но когда она глянула на него своими большими тускло-черными глазами, он вдруг понял, как она хороша» [5: 322].

Массовая литература русского зарубежья представляет собой оригинальную стадию развития классической русской детективной и приключенческой литературы, где авторы, согласно приведенному выше мнению Ю. М. Лотмана, одновременно сохраняя верность традициям психологизма, участвуют в конструировании новых для русской литературы жанров, таких как нуар у Я. М. Дейча или этнографический мистицизм у Б. М. Юльского.

Литература

1. Дейч Я.Л. Дама со стилетом. Polaris: Путешествия, приключения, фантастика. Вып. ССLIV. М., 2018. 259 с.
2. Забияко А.А. Проза харбинского писателя Бориса Юльского в контексте художественной этнографии дальневосточного зарубежья [Элек-

110 | тронный ресурс] // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2015. № 2 (32). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proza-harbinskogo-pisatelya-borisa-yulskogo-v-kontekste-hudozhestvennoy-etnografii-dalnevostochnogo-zarubezhya> (дата обращения: 06.11.2022).

3. Кошко А.Ф. Очерки уголовного мира царской России. Воспоминания бывшего начальника Московской сысской полиции и заведующего всем уголовным розыском Империи. Париж, 1926. 180 с.

4. Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 3. Таллинн, 1994. 315 с.

5. Мережковский Д.С. Антихрист (Петр и Алексей). М.: Панорама, 1993. 428 с.

6. Романенко Е.В. Семиотическое пространство массовой литературы: теоретический аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 3 (33): в 2-х ч. Ч. II. С. 162–167.

7. Юльский Б.М. След лисицы // Юльский Б. Зеленый легион: повесть и рассказы / сост. А. Колесова, А. Лобачева; вступ. ст. А. Лобычева; коммент. А. Колесова. Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. С. 110–122. (Серия «Восточная ветвь»).

N. A. Shulman

DETECTIVE AND ADVENTURE LITERATURE OF THE RUSSIAN DIASPORA

Abstract: The mass literature of the Russian diaspora, oriented towards commercial demand, reflected the diversity of contemporary emigrant society. While in the 1920s detective literature created in an emigre environment mainly used plots reflecting nostalgia for the lost Russia, a decade later mass literature abroad became more diverse. A special part in the history of Russian detective and adventure literature is occupied by texts that reflect the exoticism of the emigrant environment in Manchuria and China. The article analyzes the process of development of detective and adventure literature of the Russian diaspora in its historical aspect.

Keywords: mass literature; Russian detective story; literature of the Russian diaspora; comparative historical analysis.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ОСНОВА РОМАНА ГАЙТО ГАЗДАНОВА «ВЕЧЕР У КЛЭР»

Аннотация: в статье исследуется документальная основа романа Гайто Газданова «Вечер у Клэр». Особое внимание уделяется хронотопу, упоминанию ключевых дат Гражданской войны, а также описанию событий детства и юности главного героя.

Ключевые слова: Гайто Газданов; роман «Вечер у Клэр»; Гражданская война; документалистика.

Дебютный роман Гайто Газданова «Вечер у Клэр» отмечен печатью автобиографичности. В 1919 г. в возрасте шестнадцати лет будущий писатель вступил в ряды добровольцев белой армии, а в 1920-м покинул Россию в ходе крымской эвакуации. Все эти события стали документальной основой романа «Вечер у Клэр»: документалистика романа проявляется в хронотопе и в описании реальных исторических событий, в которые вовлечен главный герой.

Описанное в романе детство Николая Соседова во многом совпадает с детством самого Гайто Газданова. Главный герой вспоминает о «большом доме на Кабинетской улице, том самом», где он родился [2: 21]. Указанное место рождения в Петербурге подтверждает известный газдановед Ласло Диенеш [7: 19]. Кроме родного дома Газданова, который писатель сделает родным и для своего героя, совпадают и другие биографические факты: это смерти членов семьи, а также информация о месте учебы (сначала кадетский корпус, а затем гимназия) [7: 25]. Так, роман «Вечер у Клэр» начинается с упоминания конкретных топов, взятых из жизни писателя. Однако нам кажется наиболее интересным рассмотрение документалистики Гражданской войны в России, также освещенной в романе.

Отметим особый стиль повествования Гайто Газданова: он не стремится воссоздать подробную документальную хронику Гражданской войны, а передает ее через восприятие главного героя – Николая Соседова. В связи с его редким участием в боях батальный концепт в повествовании сведен к минимуму [3: 11]. Герой говорит об этом: «Во время Гражданской войны бои и убитые, и раненые прошли для меня почти бесследно» [2: 117]. В романе преобладает биографическое время, во многом опирающееся на историческую

112 | действительность [4: 22]. Таким образом, реальные события Гражданской войны преломлены через мироощущение главного героя.

В романе упоминаются исторические даты, но в основном Газданов пишет о приблизительном времени: «весной и летом 1920 года», «зимой 1919 года». Только однажды в романе писатель указывает точные даты, привязанные к реальным историческим событиям: он отмечает 16 и 17 октября 1920 года (столкновение с конницей Буденного), а также 20 октября этого же года (взятие Красной армией Джанкоя). Все происходящее Газданов дает через мироощущение Николая Соседова: «В двадцатых числах того же месяца <...> я сидел в деревенской избе, недалеко от Феодосии и ел хлеб с вареньем, запивая его горячим молоком» [2: 155].

Конечно, не все события Гражданской войны отмечены в романе, а только те из них, что имеют непосредственное отношение к главному герою. Это связано с тем, что Газданов ведет не линейное повествование, а дискретное. Дискретность связана в первую очередь со способом отображения воспоминаний о Гражданской войне: писателю в первую очередь важны воспоминания о людях, их поступках и разговорах [7: 74]. Подобным приемом автор отмечает военные даты, важные его главному герою как человеку, а не как солдату.

Добавим, что отражение исторических дат в романе связано с двумя видами времени: внешним и внутренним. Большая часть текста посвящена именно внутреннему времени, оно является биографическим. Внешнее проявляется в событиях Гражданской войны, которые непосредственно влияют на Николая Соседова [4: 26]. Подобной дифференцированностью изображения текущего времени можно объяснить дискретность повествования. У Газданова реальные исторические события смешиваются с их восприятием главным героем, что подтверждается его признанием: «Запомнились навсегда только некоторые ощущения и мысли, часто очень далекие от обычных мыслей о войне» [2: 117]. Два пласта времени, наслаиваясь друг на друга в произведении, во многом образуют нелинейное повествование.

В романе «Вечер у Клэр» Газданов воссоздает документальный хронотоп. Среди мест, которых коснулась Гражданская война и которые упомянуты в тексте, – Кисловодск, Крым (в частности, Таврида, Джанкой и Севастополь). Значительную роль в повествовании играет бронепоезд «Дым», являющийся «мостом» между населенными пунктами. Для Николая Соседова бронепоезд становится основным местом ведения войны, и большинство военных воспоминаний связаны именно с «Дымом». Газданов описывает устройство бронепоездов этого времени: «комфорт базы, теплые вагоны, электричество, чистота, обильная пища» [2: 121]. Кроме «Дыма», в тексте также упомянут и другой поезд – «Ярослав Мудрый». В повествовании этот бронепоезд становится переходной точкой от путешествия главного героя к его отъезду из России.

Крым для Газданова – место скорби. В первый раз он говорит о нем в связи с воспоминанием о смерти товарища. Крым – это непрерывное движение, т. к. географические реалии изображаются с бронепоезда, и многие топонимы повторяются [1: 57]. За счет хаотичного употребления писателем топонимов возникает ощущение не линейного движения с севера на юг, от Синелькова до Феодосии, а кругового движения. Как уже было отмечено, Газданов ведет повествование дискретно, и эту дискретность обуславливает нелинейное движение поезда.

Хронотоп Крыма во многом определяется хронотопом Севастополя. Во время Гражданской войны город становится прибежищем белой армии: «Вся грусть провинциальной России, вся вечная ее меланхолия наполняла Севастополь» [2: 149]. Газданов описывает город во время весны и лета 1920 г.: «Севастополь, покрытый белой каменной пылью, неподвижной зеленью Приморского бульвара и ярким песком его аллей» [2: 148]. Николаю Соседову Севастополь представляется застывшим городом; местом, где он еще более ощущает свое «подвешенное состояние» в дни войны: «С таким же бессилием и мы колебались на поверхности событий» [2: 148].

Важным пунктом хронотопа романа становится Феодосия. Николай Соседов, как и сам Гайто Газданов, покинул Россию именно из Феодосии. Крымская эвакуация изображена как нечто неизбежное: «Мы видели, что мы уедем; мы понимали это как непосредственную перспективу» [2: 157]. Кроме этого, писатель упоминает еще одну важную документальную деталь: «Я стоял на борту парохода и смотрел на горящую Феодосию» [2: 157]. Многочисленные факты в Феодосии красного террора в ноябре 1920 г. подтверждаются историческими хрониками и воспоминаниями очевидцев. Такое важное и судьбоносное событие для Газданова не могло не отразиться в его автобиографическом романе. Кроме этого, автор добавляет фразу, которая является отражением не рефлексии Николая Соседова, а тех знаний, что были у него самого на момент написания романа: «Я заметил, что нет уже России» [2: 157].

Отметим также связь между событиями детства главного героя и финальной сценой романа. В детстве отец нередко рассказывал Николаю истории о морских путешествиях, и именно морем герой покидает Россию. Гайто Газданов таким образом «зацикливает» воспоминания о детстве и Гражданской войне, выделяя их как историческое время и документалистику [6: 380]. После этого Николай Соседов вновь возвращается мыслями к Клэр: в произведении вновь появляется «художественное время».

Подведем итоги. Роман «Вечер у Клэр» имеет документальную основу: это факты из жизни автора (место его рождения, достоверная информация о членах семьи), памятные события 1920 года – красный террор в Феодосии, эвакуация Добровольческой армии из Крыма. При помощи описанных средств

114 | отображения исторической действительности (хронотопа, использования реальных дат, описания некоторых событий, имевших место в действительности), а также используя прием изображения исторических событий через мироощущение главного героя, Гайто Газданов создает нелинейное, в частности, дискретное повествование на разных темпоральных уровнях.

Литература

1. Ветрова М.В. Крым в романе Гайто Газданова «Вечер у Клэр» // Ломоносовские чтения 2017 года: Сборник материалов научной конференции (22 марта 2017 г., Севастополь). 2017.
2. Газданов Г. Вечер у Клэр. М.: Азбука-классика, 2016. 352 с.
3. Гусева Т.К. К вопросу о типологии: изображение войны Гайто Газдановым и Мигелем де Унамуно // Вестник ОГУ. 2011. № 11. С. 10–15.
4. Косенкова И.О. Структура художественного времени в романе Гайто Газданова «Вечер у Клэр» // Ярославский педагогический вестник. 2013. Т. 1. № 3. С. 20–29.
5. Мурашева О.П., Караева Л.Н. Бронепоезд «Дым» как сквозная пространственная структура в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр» // Ярославский педагогический вестник. 2011. Т. 1. № 4. С. 177–180.
6. Эль-Гамри М.А., Габалла М.А. Автобиографическое начало и герой-повествователь в романе Гайто Газданова «Вечер у Клэр» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 4. С. 375–383.
7. Dienes L. Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov. München: Verlag Otto Sagner, 1982. 224 p.

М. М. Nekrasova

THE DOCUMENTARY BASIS OF THE NOVEL OF G. GAZDANOV «AN EVENING WITH CLAIRE»

Abstract: The article reveals the documentary basis in the novel of G. Gazdanov «An Evening with Claire». Attention is paid to the chronotope, important dates of Russian Civil War and also description of the events of childhood and youth of the protagonist.

Keywords: Gaito Gazdanov; novel; «An Evening with Claire»; Civil War; documentary.

ТВОРЧЕСТВО БОРИСА ПОПЛАВСКОГО В КОНТЕКСТЕ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА

Аннотация: в статье рассматривается поэтическое творчество Бориса Поплавского в контексте немецкого романтизма, определяются основные аспекты в развитии немецкой культуры, повлиявшие на становление поэта.

Ключевые слова: Борис Поплавский; немецкий романтизм; русская эмиграция.

Борис Поплавский – поэт русской эмиграции, творчество которого отражает его глубоко индивидуальное сознание. По остроумному замечанию В. В. Набокова, Поплавский – «далекая скрипка среди близких балалаек» [8: 320]. Несмотря на яркий индивидуализм и стремление создать собственный художественный мир, вся поэзия Поплавского заключена в контекст мировой литературы и философии. Становление поэта обусловлено тщательным изучением им европейской культуры.

Исследованием поэтики Поплавского занимаются, в частности, такие исследователи, как Д. В. Токарев, О. А. Савинская, Р. Б. Компарелли, Г. М. Маматов и др. В своей диссертационной работе Н. Милькович [6: 40] справедливо указывает на то, что теоретическая основа поэтики Бориса Поплавского формировалась под влиянием творчества немецких романтиков, прежде всего Ф. Шеллинга и Г. Гегеля. Сам Поплавский в этой связи отмечал: «Гегель труден; но лучше, то есть ближе, не напишешь» [13].

Отметим, что интерес поэта к немецкой культуре возрос во время его поездки как художника в Берлин в 1922 г. Отметим, что способствовало этому и ежедневное посещение в Париже библиотеки св. Женевьевы, где он изучал философию, теологию и историю.

Истоки немецкого романтизма следует искать в мистическом учении Якова Беме. Впоследствии оно повлияет на становление Бориса Поплавского как поэта-визионера. Согласно воззрению Беме, вселенское бытие внутренне имеет амбивалентный характер. Обосновывая происхождение зла, Беме усматривает хаос, темное начало в пределах Божества: Бог по своей природе сочетает как доброе, так и злое начала. Противоположные качества постоянно борются, при этом существуя в единстве. В этом проявляется будущий гегелевский принцип диалектики – единство и борьба противоположностей.

116 | На амбивалентность мотивно-образной системы в художественном мире Поплавского справедливо указывает в своей диссертации О. С. Кочеткова [4]. Двойственность представлений ярко проявляется в эсхатологических мотивах Апокалипсиса.

Как уже отмечалось, по своей природе поэзия Поплавского абсолютно интимна и субъективна. Все литературное творчество поэта-младэмигранта носит исповедальный оттенок. Поэзия – это в первую очередь метод рефлексии, включающий анализ поведения, признание не только своих ошибок, но и собственной уникальности:

Я равнодушно вышел и ушел.
Мне было безразлично, я был новый...
(«Я равнодушно вышел и ушел...») [12: 314]

В приведенных строках отчетливо проявляется мифологизация жизне-творчества поэта – Борис Поплавский как романтический герой, одинокая и исключительная личность.

Как известно, для Гегеля, выдающегося представителя немецкой классической философии, лирическая поэзия – это «излияние души», т. е. явление всесторонне субъективное. В этом смысле Поплавский, продолжая гегелевские традиции, самозабвенно погружается в самоанализ. Проблематика и тематика в творчестве не разрабатываются по принципу сознательности. Все, о чем пишет Поплавский, – отзвук его внутреннего мира, страданий и томительных размышлений о смысле бытия:

Я стану жизнь рассчитывать и мерить.
Они прошли, безумные года,
Как отошла весенняя вода,
В которой отражалось поднебесье.
(«Померкнет день; устанет ветер реветь...») [12: 181]

Главным положением немецкого романтизма является слияние различных видов искусств, в том числе, литературы, с философией. Эту практику Поплавский делает постулатом своей поэтической жизни. Создавая лирические произведения, поэт формулирует тезисы своей философии, одновременно подкрепляя словотворчество написанием статей и ведением дневника, где ставятся проблемы экзистенциального и религиозного характера.

Отметим, что на формирование поэтики Поплавского повлияла и идея синтеза искусств [9], зародившаяся в рамках Йенского кружка в Германии. Искусство в целом, а не отдельный ее вид, приобретает свойства «музыкальности», «живописности», «поэтичности», вследствие чего литература, взаимодействуя с другими видами искусств, трансформируется, расширяя свои границы. Яркий пример присутствия образов музыкального искусства – творчество Гофмана.

Поэзии Бориса Поплавского присуща мелодичность. Музыкальность стала главной характеристикой его поэтики и выделила автора из ряда других поэтов русской эмиграции. На наш взгляд, на становление музыки в качестве значимой категории в эстетико-философской концепции поэта немецкий романтизм оказал особое влияние.

Важнейшим понятием немецкого романтизма является «трансцендентальная философия» – учение Ф. Шеллинга, согласно которому гений, совмещающий в своем творчестве свободу и необходимость, способен создавать шедевры. Развивая собственное учение об искусстве, Шеллинг утверждает, что гений действует сознательно и бессознательно [3: 302]. Именно бессознательное, выступающее в данном случае в качестве дополнительного элемента, позволяет поэту привносить в конечные образы бесконечный смысл.

Исследуя творчество Поплавского, можно утверждать, что бессознательное в его поэзии превалирует над сознательным. Вероятно, в этом в некоторой степени можно усмотреть источник его таланта. Сборник «автоматических стихов», изданный посмертно, иллюстрирует выдвинутый тезис. Сюрреалистическая практика «бессознательного» письма выражает стремление поэта выйти за границы обыденного представления о поэзии:

Тогда вы поймете что в малом
 Что приснилось вам на рассвете
 Было все что есть во вселенной
 И то что снилось вселенной
 (Стихотворение 27) [7: 59].

Наиболее значим интерес немецких романтиков к мифу как особой форме мышления. Романтический миф – мифология, в которой главную роль играет индивидуальная фантазия творца [9]. По Шеллингу, искусство не мыслится без мифологии. Когда миф отсутствует – художник сам создает его, чаще всего инстинктивно. В своих текстах Поплавский конструирует образ Рембо как давнего знакомого и творит личный миф о нем. Для поэта Рембо – жизненный и поэтический ориентир. Кроме того, на протяжении всего своего творчества он постоянно обращается к мифу об Орфее, в котором разрабатывается тема поэта и поэзии [5].

Однако главный миф, в сотворении которого приняли участие все современники Поплавского, – это миф о жизни поэта. В этом случае он следовал философии Шеллинга более, чем сам Шеллинг. Из воспоминаний о Поплавском Г. Газданова: «У него в жизни не было ничего, кроме искусства и холодного, невысказываемого понимания того, что это никому не нужно. Но вне искусства он не мог жить. И когда оно стало окончательно бессмысленно и невозможно, он умер» [1: 60].

Литература

1. Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников / предисл. Л. Аллена; сост. Л. Аллена, О. Гриз. СПб.: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. 184 с. (Судьбы. Оценки. Воспоминания. XIX—XX вв.).
2. Васинева П.А. Миф и мифотворчество в философии раннего немецкого романтизма [Электронный ресурс] // Общество. Коммуникация. Образование. 2017. № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-i-mifotvorchestvo-v-filosofii-rannego-nemetskogo-romantizma> (дата обращения: 24.06.2022).
3. История философии / под ред. В.В. Васильева, А.А. Кротова, Д.В. Бугая. М.: Академический проект, 2008. 518 с.
4. Кочеткова О.С. Идеино-эстетические принципы «парижской ноты» и художественные поиски Бориса Поплавского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 24 с.
5. Кочеткова О.С. Миф об Орфее в творчестве Бориса Поплавского [Электронный ресурс] // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2010. № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-ob-orfee-v-tvorchestve-borisa-poplavskogo> (дата обращения: 24.06.2022).
6. Милькович Н.С. Поэтическое искусство Бориса Поплавского: дис. ... канд. филол. наук. Белград, 2021. 256 с.
7. Менегальдо Е., Поплавский Б.Ю. Автоматические стихи. М.: Согласие, 1998. 228 с.
8. Набоков В.В. Другие берега: Автобиография. Берлин: Директ-Медиа, 2020. 368 с.
9. Никифорова А.С. Идея синтеза искусств в культуре немецкого романтизма (от И. Г. Гердера до Р. Вагнера) [Электронный ресурс] // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2015. № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ideya-sinteza-iskusstv-v-kulture-nemetskogo-romantizma-ot-i-g-gerdera-do-r-vagnera> (дата обращения: 24.06.2022).
10. Поплавский Б.Ю. Из дневников. 1928–1935. Париж, 1938. 66 с.
11. Поплавский Б.Ю. Метафизический граммофон [дневник]. СПб.: Леонардо, 2010. 192 с.
12. Поплавский Б.Ю. Сочинения / общая ред. и коммент. С.А. Ивановой. СПб.: Летний сад: Журнал «Нева», 1999. 448 с.
13. Токарев Д.В. «Гегель труден, но лучше, то есть ближе, не напишешь»: Романы Бориса Поплавского как «гегелевский текст» русской литературы // Новое литературное обозрение. 2019. № 2 (156). С. 41–59.

V. V. Kopylova

**BORIS POPLAVSKY'S WORK IN THE CONTEXT
OF GERMAN ROMANTICISM**

Abstract: The article examines Boris Poplavsky's poetic work in the context of German romanticism and identifies the main aspects in the development of German culture that influenced the poet's formation.

Keywords: Boris Poplavsky; German romanticism; Russian emigration.

«НАШ ЗАБЫТЫЙ ДЕТСКИЙ БОГ»: ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛАРИССЫ АНДЕРСЕН

Аннотация: статья посвящена анализу христианских мотивов в лирике поэтессы дальневосточного зарубежья Лариссы Андерсен в контексте формирования литературного процесса в эмиграции. Объектом изучения выступают лирические произведения раннего и позднего периодов творчества на материале коллективного сборника «Семеро» и собрания сочинений «Одна на мосту». Доказывается: несмотря на то, что христианские мотивы не являлись доминантой творчества Л. Андерсен, они все же занимали в нем значительное место и являлись отражением душевных переживаний поэтессы.

Ключевые слова: дальневосточное зарубежье; поэзия; лирика; Ларисса Андерсен; христианские мотивы.

Литература русской эмиграции является неотъемлемой частью русской культуры. Исследование литературного наследия эмигрировавших на Восток писателей дает уникальную возможность для понимания картины мира русских эмигрантов вдали от Родины с ее уникальными духовно-нравственными ценностями. Для эмигрантов русская культура и православие продолжали играть важную роль даже в странах, далеких от их понимания и принятия.

В первой четверти двадцатого столетия Россия пережила значительное количество испытаний и потрясений, что в конечном итоге привело к гибели и расселению по всему миру большого числа русских людей. По истечении времени исследователи назовут русскую эмиграцию самой масштабной и культурно-своеобразной [9: 3], потому как будучи отвергнуты Родиной, перенося порой нечеловеческие лишения за рубежом и не зная наверняка, смогут ли они вернуться в Россию, значительная часть русской интеллигенции не только не оборвала связь с российской культурой, но внесла значительный вклад в ее развитие.

Вся литература восточной ветви эмиграции рассматривается в том числе сквозь призму жизни и творчества русских эмигрантов в главном литературном центре Востока – китайском городе Харбине. Еще в начале XX в.

120 | Харбин был построен на линии Китайско-Восточной железной дороги. В 1922 г. приток эмигрантов в Китае достиг почти 200 000 человек [6: 18], значительную долю которых составляли русские. Харбин представлял собой средний провинциальный город. Русские люди держали магазины, гостиницы, медицинские учреждения, постепенно открывались высшие учебные заведения и развивалась инфраструктура: «Наши деды и отцы не только создали такое техническое совершенство своего времени, как КВЖД, но и построили в Маньчжурии десятки городов и поселков, заселили их, заложили в крае высоко современную культуру в таких ключевых отраслях, как сельское хозяйство, промышленность, торговля, наука и народное просвещение, открыли русские школы и институты» [7: 4]. В 20-х и 30-х годах XX в. порт Харбина, известный в культурных и деловых кругах как «Восточный Петербург» или «Вторая Москва», превратился в центр международной торговли. В городе воздвигали церкви, вдоль улиц строились увеселительные заведения: бары, рестораны, кинотеатры, открывались балетные студии и музыкальные школы. Со временем русская община в Харбине стала самой большой за пределами России.

Кроме того, мощным фактором духовного единения и стержнем национальной культуры была православная церковь. После революции и в годы Гражданской войны в Харбин эмигрировала значительная часть православного населения России, что поспособствовало образованию в 1922 г. Харбинской епархии [4: 73]. Так, православная церковь в годы эмиграции стала неотъемлемой частью повседневной жизни русского населения Северной Маньчжурии. В Харбине доминировало православие и православная культура. «Таким образом, в русской Маньчжурии существовал достаточно мощный механизм воспроизводства эмигрантской интеллигенции, воспитанной на духовных традициях отечественной культуры» [10: 130]. В городе активную работу по привлечению молодежи в свои ряды вел Христианский союз молодых людей (далее – ХСМЛ). При ХСМЛ устраивались концерты, музыкальные и литературные вечера. Харбинское отделение находилось на Садовой улице, где в 1926 А. А. Ачаир основал литературно-художественное объединение «Молодая Чураевка», просуществовавшее вплоть до 1933 г. Сам принцип организации «Чураевки» при ХСМЛ предполагал воспитание молодого поколения, подготовку его к дальнейшей жизни в эмиграции на патриотических началах [5: 10]. Под эгидой этого объединения русская молодежь постигала литературное мастерство в теории и на практике: организация регулярно устраивала творческие встречи, литературные лекции, публичные чтения, дискуссии. «Чураевка» воспитала многих известных харбинских поэтов: Валерия Перелешина, Георгия Гранина, Владимира Слободчикова и др. «Воссоздание образа утраченной России в Харбине началось по моделям недавнего прошлого – с образования литературно-художественных

объединений, где царствовала поэзия» [4: 155]. Оттачивала свое литературное мастерство среди «чураевцев» и Ларисса Андерсен – «печальный цветок русской эмиграции», всеобщая любимица, «яблонева девушка», муза многих поэтов и талантливая поэтесса.

Семья Лариссы Андерсен эмигрировала в Китай из Владивостока в 1922 г. незадолго до прихода Красной армии, когда девочка была еще в подростковом возрасте: «Это были двадцатые годы, когда русские не потеряли еще своего бодрого и даже задорного настроения. Старались верить в будущее, а пока не унывать. Это было время фокстрота, чарльстона, коротких платьев и короткой стрижки. Не для меня, конечно. У меня были две толстые косички, гимназическое платье с высоким воротничком» [8: 3]. В Харбине Ларисса начала посещать заседания «Чураевки». Уже в ранних стихотворениях Андерсен проявились талант и глубина чувственной девушки. Об ее таланте одобрительно говорили и опытные поэты – А. Ачаир, А. Вергинский, и молодые писатели-сверстники.

В 1931 г., когда поэтессе было меньше пятнадцати лет, в Харбине вышел сборник «Семеро», в который вошли несколько ранних стихотворений Андерсен: «Колыбельная песенка», «Яблони цветут» и «Память о весне». Однако литературная деятельность «Чураевки» вскоре прекратилась. В декабре 1934 г. стало известно о двойном самоубийстве поэтов Георгия Гранина и Сергея Сергина, тоже входивших в число чураевцев. После этого большинство молодых поэтов, в том числе Ларисса Андерсен, оставили Харбин и переехали в Шанхай, ставший для них второй «эмиграцией» [1: 19]. Причиной послужило также нежелание принимать участие в деятельности военизированных отрядов русских фашистов, поощряемых японскими оккупантами. В 1940 г. вышел первый и единственный сборник стихов Андерсен «По земным лугам». Другая книга поэтессы – «Одна на мосту» – выйдет только в 2006 г., в ней будут собраны ее многочисленные письма и воспоминания, эссе, очерки и стихи. И хотя за жизнь Ларисса Андерсен опубликовала не так много стихотворений и прозаических произведений, все ее тексты могут дать читателями представление о художественном мире поэтессы.

Интересной и малоизученной темой в творчестве Лариссы Андерсен можно назвать тему христианства. К сожалению, исследователи ее поэтического наследия редко принимают во внимание духовные и религиозные искания юной поэтессы. Хотя такие темы не были редкостью в окружении людей, оставшихся без Родины, а следовательно, оторванных от культуры и вынужденных соотносить свою жизнь с чуждым для них китайским миром. Даже учитывая то, что христианская тематика для русских людей, выросших в Российской империи, где преобладающей религией было православие, была чем-то естественным, все же ей стоит уделить особое внимание при изучении творчества поэтов восточной эмиграции, в частности, Лариссы Андерсен.

Еще с ранних лет Андерсен вводила образ Бога в свои лирические произведения, представляя Его светом, любовью, миром. В стихотворении, опубликованном в 1928 г. в журнале ХСМЛ, которое не вошло итоговый и самый полный сборник ее поэзии «Одна на мосту» [2: 12], Андерсен пишет о Боге как о Творце света, т. е. солнца, восходящего на востоке, и называет это казалось бы привычное для людей явление чудом.

И смотреть сегодня буду
На трепещущий восток,
Где откроет миру чудо,
Возвестив о свете, Бог [2: 12].

Далее лирическая героиня Андерсен, вдохновленная чудом явления света, даром сегодняшнего дня, провозглашает те ценности, которые дороги каждому христианину: любовь, прощение, благословение за обиду, радость.

Руки к миру протяну я
И любовно улыбнусь...
Все прощу, что было больно,
Всех за боль благословлю.
Песней – радостной и вольной –
Свет души моей пролью [2: 12].

В «Колыбельную песенку», напечатанную в чурьевском сборнике «Семеро», юная поэтесса вводит образ Бога. Лирическая героиня видит в Нем единственного, кто по-настоящему способен успокоить, умиротворить в тяжелое время: «Тихой поступью ходит Бог по путям степи / Подойдет и скажет тебе: “детка, спи!..”» [1: 11].

Бог в стихотворении Андерсен убаюкивает маленькую девочку, рассказывая ей сказочным языком обо всем, что наполняет мир материальный и духовный: «Скоро ночь расскажет нам с тобой интересные сказки / Видишь, высоко в небе зажглись две звезды-алмазки» [1: 11]. Всеведущий Бог предостерегает девочку от ненужных вопросов о дальнейшей судьбе, Он протягивает ей свою руку и предлагает следовать за ним вслепую. И только это может подарить маленькой девочке покой и умиротворение:

Дай руку, пора брести по росистой траве.
Ты не спрашивай глазами синими о своей судьбе,
Хочешь, песенку колыбельную я спою тебе? [1: 11].

И если в ранних стихотворениях Андерсен в образе Бога ощущается свет и надежда, то в более поздних ее произведениях сложно выделить однозначное отношение лирической героини к Богу. Практически каждое обращение к христианской теме у Андерсен пронизано тоской, сожалением, сомнениями, болью. В стихотворении «Бессонница», например, можно отметить разочарование в Божественной любви, сомнение во всемогуществе и благодати Бога:

И только ветер, ветер веет
 В опустошенных небесах.
 Там нет чудес и нет участия...
 И встанет новый день во зле... [1: 23]

В лирических произведениях Андерсен практически не встречается прямого обращения к Богу, а сомнения и в некоторой степени пренебрежительное отношение к вере редко является главным лейтмотивом всего стихотворения. Однако подобные мотивы часто встречаются в лирике Ларисы Андерсен, например, в произведениях: «Осень», «Лучшие песни мои не спеты...», «Колокол», «Ночь», «Я виновата перед Богом...». Можно сказать, что поэтесса, время от времени возвращаясь к теме участия Бога в жизни людей и в ее собственной судьбе, поднимает вопросы справедливости, милосердия, любви, проявления которых не всегда заметны в человеческой жизни. Обращения к Богу в стихотворениях Андерсен напоминают возмущения Иова, который требует от Творца объяснений видимой несправедливости. В человечестве по-прежнему находится место злу, беззакониям, войнам, безнаказанным убийствам, оттого безусловная любовь Господа, его крестная жертва иногда кажется лирической героине бессмысленной, тщетной:

Пригвожденный ко кресту,
 Обнажен и одинок,
 Тщетно смотрит в небеса,
 Тщетно молится за нас,
 За поля, луга, леса,
 Умирая каждый час,
 Наш забытый детский Бог [1: 27].

Однако в своих стихотворениях Ларисса Андерсен оставляет слабый луч надежды и веры, который способен пробиться сквозь мрак сомнений, разочарований и тоски и согреть особой чувственностью, что присуща любви, о которой проповедовал Иисус Христос. Эта любовь способна раскрыться в молитве, т. е. в непосредственном общении, диалоге с Богом:

Надо молиться чисто,
 Радуюсь и любя,
 Так, чтобы круг лучистый
 Вырос вокруг тебя...
 Чтобы такой кольчугой
 Сердце облечь ты смог –
 Вот... И тогда, как чудо,
 В нем засияет Бог [1: 30].

В стихах Лариссы Андерсен ощущается душевное смятение и непокой, вызванные потерей веры и отчаянным желанием души ее отыскать вновь, чтобы, как в юные годы, оставляя позади все ужасы XX в., трудности эмиг-

124 | рации, беспокойное одиночество и тоску по не обретенной Родине, верить, что с каждым восходом солнца совершается настоящее чудо.

Проанализировав приведенные произведения, мы можем прийти к следующему заключению: Ларисса Андерсен чувствовала оторванность от Родины и остро переживала разрыв с ней. В творчестве поэтессы не преобладают христианские мотивы, но обращение к образу Бога появляется в наиболее лирических произведениях. В ранних сочинениях героиня стихотворений смотрит на Бога, как на всемогущего Творца и милосердного родителя, поющего колыбельные и возвещающего грядущий день. Позже в произведениях Андерсен появляется глубокое разочарование в вере, возникают вопросы о судьбе, на которые нет ответов, ощущение бессмысленности общения с Богом. Однако и среди поздних произведений поэтессы мы можем увидеть светлые христианские образы, полные веры и света.

Литература

1. Андерсен Л. Одна на мосту: Стихотворения. Воспоминания. Письма [Электронный ресурс] / сост., вступ. ст. и примеч. Т.Н. Калиберовой; предисл. Н.М. Крук; послесл. А.А. Хисамудинова. М.: Русский путь, 2006. 86 с. – URL: <https://biography.wikireading.ru/36988> (дата обращения: 29.11.2022).
2. Андерсен Л.Н. Стихотворения [Электронный ресурс] // Х.С.М.Л. 1928. № 1 (13). С. 20. – URL: <https://www.russianshanghai.com/wp-content/uploads/2012/03/ИМСА.jpeg.jpeg> (дата обращения: 29.11.2022).
3. Бутыльская Л.В. Лингвокультурное пространство поэзии Лариссы Андерсен // Гуманитарный вектор. 2014. № 4 (40). С. 70.
4. Забияко А.А., Забияко А.П., Левашко С.С., Хисамудинов А.А. Русский Харбин: опыт жизнестроительства в условиях дальневосточного фронта [Электронный ресурс] / под ред. А.П. Забияко. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2015. 462 с. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvokulturnoe-prostranstvo-poezii-larissy-andersen> (дата обращения: 29.11.2022).
5. Забияко А.А., Эфендиева Г.В. «Четверть века беженской судьбы» (Художественный мир лирики русского Харбина): монография. [Электронный ресурс]. Благовещенск: АмГУ, 2008. 428 с. – URL: <https://atrstudy.amursu.ru/wp-content/uploads/2018/06/A.A.-Zabiyako-G.V.-Efendieva-CHetvert-veka-bezhenskoj-sudby....pdf> (дата обращения: 29.11.2022).
6. Ли Синган. Плывущий лотос в буре. Русские эмигранты в Китае. Пекин: Бюро перевода и редактирования ЦК КПК, 1997. 432 с.
7. Макаров А. Александр Вертинский. Портрет на фоне времени. М.: Олимп; Смоленск: Русич, 1998. 448 с.
8. Масс Т.Н. Унесенная эмиграцией. Неизвестная любовь Александра Вертинского [Электронный ресурс] // ЛГ: Итоги недели, 2009. № 16. С. 5. – URL: <https://itogi.lpgzt.ru/aticle/2000.htm/> (дата обращения: 29.11.2022).

9. Полян П. Эмиграция: кто и когда в XX веке покидал Россию // Россия и ее регионы в XX веке: территория – расселение – миграции [Электронный ресурс] / под ред. О. Глезер и П. Поляна. М.: ОГИ, 2005. 519 с. – URL: <http://www.demoscope.ru/weekly/2006/0251/analit01.php> (дата обращения: 29.11.2022).

10. Светланский А. Бегство из рая. Литература русских эмигрантов в Китае: В 10 т. Т. 10. Сладкое или горькое / гл. сост. Ли Янлин. Пекин: Китайская молодежь, 2005. 502 с.

A. M. Listopad

**«OUR FORGOTTEN CHILDREN’S GOD»: CHRISTIAN MOTIVES
IN THE WORK OF LARISSA ANDERSEN**

Abstract: The article analyses the Christian motives in the lyrics of the poetess of Far Eastern abroad Larissa Andersen in the general context of of the formation of the literary process in emigration. The object of the study is L. Andersen’s lyrical works of the early and late periods of creativity based on the material of the collective collection «Seven» and the collected works «One on the Bridge». The author of the article concludes that although Christian motives were not dominant in L. Andersen’s work, they still occupied a significant place in it and were a reflection of the poetess’ emotional experiences.

Keywords: Far Eastern abroad; poetry; lyrics; Larissa Andersen; Christian motives.

*ВЗАИМОСВЯЗЬ
ЛИТЕРАТУР И КУЛЬТУР:
ЛИТЕРАТУРНО-ТВОРЧЕСКИЕ
СВЯЗИ РУССКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ
ПИСАТЕЛЕЙ*

А. А. Анкудинова

выпускник магистратуры

Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина

Москва, Россия

arinaankudinova@gmail.com

А. Базилио да Сильва Лима

аспирант Литературного института им. А. М. Горького

Москва, Россия; Бразилия

astierbasilio@gmail.com

БРАЗИЛЬСКАЯ ПРЕССА О ВАРЛАМЕ ШАЛАМОВЕ: АНАЛИЗ ПУБЛИКАЦИЙ (1970–2015)

Аннотация: в статье впервые в литературоведении анализируется образ В. Шаламова в неисследованных ранее публикациях бразильской прессы (1970–2015).

Ключевые слова: В. Шаламов; бразильская пресса; лагерная проза; свидетель ГУЛАГа; миф о СССР.

Интерес к русской литературе в Бразилии возник с начала XX в. Особо значимыми текстами для бразильцев являлись переводы Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. Горького, И. Бабеля. Большинство из этих переводов были сделаны не с русского, а с языка-посредника (чаще всего с французского, но также и с английского, испанского и итальянского). При этом нередко искажался образ автора, что зависело от мнений, представленных в европейских и американских публикациях, нередко не столь объективных в своих оценках (напомним: это были годы холодной войны). Подобное положение вещей складывалось из-за отсутствия в Бразилии переводчиков, хорошо знающих русский язык, корреспондентов, имеющих возможность посещать съезды (ввиду антикоммунистических движений многим не давали визы), а также журналистов, не ограниченных в выборе источников. Единственный выход – обращение к иностранным коллегам, которые бывали в СССР и владели русским языком. Соответственно, их публикации покупались, а затем переводились на португальский. Так они попадали в руки к читателю на южном континенте. При этом отметим тот факт, что интерес к русской культуре там уже был сформирован.

Главную информацию о мире искусства бразильский читатель получал из газет и журналов. Отдельное приложение, посвященное литературе, публиковалось по выходным. В нем содержались довольно глубокие

128 | статьи, рецензии, а также произведения писателей или же их переводы. Такова была бразильская литературная традиция. В связи с этим считаем нужным обратить внимание на историю появления имени В. Шаламова в этих публикациях.

В настоящее время распространено мнение, будто бы до 2015 г. (то есть до первого издания впервые переведенных в Бразилии «Колымских рассказов») о Варламе Шаламове читатель на южном континенте ничего не знал: до указанного времени «...широкой публике ничего не было известно ни об этом авторе, ни о его “Колымских рассказах”» [1]. Нам же удалось обнаружить упоминания о писателе, датируемые еще 1970 г. Среди них особого внимания заслуживает некролог, вышедший 11 марта 1982 г. под названием *Varlam Chalamov, testemunha do horror do Gulag* («Варлам Шаламов, свидетель ужасов ГУЛАГа») в газете *Diario de Pernambuco*. До него были опубликованы еще два: 19 января 1982 *Nota de morte de Chalamov* («Тетрадь смерти Шаламова») и 21 января 1982 *Nota de morte* («Посмертная записка») – оба размещены в некрологических заметках штата Сан-Паулу; оба небольшие по своему объему и довольно поверхностные по содержанию, содержащие ряд фактических ошибок (в приведенных биографических сведениях).

Анализируемый нами некролог напечатан в крупном издании спустя два месяца со дня смерти писателя. Текст заимствован у французского издательства, сопоставимого с российским ТАСС. В некрологе в полной мере отражены все представления о писателе, привычные для западного мира того времени. Рассмотрим основные тенденции этих представлений.

1. Утверждается, что В. Шаламов – «um dos pioneiros da literatura dissidente» (пионер диссидентской литературы) [2: 25] или же одна из ключевых ее фигур, вслед за Н. Мандельштам и А. Солженицыным. Некоторые и вовсе предполагают довольно активное участие писателя в политических событиях страны, сообщают о его неоднократных «криках» в сторону запада, о его ярко выраженных протестах. Безусловно, все это заблуждение. Автора «Колымских рассказов» нельзя назвать таковым.

2. Следующая устойчивая мысль: «A maioria dos seus compatriotas ignora até seu nome. Na União Soviética, a publicação de suas obras continua sendo até agora proibida» (...Большинство его соотечественников игнорируют даже его имя. В Советском Союзе публикация его произведений остается до сих пор запрещенной) [2: 25]. Это также спорное утверждение. Да, цензура в СССР существовала, однако при жизни писателя было издано пять поэтических сборников: «Огниво» (1961), «Шелест листьев» (1964), «Дорога и судьба» (1967), «Московские облака» (1973), «Точка кипения» (1977). Был опубликован один колымский рассказ – «Стланик» (журнал «Сельская молодежь», 1965), а также рецензии и рекомендации современным писателям. Более того, В. Шаламов принимал участие в съемках телепрограммы «Новые книги»

(запись не сохранилась), что являлось бы невозможным для писателя, фактически преследуемого режимом.

3. В. Шаламов – друг, соратник, продолжатель традиций А. Солженицына. В некоторых изданиях Солженицын и вовсе представляется «вдохновителем» Шаламова: «O aparecimento em 1962 numa revista autorizada “Uma jornada de Ivan Denisovich”, de Alexandre Soljenitsin, animou Chalamov a propor seus “Relatos de Kolima”» (Появление в 1962 году в авторитетном журнале произведения Александра Солженицына «Один день из жизни Ивана Денисовича» побудило Шаламова предложить свои «Репортажи с Колымы») [2: 25]. Согласно сложившимся представлениям бразильцев, Солженицын был всегда рядом с автором «Колымских рассказов». Так, приведем пример комментария по поводу выхода поэтических сборников Шаламова (здесь необходимо обратить также внимание на противоречие: сборники писателя запрещены в СССР и в то же время публикуются): «Lendo-os, um homem soube pressentir o peso das lágrimas e de sofrimentos que os versos escondiam. Este homem era Soljenitsin» [2: 25] (Читая их, человек умел ощутить тяжесть слез и страданий, которые скрывали стихи. Этим человеком был Солженицын). Неоднократное цитирование слов последнего («Em Chalamov reconheci um irmão» – В Шаламове я узнал брата) [2: 25] еще более подчеркивает образ Солженицына как «вдохновителя» Шаламова. На самом деле известна реальная история отношений двух писателей.

4. Проблема возникает и в осмыслении прозы двух писателей. Бразильский читатель не разграничивает жизнь авторов и их лирических героев. Тексты скорее воспринимаются как документальные, чем как художественные. Так, например, само название «Колымские рассказы» переводится по-разному в одно и то же время, иногда даже в одном и том же журнале (*Récits de Kolyma*, *Narrativas de Kolyma*, *Relatos de Kolyma*, *As narrativas de Kolyma*), и сопровождается терминами «сводки», «репортажи», «свидетельства», реже – «мемуары». Сам топоним «Колыма» из-за частого перевода с других языков не имел фиксированной формы, а отсутствие ударения (принятого в португальском) вызывало сомнения в его прочтении: то ли «Кóлыма», то ли «Колымá».

5. Последняя из выделенных нами на сегодняшний день тенденций этих лет – акцентирование трагической стороны жизни писателя. «Estrangeiro em sua própria casa» (Иностранец в собственном доме) [2: 25] – именно так называют Шаламова. При этом многие факты подвергаются искажению, что делается сознательно, с целью показать, насколько тяжелой была жизнь в Советском Союзе и насколько жестоким было его правительство. Так, например, при описании сроков заключения нередко говорится, что писатель был освобожден только тогда, когда умер И. В. Сталин (т. е. в 1953 г., а на самом деле, за год до этого). Подчеркивается неблагополучие личной жизни

130 писателя: мол, у Шаламова была дочь, но ее он никогда не видел, потому что «*porque tinha nascido depois de sua prisão*» (она родилась после <его> ареста) [2: 25], хотя на самом деле они встречались. Слова, адресованные западным изданиям о запрете публикации произведений без разрешения автора, воспринимаются как слова, сказанные под давлением властей. Есть немало других примеров подобных ситуаций.

Выбранный нами для анализа некролог заканчивается фразой: «*Uma das últimas satisfações do escritor foi a de contemplar um exemplar de sua célebre obra, escrita em russo e publicada pelas Edições da Emigração soviética no Ocidente. Por este livro, seu autor havia ganhado o Prêmio da Liberdade, atribuído em 1981 por um grupo de escritores franceses entre os quais figurava Pierre Emmanuel e Eugène Ionesco (AFP)*» (Одним из последних удовольствий (имеются в виду последние годы жизни автора) было созерцание экземпляра его знаменитого произведения, написанного на русском языке и изданного на Западе эмигрантскими издательствами. За эту книгу ее автор получил премию свободы, присужденную в 1981 году группой французских писателей, включая Пьера Эммануэля и Эжена Лонеско (AFP)) [2: 25]. Между тем мы знаем реальную реакцию Шаламова на это издание – равнодушие. Таким образом, приведенная неточность фактов говорит о том, что имя писателя действительно нередко использовалось для спекуляций и манипуляций во времена холодной войны, и подавалось в том контексте, который более подходил для того или иного временного периода.

Только в 1993 г., когда уже не было ни Советского Союза, ни напряженной международной политической обстановки, бразильская общественность получила возможность узнать больше о творчестве писателя. Произошло это благодаря усилиям крупнейшего популяризатора русской литературы в Бразилии Б. Шнайдермана. Впервые в стране появляется автор, знающий русский язык и способный рассказать о традициях русской культуры. Под его пером уточняется и образ Шаламова. Рассмотрим основные положения ключевой публикации Шнайдермана «*Между художественной литературой и историей*» (1993).

1. Прекращается путаница в фактах биографии, приводятся точные сведения из жизни писателя. Акцентируется внимание на его положении в русском обществе: «*Durante muitos anos, era conhecido na União Soviética pelos seus versos neoclássicos, de acentuado tom filosófico*» (В течение многих лет он был известен в Советском Союзе своими неоклассическими стихами с сильным философским оттенком...) [4: 46]. Отмечается категорическое несогласие писателя с зарубежными публикациями его произведений.

2. Подчеркивается значимость лагерной темы, однако впервые Шаламов рассматривается как самостоятельный писатель, который ни в коем случае не появился «после» Солженицына и не находился под его влиянием, а лишь

вел с ним диалог. Шнайдерман также пронизательно отмечает разницу творчества двух писателей, подчеркивая точность повествования Шаламова и «идеологичность» Солженицына.

3. Впервые правильно дается название «Колымских рассказов» – *Contos de Kolimá*. Именно под таким названием книга Шаламова отныне будет публиковаться в Бразилии.

Часть размышлений о Варламе Шаламове вошли в небольшую «Энциклопедию русской культуры XX века», составленную Шнайдерманом, – *Os escombros e o mito* (1997). Можно сказать, это была своего рода презентация бразильской читающей публике имени В. Шаламова, главным образом потому, что исследователь переводил отрывки из его дневников, которые давали большее представление о творческой манере писателя.

Из многочисленных упоминаний В. Шаламова в последующих публикациях (начиная с 2000 г.) видим, что интерес к нему значительно возрастает. В 2004 г. выходит антология *A Paixão Pelos Livros* («Страсть к книгам»), посвященная теме любви к литературе, где вслед за Г. Флобером, Ф. Петраркой, М. Монтенем и многими бразильскими авторами идет В. Шаламов и его произведение «Мои библиотеки» (перевод с русского – Т. Ларкина). Также считаем нужным упомянуть одно из интервью Б. Шнайдермана журналисту Тьяго Линсому (газете *Correio Braziliense*, 26.09.2009), в котором он, рассуждая о том, каким образом в русской литературе отражается исторический контекст, приводит в качестве примера творчество В. В. Маяковского, И. Э. Бабеля, В. Т. Шаламова. Таким образом, имя Шаламова дается в одном ряду с известными в Бразилии писателями, книги которых неоднократно там были изданы. И хотя «Колымские рассказы» в то время еще не были опубликованы, но читатель уже слышал о них. В другом интервью на вопрос: «Какая хорошая книга произвела на Вас наиболее сильное впечатление?» – Б. Шнайдерман отвечает: «*Contos de Kolimá, Varlam Chalamov, sobre o gulag. Que eu saiba só existe em nossa língua numa edição portuguesa*» («Колымские рассказы» Варлама Шаламова о ГУЛАГе. Насколько я знаю, на нашем языке есть только одно португальское издание) [2: 15]. Отметим, что португальское издание не равно бразильскому: несмотря на единый язык, между странами был коммерческий договор – не торговать книгами между собой, поэтому и покупка книг была весьма затруднительной.

Наконец, в 2015 г. издательство «34» опубликовало полное собрание «Колымских рассказов», впервые переведенное с русского на португальский (над его переводом работало девять человек), с точным названием – *Contos de Kolimá*. Именно с этого момента начинается история шаламоведения в Бразилии, о котором сегодня немало информации в свободном доступе.

Таким образом, проведенный анализ позволяет сделать некоторые выводы. Во-первых, с учетом новых данных, обнаруженных нами, следует считать,

132 | что первые упоминания о писателе в Бразилии относятся к 1970 г. Во-вторых, важно подчеркнуть, что отношение к В. Шаламову, сложившееся на южном континенте, существенно трансформировалось: если первоначально его имя использовалось как инструмент в холодной войне, то впоследствии к нему пробудился интерес как к художнику, писателю.

Литература

1. Жуков А., Бэса Феррейра Р. «Колымские рассказы» Варлама Шаламова: критическая рецепция в Бразилии [Электронный ресурс]. – URL: <https://shalamov.ru/research/473/>
2. Militich N. Varlam Chalamov, testemunha do horror do Gulag // Diário de Pernambuco. 1982. Ano 157. № 67. 40 p.
3. Os contos de Chekov me dão profunda lição humana // O Estado de São Paulo. 2008. 35 p.
4. Schnaiderman B Entre a ficção e a história // Jornal do Brasil. 1993. Ano CII. № 290. 120 p.
- 5.

A. Ankudinova

A. Basílio da Silva Lima

BRAZILIAN PRESS ABOUT VARLAM SHALAMOV: ANALYSIS OF PUBLICATIONS (1970–2015)

Abstract: This article analyzes for the first time the image of V. Shalamov in previously unexplored publications of the Brazilian press 1970–2015.

Keywords: V. Shalamov; Brazilian press; camp prose, a witness of the Gulag, a myth about the USSR.

СУДЬБЫ БЕЛОЙ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ В ТУРЦИИ: НОВОЕ В ЭМИГРАНТИКЕ

Аннотация: в статье исследуется литературная и издательская жизнь белоэмигрантов в Турции 1920-х гг. Основным источником исследования послужил труд «Русская белая эмиграция в Турции: век спустя (1919–2019)», созданный международной группой исследователей. В статье приводятся сведения о творчестве русских писателей-эмигрантов, о русской периодике.

Ключевые слова: белые русские; Стамбул 1920-х годов; русское зарубежье; эмиграция.

Как известно, страны, прилегающие к Черному морю (в частности, Турция), являлись довольно многочисленным средоточием русской эмиграции. В Турцию эмигрировали около 150 тысяч «белых русских»: более ста тысяч военных, шесть тысяч больных и раненых, двадцать семь тысяч женщин и детей.

Среди беженцев было немало представителей творческой интеллигенции: актеры, музыканты, писатели, художники. Значительное количество составляли литераторы. Как отмечал журналист и участник Белого движения Николай Чебышев, Стамбул был просто «полон журналистами и литераторами, не успевшими еще рассыпаться по вселенной» [3: 289].

Хоть Турция и не стала центром русской эмиграции, но через нее пролегли пути таких известных писателей, как И. А. Бунин, А. Н. Толстой, его супруга поэтесса Н. В. Крандиевская-Толстая, Н. А. Тэффи, Гайто Газданов, А. Т. Аверченко, Н. Я. Агнивцев, А. П. Шполянский (Дон-Аминадо), В. Л. Андреев и мн. др. Далеко не все писатели остались в Турции, после получения соответствующего разрешения значительная часть из них уехала в другие страны.

Б. Ю. Поплавский и В. А. Дукельский летом 1920 г. создали первое литературное объединение русской эмиграции – «Цареградский цех поэтов» (по аналогии с «Цехом акмеистов»). В нем проводились литературные вечера, беседы на литературные темы, организовывалась помощь молодым поэтам в издании сочинений. Благодаря поддержке «Цеха» был опубликован целый ряд поэтических сборников начинающих поэтов: «Царь Солнце» Игоря

134 | Ястребова (1920), «Пасмурные птицы: Стихи 1918–1920» Григория Финна (1921), «Яичница с луком: стихи, шаржи, напевы и перепевы» Станислава Сарматова (С. Ф. Опеньховского, 1921), «Солнечный итог. Лирика» Андрея Аллина (1922) и др.

3 января 1921 г. в Стамбуле был учрежден «Союз русских писателей и журналистов», членами которого со дня его основания стали А. Т. Аверченко, В. И. Горянский, В. Х. Даватц, кн. Павел Долгоруков, И. М. Калинин и др., где писатели делились своими мыслями о Новой России, положении беженцев в Стамбуле, анализировали произведения друг друга.

Для поэтов-эмигрантов вынужденный отъезд из России, безусловно, носил трагический характер. Важно отметить, что именно в Стамбуле впервые прозвучал в их творчестве мотив изгнанничества. Например, в пьесе И. Д. Сургучева «Реки вавилонские» мастерски передана данная тема. Русские беженцы сопоставляются в пьесе с изгнанными из рая грешниками, которые с особым трепетом хранят в памяти образ утраченной родины. По отзыву известного востоковеда-тюрколога С. Н. Утургаури, «“Реки вавилонские” – это не столько картины нищенского быта русских эмигрантов, сколько историко-философская драма с религиозным подтекстом о судьбе русских в изгнании» [2: 211].

Одним из наиболее известных писателей, нашедших убежище в Турции, был Аркадий Аверченко. Помимо писательской деятельности он активно занимался театром. По воспоминаниям Николая Чебышева, Аверченко являлся блестящим собеседником: «Аверченко был приятен в общении... <...> Популярности Аверченко способствовал, помимо таланта, благодушный, доброжелательный нрав, дар легко сблизиться» [3: 290]. Писатель активно сотрудничал в еженедельной газете «Вечерняя пресса», где был опубликован цикл его фельетонов «Записки простодушного», постоянно работал в журнале «Зарницы», самостоятельно выпустил журнал «Рождественский сатирикон», впоследствии ставший преемником знаменитого петербургского «Сатирикона».

Другим наиболее известным писателем в Стамбуле являлся Б. А. Лазаревский, творчество которого особенно высоко ценилось женской аудиторией, ведь Лазаревский умел глубоко понимать тонкий внутренний мир женщины, успешно изображал женские образы, его сюжеты были преимущественно о любви. Его книга «Мое сердце. Душа женщины» выдержала три издания.

Широкой популярностью пользовались произведения Ивана Корвацко-го, выпустившего сборник стихов «Золотой рог» и сборник рассказов «Без ветрил». Помимо писательства, Корвацкий занимался музыкой, писал для газет музыкальные обзоры, в частности, дал ряд статей о творчестве Игоря Стравинского.

Белоэмигранты имели в Турции и свою периодику. Первоначально выпускалось две газеты – «Русское эхо» и «Вечерняя пресса». В них печатались А. Т. Аверченко, Н. А. Тэффи и др. Затем стали выходить такие газеты, как «Вечерние новости», «Русская мысль», «Новый век», «Новое время» и т. д.

Литературная жизнь «русского Константинополя» получила подробное освещение на страницах двух альманахов – «На прощание» и «Русские на Босфоре», которые были опубликованы в 1923 и в 1928 гг. соответственно. Эти литературно-публицистические альманахи играли важную роль в жизни русских изгнанников, ведь благодаря им белоэмигранты могли поддерживать друг друга, несмотря на то, находились порой в разных странах. Составителем и главным редактором обоих альманахов являлся А. А. Бурнакин, увлеченный благородной идеей объединения русских эмигрантов. Так, в изданном в Софии альманахе «Зарубежный клич» главным девизом стал «Русские всех стран, соединяйтесь!» [1: 228].

Немаловажно отметить, что кроме различных газет, журналов и художественных произведений активно выпускались многочисленные учебники и словари – не только русского, но и турецкого языков. Так, тюрколог Г. Троценко составила «Краткую грамматику и самоучитель турецкого языка». В ее работе дана фонетика, грамматика турецкого языка, турецко-русский словарь «самых необходимых слов», тематический разговорник, басни, анекдоты и песни.

Итак, хотя Константинополь (затем Стамбул) и не стал центром русского зарубежья, подобно Парижу или Берлину, но русские эмигранты оставили заметный след в социальной и культурной жизни и этой страны. Об этом писали составители альманаха «На прощание», когда покидали Турцию: «Русские беженцы сумели, как ни тяжелы были и в материальном и в моральном отношении условия их жизни, оставить по себе незаурядный след и оказать значительное культурное влияние на все слои разноплеменного населения города» [2: 200].

Литература

1. Тюркан Олджай, Москвин В.А., Петроченко В.И., Сорокина М.Ю. Русская белая эмиграция в Турции. Век спустя (1919–2019). Русско-турецкий форум общественности. Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына. М., 2019. 396 с.
2. Утургаури С.Н. Белые русские на Босфоре: 1919–1929. М.: МБА. 2013. 328 с.
3. Чебышев Н.Н. Близкая даль: Воспоминания. Париж, 1933. 369 с.

*V. M. Mongush***DESTINIES OF WHITE RUSSIAN EMIGRANTS IN TURKEY:
THE NEW IN RUSSIAN EMIGRATION**

Abstract: In this study the author analyzes the literary and publishing life of Russian emigrates (so-called “White Russians”) in Turkey in 1920s. The main source of the research were work “Russian White emigration in Turkey: a century later (1919–2019) created by international group of scientists. Russian emigrant writers, Russian periodicals, and the main publications of magazines are given in the article.

Keywords: White Russians; Istanbul of 1920s; Russian abroad; emigration.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ВОДНОГО ПРОСТРАНСТВА В ПОЭЗИИ РОССИИ И КИТАЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. И. ТЮТЧЕВА И ЛИ БО)¹

Аннотация: образ водного пространства занимает важное место в русской и китайской поэзии и нередко встречается в произведениях Ли Бо и Ф. И. Тютчева. В статье анализируются отдельные стихотворения двух поэтов и показываются различные способы художественного воплощения в них водного пространства.

Ключевые слова: образ водного пространства; Ли Бо; Ф.И. Тютчев.

Ли Бо (701–762) – поэт династии Тан. Известный как бессмертный поэтический гений, Ли Бо является одним из самых почитаемых поэтов в истории китайской литературы и одним из величайших поэтов мира наряду с Данте и Петраркой, Низами и Фирдоуси, Пушкиным и Шекспиром. Он оставил после себя около девяти сот стихотворений, и более чем в четырехстах из них встречается изображение водного пространства [1: 1].

Стихотворение «Прощаясь [с Шу], плыву за Чуские врата...» создано Ли Бо, когда он был молодым человеком, отправившимся из родного города в далекое путешествие. Произведение начинается с картины дальнего путешествия, продолжается описанием того, что видел и чувствовал лирический герой по пути, и заканчивается строфой, выражающей тоску по родному дому. Возвышенное настроение стихотворения, красноречивый стиль и яркая образность отражены в замечательных величественных пейзажах, воспевающих молодость и нестандартность личности автора, его сильное ностальгическое чувство.

Образы воды появляются в произведении несколько раз: «Река вошла в невиданный простор» – это контрастирует с предыдущей строкой стихотворения: «Сменились горы вольною равниной» [2: 5]. Примечательно, что порядок этих двух строф постепенно меняется по мере движения лодки вперед, а слова «сменились» и «вошла» создают ощущение стремительного

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке КНР, проект Лю Цзинь Оу № 708 [2021]. 708.

138 | водного потока, передавая волнение поэта при виде этой сцены – он впервые покидает родной город: «О воды милые родного края, / Вы десять тысяч ли несете нас!» [2: 5] – здесь используется прием персонификации, с помощью которого передается острая тоска по оставленному родному городу.

В стихотворении «Смотрю на водопад в горах Лушань...» графически изображены величественные гордые пейзажи водопада Лушань: «Летит он с облачных высот, / Сквозь горный лес» [3: 1]. Здесь автор ярко показал бушующий бег низвергающегося водопада, используя олицетворение и гиперболу для описания как высоты и крутизны горы, так и стремительности воды. Но поэту представляется, что такого описания недостаточно, и тогда он добавляет в стихотворение еще одну строку: «И кажется: то Млечный путь / Упал с небес» [3: 1]. Подобное сравнение земного водопада с небесным Млечным путем подчеркивает величие первого, делает картину более яркой и реалистичной.

Стихотворение «В башне Желтого журавля провожаю Мэн Хаожаня в Гуанлин...» было написано Ли Бо в момент прощания с его другом Мэн Хаожанем. По сравнению с другими стихотворениями, посвященными мотиву прощания, в которых обычный преобладающий тон – тон тоски и печали, указанное стихотворение напоено светлой грустью. Видимо, это можно объяснить, во-первых, тем, что оба – Ли Бо и его друг Мэн Хаожань – были поэтами; во-вторых, тем, что это прощание вписано во временной контекст процветающей эпохи; в-третьих, что немаловажно, оба друга были молоды и полны надежд. Встреча, дружба, а затем прощание Ли Бо и Мэн Хаожань пришлось на то время, когда общество было стабильным, экономика процветала, и они расстались в марте, когда цвела весна:

Уже и паруса его далекий силуэт
 В весенней дымке на реке
 Свой растворяет след.
 С лазурью неба слившись, он
 В дали совсем исчез,
 И только вижу, как Янцзы
 Течет за край небес [4: 58].

Кажется, что эти строки посвящены пейзажу, но на самом деле они являются выражением глубокого чувства поэта к своему другу. Лодка Мэн Хаожаня была уже далеко, а лирический герой все еще стоял на берегу реки и смотрел на далекие паруса, пока не увидел, как они исчезают в небе: так долго он провожал взглядом друга. В строке «Янцзы течет за край небес» водное пространство реки символизирует уход близкого человека, выражая тоску и добрые пожелания ему при расставании.

Таким образом, во всех трех приведенных стихотворениях символика водного пространства раскрывает сильные чувства лирического героя. По-

средством этого образа раскрываются мотивы восхищения перед величием природы, трепет перед стихией, мотивы судьбы, дружбы, путешествия, разлуки, тоски по родному краю.

Ф. И. Тютчев (1803–1873) не только известный русский лирический поэт XIX в., но и поэт-классик, что также роднит его с классиком китайской литературы Ли Бо. За свою жизнь он написал около четырехсот поэтических произведений, ранние из которых имеют четкую социальную направленность, остальные – в основном философские, любовные и пейзажные. Его стихи имеют основу в реальной жизни. Однажды он справедливо заметил: «Чтобы поэзия процветала, она должна иметь корни в земле» [5: 120]. Утверждая необходимость серьезных социальных перемен и одновременно опасаясь революции, в своих стихах он нередко отражает предчувствие революционных бурь и тревожное состояние души. Его любовные стихи отличаются пронзительной нежностью. Изображая природные пейзажи, Тютчев умело передает смену времен года и внутренние переживания.

Стихи Тютчева часто связывают различные образы с философией, и образы водного пространства не являются исключением. Отметим, что на мировоззрение Ф. И. Тютчева оказала огромное влияние «философия тождества» Ф. Шеллинга. Немецкий философ считал, что природа – это видимый дух, а дух, в свою очередь, – невидимая природа, и что эти категории тесно связаны. Например, в стихотворении «Волна и дума» «природа» и «дух» одновременно противопоставлены и совмещены. Противопоставление двух образов – «волны» и «думы» – создает двойную структуру стихотворения, а их сочетание связывает эти два образа друг с другом, выражая тем самым философские размышления поэта о силе и бессилии человеческого разума.

В стихотворении «Весенние воды» весенние воды являются «молодой весны гонцами», они своими песнями оповещают людей о приходе весны, а май (т. е. новая весна – в средней полосе России холодно, весна наступает только в мае) представлен образом молодой красивой девушки. Весна, «тихая и теплая», водит «румяный и светлый хоровод». Весенние воды, которые люди того времени считали холодными водами, и весна, которая всего лишь олицетворяет время года, здесь предстает в виде яркой жизни. Таким образом, становится ясно, что природа, какой ее видит Тютчев, – это не храм богов, как у древних греков, и не храм Бога, единственного творца Вселенной, как в христианстве, а живой организм. Согласимся с мнением Д. Благого: «В восприятии Тютчевым природы нет ничего неподвижного, мертвого: все движется, дышит, живет» [6: 447]. Таким образом, все, что касается природы как живого организма, любимо Тютчевым и широко изображено в его произведениях. Природная философия Тютчева основана на понимании того, что природа – живая («не слепок, не бездушный лик»), она

140 | дает человеку силы и повышает его духовность, что человек – часть природы и должен следовать ей и приобщаться к ее гармонии.

Если в Китае две великих реки – Янцзы и Хуанхэ, то в России река-матушка Волга – самая протяженная река в Европе. Водное пространство играет важную роль в жизни наших двух стран. Несомненно, образ воды – один из основных в литературе, искусстве, культуре. Писатели Китая и России нередко описывают воду в своих произведениях. С точки зрения творческих приемов и выражения эмоций, китайские и русские описания имеют как сходства, так и различия. Согласно приведенному выше анализу, Ли Бо и Ф. И. Тютчев выражали эмоции по отношению к природе через образы воды, используя их, раскрывали философские мотивы судьбы, дружбы, разлуки, тоски по родному краю.

Литература

1. 胡筠. 李白诗歌水意象探讨 [J]. 天中学刊, 2010, 25(06): 89–92. DOI: 10.14058/j.cnki.tzsk.2010.06.022.
2. Бо Ли: Пейзаж души: «Поэзия гор и вод», СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 5.
3. Ли Бо. Поэзия / пер. А.И. Гитовича. СПб.: Кристалл, 1999. С. 1. (Библиотека мировой литературы. Малая серия).
4. Размышления тихой ночью. Сто китайских стихотворений / пособие подгот. Е. Ипатова, Юй Сухуа. М.: ВКН, 2018. С. 58. (Метод обучающего чтения Ильи Франка).
5. Тютчев Ф.И. Письмо к И.С. Гагарину от 3 мая 1836 г. [Подлинник на французском яз.] // Русский архив. 1879. Вып. 5. С. 120.
6. Благой Д. Литература и действительность. М.: Гослитиздат, 1959. 447 с.

Li Jiahui

ARTISTIC IMAGE OF THE WATER SPACE IN POETRY OF RUSSIA AND CHINA (ON THE MATERIAL OF THE WORKS OF LI BO AND F. I. TYUTCHEV)

Abstract: the image of water space occupies an important place in Russian and Chinese poetry and is often found in the works of Li Bo and F.I. Tyutchev. The article analyzes the separate poems of the two poets and shows various ways of artistic embodiment of the water space in them.

Keywords: image of water space; Lee Bo; F.I. Tyutchev.

ПРОРЫВ СТРАДАНИЯ: СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РАССКАЗА «СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА» МИХАИЛА ШОЛОХОВА И РОМАНА «ЖИТЬ» ЮЙ ХУА²

Аннотация: рассказ «Судьба человека» Михаила Шолохова и роман «Жить» Юй Хуа реально отображают жизненные страдания. В статье сравниваются жизненный опыт и черты характера двух главных героев, анализируется их различное отношение к жизни и страданиям с точки зрения культур двух народов.

Ключевые слова: «Судьба человека»; «Жить»; страдание.

«Судьба человека» – рассказ советского писателя Михаила Шолохова, написанный в 1956 г. Этот рассказ писатель готовил десять лет, и произведение имело огромный успех, хотя по объему оно довольно короткое, но обладает большой ценностью. А «Жить» — роман китайского писателя-авангардиста Юй Хуа, опубликованный в 1992 г. Роман был описан в зарубежной прессе так: «В романе “Жить” Юй Хуа рисует полную картину Китая двадцатого века. <...> В романе рассказывается история всего Китая во второй половине минувшего века голосом Фугуя ... <...> Роман стал образцом современной китайской литературы» [1: 187]. Оба произведения – о силе человеческой воли перед лицом непреодолимых страданий. Однако в связи с различными особенностями жизни в двух странах, различной культурой и менталитетом двух народов в произведениях отражены – с философской точки зрения – и различные типы такой философской категории, как страдание.

Оба произведения – и «Судьба человека» Шолохова, и «Жить» Юй Хуа – основаны исторических событиях и показывают тяжелый и страшный жизненный опыт семьи и человека. Оба раскрывают различные черты характера двух народов – решительный и смелый русский характер и склонный к долготерпению стоический китайский национальный характер.

² Работа выполнена при финансовой поддержке КНР, проект Лю Цзинь Оу № 708 [2021].

Андрей Соколов, главный герой рассказа «Судьба человека», ничем не примечательный человек, гражданин Советского Союза. Судьба Соколова всегда была связана с судьбой его народа. Приведем начало рассказа: первой послевоенной весной, на Дону, рассказчик познакомился с Андреем Соколовым. Приняв рассказчика за шофера, Соколов разговорился с ним и рассказал историю своей жизни. Родился он в 1900 г. Во время Гражданской войны служил в Красной Армии. В 1922-м все родные Соколова умерли от голода, но ему удалось выжить. Он выучился на слесаря и женился. Родилось трое детей: сын и две дочки.

Затем в самом начале Великой Отечественной войны Соколов ушел на фронт, в первый год был дважды ранен. В мае 1942 г. попал в немецкий плен. Но он никогда не оставался безразличным к своей судьбе: тяготился пленом и изыскивал всякие возможности бежать. После неудачного побега его вновь возвращают в лагерь, он претерпевает побои и муки, но любовь к жизни не дает ему погибнуть. В лагере под Дрезденом Соколова чуть не расстреляли за критику в адрес фашистов, но коменданта лагеря поразила стойкость русского солдата, и он помиловал его. В июне 1944 г. Соколову, наконец, удалось бежать, он попал к своим на передовую, а оттуда – в тыловой госпиталь. В госпитале Соколов узнал, что в его дом попала бомба, жена и обе дочки погибли, а сын ушел добровольцем на фронт. Вскоре Соколов получил письмо от него: сын окончил артиллерийское училище и сейчас находится на фронте. Соколов был счастлив, но встретиться с сыном ему не довелось – 9 мая 1945 года в Берлине сын был убит немецким снайпером.

Таким образом, война отняла у Соколова все, ради чего он жил. После войны он снова работает шофером, от безысходности начинает выпивать. Однако, встретив сироту Ванюшку, чьи родители погибли во время войны, Соколов усыновил его и нашел в себе силы жить дальше.

Название рассказа «Судьба человека» точно отражает его суть – жизненный путь простого русского человека, которому пришлось преодолеть множество испытаний. Через судьбу обычного солдата писатель показывает, через какие страдания прошел советский народ. Вся жизнь Соколова – отражение того, что пережил каждый боец. «Прочитав» его жизнь, мы видим, что Соколов всегда борется с судьбой, сопротивляется ее жестокости, сохраняя человеческое достоинство. Больше, чем самой жизни, Соколов уделяет внимание духовным убеждениям, лежащим за пределами самой жизни.

Напротив, Юй Хуа считает, что человек живет, чтобы жить, и ни для чего более. Соответственно, главный герой романа «Жить» Сюй Фугуй всегда терпеливо относится к страданиям и продолжает выживать, покоряясь судьбе.

Роман «Жить» – это история о тяжелой жизни Фугуя. Время, описанное в произведении, составляет полвека: с первых лет Китайской Республики (1912–1942) до окончания Культурной революции. Фугуй был сыном богатого

землевладельца, но разорил свою семью. В молодости он ведет распутный образ жизни, ему нравились бордели и азартные игры, он жестоко обращался с женой и растратил семейное состояние, включая землю и дома. Фугуя начинает преследовать ряд несчастий: его отец умер от переживаний, жену забрал тесть, а сам он превратился в страдающего крестьянина-арендатора Луна Эра. Однажды, когда он решает вернуться домой, как блудный сын, на пути в город его забирают гомиьндановские солдаты. Он своими глазами увидел трагическую смерть тысяч людей, в том числе своего друга Лао Цюаня. Он воочию ощутил абсурдность и жестокость войны. Вырвавшись домой из военного пекла, Фугуй узнает, что его мать умерла, а дочь Фэнся онемела. Потрясенный, герой раскаивается и решает привести свою жизнь в порядок, изменить свои поступки, стать новым человеком, правильно жить и любить семью. Но его постигают новые удары судьбы: он теряет сына Юцина, дочь Фэнсю, жену Цзячжэнь и зятя Эрси. Вновь и вновь Фугуй доходит до крайней степени отчаяния. Несколько лет спустя его последняя надежда – молодой внук Кугэнь – умирает по нелепой причине: поедания бобов. Для Фугуя все закончилось, и он, уже старик, живет рядом со своим старым волон, как со своей тенью, тихо вспоминая ушедших родных, стоически и всепрощающе относясь к жизни.

Фугуй – типичный человек, который следует своей судьбе. Он всегда воспринимает неожиданные беды в своей жизни как волю судьбы и безропотно их переносит. В начале романа Фугуй громко выговаривает волю: «Вол должен пахать землю, собака сторожить дом, монах собирать подаяние, петух будить на рассвете, женщина прясть» [2: 12]. Так он мирится со своей судьбой, учится прощать, приспособливаться, терпеть. В своих страданиях Фугуй постигает тайну жизни и смерти и больше не скорбит о смерти и не радуется жизни. Жить – значит жить, умереть – значит умереть. Ему уже не важно различать жизнь и смерть; главное, чтобы его близкие жили в его сердце. Выживание в череде несчастий, стойкость и самоутверждение после череды трагедий – те ценностные установки, которые Юй Хуа предлагает своим читателям.

Обратим внимание на различное отношение к страданию в культуре двух народов – китайского и русского. Из приведенного выше анализа видно, что и рассказ «Судьба человека», и роман «Жить» рассказывают о стойкости и упорстве человека перед лицом страданий, с той лишь разницей, что, страдая, Соколов упорно сопротивляется, в то время как Фугуй стоически принимает удары судьбы. Если Соколов демонстрирует смелый и решительный характер, оптимистический взгляд на жизнь, то Фугуй является образцом долготерпения, являя спокойный, мягкий характер и такой же оптимистический взгляд на жизнь, полную трудностей. Это различие глубоко укоренилось в национальном бессознательном и тесно связано с различием,

144 | но и, несомненно, чем-то общим в национальном характере, менталитете и культуре двух народов.

Русский народ – народ, который много страдал, народ чрезвычайно творческий. На протяжении всей истории он вновь и вновь побеждал иноземных захватчиков и отстраивал свои жилища среди руин и запустения. Поэтому, благодаря огромной силе духа, Соколов выдержал все жизненные испытания, не уронив человеческого достоинства. Он любит Родину и готов погибнуть за нее, отказываясь произнести тост за победу Германии. Несомненно, Соколов – собирательный образ советского народа. В то же время поведение героя имеет и христианский оттенок, если вспомнить, что в основе христианства лежит осознание первородного греха человека, который не только раскрывает природу стремления человека к свободе, но и предъявляет к человеку ценностные требования [6: 157].

Жизнь Фугуя полна несчастий, но его стоицизм, спокойствие, долготерпение по отношению к страданиям и смерти неразрывно связаны с конфуцианской и даосской концепцией жизни и смерти в традиционной китайской культуре. Китайцы верят в реинкарнацию и карму. В буддизме считается, что все в мире непредсказуемо, поэтому человек не может контролировать свою жизнь. Перед лицом непостоянства судьбы следует принять «послушание» как принцип отношения к жизни и стоически принять все перипетии судьбы. Покорность и долготерпение Фугуя по отношению к превратностям судьбы в романе «Жить» раскрывают буддийский элемент в мышлении писателя Юй Хуа [6: 156].

В заключение отметим: описанное в обоих произведениях страдание, как что-то вечное, сопровождающее жизнь человека, являет в философском смысле общечеловеческий характер. Восприятие страданий двумя героями – русским Андреем Соколовым и китайским Фугуем – различно, но, как душевно чистые натуры, они проявляют перед лицом страданий одни и те же свойства характера: стойкость, великодушие, упорство, долготерпение и оптимизм. Перечисленные качества не могут не найти отклик в сердце читателя и не передать нам силу духа и мужество, чтобы жить. Именно в этом смысле сравнительно-сопоставительный анализ рассказа «Судьба человека» Михаила Шолохова и романа «Жить» Юй Хуа имеет огромное значение.

Литература

1. Юй Хуа. Жить. М.: Издательство писателей Китая, 2012. 216 с.
2. Юй Хуа. Жить / пер. с кит. Романа Шапира. М.: Текст, 2014. 188 с.
3. Шолохов М.А. Судьба человека [Электронный ресурс]. — URL: https://librebook.me/sudba_cheloveka/vol1/1?ysclid=19o96h2lxx894021511 (дата обращения: 25.10.2022).

4. Лю Синь. Тяжесть, которую может выдержать жизнь: сравнительный анализ произведений Михаила Шолохова «Судьба человека» и Юй Хуа «Живой» // Журнал колледжа Тайшань. 2009. № 31 (5). С. 36–41.

5. Гуй Юнцай. Сравнительный анализ темы выживания в произведениях «Судьба человека» и «Жить» // Журнал Ляодунского колледжа (издание по общественным наукам). 2020. № 22 (4). С. 98–105.

6. Хэ Баося. Сравнение взглядов на жизнь и смерть в произведениях Юй Хуа «Живой» и Михаила Шолохова «Судьба человека» // Тенденции развития науки и образования. 2022. № 89 (4). С. 154–158.

Li Xiaona

THE BREAKTHROUGH OF SUFFERING: A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE STORY «FATE OF MAN» BY MIKHAIL SHOLOKHOV AND THE NOVEL «TO LIVE» BY YU HUA

Abstract: The story «Fate of Man» by Mikhail Sholokhov and the novel «To Live» by Yu Hua really reflect the sufferings of life. The purpose of this work is to compare the life experiences and character traits of the two main characters and to analyze their different attitudes to life in sufferings from the point of view of differences in the culture of the two peoples.

Keywords: «Fate of Man»; «To live»; suffering.

ЖАНР СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ В РУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ: «СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА» С. Т. АКСАКОВА И «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ» ЦАО СЮЭЦИНЯ³

Аннотация: сопоставление жанра семейной хроники в русской и китайской литературе в литературоведении практически отсутствует. В статье проводится сравнительно-сопоставительный анализ романов «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня и «Семейной хроники» С. Т. Аксакова в основном через исследование стиля повествования и отношения между человеком и природой.

Ключевые слова: семейная хроника; стиль повествования; природа.

Семья является зеркалом общества, отражающим самую настоящую его сторону [3: 37]. Именно поэтому семья испокон веков была в центре внимания литературных произведений. Семейная хроника – это жанр литературы, предметом которого является изображение жизни нескольких поколений. Она соединяет историю жизни человека с жизнью и историей общества и формирует изображение закономерностей общественных изменений, проявляющихся в становлении героя, в особенностях его социального бытия и психологии [3: 39].

В статье Е. В. Никольского жанр семейной хроники характеризуется следующими отличительными чертами: 1) движение (смена) поколений в контексте исторических эпох; 2) соблюдение принципа четкой хронологии, господство линейного принципа; 3) представление жизни двух-четырех поколений для отражения значительного периода в истории общества; 4) использование своеобразного исторического контекста; 5) изображение соотношения среды и микросреды, которая представлена группой лиц, связанных между собой родственными узами [3: 4–42].

Автобиографический роман «Семейная хроника» С. Т. Аксакова (1857) принято считать первым примером жанра семейной хроники в русской ли-

³ Работа выполнена при финансовой поддержке КНР, проект Лю Цзинь Оу № 708 [2021].

тературе. В китайском литературоведении такого термина не существует, но произведения с подобными чертами есть. Наиболее популярный из четырех китайских классических романов – «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня (1791). В этом романе, несомненно, можно обнаружить черты жанра семейной хроники. В романе описываются начало, расцвет и упадок семейства Цзя, подробно описывается жизнь пяти поколений.

Повествование в произведениях русского и китайского авторов ведется от первого лица, события следуют друг за другом в линейном хронологическом порядке, что соответствует жанру семейной хроники. Эта литературная форма допускает соединение отдельных завершенных сюжетных фрагментов, дает возможность показать мир семейных отношений на фоне движения, изменения истории. Кроме того, с точки зрения объективного повествования и среднего стиля [2: 190], эти две книги имеют сходство в способах написания и общем стиле; авторы рассматривают подлинность как важное качество художественной литературы, они отвергают субъективные тенденции и основывают произведения на достоверном жизненном опыте.

В первой главе романа «Сон в красном тереме» Цао Сюэцинь писал: «Все они о радости встреч и горечи разлук, о взлетах и падениях, о том, что было на самом деле – я не посмел прибегнуть здесь к вымыслу» [5]. В этом плане приведем и точку зрения Н. А. Добролюбова в книге «Разные сочинения С. Аксакова» писавшего о том, что «подробность воспоминаний в “Семейной хронике” позволяла воссоздать в деталях объективную картину крепостнического уклада жизни... “Семейная хроника” Аксакова ясно и прямо говорила читателю, что это живая быль, а не выдумка...» [4].

Для авторов двух романов реальность является необходимым условием для вымысла, а вымысел – логическим продолжением реальности [2: 185]. Таким образом, литературное воображение должно разворачиваться в соответствии с осязаемым и эмпирическим содержанием и надежными жизненными подсказками.

В «Семейной хронике» Аксакова присутствует мифологический мотив «сотворения мира» – «сотворения семьи». «Культурный герой» в мифе о сотворении мира стоит в одном ряду с первопредком и демиургом [1: 116]. Образ Степана Михайловича содержит целый ряд атрибутов и функций, присущих «культурному герою»: можно особо выделить его роль как организатора и устроителя жизни на новых местах, носителя власти и нравственного авторитета; такие типологически важные особенности его характера, как гневливость и стойкость по отношению к колдовскому воздействию; присутствие рядом слуги-трикстера и др.

В романе «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня также присутствует этот мотив. Роман открывается мифом о богине Нюйве, которая собрала разноцветные огромные камни, чтобы закрыть небесные дыры от огня

148 | и воды. Один из камней оказался лишним и был брошен у подножия пика Цингэн. Камень, получая чудесные свойства, становится кристально чистой яшмой и следует за героем Цзя Баоюем, выступая в роли рассказчика от первого лица, но на самом деле – он зритель. Кроме того, в «Сне о красном тереме» события показаны через восприятие разных героев, представлены различные точки зрения, причем в каждом эпизоде есть своя особая интерпретация событий главным персонажем. Например, вступление героини Дайюя в терем показано через восприятие благородной девушки-сироты; а вступление бабушки Лю в Дагуаньюань (сад большого вида) – через восприятие бедняжки-бездельницы.

В произведении «Детские годы Багрова-внука» Аксакова, которое считается продолжением «Семейной хроники», соединились внутренние и внешние взгляды повествователя. Таким образом, главный взгляд в произведении – детский, а взрослый лишь играет дополнительную роль [1: 130]. Сочетание двух форм представляет собой уникальный повествовательный стиль, который является объективным и поэтическим одновременно.

Оба автора, русский и китайский, используют изображения природы для характеристики персонажей, уделяют большое внимание героям, которые живут в природе, таким, как Степан Михайлович, Алексей Степанович, Цзя Баоюй, Лин Дайюй и т. д. Картины природы, многочисленные природные ландшафты становятся основой для введения лирических отступлений, глубоких размышлений авторов о взаимоотношении человека и природы.

Аксаков изображает русскую природу с точки зрения объективной реалистической эстетики. С одной стороны, он считает, что человек должен любить природу, защищать ее, жить в гармонии с ней и рационально использовать ее [1: 83]. В первой главе автор настолько захвачен красотой Оренбургской губернии, что даже посвящает отдельный подраздел ее очаровательным пейзажам, а также резко негативно отзывается о тех, кто вырубает леса и разрушает гармонию. Изображая жестокое уничтожение села Троицкого, автор гневно указывал, что «человек – заклятый и торжествующий изменитель лица природы!» [6].

С другой стороны, по мнению Аксакова, природа не только является источником духовного наполнения человека, но и весьма полезна для души и тела [1: 83]. Добрый день для Степана Михайловича всегда связывается с природой – солнцем, полем, болотом, рекой и т. д. Например, «перед восходом солнца бывает весело на сердце у человека как-то бессознательно» [6]. Как и его отец, Алексей также любит бывать на природе: удить рыбу, охотиться, собирать грибы и ягоды: «Зеленая, цветущая, душистая степь приводила его в восхищение... <...> Полная звуков, голосов и жизни степь, богатая тогда всеми породами полевой дичи, так сильно его развлекала, или, правду сказать, так поглощала все его внимание...» [6].

Подобный взгляд на природу воплощен и в романе «Сон в красном тереме». Основная идея заключается в том, что человек и природа рассматриваются как симбиотические партнеры, что человек и природа являются интегрированными существами.

Баоюй воспринимает все в природе, как живое, и существует в гармонии с этим. Например, он тихо разговаривает с маленькими ласточками и общается с рыбами, которые плавают вокруг. Дайюй – красивая юная девушка – видит в природе расцвет и умирание: в 26 главе рассказывается о том, как она плачет в тени больших цветов, отчего птицы улетают с ивы, растущей поблизости, а лепестки цветов увядают в тишине. Стихотворение Дайюй «Погребение цветов» философски подчеркивает настроение героини:

Поглядите: весна на исходе, цветы облетают,
 Так и жизнь: за цветеньем и старость приходит, и смерть.
 Все случается вдруг: юность яркая вскоре растает,
 Человек ли, цветок ли – рано ль, поздно ль, – а должен истлеть! [5]

В заключение можно сделать вывод о том, что тема семьи, семейных ценностей актуальна во все времена и в каждой культуре. Сопоставление жанра семейной хроники в русской и китайской литературах дает возможность лучше понять культурные, бытовые, эстетические и этические особенности другой страны.

Литература

1. 李建军 俄罗斯的《红楼梦》—论阿克萨柯夫的《家庭纪事》// 红楼梦学刊. 2018. № 5. 181–207.
2. 牧阿珍 谢尔盖·阿克萨科夫家庭纪事小说研究 2018. 上海外国语大学, PhD dissertation.
3. Никольский Е.В. Семейная хроника в системе жанров романной прозы // Известия Уральского федерального университета. 2012. № 2. С. 37–46.
4. Добролюбов Н.А. Разные сочинения С. Аксакова. М., 1858.
5. Цао Сюэцинь. Сон в красном тереме / пер. с кит. В.А. Панасюка. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=62777> (дата обращения: 23.11.2022).
6. Аксаков С.Т. Семейная хроника. [Электронный ресурс]. – URL: <https://traumlibrary.ru/book/aksakov-ss05-01/aksakov-ss05-01.html#s002005> (дата обращения: 23.11.2022).

Liu Xiaodan

**FAMILY CHRONICLE GENRE IN RUSSIAN AND CHINESE
 LITERATURE: «FAMILY CHRONICLE» BY S.T. AKSAKOV
 AND «SLEEP IN THE RED TEREM» BY CAO XUECIN**

Abstract: There is almost no comparison of the genre of family chronicles in Russian and Chinese literature. This article makes a comparison of two novels – «Dream of the Red Chamber» by Cao Xueqin and «Family Chronicle» by S. T. Aksakov, mainly from such points of view as the style of narration, the relationship between humans and nature.

Keywords: family chronicle; narrative style; nature.

МОТИВ ВЕЧЕРНЕГО ПРЕОБРАЖЕНИЯ ПРИРОДЫ В СТИХОТВОРЕНИЯХ В. А. ЖУКОВСКОГО «ВЕЧЕР» И ЛИ ЦИНЧЖАО «ШЭНШЭНМАНЬ»⁴

Аннотация: В. А. Жуковский как первый поэт-романтик оказал глубокое влияние на дальнейшее развитие российской словесности. Его произведение «Вечер» называют одной из первых романтических элегий России. У древнекитайских поэтов, в том числе в произведениях поэтессы Ли Цинчжао, также можно обнаружить немало пейзажных зарисовок.

Ключевые слова: В. А. Жуковский; Ли Цинчжао; природа; закат.

Цель статьи – рассмотреть роль мотива вечернего преображения природы в творчестве русского романтика В. А. Жуковского и древнекитайской поэтессы Ли Цинчжао, исследовать воздействие, вечернего пейзажа на внутренний мир лирического героя.

Китайская поэзия заката зародилась в доциньский период в поэме «Ши Цзин – Цзюнь Цзы Юй Цин». В период после династии Тан и до династии Сун лирическая поэзия заката включала три основных мотива: 1) грусти; 2) сладости, 3) радости, влекущей за собой печаль.

Ли Цинчжао – китайская поэтесса времени династии Сун. Псевдоним – Иань Цзюйши. Ли Цинчжао родилась в семье ученого, с детства она развивала литературные таланты. В произведениях Ли Цинчжао использует язык символов, одним из которых является закат. Приведем одно из них (в переводе М. И. Басманова):

Здесь было много хризантем,
Цветы – и отцвели.
О них не вспомнят... и зачем?
Валяются в пыли.
Я у окна чего-то жду,
И скорбь меня гнетет,
А тут еще, как на беду,

⁴ Работа выполнена при финансовой поддержке КНР, проект Лю Цзинь Оу [2021] 708.

Дождь льет, и льет, и льет.
Утун, промокший до корней,
И сумеречный свет.
И в небе, как в душе моей,
Просвета нет и нет [6].

Сочетание сумерек, увядших цветов и дождя в качестве языковых символов в наибольшей степени встречается в Сунской лирике [1]. Здесь Ли Цинчжао не отходит от общей традиции сунской поэзии. Закат и увядающая хризантема – образы символические, под ними подразумевается молодость. Летят дни, и любимый человек никогда не вернется (смерть мужа в 1129 г. стала для поэтессы психологической катастрофой): «Дождь льет, и льет, и льет. / Утун, промокший до корней...». Образ дождя всегда вдохновлял художников разных эпох как источник раскрытия внутреннего мира человека. В сунской поэзии указанный образ обычно представлен двумя категориями: дождь «печальный» и дождь «счастливый» [3]. Дождь, упоминаемый в приведенном нами фрагменте, относится ко второй категории. В стихотворении «Шэншэнмань» чувство одиночества поэтессы оформлены в лирической тональности.

Глазам читателя предстает вечерняя картина, в которой автор является важной составляющей частью. По стихотворениям Ли Цинчжао можно сделать вывод об ее обостренном восприятии мира через ароматы и запахи: строки полны ароматов, взаимодействующих не только с природой, но и с чувствами героини. Через них выражаются особенности различных жизненных перипетий поэтессы. Закат у Ли Цинчжао – символ разлуки с мужем.

Если, согласно приведенной классификации, лирическую поэзию заката в стихотворении «Шэншэнмань» Ли Цинчжао можно причислить к первой категории (тон грусти), то «Вечер» Жуковского можно отнести к третьей категории – это радость, влекущая за собой печаль.

Стихотворение «Вечер» – первая романтическая элегия в русской литературе. Название имеет не только прямой, но и метафорический смысл: это вечер жизни. Элегия построена в виде размышлений лирического героя о смысле бытия и предназначении человека. Первая ее половина посвящена пейзажу, поэтому строки наполнены сладостными нотками: заходящее солнце безгранично прекрасно, но сумерки близко... Вид заката побуждает лирического героя к философским раздумьям над вечным вопросом человеческого бытия. Постепенно настроение лирического героя меняется при первых лучах зари: «Так, петь есть мой удел... Но долго ль?». Различные лирические мотивы стихотворения не просто переплетаются, а мягко переходят один в другой, создавая единый лирический поток, раскрывающий внутренний мир лирического героя. Поэтический пейзаж (где античная Филомела и русский коростель прекрасно уживаются) при-

влекает не просто изобразительной точностью, но и выразительностью реалистических деталей [8]:

Луны ущербный лик встает из-за холмов...
 О тихое небес задумчивых светило,
 Как зыблется твой блеск на сумраке лесов!
 Как бледно брег ты озлатило! [5]

О лирике Жуковского в целом можно сказать, что мира как такового в его поэзии не существует, он слит с субъективным «я».

Художественное пространство обоих стихотворении – ночь как время освобождения от реальности, переход в иное пространство, возможность достичь мечты. Предваряющий ночь «закат» наполнен мотивами движения исчезающего времени, чувством ухода, разлуки, тяготами странствий. В наибольшей степени этот эстетический и психологический феномен наблюдается в стихотворениях, посвященных вечернему пейзажу.

Обратившись к анализу обоих стихотворении, можно заключить, что произведения Ли Цинчжао и Жуковского глубоко и полно отразили внутренний мир личности авторов, их психологический облик, своеобразие переживания чувств радости и утраты. Описание вечернего преобразования природы в них дается как особый способ воссоздания лирического «я» автора или воображаемого персонажа. Весь окружающий мир воспринимается поэтом в сфере личного опыта, в индивидуальной форме передачи особых душевных состояний.

Литература

1. 杨恩慧. 宋词黄昏意象研究[D]. 辽宁师范大学, 2021.
2. 辛衍君. 唐宋词意象的符号学阐释[D]. 苏州大学, 2005.
3. 姚亚妮. 论宋词雨意象[D]. 陕西师范大学, 2008.
4. 《李清照全集(诗词文汇·编汇评汇校)》崇文书局, , 2010.
5. Русская поэзия. Библиотека Максима Мошкова. – URL: <https://guroem.ru/zhukovskij/ruchej-viyuschij-sya-po.aspx>.
6. Китайская поэзия. – URL: https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=2821.
7. Тихомирова Л.Н. «Ночная» поэзия В.А. Жуковского в контексте романтической традиции // Культура – искусство – образование: новые аспекты в синтезе теории и практики: материалы XXVIII Научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава академии. Челябинск: ЧГАКИ, 2008. С. 182–185.
8. Лебедев Ю.В. История русской литературы XIX века. Ч. 1. 1800–1830 гг. – URL :<https://lit.wikireading.ru/1045?ysclid=19nu1d1jr9662435184>.
9. Чубукова Е.В., Мокина Н.В. Русская поэзия XIX века. URL: <http://nekrasov-lit.ru/nekrasov/kritika-o-nekrasove/chubukova-mokina-poeziya/index.htm?ysclid=las4vafw9e959596129>.

Wu Xiaomeng

**THE MOTIF OF NATURE'S EVENING TRANSFORMATION
IN THE POEMS V.A. ZHUKOVSKY'S «EVENING»
AND LI QINGZHAO'S «SHENSHENGMAN»**

Abstract: as the first romantic poet of Russia, V.A. Zhukovsky had a deep influence on the further development of Russian literature. His work «Evening» is called one of the first romantic elegies of Russia. Ancient Chinese poets, including in the works of the poetess Li Qingzhao, can also find many landscape sketches.

Keywords: V.A. Zhukovsky; Li Qingzhao; nature; sunset.

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ СИМВОЛИСТОВ: ПОЛЬ ВЕРЛЕН И ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Аннотация: статья посвящена исследованию схожих и различных интерпретаций женских образов, а также эволюции темы любви в творчестве основателей французского (Поль Верлен) и русского (Валерий Брюсов) символизма.

Ключевые слова: символизм; Поль Верлен; Валерий Брюсов; любовная лирика; образ женщины.

Тема исследования продиктована постоянством в искусстве и литературе любовной тематики: поэты и прозаики всех времен рефлексируют о происхождении любви, ее формах и воплощениях. Любовная поэзия не может обойтись без предмета обожания. Неслучайно мы обращаемся к образу женщины, ведь поэзия вплоть до XX века – преимущественно мужской взгляд на любовь и ее объект. В связи с этим представляется интересным проследить взгляд на женщину со стороны символистов, особенно учитывая, что в нашем исследовании фигурируют представители разных временных эпох и культурных традиций. Объединяющими факторами будем считать направление «символизм» и преемственность традиций Поля Верлена в творчестве Валерия Брюсова.

Известно, что для произведений символизма характерно формирование более глубокого и вдумчивого взгляда на привычные слова и предметы, а также приемы недосказанности и загадочности. Данное направление возникло в 1870-е гг. во Франции. Основателем французского символизма считается Поль Верлен.

В России одним из основоположников символизма выступил Валерий Брюсов, который вдохновлялся работами вышеупомянутого автора. Стоит отметить, что символизм в России более поздний и более разнообразный по форме поэтических произведений, стихотворным размерам и, соответственно, темам, интересующим поэтов-символистов.

Одной из общих тем является тема любви. В творчестве Поля Верлена она прослеживается на каждом этапе, переходя из сборника в сборник, в то

156 | время как Валерий Брюсов в большей степени посвятил любовной лирике ранний этап творчества. Подробнее на реализации темы любви в творчестве авторов остановимся в ходе исследования выбранных произведений.

Центральным объектом анализа является образ женщины в творчестве упомянутых поэтов-символистов. Нам удалось выявить интерпретации этого образа, которые схожи у обоих авторов. Лирический герой видит женщину как амбивалентную сущность: в ней есть и божественное, и демоническое. Особенно данный взгляд заметен в раннем творчестве Верлена. В стихотворении «Никогда вовеки» герой называет возлюбленную «милой», наслаждается «звонким голосом небесной чистоты» [1], однако тут же обращает внимание, что голос в то же время и «сладострастный». В стихотворении «Важная дама» представлен портрет женщины, которая «красива так, что всех могла б святых смахнуть», что говорит о ее божественном происхождении. И в следующей же строке проявляется демоническое начало: женщина способна «скопца-судью зажечь под тогой!» [1]. В любовной поэзии Валерия Брюсова образ женщины практически лишен божественного начала – демоническое превалирует в ней. В стихотворении «Да, можно любить, ненавидя...» лирический герой вопрошает: «Кто магию сумрачной власти / В ее приближения влил?» [2]. В творчестве Брюсова образ женщины приобретает оттенки мистицизма и волшебства. В стихотворении «Женщине» звучат строки: «Ты – ведьмовской напиток», «Ты – в наших безднах образ божества» [2]. Однако здесь «божество» не связано с небесной чистотой, скорее наоборот – божество как нечто сниженное, сродни божествам из мифологии, которые могут быть и положительными, и отрицательными. В стихотворении «Лесная дева» [2] образ героини оказывается призраком, который заманивает героя, призывает его отдать душу, что вносит новое в реализацию образа женщины. Мистическое в образе лирической героини Поля Верлена выражено не так ярко, однако присутствует в способности видеть «обманы, подозренья, тайны сердца» лирического героя, например, в стихотворении «Сон, с которым я сроднился» [1].

Поль Верлен, как первый символист, многое перенимает у романтизма, более того – он иронизирует над идеальной героиней романтиков в стихотворении «Аллея». Образ героини высмеивается с первых строк («Вздыбаясь прическою чудовищной своей...»), а ее попытка подражать героине романтических романов («Шлейф голубой влача...», «...Улыбается она, полна мечтой») кажется лирическому герою глупой («оттеняет блеск чуть глуповатых глаз»). Неестественность женского персонажа бросается в глаза, что искусно передал Верлен в строках: «лукавей черной мушки», «и сочный алый рот, несущий напоказ / Надменность» [1].

В стихотворениях Валерия Брюсова нами не было обнаружено примеров столь очевидных «заигрываний» с романтическими образами, однако появляется

образ женщины-ребенка в стихотворении «Женский портрет». Лирический герой обращает внимание на «ясность глаз», «детский облик». Но и здесь вновь проявляется амбивалентность образа героини, у которой «что-то строгое в <...> глазах», и в то же время «она – как лань пугливая» [2]. «Детскость» образа женщины вновь придает ей черты божественного («как некий идол»), но не возвышает окончательно. Поль Верлен не видит в женщине ребенка, но мастерски проводит параллели в стихотворении «Женщина и кошка» [1], отмечая иносказательную схожесть обеих. Интересно обыгрывается сходство кошки и хозяйки («Бой белой ручки с лапкой белой»), во второй строфе даже сложно по первой строчке заключить, о ком идет речь («Шалила – хитрая!»). Лирический герой вновь заостряет внимание на сочетании в женщине высокого и низкого, божественного и дьявольского, подчеркивая «воздушный смех» героини и то, что «дьявол не терял нимало». В стихотворении «Ребенок-женщина» [1] героиня названа «сестрой души». Однако не чувствуется той нежности, с которой проводит аналогию Валерий Брюсов в ранее упомянутом стихотворении. Поль Верлен же иронизирует в свойственной ему саркастической манере. Лирическому герою «больно видеть» в «очей лазурных зеркалах» лишь желчь, оттого страхи героини ему смешны, а ее саму он называет «овечкой грустной», не ведающей, что такое любовь.

И все же лирический герой тянется к героине, он готов служить ей и восхищаться ею, даже определенно зная, что будет страдать. Данная мысль находит отражение в творчестве обоих символистов. В стихотворении «Душе какие муки...» [1] Поль Верлен отмечает, что любовь бывает мучительной, иногда кажется безысходной, но еще мучительнее «быть с нею, с нею быть в разлуке». Независимо от исхода герой страдает от любви. Указанное стихотворение входит в более поздний сборник «Романсы без слов» [1], который связан с преобладанием мотивов страдания.

Более ярко представлен мотив служения женщине в творчестве Валерия Брюсова. В стихотворении «Женщине» лирический герой постулирует: «Тебе мы служим, тверди гор дробя» [2]. Поэтическое произведение «Раб» [2] содержит мифологический элемент. Лирический герой видит себя «рабом покорным прекраснейшей из всех цариц», который предстал «пред взором пламенным и черным» своей госпожи, однако нарушил запрет и взглянул на нее. За это он обязан до конца жизни трудиться на каменоломне. В столь иносказательной манере раскрывается видение непростых взаимоотношений мужчины и женщины. Лишь раз взглянув, можно всю оставшуюся жизнь вспоминать об этом. Тему служения подхватывают русские символисты, вследствие чего появляются «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока [2].

В ранних сборниках Поль Верлен видит любовь чистой, противится низменным проявлениям этого чувства, хотя и признает их влияние. Например, в стихотворении «Покорность» [1], которое входит в первый сборник поэта

158 | «Сатурнические поэмы», лирический герой желал страсти («Без конца – гарем, жаркой плоти мир») [1], однако осознал, что страсть необходимо усмирить. Поэтому в следующих стихотворениях этого же сборника лирический герой «и руку белую смиренно целовал» («Никогда вовеки»), предпочитал страсти утешения «объятий бешеных дороже в час такой / Твой долгий поцелуй» [1] («Усталость»). В творчестве Брюсова любовь, как правило, является воплощением страсти. В стихотворении «Женщинам» лирический герой признает, что «опаленные яростной страстью» женщины «падали ниц» перед ним, а он обманывал их и теперь уверен: «жить мне и быть одному» [2]. В другом произведении – «Портрет женщины» – лирический герой признает, что страсть особенно овладевает им тогда, когда портрет женщины как будто упрекает его в этом.

В ходе исследования наше внимание привлекло стихотворение Верлена «Раковины» [1], в котором в качестве персонифицированного символа любви выступают две ракушки: одна символизирует любовь страстную («пурпур наших душ», «кровь пылает в те мгновенья, / Когда с тобою мы говорим»), другая же – духовную («бледность и томленье»). Интересно также, что форма ракушки напоминает лирическому герою «ушко» любимой. А значит, любовь – в самой женщине, и сама женщина есть любовь. В стихотворении «Целует клавиши прелестная рука...» символом любви становится песня, которая «баюкает <...> дух, усталый и скорбящий», тогда как женщина видится лирическому герою «песни нежным хмелем» [1]. Данных символов не удалось встретить в поэзии Брюсова. Отчасти мы можем объяснить данный феномен тяготением к традициям романтизма в творчестве Верлена, что не характерно для поэзии русского символиста.

Особое внимание символисты обращают на глаза (или взгляд), руки, походку и голос женского персонажа. Благодаря этому можно судить о трансформации любовной поэзии символизма в рамках литературного процесса. Образ женщины оживает, отрывается от «идеальности» романтического восприятия. В поэзии символистов женщина равно может предстать как «ангелом», «божеством», «царицей», «милой сестрой», так и «шлюхой», что свидетельствует о сложной многомерности этого образа. Итак, нам удалось выявить некоторые сходства и различия в изображении образа женщины в поэзии основателей символизма. Однако тема неисчерпаема и способна подарить исследователям немало интересных открытий в творчестве Поля Верлена и Валерия Брюсова как родоначальников символизма во Франции и России.

Литература

1. Библиотека Максима Мошкова: [сайт]. М., 1994. – URL: http://lib.ru/POEZIQ/WERLEN/stihi.txt_with-big-pictures.html#37 (дата обращения: 30.11.2022).

A. A. Pishchalchenko

**THE IMAGE OF A WOMAN IN THE LOVE LYRICS
OF THE SIMBOLISTS: PAUL VERLEIN AND VALERIY BRYUSOV**

Abstract: The article is devoted to the study of similar and different interpretations of female images, as well as the evolution of the theme of love in the works of the founders of French (Paul Verlaine) and Russian (Valery Bryusov) symbolism.

Keywords: symbolism; Paul Verlaine; Valery Bryusov; love lyrics; the image of a woman.

*ДИАЛОГ
ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ
В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ*

ЖЕНЩИНА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ: АНАЛИЗ АВТОРСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ДЕЙТЕЛЬНОСТИ В СВЯЗИ С ЭВОЛЮЦИЕЙ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII в.

Аннотация: в статье в сопоставительном анализе рассматриваются наиболее яркие женские образы русской литературы в произведениях древнерусского периода и до первой половины XVIII в. – преимущественно в «историях» петровского времени. Наибольшее внимание уделено новым приемам раскрытия образа героинь, используемых писателями XVIII в.

Ключевые слова: женский образ; история; женщины нового типа.

История мировой литературы знает бесчисленное множество традиционных мужских образов. Обычно автор изображает героя, который со сменой эпох обретает новый характер, обращается к себе и миру с новыми вопросами, своим примером воспитывает читателя на особый лад. Однако помимо ярких мужских образов, литературе известны и женские образы. Какие средства избирает автор, в каких ситуациях изображается женщина и какие функции выполняет в сюжете, как взаимодействует с окружающими – все это определяется контекстом эпохи, в которую жил и работал писатель.

Особая традиция, положившая начало методам изображения героинь в русской литературе, закладывалась еще в первых памятниках. В духе особого монументализма автор «Повести временных лет» создает образ вещей княгини Ольги: он характеризует героиню через поступки, т. к. ему важно запечатлеть ее как историческую персону, государственного деятеля.

Основная характеристика Ольги, которую стремится закрепить автор, – это мудрость правительницы. Писатель создает этот женский образ при помощи внешних средств, читатель узнает об Ольге со слов цесаря Константина или древлян, когда княгиня вступает с ними во взаимодействие: «И царствовал тогда цесарь Константин, сын Льва, и пришла к нему Ольга, и увидел царь,

162 | что она очень красива лицом и разумна, подивился царь ее разуму, беседуя с нею, и сказал ей: “Достойна ты царствовать с нами в столице нашей”» [5: 42].

Речи самой Ольги лаконичны, а поступки исключительно мудры. Такая же тенденция ко внешнему выражению соблюдается Ермолаем Еразмом при изображении Февронии: читатель видит девушку исключительно с позиции изумленного ее мудростью наблюдателя. Кроме того, целостность образа достигается автором благодаря чудесам-символам, окружающим героиню: «И видит за столом сидит девка – ткет полотно, а перед ней скачет заяц. Он на зайца взарился: диковинно такой заяц – усами ворочит, не боится, скачет. А девка бросила ткань и прихорашивается: экий вперся какой серебряный» [6: 170]. Конечно, нельзя не отметить, что героиню не прямо, но косвенно характеризуют речи-загадки, произносимым ею же и выступающим вызовом, испытанием для тех, кто встает у них на пути, что подчеркивает в свою очередь разрыв между героиней и окружающими людьми, выделяя ее на общем фоне.

В патриархальной русской традиции женщина мыслится в первую очередь как жена, т. е. существует под покровительством мужчины: древнерусскому писателю важно изобразить это. Верная Ярославна из «Слова о полку Игореве» стонет, плачет по своему мужу, и ее «плач» оказывается лирическим центром произведения. В своем плаче Ярославна мыслит себя птицей, становясь в один ряд с масштабными образами сил природы (ведь как и другие русские жены, она неотделима от образа матери-земли русской), ее чувства превращены в скорбную песнь, в языческое заклинание – и все это заклинание и есть Ярославна.

Важно отметить: если автор создает образ не девицы или вдовы, то женщина и мужчина представлены именно в союзе, поскольку, если женщина изображена вне их совместного брака, она не будет действовать как светлая сила: из источника спасения, утешения превратится в объект порочного вожделения, что мы наблюдаем в «Повести о Савве Грудцыне». Жена Бажена – вместилище для дьявольского замысла, она сбивает Савву с пути истинного, она лишь оболочка без наполнения, приманка иных высших дьявольских сил.

Русская литература с наступлением XVIII в. становится западно ориентированной: на первый план теперь выступает феномен «неполезного» чтения (в противопоставление характеру назидательности, учительства и «полезности» литературы Древней Руси). Это любовно-авантюрные повести, героем которых становится образец своей эпохи – молодой человек, который добивается всего своими усилиями, находчивостью и амбициозностью; его успех отныне – не приложение к титулу, переданному по наследству.

Женские образы, несомненно, служат подтверждением лейтмотива произведений эпохи: они являются воплощением «большой любви» (ярко выраженный демократический пафос), которая не подчиняется сословным предрассудкам. В Петровскую эпоху героиня наделяется большим разно-

образом черт; она все еще неотделима от мужчины, но как принципиально меняется характер их связей, так меняются и инструменты создания женского образа.

В «Гистории о российском матросе Василии Кариотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли», «Гистории о храбром российском кавалере Александре и о любительницах его Тире и Елеоноре», «Гистории о некоем шляхетском сыне, како чрез высокую и славную свою науку заслужил себе великую славу и честь и ковалерский чин и ако за добрые свои поступки пожалован королевичем в Англии» – во всех перечисленных примерах это больше не муж, а герой-любовник, отсюда и женщина предстает не в образе верной жены, «мужней части», а как предмет страсти, любовница.

Как и при помощи каких средств изображается в этом мире решительных поступков и авантюр женщина?

Героини историй наделены всеми добродетелями – они не только «зело прекрасны собой», но и их внутренний мир, глубина чувств заслуживают внимания. Так, например, в «Гистории о некоем шляхецком сыне...» цесаревна не только красива, скромна, усердна в учении, но автор наделяет ее правом голоса – в репликах цесаревны в диалогах с отцом, шляхецким сыном и другими людьми слышна ее позиция: «И тогда слышав цесаревна, рече со слезами: “Сей совет смерти моей и престола вдовствование. Какя вам радость, что узрете мя мертву и престол родителя моего восприимет ин. И уже сердце мое сим словом яко оружием во мне смертно уязвили. Вам смерть моя – радость”» [2: 532].

Женским образам этой поры присущ особый психологизм – автор открыто и полно изображает их эмоциональность и чувственность: «Тогда Элеонора в великий прииде ужас и рече: “Ах, какая проклятая девица! такового изрядного и чести достойного ковалера несклонностию своею и гордым ответом в конечную погибел[ь] привела!”» [3: 220]. Когда эмоции особенно накалены, они находят выход в форме лирических вставок, которыми автор «разбавляет» прозаический текст (героини исполняют арии и складывают стихи): «А пришед Элеонора во свою спальну, проклиная себя, неутешно плакала и в тех слезах пела арию: Счастье, Элеонора, сама ты погубила! Нанесла печаль своей младости!» [3: 220].

Но новый женский образ создается не только решительными и эмоциональными высказываниями, в которых героини историй выражают свои переживания и мысли. Еще одной важной чертой является введение портретных характеристик.

Уже было сказано о том, что в каждом случае автор или другие герои выделяют красоту лица женщин (внешняя красота впервые имеет значение, тогда как телесность ставилась в противовес духовной чистоте-красоте героинь литературы Древней Руси). Цесаревна надевает скромное платье

164 | «которая никакова знака не могла дать к короне...» [3: 296], а королева Ираклия из «Повести о российском матросе» появляется перед королем и королевой Флорентийской земли «весьма ... печальна и в черном платье» [3: 208], что воплощает ее скорбь по возлюбленному. В финале, когда враги побеждены и Василий снова рядом с Ираклией, автор сообщает следующее: «Королева же тогда просия красотою, яко солнце неодоенное; черное сняла и в драгоценное платье убралась и бысть в великом веселии» [3: 209].

Такие женщины влюбляются до беспамятства в ветреного кавалера Александра из «Гистории о храбром российском кавалере Александре и о любительницах его Тире и Елеоноре» и, если находят его достойным своей привязанности, то оказываются верными своим чувствам до конца. Дочь королевского гофмаршала Тира сменяет Элеонору – но обе в конце концов гибнут из-за потери любимого (также и Гедвиг-Доротей, являющаяся отрицательным персонажем, из ревности к уже покойной Тире бросается с ее трупом в пропасть).

Героини совершают самоубийство, ведь вопрос о том, нужна ли им собственная жизнь без возлюбленного, даже не встает. Теперь этот поступок не осмысливается писателем как греховный или, напротив, как акт мученической смерти; цесаревна (так же, как и английская королева) в «Гистории о некоем шляхецком сыне...» решительно распоряжается своим правом жить и любить до самого конца.

Итак, право на выбор и открытость действия свидетельствуют о том, как заметно переосмысливаются роль и место женщины в обществе петровской России. Раньше мужской «темный мир» войны должен был идейно уравновешиваться «светлым» семейным миром женщины, которая представлялась утешением для мужа. Однако такая ведущая черта женщины, стоящей рядом с мужчиной, как ее тихая, скрытая, глубинная мудрость, теперь трансформируется в решительность слова и дела. Героиня готова действовать для достижения собственного счастья. Мужчина же, по статусу будучи ниже, чем женщина, в итоге оказывается наравне с ней, «возвышаясь» образованностью и находчивостью, своим гибким умом.

Образы женщин служат подтверждением лейтмотива произведений эпохи: они являются воплощением «большой любви», не подчиняющейся сословным предрассудкам. Исконно женский, «сопутствующий», персонаж теперь прямо или косвенно влияет на главного действующего героя, направляет читателя на пути его раскрытия, высвечивая новые черты, присущие человеку Петровской эпохи. И такой женский образ, первые черты которого создаются русскими писателями в начале XVIII в., послужит далее основой для «идеального» женского образа, который получит развитие в русской литературе последующих столетий.

Литература

1. Аспит Т.Н. Об особенностях структуры русских повестей с любовной тематикой (первая половина XVIII в.) // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985. С. 114–122.
2. Моисеева Г.Н. Неизвестная повесть Петровского времени // Академия наук СССР. Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) / отв. ред. Д.С. Лихачев. М.; Л.: Академия наук СССР, 1957. Т. 13. 735 с.
3. Моисеева Г.Н. Русские повести первой трети XVIII века. М.; Л.: Наука, 1965. 335 с.
4. Пушкарева Н.Л. Частная жизнь русской женщины: невеста, жена, любовница (X – начало XIX). М.: Ладомир, 1997. 216 с.
5. Повесть временных лет / пер. с древнерусского Д.С. Лихачева, О.В. Творогова; коммент. А.Г. Боброва, С.Л. Николаева, А.Ю. Чернова при участии А.М. Введенского и Л.В. Войтовича; ил. М. М. Мечева. СПб.: Вита Нова, 2012. 512 с.
6. Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1971. Т. 26. Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. 383 с.

V. A. Alfeeva

**A WOMAN IN THE CONTEXT OF AN EPOCH: ANALYSIS
OF THE AUTHOR'S PERCEPTION OF REALITY IN CONNECTION
WITH THE EVOLUTION OF THE FEMALE IMAGE
IN THE LITERATURE OF THE FIRST HALF OF THE XVIII CENTURY**

Abstract: The article examines in a comparative analysis the most striking female images of Russian literature in works from the Old Russian period to the first half of the XVIII century — mainly in the «histories» of Peter's time. The greatest attention is paid to new methods of revealing the image of the heroine used by the writer of the XVIII century.

Keywords: female image; history; women of a new type.

Н. А. Зайцев

магистрант

Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина

KarlShilder1854@yandex.ru

В. Т. Чикобава

студент

Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина

Москва, Россия

brotkich1998@gmail.com

ПРОСТРАНСТВА ЛАКЕЙСКОЙ, ПЕРЕДНЕЙ, ПРИХОЖЕЙ И ГОСТИНОЙ В РУССКОЙ ЭПИГРАММЕ ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ

Аннотация: в статье рассматривается обращение к пространствам лакейской, передней, прихожей и гостиной в русской эпиграмме пушкинской эпохи. Определяются функции данных пространств в художественном тексте, обосновывается амбивалентность пространства гостиной. Делается общий вывод о роли обращения к рассматриваемым пространствам в литературной борьбе указанного периода.

Ключевые слова: эпиграмма; передняя; лакейская; прихожая; гостиная.

Пушкинская эпоха была ознаменована в литературе небывало активной и многосторонней борьбой. Одной из составляющих литературной борьбы стала вражда дворянских писателей и представителей третьего сословия, в которой часто использовались оскорбления именно по принадлежности к тому или иному сословию. В то же время для литераторов в целом растет значение репутации в обществе. Все это не могло не отразиться в эпиграммах – «коротких сатирических стихотворениях, обычно с остротой (пуантом) в конце, отчасти перерабатывающих традиционные марциаловские мотивы» [1: 1233]. Не в последнюю очередь – через обращение к тем или иным пространствам, обладавшим в обществе того времени набором устойчивых функций и соответственно ассоциировавшимся с ролью человека в общественной жизни. В их числе лакейская, передняя, прихожая и гостиная – пространства, непосредственно связанные с общественной иерархией.

Прежде всего рассмотрим сами понятия «лакейская», «передняя», «гостиная» и «прихожая» в реалиях XIX в. Лакейская, как и следует из названия, – помещение для прислуги. Передняя и прихожая – как правило, нежилые помещения, в которых посетители оставляли одежду, ожидали приглашения или встречались с хозяевами, если по той или иной причине не допускались

в сам дом; здесь же часто спали и проводили свободное время слуги. Гостиная – во многом противоречивое понятие: с одной стороны, они в большей мере, чем прихожие и передние, предназначались для встреч и общения представителей высшего общества; с другой – противопоставлялись салонам как более доступные и соответственно менее престижные пространства.

Иван Ключников, вводя в текст пространство передней («Подлец по сердцу и из видов, / Душеприказчик старых баб, / Иван Иванович Давыдов, / Ивана Лазарева раб. // В нем грудь полна стяжанья мукой, / Полна расчетов голова, / И тащится он за наукой, / Как за Минервою сова. // Сквернит своим прикосновеньем / Науку Божию педант, / Так школьник тешится обедней, / Так негодяй официант / Ломает барина в передней» [3: 333]), делает акцент на сословном статусе тех, кто там обычно находится. Странная, нарушающая установленный порядок ситуация, когда человек из прислуги «ломает барина в передней», то есть имитирует нечто, стоящее выше него, для автора ничем не отличается от научных исканий «педанта» И. И. Давыдова.

А. С. Пушкин в эпиграмме «Надеясь на мое презренье...» («Надеясь на мое презренье, / Седой зоил меня ругал, / И, потеряв уже терпенье, / Я эпиграммой отвечал. / Укушенный желаньем славы, / Теперь, надеясь на ответ, / Журнальный шут, холоп лукавый, / Ругать бы также стал. – О нет! / Пусть он, как бес перед обедней, / Себе покоя не дает: / Лакей, сиди себе в передней, / А будет с барином расчет» [3: 255]) также говорит о передней в первую очередь как о помещении для прислуги, но с другим посылом. Он равняет Н. И. Надеждина (который, по ошибочному мнению поэта, вступился за М. Т. Каченовского) с лакеем, т. е. с тем, кто не несет за себя ответственности и стоит ниже всякой критики, не заслуживает даже ответа и должен знать свое место (в передней).

В другой эпиграмме Пушкина («Князь Г. со мною не знаком. / Я не видал такой негодной смеси: / Составлен он из подлости и спеси, / Но подлости больше спеси в нем. / В сраженьи трус, в трактире он бурлак, / В передней он подлец, в гостиной он дурак» [3: 243]) передняя трактуется как пространство, где лицо, являющееся объектом обличения, может в полной мере проявить свои низкие душевные качества, позволить себе не стесняться своей сути. В этом свете важно противопоставление с гостиной как помещением, где находятся люди, условно равные осмеиваемому лицу, но обладающие более высоким умом. Здесь объект обличения уже явно ниже всех остальных.

В эпиграмме Н. С. Голицына («Обритый сын брата отца, / В статьях своих, прескучных и предлинных / Толкует все, без меры и конца, / О балах и гостинных; / Так и Вольтер об рае пел, / Хотя войти в него надежды не имел» [3: 320]) эксплицитно представлено уже пространство гостиной, а пространство передней только подразумевается. По мысли автора, это место, где пребывают лица, по какой-либо причине (в данном случае это сословный

168 | статус) не заслуживающие права находиться в гостиных и бальных залах. Подчеркивая чуждость Н. А. Полевого дворянскому миру, Голицын переносит в эпиграмму его неправильное написание слова «гостиная».

Иначе представлена гостиная в эпиграмме П. А. Вяземского на Ф. В. Булгарина: «Синонимы: гостиная, салон. / Недоумением напрасно ты смущен: / Гостиная – одно, другое есть салон. / Гостиную найдешь в порядочном трактире, / Гостиную найдешь и на твоей квартире, / Салоны ж созданы для избранных людей. / Гостиные видал и ты, Видок Фиглярин, / В гостиной, может быть, и ты какой-то барин, / Но уж в салоне ты решительно лакей!» [2: 125]. Здесь она противопоставлена уже не передней, а салону – месту встреч высшего общества. Таким образом в эпиграммах проявляется амбивалентность этого пространства.

Различно обращение к пространству лакейской в эпиграммах П. А. Вяземского и В. Г. Теплякова. Для Вяземского («У Каченовского в лакейской / Он храбро петушится вслух. / Быть так! Но если он петух, / То, верно, уж петух индейской» [2: 120]) принадлежность к этому пространству символизирует то, что адресат эпиграммы, М. А. Дмитриев, является в его глазах клеветом, «лакеем» М. Т. Каченовского. Можно сказать, что в этой эпиграмме мы видим вариант косвенной адресации, один из множества способов распространить эпиграмматическое обличение более чем на одного адресата. Иначе распределяется авторское осуждение в эпиграмме В. Г. Теплякова: «Собака лает – ветер носит»; / Страницы белые поносит / Наш фантастический барон: / Тупой остряк, зоил жестокой, / Ужели тем он так глубоко / В страницах этих огорчен, / Что в белизне их лиходейской / Нашел не то, чем для лакейской / Он сам, журнальный наш Ферсит, / Базарной публики вития, / Свои страницы заказные, / Немолчно каркая, чернит!..» [4: 393–394]). Здесь лакейская – пространство, где существует аудитория адресата эпиграммы. Не признавая вкусов «лакеев» и не давая им права на равенство с собой, автор все же оставляет резкое осуждение непосредственно для своего адресата, который работает для людей с низким вкусом. Таким образом, в обеих эпиграммах с упоминанием лакейской под удар попадает не один лишь адресат, но происходит это по-разному в силу различного авторского подхода и намерения.

Эпиграмма П. А. Вяземского на М. Л. Магницкого («NN, вертлявый по природе, / Модницкий, глядя по погоде, / То ходит в красном колпаке, / То в рясах, в черном клобуке; / Когда безбожье было в моде, / Он был безбожья хвастуном. / Теперь в прихожей и приходе / Он щеголяет ханжеством» [2: 116]) – единственный обнаруженный в ходе исследования пример употребления в эпиграмме данного периода слова «прихожая». Представляется, что в целом обращение к этому понятию очень схоже с употреблением слова «передняя» в том, что создает представление о недоверии или неуважении к адресату людей того же круга, что и автор. Однако это уже не пространство

для прислуги, хотя и его упоминание – часть пространственной организации неравенства, которое было важной составляющей мировоззрения дворянских поэтов пушкинской эпохи.

Таким образом, обращение в эпиграмме к рассмотренным в данной статье пространствам было в пушкинскую эпоху одним из распространенных способов указать на свое превосходство перед оппонентом и его низкое положение в общественной иерархии. При этом таким образом передавалось не только сословное неравенство (часть рассмотренных эпиграмм адресована дворянам), но и потакание низким вкусам, дурная репутация. Представляется перспективным дальнейший анализ обращения к пространству и предметному окружению как важной части литературной борьбы.

Литература

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. ИНИОН РАН. М.: Интелвак, 2001. 1600 с.
2. Русская эпиграмма (XVIII–XIX вв.). Л.: Советский писатель, 1958. 416 с.
3. Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века): Сборник / сост. и примеч. М.И. Гиллельсона и К.А. Купман. Л.: Советский писатель, 1988. 784 с.
4. Русская эпиграмма второй половины XVII–XX вв. / вступ. статья Л.Ф. Ершова; сост., подг. текстов и прим. В.Е. Васильева, М.И. Гиллельсона, Н.Г. Захаренко. М.: Советский писатель, 1975. 968 с.

N. A. Zaitsev, V. T. Chikobava

FOOTMEN'S ROOM, THE FRONT HALL, THE HALLWAY AND THE LIVING ROOM IN THE RUSSIAN EPIGRAM OF THE PUSHKIN ERA

Abstract: The article considers the appeal to the spaces of the footmen's room, the front hall, the hallway and the living room in Russian epigram of the Pushkin era. The functions of these spaces in the literary text are determined, the ambivalence of the living room space is justified. A general conclusion is made about the role of the appeal to the considered spaces in the literary struggle of this period.

Keywords: epigram; footmen's room; front hall; hallway; living.

ТРАНСФОРМАЦИЯ МОТИВА МИФОЛОГИЧЕСКОЙ НОЧИ В ЛИРИКЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА

Аннотация: в статье рассматривается взаимодействие ночного и мифологического мотивов в ранней лирике Ф. И. Тютчева, их трансформация, а также комплекс значений мотива мифологической ночи как единого целого.

Ключевые слова: мотив ночи; мифологический мотив; поэзия; хаос.

Творчество Ф. И. Тютчева занимает центральное место в литературе середины XIX в. В. Я. Брюсов справедливо отмечал «импрессионистическую» природу лирики Тютчева, проникнутую насковзь впечатлением от мира [2: 206].

Типичными для ранней лирики Тютчева являются мотивы ночи и мифологические мотивы, прежде всего античные, с их образами моря, звезд, хаоса и бездны, поэтому его называют ночным поэтом [6]. Однако нельзя утверждать, что мотивы и образы поэта не претерпевали трансформации. Так, в его стихотворениях 1820–1830-х гг. мотив звездной ночи сменился мраком, а вместо мотивов античности стали преобладать фольклорные мотивы, в которых чувствуется философия немецких романтиков.

Для идей немецкого романтизма характерно слияние искусства и философии, восприятие неуловимого и непостижимого в природе, гармоническое видение мира, воспевание ночи и стихий [3: 43] – все это отражается в лирике Тютчева. Необходимо подчеркнуть: нельзя рассматривать трансформацию ночного и мифологического мотивов по отдельности. Ночь – это не только фон для размышлений и диалога лирического героя и мироздания, но и «живое тело с душой», как отмечает Н. Ю. Абузова [1: 133], т. е. практически действующий герой в лирике Тютчева; это и условие возникновения мифологического мотива, а также мотива бездны и хаоса, вечности и древности, которые обнажаются и срывают «покров златотканый». Это образ, особенно ярко прописанный в стихотворении «День и ночь» (1839), встречается в тютчевской лирике нередко. Мотивы бездны и хаоса, вечности и древности выступают связующим звеном между ночным и мифологическим мотивами.

В стихотворении «Урания» (1820) образ ночи противопоставлен «туманной и тесной пелене» – она ярка, светла, «с горящими звездами». Образ ночного неба нельзя назвать плоским, напротив, он достаточно объемен, физически глубок, всеобъемлющ благодаря свету. Кроме самой Урании, в стихотворении перечисляется большое число античных героев и топонимов, среди которых Фивы, Мемнон, Паллада, «Певец слепой» (Гомер) и др. Античные мотивы становятся тем прошлым, или древностью, в котором «родилась» муза, теми временами, в которые покровительствовали Урании. Образ самой музы выступает здесь как гармоничное слияние искусства, науки и философии [4: 138], как нечто перводанное; этот образ является и олицетворением ночи «с горящими звездами». Как отмечает Г. В. Косяков, в этом стихотворении впервые возникают хаос и бездна, однако они сдерживаются природной гармонией и силой Урании [4: 138]: «Куда, куда ты скрылась, небесная! <...> Везде хаос и мрак!».

Ночь и хаос «густеют» в стихотворении «Видение» (1829), в котором мотив звезд исчезает, однако возникает образ «колесницы мироздания», который можно соотнести с Луной – Селеной, по аналогии с колесницей Гелиоса. В этом плане справедливо уточнение Г. В. Косякова: «“Колесница мироздания” – символ цикличности мира, гармонии природы, вечности и нерушимости [4: 140]. Тем не менее мотив света сопутствует ночному. Античные мотивы здесь не только отражают философские идеи автора, но и транслируют его мировидение через призму античности, что формирует выбор определенных образов. Так, метафору терзания души Музы можно трактовать как процесс создания поэзии, стихов. В этом случае мотив ночи выступает условием для творчества и диалога поэта с мирозданием.

В целом при анализе мотивов античной мифологии можно прийти к следующим наблюдениям. Во-первых, с точки зрения хронологии религий древнегреческое и древнеримское язычество первичнее христианства, поэтому античность ближе к первобытному хаосу. Из этого вытекает второе наблюдение: идея гармонии и миропорядка, родившихся, согласно философии Тютчева, из хаоса, близка учению о синергетике. Самоорганизация структур, находящихся в далеких от организации состояниях, схожа с тем, как из хаоса рождается гармоничная природа [5: 505].

Стихотворение «Ночные мысли» (1829), которое воспринимается достаточно самобытно в отрыве от перевода Гете, обращено к образу звезд в ночном, подчеркнуто «беспредельном» небе. Движением звезд управляют Оры – богини-стражницы ночного неба в древнегреческой мифологии [5: 506]; звезды не получают платы за свое странствие, т. е. вечным «безвозмездным» движением образ звезд противопоставлен покою и относительной неподвижности лирического героя: «...как я в объятьях милой вас и полночь сладко забываю». Таким образом, в указанном стихотворении, во-первых,

172 | образ ночного неба включает мотив звезд; во-вторых, мотив звезд зависим от мифологического античного мотива, что вербально выражено в строчке: «Неудержно вас уводят Оры».

Далее в стихотворении «Из Шекспира. Песня» (1829) появляется кладбищенская тематика, вместе с которой уходит мотив звезды и вводится образ ночного неба с месяцем, а также «сырого сумрака» – именно это определение использует Тютчев. На смену мифологическому античному мотиву приходит мифологический фольклорный мотив, распространенный в средневековой европейской культуре: «волк завыл», «дико филин прокричал <...> саван провещал», «высылают мертвецов» – все это символы смерти. Так, в данном стихотворении идея вечности, созданная благодаря слиянию мотивов безграничного звездного неба и античной мифологии, сменяется идеей смерти. Здесь и далее в лирике Тютчева положительный окрас мотива ночи уходит.

Далее рассмотрим фрагмент стихотворения Тютчева «<Из “Путевых картин” Гейне>» (1829). Мотив ночи становится фоном для жизни «отцов». Создается впечатление, что при праотцах ночь длилась вечность, поскольку они «всю жизнь насквозь томились», и не было дневного света, но только мрак. Мотив ночи связан с мифологическим античным мотивом посредством образа Эреба, или «Ерева» (титана, чье имя с древнегреческого дословно переводится как «мрак»): ночь становится его порождением вместе с «гнусными совами и лаврами подземными», которые в античной мифологии являлись злыми духами, мучившими живых.

В стихотворении «Альпы» (1830) образ ночи создается с помощью цветowego эпитета «лазурный», т. е. благодаря достаточно холодному оттенку, вероятно, возникшему из-за оптического отражения света от льда и снега. Мотив ночи связан напрямую с мотивом смерти: это не только фон, но и условие цикличной жизни. Мифологический мотив выражен в возрождении из мертвого состояния, напоминающего языческое возвращение Персефоны из царства Аида к матери Деметре, т. е. наступление весны, а также воскрешение Диониса. Однако эту связь можно лишь восстановить по аналогии. Тем не менее в оживлении чувствуется свой миропорядок, как и в цикличности природы и смене времени суток, поэтому ночь, смерть, но и жизнь, пробуждение выступают как неотъемлемая часть круговорота природы.

Мотив ночи становится сопутствующим мотиву стихийного моря в стихотворении «Все бешеной буря, все злее и злей...», созданном в период между 1831 и 1836 гг. Для изображения ночи используются такие лексические средства, как «впотьмах» и «мгла», в семантике которых чувствуется «туманная и тесная пелена», упомянутая в стихотворении «Уrania». В совокупности с мотивом «мгlistой» ночи возникает образ «тени мужа», чью сущность нельзя однозначно трактовать. В этом произведении особенно чувствуется

влияние на Ф. И. Тютчева романтических баллад и раннего творчества В. А. Жуковского.

В стихотворении «Наполеон», написанном достаточно поздно (1850), ночь становится временем существования духа императора, и он «бежит, как бы почуя передрагветный ветерок», т. е. исчезает при смене определенных условий. Образ Наполеона неоднозначен, парадоксален и лиминален, он создается благодаря оксюмору, например, в словосочетании «вернувшийся мертвец»: с одной стороны, говорится о его физико-географическом движении (с острова Святой Елены в Париж), с другой, это метафизическое возвращение из мира мертвых; или в словосочетании «тревожный дух», в котором эпитет типично характеризует живых. Так мотив ночи и мифологический мотив в данном стихотворении характеризуются непостоянством, и если для ночи как времени суток характерно изменение состояния, то образ Наполеона двойствен во всем.

Таким образом, можно прийти к некоторым выводам. Во-первых, корреляция мифологического и ночного мотивов присуща по большей части лирике Тютчева периода 1820–1830-х гг.; в другие периоды, например, в 1850-х гг. эти мотивы встречаются реже. Во-вторых, трансформация мотива и образа ночи влечет за собой изменение мифологической составляющей. В-третьих, имеет место общая тенденция романтизации, связанная с традицией немецких романтиков (образы духов, кладбищенская тематика, мистицизм).

Что касается мотива мифологической ночи, то он представляет собой целый комплекс значений. Во-первых, это внешняя составляющая, или фон. Во-вторых, это время творчества и поэзии, диалога лирического «я» и мироздания, время, когда обнажается бездна, а вместе с ней выходит на поверхность нечто inferнальное, иное, потустороннее, рожденное из первобытного хаоса. Образ ночи амбивалентен: он может быть как светлым, сопровождаемым образом звезд и/или луны, так и мрачным беззвездным, стелющимся пеленой.

Литература

1. Абузова Н.Ю. Гипотетический пейзаж в лирике Ф.И. Тютчева // Культура и текст. 1998. № 3. С. 133–140.
2. Брюсов В.Я. Ф.И. Тютчев. Смысл его творчества // В.Я. Брюсов. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1975. С. 193–208.
3. Кириенко Н.Г. Поэзия Ф.И. Тютчева и философия немецкого романтизма // Вестник ТГПУ. 2010. № 8. С. 42–47.
4. Косяков Г.В. Художественная рецепция античной культуры в лирике Ф.И. Тютчева // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2013. № 3 (13). С. 137–142.
5. Словарь философских терминов / под ред. проф. В.Г. Кузнецова. М.: ИНФРА-М, 2005. С. 504–506.

- 174 | 6. Соболев Л.И. Федор Тютчев. Ночь, бездна и хаос. Русская классика. Начало [видеозапись лекции Л.И. Соболева] // Youtube. 19 марта 2015 г.
7. Тютчев Ф.И. «Нам не дано предугадать...»: Стихотворения. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2020. 368 с.

Е. А. Pervuninskich

**TRANSFORMATION OF THE MOTIF OF THE MYTHOLOGICAL
NIGHT IN THE LYRICS OF F. I. TYUTCHEV**

Abstract: The article deals with the interaction of night and mythological motifs in the early lyrics of F. I. Tyutchev and their transformation. The complex of meanings of the mythological night motif as a whole is also considered.

Keywords: night motif; mythological motif; poetry; chaos.

«НИМФЕТКА»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО КРИЗИСА В. НАБΟКОВЫМ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «ЛОЛИТА» И «КАМЕРА ОБСКУРА»)

Аннотация: в статье освещены принципы художественного изображения трансформации внутреннего взгляда персонажа. Кроме того, исследователь предоставляет краткий анализ специфики бытования героев романов В. Набокова. Путем анализа самоактуализации персонажей выявлена степень влияния характера нимфетки на проявление принципа деконструкции в изображении экзистенциального кризиса персонажей.

Ключевые слова: образ; принципы деконструкции; деконструкция взгляда; субъектность; ретроспектива взгляда; экзистенциализм.

Проза В. Набокова, созданная в период эмиграции в Европе и США, отличается поистине декадентским психологизмом. Мучительное состояние опустошения, предчувствия катастрофы, как личной, духовной, так и общественной, а также материальной, остро ощущается героями романов «Лолита» (1958) и «Камера обскура» (1933).

Наступление катастрофы в указанных романах передано посредством зрительных образов. Также В. Набоков предлагает читателю испытать тактильные ощущения, привлекает к сенсорному опыту, передавая его в описаниях душевного состояния персонажей. Воспоминания, проникнутые чувственностью, являются частью нарративного пласта, в частности, в романах «Лолита» и «Камера обскура». Подобные воспоминания писатель выстраивает таким образом, что читатель воспринимает их как диалог. Например, персонаж романа «Камера обскура» постоянно возвращается к произошедшим с ним эпизодам, упрекает себя того, словно пытаясь соединиться со своей прошлой сущностью. Его личность распадается на две части. Одна из них – та, которая осталась в прошлом, посредством образов и острых для Кречмара сенсорных ощущений преследует героя; вторая пытается объяснить существование первой. Кречмар увлечен Магдой, но в то же время упрекает себя за свою слабость, мешающую ему противостоять хитрости соблазнительной девушки.

Двойническая природа также присуща образу Магды. Благодаря динамике передвижения этого персонажа строится и сюжет, и психологизм мужских

176 | персонажей романа «Камера обскура». В целом, раздвоение образов во временном пространстве романа позволяет В. Набокову более явно отразить принципы деконструкции взглядов его героев.

Канал зрения – наиболее важный для персонажей писателя тип восприятия концептов окружающего их бытия (предметов, пространства). Неполнота жизни, а точнее, неполное проживание жизни Кречмаром выражается стремлением воспринимать информацию именно глазами. Этот способ восприятия ограничен своей субъективностью; только смотря на предмет или человека, персонажи Набокова не получают то, что в быту называют «жизненным опытом»; они усваивают лишь свое отношение к этому предмету, основываясь на своем решении смотреть на этот предмет, лишая себя возможности прожить свою жизнь в связи с этим предметом.

Жалостливое отношение Кречмара, физиолога по профессии, к милой морской свинке отражает его нежелание «проводить опыты». Вместо того чтобы через мир постигать себя, неудавшийся ученый через себя постигает мир. Таким образом, Набоков лишает Кречмара вариативности восприятия мира, ведь взгляд на самого себя у физиолога весьма ограничен – он не проводит опыты.

Деконструкция воспоминаний Кречмара достигается ретроспективной взглядом персонажа. В какой-то момент, уже после первого телефонного звонка Магды, ученый понимает, что надо было поступить по-другому. В его сознании появляется «ложное» воспоминание, подкрепленное его оценкой своего поведения в ситуации со звонком. Картинка, рожденная его эмоцией, замещает реальность Кречмара. Иными словами, писатель реализует концепцию о несовместимости выживания, духовного или физического, с желанием или стремлением что-то создать или воссоздать. Таким образом, один из главных принципов концепции экзистенциализма Набокова – принцип деконструкции.

Писатель понимает жизнь как череду опытов, считает изменения необходимыми. Поэтому его героиня так жаждет развлечений: «Магде бывало скучно по вечерам – ее влекли кинематографы, нарядные кабаки, негритянская музыка» [2: 79]. Личность Магды имеет разрушительный потенциал: она губит семью Бруно Кречмара, она сама есть виновница своих неудач в возможной профессиональной сфере.

Но Кречмар лишь в отношении Магды по-настоящему искренен; лишь она пробуждает в нем страсть и привязанность. Лишь Магду он любит вопреки ее пошлости, эгоистичности, плохому вкусу, поведению, отсутствию образования: «...Его поражало, как он, не терпевший безвкусицы в вещах, полюбил это нагромождение ужасов, эти модные мелочи обстановки, которыми без разбора пленялась Магда. На все падал ответ его страсти и все оживлял» [2: 79]. Но эта страсть, с виду разрушительная, на самом

деле преображает жизнь Бруно: он более не тяготится своим браком, в его жизни появился смысл, вдохновение, в котором ему все же стыдно признаться окружающим.

Набоков реализует «сцены отвращения» через зрение своих персонажей. Например, герой романа «Лолита» встречает предмет своей страсти в жутко неухоженном доме, где царит полный хаос: «...Гнусно смешивается комедия “функциональной” современной мебели с трагедией ветхих качалок и шатких столиков...» [3: 71]. Но восторг, который Лолита вызвала у Гумберта, «перекрывает» негативное впечатление от вида жилища.

Нимфетка Лолита есть воплощение «жизни наперекор»; Лолита становится светом, доказательством, что жизнь в разлуке может быть вполне сносной и даже увлекательной: она «...принялась подбирать мелкие камешки... <...> и кидать ими в валяющуюся поблизости жестянку...» [3: 76]. Именно созерцая Лолиту, Гумберт начинает свой губительный путь, губительный для себя и для Лолиты. Канал зрения, через который герои романов Набокова воспринимают реальность, выражает склонность героев к сохранению нетронутого в первоизданном виде.

В романе «Камера обскура» Бруно Кречмар стремится сохранить целостность обожаемых объектов, например, маленькой морской свинки. Но это стремление ведет к душевной пропасти, когда герой не получает то, что требуют от него душа и тело. Так, желая целостности и полноты ощущений, Кречмар в итоге сам разрушает себя.

Личность Магды также показана как воплощение созидательного метода при помощи разрушения ее самоактуализации. Придерживаясь концепции Р. Барта, изложенной в его статье *Camera lucida*, мы осознаем, что фотография как метод видения мира умерщвляет образ в памяти героя; т. к. образ на фотоснимке или на киноэкране становится «вечным» – он лишается вариативности. Магда мечтает попасть в мир кинематографа как актриса, и Кречмар помогает ей это сделать. Но, увидев себя на экране, Магда оказывается опустошенной: отныне все ее эстетическое «я» разрушено, она более не может увидеть себя так, как она бы хотела себя видеть. Иными словами, разрушается ее «экзистенциальная база», экзистенциальные представления о самой себе.

Экзистенциальный кризис коснулся и художника Горна, друга Бруно Кречмара и одного из любовников Магды. Деконструкция его воспоминаний проявляется в том, что он сокрушается о потере картинки, нарисованной им когда-то; после этой потери он не сможет восстановить свои воспоминания в реальном времени. Отныне (в момент, когда Горн вспоминает о любимой миниатюре) его память способна замещать реальное в прошлом нынешними оценками художника, теперь его воспоминание имеет творчески воспроизводимый характер: так как самого источника – картинки – уже нет, пробу-

178 | ждается воображение Горна. Воображение помогает «воскресить» в памяти художника потерянную им миниатюру, а способность к оценке роли картинки внутри творческой истории художника и оценке самого творческого акта, воплощения своего творческого видения, замещает сам объект творения воспоминаниями, порожденными воображением.

Такой способ мышления имеет деструктивную природу. Попытка вспомнить то, что было нарисовано очень давно, и то, чего нет перед глазами, естественно, способствует тому, что из памяти стирается полностью реальная картинка, ведь Горн восстанавливает картинку в своем воображении в конкретный момент времени и в конкретном душевном состоянии и сейчас руководствуется абсолютно другими «данными» при попытках вспомнить, как именно выглядела картинка, чем когда он непосредственно ее создавал. Таким образом Набоков показывает: нетронутость объекта, как и нетронутость воспоминаний, никогда не приводит к поддержанию духовной жизни. Именно будучи разрушенным что-либо может стать созидаемым, стать цельным и значимым.

Подводя итоги, можно сказать, что цель перипетий в романах Набокова – «продельвание» опытов с сознанием героев, а также с сознанием читателей. Один из главных каналов для восприятия эстетического мира романов «Лолита» и «Камера обскура» – зрение, и здесь писатель использует различные приемы: это и взгляд героини на себя со стороны, и ретроспектива взгляда героя, это и деконструкция воспоминаний. Благодаря кризису личности, кризису бытия, персонажи понимают истинную роль тех или иных воспоминаний, предметов, людей. В результате разрушения, казалось бы, неотъемлемых элементов бытия, представления набоковских героев, благодаря их ретроспективному взгляду, а также (в некоторых эпизодах романов «Лолита» и «Камера обскура») – взгляда внутрь себя, обретают новую форму, помогающую героям воссоздать их жизненный потенциал.

Литература

1. Барт Ролан. *Camera lucida* / пер. с фр, послесл. и коммент. М. Рылкина; М.: Ad Marginem, 2009. 267 с.
2. Набоков В.В. *Камера обскура*. СПб.: Азбука классика, 2009. 253 с.
3. Набоков В.В. *Лолита: роман*. М.: Водолей, 1991. 317 с.

E. Goltseva

“NYMPHET”: THE INTERPRETATION OF EXISTENTIAL CRISIS BY VLADIMIR NABOKOV (USING NOVELS “LOLITA”, “LAUGHTER IN THE DARK”)

Abstract: The main content of the article is the talk about principles of representation concerning transformation of an inner view, natural to heroes of

novels by V. Nabokov. Besides, the scholar confers a brief analysis of specifics of the way of being thees heroes; undertaking a scrutiny of extent self-actualization of the personage, an influence by “nymphet” character to display of existential crisis becomes clear. ¹⁷⁹

Keywords: image; principles of deconstruction; deconstruction of view; personality; back observation of the view; existentialism.

ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В ПОЭЗИИ СЕРГЕЯ КЛЫЧКОВА

Аннотация: в статье исследуются фольклорно-мифологические образы и мотивы славянской демонологии как источник заимствования в поэзии С. А. Клычкова. Рассматриваются верования о леших и русалках, их роль в построении сюжета и создании художественного пространства стихотворений.

Ключевые слова: славянские мифы; леший; русалка; Сергей Клычков.

Как известно, С. А. Клычков – представитель новокрестьянского направления в русской поэзии, к которому также относят Сергея Есенина (раннее творчество), Николая Клюева, Петра Орешина, Александра Шириаявца и других менее известных авторов. Это направление наследует традиции крестьянской поэзии, в том числе и частое обращение к языческой мифологии. Как считает Н. М. Солнцева, Клычков посвятил свою музу мифологическим сказаниям «о дремучем лесе, в котором, как ему кажется, заблудилась его душа» [5].

Клычков вступил в литературу как поэт, возродивший жанр народной песни, ориентированной на фольклор. В его текстах Русь является «потаенным садом», неким сакральным пространством, населенным персонажами из языческого фольклора (древнеславянскими богами – это Лада, Лель, Купава, Дубравка; персонажами низшей демонологии – русалки, лешие), одухотворенной природой (месяц, звезды, ручьи), сказочными и былинными героями (Бова, Садко, Иванушка, Аленушка), живыми существами (звери, птицы, насекомые), нечистой силой, колдунами и обычными людьми.

В рамках статьи рассмотрим образы из низшей мифологии, а именно образы лешего и русалки, и их трансформацию в творчестве писателя. Леший – «в мифологии восточных славян хозяин леса, покровитель лесных зверей и птиц» [3: 104]. Истории о нем наиболее распространены у русских, в белорусской и украинской традиции встречаются гораздо реже. Леший охраняет лес и распоряжается всем, что находится на его территории. По отношению к человеку хозяин леса может вести себя как дружелюбно, так и враждебно. Чаще всего он сбивает людей с дороги, обманом заводит в лесную чащу. Он также наказывает нарушителей правил его владений. Но хозяин

леса может и помочь тем, кто его уважает и просит о помощи. У восточных славян леший представляется как мужик, старик с белой бородой, который одет в крестьянскую одежду, в южнорусских поверьях как волосатый, нагой человек с белыми волосами и зелеными глазами. У украинцев он описывается как существо, обросшее шерстью, с рогом на голове и копытами. Часто леший представляется обутом в лапти, причем правый на левую ногу, а левый на правую, он сидит, закинув левую ногу на правую, что подчеркивает его потустороннюю природу. Леший также обладает даром оборотничества: «Практически каждое лесное животное (звери, птицы, пресмыкающиеся, насекомые и др.), как и растение, связано с лесным духом («хозяином», «нечистым», «лешаком», «лесовым» и т. п.), или само может оказаться его воплощением» [7].

В поэзии Клычкова образ лешего теряет свою демоническую составляющую, он не несет в себе угрозу для человека. Здесь он предстает лесным духом, через изображение которого описывается жизнь леса. Так, в стихотворении «Встал в овраге леший старый...» через пробуждение лешего автор говорит о приходе весны. У хозяина леса из глаз сыпятся огни, «в мох уходит лапоток», и уши свисают, как лопухи. Особенно интересно изображение лешего с золотым рогом («А вверху, посередине / Золотой весенний рог!»). В русских свадебных песнях и сербских колядках распространен образ оленя-золотые рога, который символизирует свет, сияние солнца. Таким образом, в стихотворении леший приносит свет и тепло весеннего солнца и пробуждает лес от долгого сна. С мотивом пробуждения связана и песня глухаря-петуха, которая страшна нечистой силе.

В стихотворении «Леший» хозяин леса изображен как пастух. Он описывается как «старичок преклонный», который сидит нога на ногу, играет на рожке и «молсет осоку». Леший находится у края реки, «за туманной пеленою», что говорит о соприкосновении реального мира и мифологического. Он пасет стадо ночью, на небе много звезд и месяц. Леший засыпает, а один из бычков «бодает тучу / Красными рогами». В некоторых преданиях грозные тучи олицетворяли образы быков, звезды могли представлять в виде животных (обычно это козы и овцы), а в качестве пастуха небесного стада обычно выступал месяц или бог Велес. В южнославянской традиции земля стояла на четырех быках, согласно четырем сторонам света, и красный бык держал на своих рогах восточную часть.

В стихотворении «Мельница в лесу» леший аукается, «Дочку Мельникову теща / Звонким посвистом в лесу», что является его характерным звуковым поведением. Здесь образ хозяина леса используется для создания атмосферы волшебства «диковинного плеса», где утонувший мельник подсыпает зерно в жернова, а его дочь «Саван шьет, поет в кручине / При лучине в полуночь» [2: 14].

Леший появляется и в стихотворении «Медвежата», где Клычков указывает на его способность к оборотничеству: «Ушли медведи, и подались лоси, / На гари леший обернулся в пень» [2: 28]. Противясь наступлению цивилизации, поэт тем не менее вынужден признать, что «люди с самого начала своего существования вынуждены жить за счет леса, вторгаться в него, а значит, встречаться с представителями “низшей демонологии”, которые несут для них непосредственную опасность» [8]. Однако в данном тексте превращение лешего, который должен защищать свои владения, в неподвижный пень во время пожара подчеркивает окончательное отречение человека от прежней веры. Леший уже не может противостоять людям, строившим железную дорогу, наказать тех, кто нарушил его правила.

Русалка – «персонаж восточнославянской мифологии, вредоносный дух, появляющийся в летнее время в виде длинноволосой женщины в злаковом поле, в лесу, у воды, способный защекотать человека насмерть или утопить» [4: 495]. Поверья наиболее распространены в Белоруссии, Украине и на территории южнорусских земель. К характерным чертам этого образа можно отнести: женскую ипостась (чаще всего это молодые девушки), определенное время гуляния по земле (троицко-русальский или купальский период), отнесенность к классу «заложных покойников», нахождение в злаковом поле, в лесу, на деревьях, реке – у воды и в воде, и щекотание человека до смерти.

По верованиям, русалкам нравится качаться на растениях или на волнах, они часто делают для себя качели. Они любят петь, танцевать, водить хороводы, могут прийти на звук пастушьей свирели. Русалки собирают цветы и вяжут себе венки. Им также нравится расчесывать длинные волосы на берегу рек и озер. Они любят прясть и ткать. Следует отметить, что источником литературно-поэтического образа русалки как девушки с рыбьим хвостом являются произведения писателей-романтиков XIX в., которые брали за основу античную и европейскую мифологию.

В стихотворении Клычкова «Лада плавает в затоне...» русалки водят хоровод вокруг Лады и играют в салки. Они встают с туманами из вод, что подчеркивает их потустороннюю, мистическую природу. Лада являлась одной из главных богинь древнеславянского пантеона, богиней весны, плодородия, любви и брака. В творчестве Клычкова она представлена как обычная крестьянская девушка, однако некоторые детали и символические ряды помогают увидеть в ней мифологический образ. В данном стихотворении Лада плавает в реке, и ей взгрустнулось. Из следующих стихотворений цикла («Кольцо Лады») мы узнаем, что девушка мечтает о замужестве. Появление русалок можно объяснить тем, что время выполнения обрядов в честь Лады (зеленые святки – дни вокруг Троицына дня и Духова дня) и время нахождения русалок на земле совпадает. Также, по некоторым поверьям, русалки – это девушки, умершие до замужества, особенно те, кто умерли просватанными перед

свадьбой. Поэтому строки «Что-то вспомнилось – взгрустнулось, / Что не сбылось наяву...» [2: 12] можно трактовать двояко: это и несбывшиеся мечты Лады о свадьбе, и боль русалок, которые не дожили до этого важного дня.

В стихотворении «Я не тебя любил... Ты только странный случай...» лирический герой сравнивает свою возлюбленную с русалкой, которую он видел в детстве. У русалки влажные сияющие ресницы и речные глаза, в которых герой замечает «улыбки полнолунную игру». Она смотрит на него нежно, полулежа на ветках куста. Герой очарован прекрасной русалкой и говорит своей возлюбленной, что она похожа на эту незнакомку. Однако персонаж добавляет: «Но губы у тебя, а не... уста... / Коса у ней была пышней и тоньше пряжи». Герой признается, что плохо разглядел русалку, испугался ее, но выбирая между обычной девушкой и мифологическим персонажем, он все же отдает предпочтение второй. Герой полюбил русалку, миф и искал в возлюбленной ее черты: «С тех пор я, может, и тебя люблю слегка ведь» [2: 34].

В первой части цикла «Заключение смерти» образ русалки связан с мотивом предназначения поэта. Лирический герой не спит ночью, и все вокруг него дышит жизнью: русалка бежит по саду, опадают листья, плывут облака. Поэт размышляет о том, что его жизнь пройдет и исчезнет без следа: «И вот: судьбы моей и доли / И не было и нет!». Он не боится тяжелой участи и не беспокоится о будущем чего-то материального, ему жаль только «лад привычный слов», он волнуется о судьбе своего творчества. Но герой отбрасывает свои сомнения и уверенно говорит: «Но знаю я: с такой любовью / Никто, к околице припав, / Не соберет к себе в кошеве / Следов русалки с трав!» [2: 43]. Следы русалки символизируют всю мифологическую, фольклорную, крестьянскую тематику произведений Клычкова. Поэт считает, что именно эта любовь к исконно русскому началу, к образам, близким народу, открывающим богатство славянской культуры, и сделает его творчество бессмертным, придаст смысл его «мирному жребью».

В стихотворении «На чужбине далеко от родины...» лирический герой вспоминает о своем доме и саде, где около пруда в осоке русалки живут. Здесь образ русалки связан с представлением о родных местах, миф предстает неотъемлемой частью культуры народа, его мировоззрения.

В стихотворении «Вся в тумане, в дремоте околица...» мать лирического героя молится на рассвете. Свет из ее окна – единственное, что освещает туманное пространство. Но встает солнце, наступает новый день, просыпаются русалки («Уж мелькает русалочья тень»), кони возвращаются с ночнины. А вместе с рассветом приходит и надежда. Здесь образ русалки – лишь тень, призрак, однако и он оживает с наступлением нового дня.

Таким образом, Сергей Клычков использует в своем творчестве образы народной демонологии с целью передачи колорита народной культуры, описания жизни деревни. Поэт связывает этих персонажей с родным домом,

184 | с дорогим его сердцу лесом и садом. Мифологические герои помогают автору в создании пейзажа, передаче философской мысли, любовного чувства, а также в раскрытии других образов и построении повествования. Клычков трансформирует образы низшей мифологии, лишая их демонического начала. Автор с любовью и сочувствием относится к рассматриваемым персонажам и изображает их поэтически идеализированными.

Литература

1. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М.: Современный писатель, 1995.
2. Клычков С.А. Стихотворения // Литмир: электронная библиотека. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=175331&p=1> (дата обращения: 20.10.2022).
3. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 1–3 / под ред. Н.И. Толстого. М.: Институт славяноведения РАН, 1995.
4. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / под общей ред. Н.И. Толстого; Институт славяноведения РАН. Т. 4. М.: Международные отношения, 2009. 656 с.
5. Солнцева Н.М. Последний Лель: О жизни и творчестве Сергея Клычкова. М.: Московский рабочий, 1993. 222 с.
6. Фатеев Д.Н. Фольклорные пространственные мотивы в прозе Л. Леонова («Русский лес») и А. Солженицына («Матренин двор»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 16 с.
7. Фатеев Д.Н. Применение мата как оберега в частушечном цикле «Шел я лесом...» // Вопросы языка и литературы в современных исследованиях: Материалы научно-практической конференции (Москва, 18–19 мая 2010 года). М.: Ремдер, 2010. С. 400–408.
8. Парсаданова А.А., Фатеев Д.Н. Место славянского оберега в фольклорном жанре быличек // Вопросы языка и литературы в современных исследованиях: Материалы научно-практической конференции (Москва, 18–19 мая 2010 г.). М.: Ремдер, 2010. С. 383–386.

Е. М. Быканова

FOLKLORE-MYTHOLOGICAL IMAGES AND MOTIVES IN THE POETRY OF SERGEY KLYCHKOV

Abstract: This article explores the folklore-mythological images and motifs of Slavic demonology as a source of borrowing in the poetry of Sergei Antonovich Klychkov. The work examines the beliefs about the leshiy and the mermaid and their role in the construction of the plot and the creation of the artistic world of poems.

Keywords: Slavic myths; leshiy; mermaid; Sergey Klychkov.

ОБРАЗ ПРИРОДЫ В ЛИРИКЕ УЗНИКОВ СЛОНа

Аннотация: для многих заключенных СЛОНа творчество стало возможностью выговориться, поделиться своими мыслями и чувствами. В их лирике очень часто появляется образ природы в разных облициях. Это не удивительно, так как на Соловках узники оставались наедине с ней, и она по-разному проявлялась в их творчестве.

Ключевые слова: литература; ГУЛАГ; лирика; Соловки; XX век.

Такая, видно, полоса.
Но тяжелей мне год от года –
Реки бесплодная коса,
Задержанные небеса –
Вся эта мертвая природа.

Александр Панкратов

Соловецкие лагеря отличались от исправительно-трудовых лагерей, созданных позже, уже в 1930-е гг. На Соловки ссылали социально разнородное население, так называемые «паразитические элементы» общества. К ним большевики относили «интеллигенцию, аристократию, священников и верующих, учителей, литераторов, актеров, артистов, художников, крестьян-землевладельцев, высококвалифицированных ремесленников». Именно поэтому на Соловках сложился относительно свободный культурный «климат» [3].

Для многих заключенных СЛОНа творчество было возможностью выговариваться, делиться своими мыслями и чувствами. Строки стихотворений старались сохранить и передать на волю. Например, заключенные, рассчитывая на неосведомленность лагерного начальства, вставляли в письма свои стихи, выдавая их за сочинения А. Твардовского, А. Блока или других известных поэтов.

Многие писали стихи и даже публиковали их в журнале «Соловецкие острова», который выходил на протяжении 1925–1930 гг. Среди профессиональных опытных поэтов, тех, кто печатался до лагеря, выделялись М. Вороной, Л. Могиланская, Ю. Казарновский, В. Кемецкий. Последнего признавали самым «настоящим», ценили. Когда кто-то получал посылки, старались подкармливать поэта в меру своих возможностей. Владимир был

186 | раним и искренен, сразу реагировал на несправедливость и грубость, сокамерники оберегали и защищали его.

Тематика стихов, представленных в журнале Соловецкого лагеря, довольно разнообразна: описание жизни в заключении, рассуждения о настоящем и прошлом, элегические размышления о жизни и вере, беседы с Богом, любовная лирика. И изображение природы архипелага проходит красной нитью через все эти темы.

Образ природы складывается у каждого поэта уникальный. Так, у Бориса Евреинова в стихотворении «Воскресным днем» лирический герой как бы погружен в пейзаж Соловков, застрял там безнадежно. Он бродит «бесцельно», в чем проявляется смиренное принятие своей драматической судьбы – характерная философско-тематическая особенность соловецкой поэзии:

Бродить бесцельно меж камней лишайных
Расписанных, как танки, в дикий цвет...
<...>

И выйдя к морю, стершему все грани,
Где на песке следы от неводов,
Прилечь под солнцем, грезя без желаний,
И слушать волн напевный часослов [1: 79].

Здесь природа предстает спокойной, невозмутимой сопроводительницей лирического героя. В другом же его стихотворении она становится частью истории Соловков и монастыря. Она является нам фантастическим местом:

...А среди озер замороженных,
Укрытых, в дрему погруженных,
Скиты разбросаны в лесах.

И где-то в дебрях соловецких
Героев сказок наших детских
Курганы спрятали впотьмах [1: 80].

Примечательно, что архитектура Кремля часто уравнивается с могучеством природы, они сливаются воедино и дополняют друг друга. В стихотворении «Черное озеро» Бориса Радо также раскрывается мистическая атмосфера топоса Соловков, но здесь природа предстает как темное место, «ад», где «вот-вот <...> захочет Мефистофель»:

У ног Кремля, у самых стен,
Как ад, прикрытый плащаницей,
В безмолвной, черной пустоте,
Смежило озеро ресницы [1: 82].

Образ природы двойственен. Сначала поэт олицетворяет ее, но уже во второй строфе делает акцент на эпитете «мертвый»:

Отталый лед, как мертвый крик,
Ушедший в каменные кручи,

И ночь густая до зари
Сгибает тяжелой тьмью тучи.

Холод, тишина, темнота. Не случайно в стихотворении появляется образ черта: именно он и управляет мировым порядком, он «сброшенным плащом покрыл и озеро, и небо». Радо использует антитезу, чтобы раскрыть мысль об абсурдности и необъяснимости реальности: «...Ночь на озере Святом / Купили водяные черти».

Эпитет «мертвая» появляется и в стихотворении Александра Панкратова, которое поэт написал в последний год существования «Соловецких островов». Образ природы становится и отражением самоощущения лирического героя, и причиной его чувств:

...Такая, видно, полоса.
Но тяжелей мне год от года –
Реки бесплодная коса,
Задержанные небеса –
Вся эта мертвая природа [2].

В цикле сонетов «Соловки» Георгия Русакова, который посвящен узникам еще монастырской тюрьмы, последний («О твердости, упорстве и терпенье...») может быть прочитан как поэтическое завещание. В нем поэт олицетворяет камни, которые становятся носителем памяти мук и страданий, голосом «ушедших поколений»:

...И слушайте, волнение сжав в тисках,
Как о судьбе ушедших поколений
Вещает каждый камень в Соловках [1: 84].

Интересные моменты содержит стихотворение без названия («Тяжело сдавили своды»), написанное в 1925 г. Михаилом Фроловским. В этом сочинении единственные персонажи, разговаривающие между собой – это Бог и камень; заключенные же изображаются как однородная масса – через образ тюрьмы, с помощью приема синекдохи. Элемент «камень» в произведении выделяется как символический топос поэтического воображения многих заключенных Соловков, как и в предыдущем стихотворении:

Спит тюрьма и тяжело дышит,
Каждый вздох – тоска и стон,
Неподкупный камень слышит,
Богу все расскажет он [2].

В другом стихотворении Фроловского «Кресты» [1: 87] природа разнообразна и всеобъемлюща, сурова, люди в ней становятся лишними. Окружающий мир строг и противоречив. Выделяется оксюморон «пламень зари морозной». Здесь звучит «белых чаек крик тревожный», но берега «безлюдные, тихие». Все это помогает создать поэту атмосферу аномального, невозможного, пугающего пространства, перед которым человек бессилён.

188 | Совершенно иной, живой и дающей жизнь природа предстает в стихотворении Николая Кирьянова, которое посвящено архиепископу Верейскому Иллариону. Здесь природа становится символом любви, с помощью метафор она сливается с самоощущением лирического героя:

Испуганным голосом сердце вскричало,
Ворвавшись надсадой в метелистый гам:
Не моя ли любовь лебединым причалом
Всегда приставала к твоим берегам.

И даже «северные стужи» и «сосновая глушь» не пугают, а становятся знаком сильных чувств. Основные цвета первой части стихотворения: красный, золотой, лиловый. Лирический герой восхищается светом летней природы, сравнивает ее с дворцом:

О, белые ночи, о лов окуневый,
Морошковый праздник — убранство болот.
<...>
И вереск лиловый нам под ноги стлался,
Он был нам дороже бухарских ковров... [1: 96].

Но лишь в первой части стихотворения природа действительно красочная и гостеприимная, со смертью архиепископа, к которому обращается лирический герой, меняется и хронотоп. Белые ночи сменил «ранний закат», а затем и «сумрак», «холод железный».

Поэт-узник Юрий Казарновский сходным образом вступает в своего рода внутренний диалог как с духовными отцами (Зосимой), так и с красотой окружающей природы. При драматичности положения природа не пугает, а становится лишь фоном, который не связан со страшными людскими деяниями. Природа – мудрая наблюдательница, не случайно поэт использует эпитет «седая»:

И часто ночью, легче дыма
И ночи северной седей,
Со мной беседует Зосима
О сложной участи моей [4].

В стихотворении Владимира Кемецкого, опубликованном в 1930 г., наряду с «вечером» главным героем произведения является луна, словно бы вступающая в символический диалог с лирическим «я» поэта.

Вечер в окно мое свесился,
Веткой лиловой глицинии
Чуть приподнявшийся светится
Месяц, задумчивый циник.
<...>
Лжива ирония месяца,
Миг необъятный восстанет –
Вечер в окно мое свесится,
Снова беседовать станет... [2].

В этом произведении лирический герой переживает одиночество, а небесное светило наблюдает с высоты за человеческой драмой, но не испытывает сочувствия к поэту. Напротив, луна изображается циничной, насмешливой, ироничной, не принося никакого утешения.

В другом стихотворении – «Песнь о возвращении» – поэт будто рассказывает сказку-небылицу. Природа становится ретроспективной частью лагерного прошлого, настоящее – ожидание встречи с любимой, которой он обязательно расскажет о том, что он видел на Соловках, как он «слишком много ночей <...> вникал в зимних звезд ледяную игру», вспоминая ожерелья возлюбленной. Природа сильнее человека, не случайно дважды в стихотворении повторяется «Разбиваются в море льды» и «Разбиваются льды, звеня...». Поэт также обращает внимание на звуки и запахи (которых нет), усиливает ощущение пустоты перечисление:

...И прочту я тебе стихи
О стране, где не пахнут цветы,
Не поют по утрам петухи,
Не шуршат по весне листья.

Природа может предстать и прозаичной – как источник натуральной жизни местных жителей:

Расскажу тебе про народ
Неприветливых этих мест –
Он отважно и просто живет,
Бьет тюленей и рубит лес [1: 101].

Так, образ природы островов в стихотворениях узников лагеря раскрывался по-разному. Основные признаки Соловков, которые описывают поэты, составляющие единое целое, – это камни, льдины, Белое море, озеро, ветер, зима, лес, чайки, солнце, песок, невидимый материк, зимняя и белая ночи.

Природа двойственна, противоречива, вызывает разные эмоции и играет яркие роли. Поэты описывают ее во всевозможных ситуациях: внутренний протест, смирение, обращение к Богу, влюбленность. Важно отметить оппозиции: человек как часть стихии и человек беспомощный, противопоставленный ей; природа мертвая и живая, мистическая и во всем предсказуемая; ночь темная и ночь белая; холодная зима и светлое лето, обновление; природа как внутреннее спасение и место для жизни, возможность сбежать из страшной реальности и, наоборот: природа как часть системы, которая подавляет беспомощного человека, природа как препятствие.

Литература

1. Волны времени. Соловки в русской поэзии. Архангельск: Типография А4, 2018. 188 с.

- 190 | 2. Пьералли К. Поэзия узников соловецких лагерей: несколько замечаний к теме // Воспоминания соловецких узников 1923–1939 гг. / отв. ред. иерей В. Умнягин. Соловки: Соловецкий монастырь, 2017. Т. 5: 1927–1933. С. 32–43.
3. «Разбиваются в море льды...» (стихи заключенных СЛОНа из архива А.В. Мельник) [Электронный ресурс] // Альманах «Соловецкое море». 2004. № 3; Официальный сайт Товарищества Северного Мореходства. – URL: <http://www.solovki.info/?action=archive&id=236> (дата обращения: 30.10.2022).
4. Тюкина С. Теперь вы в Соловках (лирика времен СЛОНа) [Электронный ресурс] // Альманах «Соловецкое море». 2022. № 2; Официальный сайт Товарищества Северного Мореходства. – URL: <http://www.solovki.info/?action=archive&id=174> (дата обращения: 30.10.2022).
5. Шеваров Д. Стихи, прижатые к сердцу [Электронный ресурс] // Российская газета. 2014. 23 окт.; Религиозная организация «Спасо-Преображенский Соловецкий ставропигиальный мужской монастырь Русской Православной Церкви (Московский Патриархат)». – URL: <https://solovki-monastery.ru/library/1272/> (дата обращения: 30.10.2022).

S. V. Lichutina

NATURE IMAGE IN THE POETRY OF SLON PRISONERS

Abstract: For many SLON prisoners making art has become an opportunity to speak out, to share their thoughts and feelings. In their lyrics the image of nature very often appears in different guises. This is not surprising since the Solovki prisoners were left alone with the archipelago's nature, and it is depicted differently in their work.

Keywords: literature; Gulag; lyrics, Solovk; XX century.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ЖИЗНИ В ПОЗДНЕЙ ЛИРИКЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА

Аннотация: в статье раскрывается художественно-эстетический феномен жизни в поздней лирике Б. Л. Пастернака. Анализ феномена позволяет говорить о раскрытии концепции жизни в разных эстетических категориях. Систему составляют: мотив движения, стремление «порываться вперед», бытовая составляющая феномена жизни, мотив пути, концепция жизни-мига.

Ключевые слова: поздняя лирика Б. Л. Пастернака; поэзия XX в.; феномен жизни.

Актуальность художественно-эстетического феномена жизни в творчестве Б. Л. Пастернака обуславливается различными факторами. Во-первых, частотой упоминания понятия «жизнь» в лирике поэта. Во-вторых, актуальность темы напрямую зависит от изучаемого периода творчества. Так, спецификой позднего творчества становится частое обращение к мотивам жизни и смерти, смыслу творчества и религии. Пастернак подводит итоги, проясняет уже укрепившиеся в мировоззрении ценности.

Феномен жизни является одним из основополагающих в поздней лирике поэта. Основой изучения данного феномена служит, в основном, цикл «Стихотворения Юрия Живаго», а также один из последних сборников Пастернака – «Когда разгуляется» (1956–1959).

В статье предлагается классификация феномена жизни в поздней лирике с учетом художественно-эстетических особенностей творчества поэта.

Говоря о *жизни* в стихотворениях Пастернака, во-первых, необходимо выделить мотив движения. В стихотворении «Снег идет» (1957) движение показано не только в самом тексте, но и в его названии. Постоянное движение в жизни, которое совершают пастернаковские герои, прослеживается через их невозможность и неспособность остановиться: «Потому что жизнь не ждет», здесь возникает не только мотив движения, но и мотив достижения будущего:

Не оглянись – и святки.

Только промежуток краткий,

Смотришь, там и Новый год [2: 108].

(«Снег идет...»)

Не случайно Пастернак говорит в «Докторе Живаго» словами Юрия: «Мне невероятно, до страсти хочется жить, а жить ведь значит всегда порываться вперед, к высшему, к совершенству и достигать его» [1: 256].

Во-вторых, феномен жизни в позднем творчестве поэта подробно раскрывается в бытовых ситуациях. Прослеживается частое употребление слов: «житье», «жилой», «жилец». В стихотворении «Июль» (1956) говорится о временном промежутке, когда образ летнего месяца персонифицируется и становится действующим лицом произведения:

Да это наш жилец приезжий,
Наш летний дачник-отпускник [2: 80].
(«Июль»)

В стихотворении феномен жизни коррелируется с бытовыми деталями, которым уделено значительное внимание:

В халате крадется к кровати,
Срывает скатерть со стола.
Ног у порога не обтерши,
Вбегает в вихре сквозняка
И с занавеской, как с танцоршей,
Взвивается до потолка [2: 80].
(«Июль»)

Бытовая составляющая жизни у Пастернака раскрывается и в стихотворениях «Осень» (1949), «Земля» (1947), входящих в сборник Юрия Живаго. Если в стихотворении «Июль» присутствовал оттенок бытовой сказочности («Кто этот баловник-невежа / И этот призрак и двойник?»), то в стихотворениях Живаго жизнь показывается со стороны приземленного «житья». В «Осени» (1949) «Житье тошной недуга», а в стихотворении «Земля» (1947) слова «воля» и «жилой уют» сопоставляются в восприятии поэта. Следующие строки четверостишия подтверждают сопоставление:

На воле и в жилом уюте,
И всюду воздух сам не свой.
И тех же верб сквозные прутья.
И тех же белых почек вздутья
И на окне, и на распутье,
На улице и в мастерской... [2: 159]
(«Земля»)

Воля для Пастернака – это не жилой уют, несмотря на то что в данном контексте поэт обобщает эти понятия. Бытовая составляющая прослеживается и в стихотворении «Музыка» (1956):

Дом высился, как каланча.
По тесной лестнице угольной
Несли рояль два силача... [2: 104]
(«Музыка»)

В этом стихотворении, как и в «Июле», слову «жилец» приписывается оттенок повседневности. Как одушевленный июль, так и лирический герой последнего стихотворения мимолетно выхвачены из толпы и случайно попадают в хронотоп пастернаковского произведения:

Жилец шестого этажа
На землю посмотрел с балкона...

Однако эти случайные жильцы не просто так становятся героями произведений. Жилец в стихотворении «Музыка» является посредником между двумя мирами, бытовым миром и миром искусства. Жилец перемещает место действия из человеческого мира в фантазийный мир музыки:

Вернувшись внутрь, он заиграл
Не чью-нибудь чужую пьесу,
Но собственную мысль, хорал,
Гуденье мессы, шелест леса... [2: 104]
(«Музыка»)

Как известно, жизнь Пастернака была неразрывно связана с музыкой, поэтому феномен жизни реализуется через бытовое в искусстве. При этом заметно, что бытовое в жизни для поэта стоит на более низком уровне: здесь используется лексика «жилец», «житье», когда же речь идет о поэтическом, возвышенном, то поэт обращается уже к другим словам.

В стихотворении «Быть знаменитым некрасиво...» (1956) «жизнь» и другие однокоренные слова повторяются семь раз. В одном из итоговых произведений автора реализуется отношение к жизни, Пастернак завершает произведение своим кредо:

И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только до конца [2: 74].
(«Быть знаменитым некрасиво...»)

Поэт символически повторяет слово «живым» трижды, что может сопоставляться с мудростью, соотносением прошлого, настоящего и будущего, которое ожидается лирическим героем («Услышать будущего зов...»). Не случайно цифра 3 считается сакральной во многих культурах. Важность понятия жизнь заключается для Пастернака и в том, что он называет главного героя своего романа фамилией Живаго. Живаго – форма родительного и винительного падежа прилагательного в старославянском языке. Таким образом, фамилия образована от слова «живой».

Указанное стихотворение, как и «Музыка», посвящено двум перекликающимся темам в лирике поэта: теме творчества и теме жизни, однако здесь поэт не опускается на бытовой уровень, а остается на возвышенном. Во второй строфе Пастернак обозначает свою позицию относительно предназначения

194 | творчества («Цель творчества – самоотдача»). В третьей строфе он говорит о жизни, куда относит и творчество. Последнее образует с жизнью пару, проявляется в качестве спутника:

Но надо жить без самозванства
 Так жить, чтобы в конце концов
 Привлечь к себе любовь пространства... [2: 74]
 («Быть знаменитым некрасиво...»)

Кроме того, феномен жизни выступает как путь. Пастернак снова обращается к мотиву движения, однако здесь этот мотив реализуется в двух проявлениях: как дорога и как жизненный путь:

Другие по живому следу
 Пройдут твой путь за пядью пядь...

Неслучайно в стихотворении Живаго «Гамлет» (1946) Пастернак обращается к этому же мотиву в двух его проявлениях одновременно: «Жизнь прожить – не поле перейти».

Следующий художественный образ, к которому обращается Пастернак, – это образ жизни-мига. В стихотворении «Тишина» (1957) поэт рисует картину умиротворенного леса:

В лесу молчанье, тишина,
 Как будто жизнь в глухой лощине
 Не солнцем заморожена,
 А по совсем другой причине [2: 82].
 («Тишина»)

Все происходящее в стихотворении не зависит от окружающего мира, словно эта картина была всегда. Здесь нет рассказчика или лирического героя. Герой полностью абстрагировался, отошел в сторону, поэтому читатель видит только запечатленный миг в лесу, который живет в едином мгновении, здесь и сейчас:

Лосиха ест лесной подсед,
 Хрустя обглаживает молодь.
 Задевши за ее хребет,
 Болтается на ветке желудь [2: 82].
 («Тишина»)

Феномен жизни здесь раскрывается в другом качестве, в отличие от предыдущих упомянутых стихотворений. Жизнь – это миг; при этом миг может являться целой жизнью. Неслучайно это качество феномена жизни воплощается именно в природе.

Апогеем проявления феномена жизни становится стихотворение «Во всем мне хочется дойти...» (1956). Употребление Пастернаком глаголов в третьей строфе говорит о желании постоянного движения. Мотив движения, встречавшийся ранее, здесь показан на примере пяти глаголов:

Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья [2: 72].
(«Тишина»)

Неслучайно автор, перечисляя важные для его героя действия, начинает с глагола «жить». Это является основным для существования лирического героя позднего периода творчества поэта.

Если предположить, что Пастернак расставил эти слова в порядке значимости для себя, то жизнь для него важнее любви, чувств и мыслей. Для поэта не только на протяжении последнего этапа творчества, но и всегда было важно ощущать жизнь, останавливать мгновения, становясь сторонним наблюдателем, замечать возвышенное в бытовом, сопоставлять жизнь с творчеством и формировать свои собственные жизненные ценности.

Классифицируя все эстетические категории феномена жизни в творчестве Пастернака, можно говорить о мотиве движения, который проявляется не только в поэтике названий произведений, но и в настроениях пастернаковских героев, в их стремлении «порываться вперед». Мотив движения включает в себя и мотив пути, который реализуется как образ дороги и тема жизненного пути. Говоря о бытовой составляющей феномена жизни, можно указать на использование поэтом слов «жилец», «жилой» как проявление общеустановленного порядка жизни на низменном уровне, в то же время жилец – это посредник между бытовым миром и миром искусства, к которому стремится пастернаковский герой. Не чужда поэту и концепция жизни-мига, которая разрабатывается в пейзажной лирике. Так, в стихотворении «Тишина» автор – сторонний наблюдатель за жизнью природы. Стержневыми для позднего творчества Пастернака и феномена жизни становятся стихотворения «Быть знаменитым некрасиво...» и «Во всем мне хочется дойти...». В этих произведениях поэт оглашает свою жизненную философию, показывает важность жизни на примере употребления прилагательного «живой» и инфинитива «жить». Таким образом, можно говорить о том, что феномен жизни раскрывается в разных эстетических категориях в позднем творчестве Пастернака.

Литература

1. Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. Стихотворения 1931–1959. М.: Художественная литература, 1989. 703 с.
2. Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Доктор Живаго. М.: Художественная литература, 1990. 734 с.

E. A. Prikhoda

**THE ARTISTIC AND AESTHETIC PHENOMENON OF LIFE
IN THE LATE LYRICS OF B. L. PASTERNAK**

Abstract: The article reveals the artistic and aesthetic phenomenon of life in the late lyrics of B.L. Pasternak. Analysis of the phenomenon allows us to talk about the disclosure of the concept of life in different aesthetic categories. The system is composed of: the motive of the movement, the desire to «rush forward», the everyday component of the phenomenon of life, the motive of the path, the concept of life-a moment.

Keywords: the late lyrics of B.L. Pasternak; poetry of the XX century; the phenomenon of life.

К ВОПРОСУ О ЕСЕНИНСКОЙ ТРАДИЦИИ В ПОЭЗИИ А. ПЕЛЕВИНА

Аннотация: в статье анализируется поэзия Александра Пелевина в аспекте есенинской традиции. Исследуются: тема родины, проблемы: «писатель и творчество», «жизнь и смерть».

Ключевые слова: традиция; интертекстуальность; концепт; метамодернизм; претекст.

Современное литературоведение во многих случаях позволяет обращаться к термину «интертекстуальность» (введенному в 1967 г. Ю. Кристевой) для описания и объяснения явлений, связанных с метамодерном. Метамодерн как течение современной литературы, пришедшее, по мнению некоторых исследователей, на смену постмодерна, раскрывающееся в попытке соединить противоположности, традиции и новаторство, ярко проявился в поэзии А. С. Пелевина, что он и сам неоднократно подтверждает. В связи с этим попытки проанализировать творчество поэта с точки зрения интертекстуальности превращаются в поиски нескончаемых смыслов, аллюзий и идей, связанных с художественным миром предшественников; претексты в таком случае могут являться неким «ключом» к пониманию текста: «включенная в текст цитата в значительной мере влияет на его семантику, приводя к новому, отличному от общеязыкового, осмыслению выражений текста» [3: 170].

Безусловно, можно говорить о схожести художественных миров С. Есенина и А. Пелевина. Есенинская поэзия пронизана той «личностью», которую в свое время искал Николай Рубцов («Стихи не лирические!» – это было самым суровым приговором <в устах Н. Рубцова. – Н. 3.>») [4: 28]. На первый взгляд, довольно трудно обнаружить в громкой, бросающей вызов, местами юмористической поэзии Александра Пелевина искренность, характерную для Есенина. Но традиции классика все же присутствуют в творчестве современного поэта.

Известно, что Пушкин являлся кумиром Есенина. Как и многие поэты XX в. (А. А. Блок, А. А. Ахматова, М. И. Цветаева, В. В. Маяковский, Б. А. Ахмадулина и мн. др.), С. А. Есенин вступает в диалог с классиком (стихотворение «Пушкину»). И образ кумира, сосредоточенный в «бронзе выкованной славы» [1: 203], несмотря на свою отдаленность (памятник –

198 | не человек, а лишь его подобие), оказывается близким лирическому герою. Пушкин будто спускается с пьедестала, поскольку лирический герой ставит между ним и собой в некоторой степени знак равенства:

О Александр! Ты был повеса,
Как я сегодня хулиган [1: 203].

Но все же образ Пушкина – ориентир для «обреченного на гоненье» лирического героя на пути к становлению иным, великим, большим, чем он есть. Это желание преодолеть себя, переродиться и достичь высоты:

А я стою, как пред причастьем,
И говорю в ответ тебе:
Я умер бы сейчас от счастья,
Сподобленный такой судьбе [1: 203].

Читаем у Александра Пелевина:

Может быть, денешься от себя самого никуда, никуда,
Чтобы не понимать, где суббота, а где среда,
Чтобы из-за волнения не выговаривать букву «с»,
Чтобы по старому телевизору вечное поле чудес.

Может быть, денешься в белый огонь, в изумрудный дым,
Может, увидишь там Сашу Пушкина стареньким и седым... [6: 88]

И для лирического героя Пелевина Пушкин – близкий, родной человек (использование уменьшительно-ласкательной формы имени – Саша), но все же недостижимый, тот, кто обитает в ином мире («стареньким и седым»). И вновь образ Пушкина стоит рядом с мечтой, но в этот раз с мечтой уйти из реальности, «деться от себя самого». Для обоих поэтов Пушкин является воплощением недостижимого мира счастья с разницей в том, что для Есенина – это мир славы, а для Пелевина – мир покоя и тишины.

Пелевинская тема перерождения и перехода в «поле чудес» коррелирует с темой смерти, которая является одной из магистральных в творчестве обоих поэтов. У Есенина смерть – уход в «ту страну, где тишь и благодать» (стихотворение «Мы теперь уходим понемногу»). Но смерть для каждого – это невозможность творить и созидать. Это успокаивающее счастье, бесстрашие, готовность покинуть мир живых:

Много дум я в тишине продумал,
Много песен про себя сложил,
И на этой на земле угрюмой
Счастлив тем, что я дышал и жил [1: 201].

У Пелевина:

Мне не страшно умереть
Умереть
Приходите на меня
Посмотреть...

...Я уже не напишу
 Ни строки
 И запляшут надо мной
 Огоньки [5: 32–33].

Смерть есть окончание «бурного положенного пути» [1: 215]. Приведем фрагмент стихотворения Есенина «Несказанное, синее, нежное...»:

Я утих. Годы сделали дело,
 Но того, что прошло, не кляню.
 Словно тройка коней оголтелая
 Прокатилась во всю страну.
 Напылили кругом. Накопытили.
 И пропали под дьявольский свист.
 А теперь вот в лесной обители
 Даже слышно, как падает лист [1: 215].

Жизнь для поэта – буря, гроза, а смерть – умиротворение, успокоение. Пелевин вторит Есенину: «Когда я стану очень тихим.../ смертельно тихим... как земля...» [8]. Для него смерть – это и безмолвие:

Я не буду писать про поле,
 Я не буду писать про Луну.
 Мне не надо несказанной боли,
 Я закончу свое – и умру...
 ...И я буду навеки беспечен,
 Плону в небо последним плевком.
 Здравствуй, Черный мой человек.
 Заходи в мой обшарпанный дом... [9].

В приведенном фрагменте Пелевина многие строки выступают в качестве аллюзий на есенинское «Несказанное, синее, нежное» (ср.: «бездонная муть» и «забываясь в кабацком чаду», «не дожив до скрипучей коляски» и «только жаль – на тридцатом году...», «мне не надо несказанной боли...» и «простим, где нас горько обидели...»). Цитирование Пелевиным есенинской поэмы «Черный человек» («Здравствуй, Черный мой человек») расширяет границы художественного мира, формирует второй пласт произведения, основанный на обозначении претекста: «всякий говорящий, произносящий высказывание от своего имени, становится метафорой первосказавшего» [3: 214].

Есенин в 1915 г. пишет стихотворение «О дитя, я долго плакал над судьбой твоей...», где предрекает собственную кончину («Знаю, знаю, скоро, скоро, на закате дня, / Понесут с могильным пенъем хоронить меня...») [2: 374]. Но погибает поэт в 1925 г., написав в этот год стихотворение «Гори, звезда моя, не падай...». Приведем известную строфу:

Я знаю, знаю. Скоро, скоро
 Ни по моей, ни чьей вине

Под низким траурным забором
 Лежать придется так же мне [1: 238].

В поэзии Пелевина предчувствие смерти обращается в лейтмотив:

Ночью сегодня по комнате кто-то ходил.
 Вижу: смолистые волосы, тонкая бровь.
 Как же теперь называют тебя, я забыл,
 Может быть, Анна, Оксана, София, Любовь [5: 63].

Или:

Эй, старуха черноокая,
 Что ты ходишь за спиной... [5: 20].

Характерным оказывается то, что мотив смерти в произведениях обоих авторов неразрывно связан с мотивом возвращения в родной край, в отчий дом. У Есенина:

Чтоб за все за грехи мои тяжкие,
 За неверие в благодать
 Положили меня в русской рубашке
 Под иконами умирать [1: 186].

Или:

Дайте мне на родине любимой,
 Все любя, спокойно умереть! [1: 227].

Для Пелевина концепт «смерть – дом» есть нечто иное, как пограничное состояние, возвращение в безопасную среду детства для последующего перехода в мир мертвых. И лирический герой поэта интуитивно находится в поиске этого «дома», поскольку лишь он открывает мир без границ, мир спокойный, безболезненный. Эсхатологические элементы и поиск дома и пути в иной мир образуют идейный мир поэзии Пелевина:

Не раз и не два горизонт обойдя кругом,
 Мы снова увидим большой и красивый дом,
 Тот самый, куда неизбежно приводит след,
 Где все переходят дорогу на белый свет [6: 96].

Читаем далее:

Важно помнить, что у вас разные языки,
 Он говорит на русском мертвом, а ты на русском живом.
 В русском мертвом все перевернуто, будто читаешь с конца строки,
 «Сон» означает «жизнь», а «смерть» означает «дом» [6: 84].

Итак, «перевернутость» мира – указатель на отражение, неразрывную связь мира живых и мертвых. Человек заперт, но к нему мертвые «приходят во сне».

Конечно, рядом со смертью всегда оказывается жизнь, поэтому у Есенина и Пелевина эти темы сопряжены. Но оба мыслят свою жизнь лишь в контексте родины: их лирические герои не отворачиваются от нее и в тяжелые времена. Есенин:

... Но не любить тебя, не верить –
Я научиться не могу.

И не отдам я эти цепи,
И не расстанусь с долгим сном,
Когда звенят родные степи
Молитвословным ковылем [1: 83–84].

Или всем известное:
Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!» –
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою» [1: 51].

Известно, что Есенин испытал разочарование в революции, тема зрелого его творчества – трагедия Руси. Для Пелевина судьба родины неотделима от его собственной жизни:

И если исчезнем, я тоже исчезну,
За руки друг друга возьмем
И вместе провалимся в черную бездну,
Где пахнет смолой и углем [8].

Россия для Есенина – это, в первую очередь, рязанская глубинка. Его поэтические пейзажи знакомы каждому со школьной скамьи. Это «черная, потом пропахшая выть», «только лес, да посолонка», «Спаса кроткая печаль», «тесаные дроги», «старый клен на одной ноге» и т. д. Бесчисленные русские пейзажи у Есенина – символ необъятной родины. У Пелевина же читаем: «От Владивостока до Польши / Натянута красная нить». Он переносит своего лирического героя в город (нередко в качестве локуса выступает Петербург). Таким образом, здесь наблюдается противопоставление новокрестьянской поэзии Есенина, в которой лирический герой всегда приближен к Богу (крестьянин ближе к смерти физической, нежели городской житель, он соединен с землей и природой, является неотъемлемой частью целого, зависит от него), и урбанистической поэзии Пелевина, в которой лирический герой чаще остается одинок; преследуемый страхами, он ближе к смерти метафизической. Город Пелевина наполнен двойниками, которые норовят занять место лирического героя («Человек в метро», «Другой», «Все серо, кроме света желтых фар») [7].

Итак, проблемы и темы жизни и смерти, творца и творчества, родины – одни из доминирующих в русской литературе, их освещают поэты различных эпох. Констатирующей чертой современной поэзии является диалогичность. Есенинский импульс определил многие принципы художественного мира Александра Пелевина, который, как представитель метамодерна, вплетает есенинские образы и концепты в собственное творчество, наделяя их новыми смыслами.

Литература

1. Есенин С.А. ПСС: В 7 т. Т. 1 / подгот. текста и коммент. А.А. Козловского. М.: Наука: Голос, 1995. 672 с.
2. Есенин С.А. ПСС: В 7 т. Т. 4 / сост., подгот. текста и коммент. С.П. Кошечкина и Н.Г. Юсова. М.: Наука: Голос, 1996. 544 с.
3. Золя С.Т. Семантика и структура поэтического текста. М.: ЛИБРОКОМ, 2014. 336 с.
4. Зуев Н. Николай Рубцов и национальная поэтическая традиция // Литература в школе. К 60-летию со дня рождения Н. Рубцова. 1996. № 1. С. 25–32.
5. Пелевин А. Как мертвый Лимонов. Книга стихотворений. М.: СТИХИ, 2021. 48 с.
6. Пелевин А. Красное, черное, белое и нечто совершенно иное. Сборник стихов. М.: Городец, 2021. 168 с.
7. Фатеев Д.Н., Кирик Д.А. Традиции Ф.М. Достоевского в поэзии Александра Пелевина // Достоевский – 2021: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 200-летию со дня рождения писателя. М., 2022. С. 177–183.
8. vk.com: Александр Пелевин [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/alexandrpelevin?w=wall-44789748_4869 (дата обращения: 26.10.2022).
9. Stihi.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://stihi.ru/2005/12/22-233> (дата обращения: 26.10.2022).

D. A. Kirik

**ON THE QUESTION OF THE YESENIN TRADITION IN THE
POETRY OF A. PELEVIN**

Abstract: in this paper we will consider the poetry of Alexander Pelevin from the point of view of its connection with the traditions of Sergei Yesenin. The study covers the following topics: the creator and creativity, life and death, homeland.

Keywords: tradition; intertextuality; concept; metamodernism; pretext.

МОТИВ ОПЬЯНЕНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Аннотация: в статье рассматривается мотив опьянения в произведениях Владимира Маканина и Венедикта Ерофеева. Сравняется изображение опьянения в постмодернистском и в реалистическом художественных текстах эпохи постмодернизма. Обозначены функции мотива опьянения.

Ключевые слова: отечественная литература; постмодернизм; Владимир Маканин; Венедикт Ерофеев; мотив опьянения.

В современной отечественной литературе нередко встречается мотив алкогольного опьянения. Упоминание спиртных напитков в художественных текстах и, соответственно, их употребление персонажами настолько частое, что имеет смысл говорить о культе алкоголя в литературе эпохи постмодернизма. В настоящей статье мы рассмотрим примеры таких упоминаний. Обратим внимание, что алкоголь упоминался в литературе и ранее, но именно в эпоху постмодернизма, на наш взгляд, он приобрел большую значимость и даже стал инструментом для решения различных творческих задач.

Обозначим термины и понятия, необходимые для освещения темы статьи. Мотив – «...минимальный значимый компонент повествования, простейшая составная часть сюжета художественного произведения; второстепенная, дополнительная тема произведения, призванная оттенить или дополнить главную, основную» [7: 226].

Постмодернизм – направление в литературе, эстетике, философии XX в. (его зарождение относят к 1930–1940 гг., расцвет – к 1980-м гг.). Характерной особенностью российской постмодернистской литературы является противопоставление ее реалистическому искусству, прежде всего, соцреализму: постмодернисты сознательно отвергают нормы, правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией, отказываются от авторитетов (в том числе авторитета модернизма) или иронически их переосмысливают. Постмодернизм декларирует культурный плюрализм (свободу выбора тем, жанров и т. п.), стирание границ между высоким и низким, реальностью и вымыслом, искусством и действительностью и т. д. [2].

В качестве иллюстративного материала обратимся к произведениям «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева (постмодернистского автора) и «Андеграунд, или Герой нашего времени» Владимира Маканина (автора, находящегося в диалоге с постмодернизмом). На наш взгляд, в данных текстах алкоголь упоминается достаточно часто, чтобы проанализировать его влияние на сюжет.

Авторы вводят в повествование алкогольную составляющую неслучайно. Изображение спиртного выполняет в сюжете определенные функции: *коммуникативную* – алкоголь выступает как ключ к открытой коммуникации персонажей; *дипломатическую* – спиртное становится инструментом примирения, методом «дипломатических» переговоров на бытовом уровне; *психологическую* – выпивка используется как инструмент изменения сознания; *фаталистическую* – алкоголь как генератор случайности судьбы.

Заметим, что постмодернизм как литературное направление (в рамках нашей статьи его иллюстрирует произведение Венедикта Ерофеева) совмещает реальное и вымышленное. Функции алкоголя в тексте, упомянутые выше, отвечают этой задаче. Так, первые две функции относятся в большей мере к реальности, а третья и четвертая функции – к вымыслу.

Обратимся к коммуникативной функции. Совместное употребление алкоголя – давняя традиция, берущая свое начало еще в Древней Руси. Времена боярской Руси характеризуются пиршествами, и поведенческая норма требовала «как следует» наесться и напиться. Эхо этих традиций докатилось и до современности: до сих пор гостеприимные россияне ставят на стол выпивку. Считается, что алкоголь способствует искренности беседы, помогает говорить более открыто. Бутылкой сопровождаются не только радостные события, но и печальные. Так, спиртное якобы помогает справиться с горем. Мы не будем давать медицинскую или социальную оценку этой традиции и разбирать ее возможные последствия, т. к. это не относится к сфере наших научных интересов. Рассмотрим, как указанный мотив раскрывается в литературе.

В романе В. Маканина такое общение за выпивкой встречается на протяжении всего повествования. Рассказчик уже в первых главах показывает, как к нему приходят поговорить: «На Западе, как сказал Михаил, психиатры драли бы с них огромные суммы. А я нет. А я поил их чаем. *Иногда водкой.* (Но, конечно, *чаще являлись с водкой они, с бутылкой* (здесь и далее курсив наш. – Д. Т.))» [6: 10].

В тексте В. Ерофеева также немало подобных примеров. Практически все контакты с другими персонажами происходят в контексте распития спиртного. В частности, во время поездки на электричке. «В эту минуту кто-то подошел к нам сзади и сказал: – Я тоже хочу с вами *выпить*» [1: 83], – с этими словами к беседе присоединяется персонаж, которого рассказчик называет черноу-

сым. «– Я тоже хочу Тургенева и *выпить*, – проговорила она всюю утробой» [1: 104], – так в компании собутыльников появляется женщина с рассказом о том, как ей зубы выбили «за Пушкина». Как видно из примера, общение соседей по вагону складывается исключительно благодаря бутылке. В этой и подобных сценах алкоголь объединяет героев одним занятием – распитием, а также способствует живому течению разговора.

Дипломатическая функция, как и коммуникативная, иллюстрирует реальную жизнь. Алкоголь употребляется персонажами с целью достижения того или иного соглашения, заключения перемирия или просто для простоты переговоров. Так, в романе В. Маканина рассказывается о том, как решались конфликты в общежитии. Чтобы не доводить до драки, даже измены мирно обсуждались за распитием алкоголя: «Правило было – если накрыл жену с кем-то, *она сразу вам обоим бутылку на стол*. Чтоб разговаривали и разбирались за водкой. Чтоб не сразу до крови» [5: 7]. Пример показывает, что алкоголь в подобных случаях нередко приводил к примирению.

Другой пример из романа: «Кавказцы не держат зла. Добродушны. Тем более сейчас, когда за столом заявлен мир и они в кругу друзей. Обнимаются. Целуются. Обильная еда и *крепкая выпивка*» [5: 69]. Речь идет о поминках Тетелина, который умер как раз из-за конфликта с этими кавказцами. И за время ужина отношение персонажей по разные стороны конфликта как друг к другу, так и к ситуации изменилось практически до противоположного. «Поминальная по Тетелину *пьянка* – как пир старых времен» [5: 69].

Психологическая функция алкоголя является, на наш взгляд, самой значимой для литературы постмодернизма, т. к. выполняет одну из задач этого направления – стирать грань между реальностью и вымыслом. Изменение сознания персонажей влечет за собой появление иллюзий, которые становятся неотъемлемой частью сюжета. Поэма в прозе «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева почти полностью построена на этой функции. Чем больше рассказчик пьянеет, тем интереснее его видения. Он встречает ангелов («О! Узнаю! Это опять они! Ангелы Господни! Это вы опять?» [1: 12]), Сатану («Искушать сейчас начнет, тупая морда! Нашел же ведь время – искушать!» [1: 142]), Сфинкса («Так слушай же. Перед тобою – Сфинкс. И он в этот город тебя не пустит» [1: 147]). Все они – вымышленные существа.

Интересно сравнить выражение психологической функции в постмодернистском тексте и в реалистическом, находящемся в диалоге с постмодернизмом. В романе Маканина эта функция выражена минимально: в нем можно обнаружить лишь упоминания видений, галлюцинаций, вызванных не столько опьянением, сколько нервным состоянием рассказчика: «И вдруг – фигура, в глубине коридора. Стоит в рост. Кто это? Как бы с нимбом на голове (эффект далекой лампочки за его спиной)» [5: 417]. Но и эти видения автор поспешно рассеивает, быстро возвращается из вымышленного мира

206 | в реальный: «Нет видений. Глюки (детские болезни убийц) закончились, как закончились ведьмы и Кощей. Они изжиты. Скорее всего, выполз к лестнице недремлющий и в то же время опасливый Тхень» [5: 417].

Фаталистическая функция также неразрывно связана с задачами постмодернизма, отрицающего четкую структуру текста, последовательность сюжета, и введение в текст мотива опьянения позволяет придать истории хаотичность. Алкоголь – это «генератор случайностей судьбы, запускающий неповторимую круговерть бытия» [4: 318].

Ярче всего эта функция проявила себя в поэме «Москва – Петушки». С каждой главой сюжет становится все более абсурдным, все более хаотичным, богатым на случайные действия и поступки. Рассказчик принимает решения под влиянием алкоголя, из-за этого они не поддаются логике. Например, рассказчик всегда хотел посмотреть на Кремль, но так никогда его и не видел: с пути сбивала очередная бутылка. Только ради алкоголя он заходит в привокзальный ресторан. А к финалу происходящее становится совершенно фантастическим: «...Двери вагонов защелкали, потом загудели, все громче и явственнее. И вот – влетел в мой вагон, и пролетел вдоль вагона, с поголубевшим от страха лицом, тракторист Евтюшкин. А спустя десяток мгновений тем же путем ворвались полчища Эриний и устремились следом за ним. Гремели бубны и кимвалы...» [1: 163].

В тексте Маканина алкоголь принял трагическое участие в повороте сюжета. В ходе пьяной перепалки рассказчик убивает кавказца, из-за чего кардинально меняется сюжет: «Только когда подходил к общаге, я понял, что иду быстрым шагом, что я убил и что надо же мне теперь побеспокоиться о самосохранении. И тут (только тут) заболела, задергала, заныла у локтя рука, которую он несколько раз ранил своим ножом. Вот теперь болело. Именно боль уже направленно и прямолинейно (и с детективной оглядкой) подтолкнула к тревоге меня и мою мысль: надо вернуться... бутылка с водкой... отпечатки пальцев» [5: 98]. Тем не менее в контрасте с постмодернистским текстом в данном произведении изменение сознания не приводит к абсурдности и полной хаотичности. Описанные события максимально приближены к реальным.

Таким образом, как видно на примерах из произведений «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева и «Андеграунд, или Герой нашего времени» Владимира Маканина, алкоголь играет важную роль в тексте эпохи постмодернизма, выполняя при этом одну или несколько из четырех функций: коммуникативную, дипломатическую, психологическую и фаталистическую. При этом последние две функции ярче всего выражены в постмодернистском тексте, в отличие от реалистического текста той же эпохи.

Литература

1. Ерофеев В. Москва – Петушки. СПб.: Азбука СПб., 2021. 192 с.

2. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. СПб.: Паритет, 2006. 314 с. – URL: <https://rus-literary-criticism.slovaronline.com>
3. Васильева О.Н. Роман В.С. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» в диалоге с творчеством Ф.М. Достоевского (к проблеме интертекстуальности) // Вестник Башкирского университета. 2012. Т. 17. № 4. С. 1826–1834.
4. Галстян М.А. Метафизический статус алкоголя в творчестве Вenedикта Ерофеева // Студенческая наука – взгляд в будущее: материалы XV Всероссийской студенческой научной конференции. Красноярск: Красноярский государственный аграрный университет, 2020. С. 317–318.
5. Маканин В.С. Андеграунд, или Герой нашего времени. М.: Эксмо, 1998. 736 с.
6. Наумов О.Д. Русская литература в состоянии постмодернизма, или Обратная навигация к Реальному // Концепт. Научно-методический электронный журнал. 2014. Т. 20. С. 2741–2745.
7. Тимофеев Л.И. Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974. 509 с.

D. V. Tarasova

THE MOTIF OF DRUNK IN RUSSIAN LITERATURE OF THE POSTMODERNISM PERIOD

Abstract: The article examines the motive of intoxication in the works of Vladimir Makanin and Venedikt Erofeev. The image of intoxication in postmodern and in realistic artistic texts of the postmodernism era is compared. The functions of the motive of intoxication are indicated.

Keywords: domestic literature; postmodernism; Vladimir Makanin; Venedikt Erofeev; motive of intoxication.

*РУССКАЯ И МИРОВАЯ
ЛИТЕРАТУРЫ:
ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА*

ОБРАЗ РУССКОЙ ЭМИГРАНТКИ В ПОВЕСТИ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА «ИНОСТРАНКА»

Аннотация: в статье рассматривается эволюция образа русской эмигрантки в повести Сергея Довлатова «Иностранка», анализируются его типические черты, а также способы типизации, используемые автором при описании главной героини.

Ключевые слова: литература русского зарубежья; русская эмиграция; Сергей Довлатов; герои-эмигранты; женские образы.

Текст «Иностранки» сопровождается эпиграфом-посвящением: «Одиноким русским женщинам в Америке – с любовью, грустью и надеждой» [2: 5]. Нежность и светлая печаль, заключенные в этих словах, наполняют собой всю повесть и определяют взгляд автора-рассказчика на судьбу главной героини, Маруси Татарович. Это и есть та самая довлатовская эмигрантка, «одинокая русская женщина в Америке», а в прошлом – девушка из номенклатурной семьи, которой не нашлось места в советской действительности.

У Маруси были обеспеченное и благополучное детство, шумная и веселая юность. Вопреки социальной логике, привилегированное положение не делает героиню счастливой: она находится в постоянном поиске любви и понимания. Эти искания рассмотрены Довлатовым с точки зрения мотива расплаты. Он легко и юмористически замечает: «Всем, у кого было счастливое детство, необходимо почаще задумываться о расплате. <...> Веселый нрав, здоровье красота – чего мне это будет стоить? Во что мне обойдется полный комплект любящих, состоятельных родителей?» [2: 30]. Однако в масштабе всей повести идея расплаты, упомянутая будто невзначай, гармонично коррелирует с контрастом между счастливой Марусиной юностью и непростыми годами зрелости. В рамках данной концепции любовные неудачи Маруси Татарович воспринимаются как закономерность.

Начались же они с того, что большинству потенциальных поклонников юная красавица виделась прежде всего «дочерью Татаровича» [2: 30]. Вопреки обилию «благонадежных» кавалеров, первым избранником Маруси оказался небогатый еврей из неполной семьи, интеллеktуал и антисоветчик Лазарь

210 | Цехновицер – впоследствии именно под его влиянием Маруся решит уехать. Первым мужем девушки стал Дима Федоров – воплощение номенклатурного идеала, «юноша с заведомо решенными проблемами» [2: 32], который спустя год брака до ненависти ей надоел. После развода в жизни героини появлялись любовники, однако никто не оставался с нею рядом надолго.

Разведенная Маруся в полной мере ощущает гнет общепринятых воззрений на женскую судьбу. Незамужняя и бездетная женщина кажется советскому обществу неполноценной. В ее возрасте уже полагалось иметь ребенка: «Маруся знала, что еще два-три года – и будет поздно» [2: 37]. Героиня сравнивает себя с подругами и болезненно переживает собственное отличие от них. Появляется чувство тревоги. Попытка заглушить его побуждает Марусю вступить в новые отношения – с ветреным эстрадным певцом Брониславом Разудаловым, от которого у нее рождается сын.

Однако устроить личную жизнь вновь не удастся – измены и безответственность Разудалова доводят Марусю до отчаяния. Более того, она понимает, что не сумела творчески реализоваться; не испытывает симпатии к многочисленным друзьям; не может жить с родителями, в квартире которых каждый новый день был похож на предыдущий. В это время Маруся перестает понимать, как следует жить. Ее представление о жизни, состоящей из удовольствий, не выдерживает столкновения с действительностью: «удовольствия неизбежно порождали чувство вины» [2: 41]. Все происходящее кажется замкнутым кругом, и неожиданная мысль об эмиграции становится способом его разорвать.

В данном контексте эмиграция отождествляется Довлатовым с идеей загробной жизни – ирреальным пространством, в котором можно начать все заново, «избавиться от бремени прошлого» [2: 44]. Советская реальность, полная тягот, противопоставляется мечте о лучшем мире. Однако эмиграция становится лишь очередным испытанием, ведь Америка – такая же земная страна, как и все прочие, а Маруся – все та же, что и в былые годы.

А. Ю. Арьев справедливо замечал об эмигрантах Довлатова: «Никто из его героев от самого себя не уехал, изменить себя им невольно. <...> Все те черты, что довлатовские персонажи приобрели на родине, в эмиграции проявились у них ярче... <...> За границей и лучшие, и худшие свойства человеческой природы проступают наружу со всей определенностью» [1: 155]. Это утверждение полно характеризует жизнь Маруси в Америке.

Маруся чувствует себя одинокой и на Родине, и в эмиграции. В Союзе ее преследовали любовные неудачи – рядом с ней никогда не было человека, с которым она чувствовала бы себя счастливой. Дружеские связи не отличались теплотой – Маруся либо завидовала друзьям, либо презирала их. На Западе она вновь оказывается внутри непростых романтических отношений, и вновь вокруг нее нет настоящих друзей. С Лорой и Фимой, поначалу

приютившими ее у себя, Маруся держится отстраненно – ощущение долга перед их семьей тяготит и порождает отчуждение. Кроме того, Лора, которую Татаровичи когда-то отнесли к разряду «бедных родственников», становится в Америке зажиточной и «благополучной». Это неприятно трогает самолюбие Маруси, которая, вынужденно живя за чужой счет, вдруг занимает прежнее место Лоры. В героине вновь просыпается зависть. Она завидует всем, кто уже успел обжиться в Нью-Йорке и ощутить себя его полноценной частью, войти в его калейдоскопическую жизнь.

Америка оглушает Марусю. Грохочущее пугающее метро Нью-Йорка, «шумный и грязный» Бродвей, оптимизм и небрежная уверенность местных жителей, пестрые толпы людей на улицах становятся «происшествием, концертом, зрелищем» [2: 57]. Среди этого многообразия Маруся ощущает себя чуждо и неуверенно. Она сталкивается с необходимостью работать, однако не представляет, чем именно может заняться: «Кино, телевидение, радио, пресса? Всюду, как минимум, нужен английский язык» [2: 55]. Случайно выбранные ювелирные курсы не приносят своих плодов, газетные объявления о работе и различных возможностях Марусю не привлекают, жизнь за чужой счет тяготит все больше. Героиня задается вопросом: «Стоило ли ради этого ехать в такую даль?» [2: 63].

Ведь Маруся и уехала, потому что «все уже было», от ощущения тупиковости и безысходности. Несмотря на то, что ее советская жизнь была во многих отношениях устроена, героиня не находила в ней какой-либо цели. Однако и в такой свободной стране, как Америка, отыскать определенную жизненную цель оказывается трудно. И если в первом случае безысходность порождалась отсутствием свободы, то во втором – ее наличием. Маруся, жившая до тридцати четырех лет в Советском Союзе, была обескуражена обилием возможностей и разнообразием американской действительности. Ее прежняя жизнь складывалась сама собой, развивалась по предсказуемому паттерну – Маруся и бежала, и не могла отвыкнуть от этого, – а новую жизнь необходимо было устраивать собственными силами.

Невозможность творческой реализации экстраполировалась на новую жизнь героини так же, как и чувство одиночества. К моменту встречи с рассказчиком Маруся – эффектная и одновременно с тем неуверенная в себе эмигрантка. Она часто вспоминает о своем привилегированном советском прошлом, постоянно меняет место работы и уже не тревожится о будущем. Так же, как и на родине, она не ассимилируется с обществом: в Советском Союзе Маруся отличалась от своих подруг неустроенной личной жизнью, а в Америке стала предметом толков для общины русских эмигрантов. Мужчины высказывают о ней крайне амбивалентные мнения: «Один говорит – сама Россия, изнасилованная большевиками. Другой – эмиграция, развращенная Западом» [2: 71]. Женщины осуждают и завидуют, считая, что в столь бедст-

212 | венном положении она должна быть скорее «усталой, жалкой и зависимой» [2: 99], нежели гордой и энергичной. Также всеобщее подозрение вызывает новый избранник героини, латиноамериканец Рафаэль, ведь для русской диаспоры латиноамериканцы – это «загадочные люди с транзисторами», которых презирают и боятся [2: 8].

При этом, если в советском прошлом Марусю крайне беспокоило ее отличие от других, то в эмиграции она обретает большую самодостаточность. Сталкиваясь с трудностями жизни на новом месте, она проявляет силу своего характера и редко демонстрирует слабость. Даже когда ее одолевают сомнения, когда дни в эмиграции начинают походить один на другой точно так же, как и на родине, когда обостряется тоска по родительской заботе и прежней беспечности, Маруся не отчаивается, а действует. В Америке ее веселость и энергичность превращаются в стойкость и силу духа. Именно такой – напористой и несломленной – Марусю встречает рассказчик.

Отношение героя-рассказчика к «иностранке» тождественно отношению автора к своему персонажу. Данная мысль отражена в главе-эпиллоге «Письмо живого автора Марии Татарович». Герой-рассказчик, так или иначе сопровождающий читателя на всем протяжении повести, находится и в объективной, и в субъективно-повествовательной действительности. Поэтому его взгляд на Марусю все время меняется, склоняясь то к полюсу объективности, то к полюсу субъективности. С одной стороны, это автор, рассказывающий историю своей героини, с другой – персонаж своей же повести, писатель-эмигрант и друг Маруси. Он повествует о всей ее жизни, с самого детства и до «счастливого конца» – замужества с Рафаэлем. При этом читателю открывается история не частная, а во многом типическая. В героине Марии Татарович Довлатов воплощает очередной тип собственной галереи эмигрантских образов.

Способом типизации в данном случае выступает обобщение, включение образа Маруси Татарович в ассоциативные ряды. Так, к примеру, Довлатов описывает объяснение Маруси с родителями перед отъездом в эмиграцию: «Подобные драмы разыгрывались во многих номенклатурных семьях» [2: 45]. Встретив героиню в Америке, рассказчик относит ее к особой категории людей: «Я люблю таких (Курсив наш) – отпетых, погибающих, беспомощных и нахальных» [2: 78]. В тех же обобщающих категориях он передает реакцию окружающих на жизненную позицию Маруси: «Коллектив предпочитает, чтобы люди в ее обстоятельствах держались поскромнее» [2: 78]; конкретизирует ее характер: «такие, как Маруся, плачут раз в сто лет» [2: 143]. Наличие обобщающих высказываний позволяет говорить о типе русской эмигрантки в повести Довлатова.

При этом следует отметить, что не все женские образы повести типологически тождественны. В данном отношении показательна сравнительная

характеристика Маруси и Лоры. Героини относятся к различным типам эмигранток, однако Довлатов сосредотачивается только на одном из них – типе «одинокой русской женщины в Америке». Лора относится к категории успешных эмигрантов, чья идиллическая жизнь не представляет для автора особенного интереса. Его внимание приковано к бедовой и отчаянной Марусе, ведь «кто бедствует, тот не грешит» [2: 78]. Именно ей посвящен эпитаф, полный нежности и сопереживания.

Довлатов, в целом, – сочувствующий писатель. Он видит жизнь во всем многообразии ее несовершенств, во всей трагикомичности и неловкости, и с трогательным вниманием относится к человеку, помещенному внутрь самой этой жизни. Он с любовью и милосердием описывает злоключения своей «иностранки» и верит, что все еще может быть хорошо; что в ее судьбе остается место для радости и надежды.

Литература

1. Арьев А.Ю. Послесловие // Довлатов С. Иностранка: повесть. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2017. 160 с.
2. Довлатов С. Иностранка: повесть. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2017. 160 с.

I. O. Kuznetsova

THE IMAGE OF FEMALE RUSSIAN EMIGRANT IN SERGEI DOVLATOV'S NOVEL 'A FOREIGN WOMAN'

Abstract: The article considers the evolution of female Russian emigrant image in Sergei Dovlatov's novel "A Foreign Woman", analyzes its typical features, as well as the methods of typifying used by the author for describing the main heroine.

Keywords: literature of the Russian abroad; Russian emigration; Sergei Dovlatov; emigrant heroes; female images.

ОБРАЗ РУССКОГО ПИСАТЕЛЯ В РОМАНАХ ВЛАДИМИРА ВОЙНОВИЧА

Аннотация: статья посвящена анализу образа русского писателя в романах Владимира Войновича. На материале избранных произведений выявлены закономерности изображения русского писателя, в частности, исследуются особенности авторского восприятия А. И. Солженицына как знакового участника литературного процесса русского зарубежья.

Ключевые слова: В. Войнович; А. Солженицын; писатель; диссидент; образ; прототип.

В истории художественной литературы проблема автора – одна из самых остро актуальных и при этом недостаточно исследованных, она связана непосредственно со статусом создателя произведений. Определения «автор» и «писатель» употребляются преимущественно как понятия взаимозаменяемые, однако образ автора имеет более широкое значение, т. к. может включать в себя образ повествователя – «носителя авторской (не связанной с речью какого-либо персонажа) речи в прозаическом произведении» [1]. Также автор может быть и персонажем, действующим лицом в художественном произведении наравне с другими героями (обладать чертами лирического героя или героя-рассказчика; может быть предельно сближен с биографическим автором или намеренно отделен от него) [1].

Выступление автора в роли действующего лица позволяет назвать его автором-персонажем, а выступление автора в роли очевидца событий – автором-рассказчиком. Иногда две эти роли объединяются, тогда можно говорить об образе автора – рассказчика – персонажа. Неразделимая черта между автором – рассказчиком – персонажем и самим создателем произведения является жанровой особенностью творчества некоторых писателей, например, Сергея Довлатова. Указанный прием использует В. Н. Войнович в антиутопии «Москва 2042». Этот роман называют пророческим: созданный в 1982–1985 гг., он представляет собой довольно точную пародию на режим, который установился после 1990-х.

Главный герой – писатель-диссидент Виталий Карцев, бывший член Союза писателей, лишенный партийного билета, а впоследствии и советского

гражданства, выдворенный из страны в ФРГ, узнает, что на Западе создали сверхсветовой космоплан, позволяющий отправиться в путешествие во времени. Американский журнал вызывается спонсировать перемещение Карцева за подробный репортаж о Москве будущего. Когда Карцев прилетает в Москореп (Московская Коммунистическая Республика), его встречают как национального героя и устаивают звания Классика за роман, который он только должен написать по возвращении.

Сложно усомниться в том, что прототипом Карцева был сам Войнович: подробности жизни героя до путешествия во времени, безусловно, во многом повторяют биографию писателя. Однако, несмотря на объединение в одном герое трех ролей (автор – рассказчик – персонаж), Карцев важен, скорее, как рассказчик, своеобразная «призма», через которую читатель видит будущее. Глазами интеллигента-эмигранта с довольно типичной судьбой Войнович изображает последствия построения коммунизма в отдельно взятом городе.

В романе выведен образ и другого писателя, у которого с главным героем крайне нестабильные и напряженные отношения, – Сим Семыча Карнавалова. Он также является писателем-диссидентом, насильственно высланным из Советского Союза. Сим Семыч живет в Америке, дописывает первую «глыбу» (как он называет свои «романы, учитывая их огромность как по объему, так и по содержанию») [3: 45] из шестидесятитомной эпопеи «Большая зона». Он создал вокруг себя атмосферу преклонения и раболепия: «Когда Семыч стал знаменитым, его сразу признали все поголовно. Говорить о нем можно было только в самых возвышенных тонах, не допуская ни малейшей критики... Все, что делал Семыч, было настолько безусловно замечательно, что даже определение “гениально” казалось недостаточным» [3: 58].

Войнович создал отталкивающий и комичный образ длиннородного писателя с монархическими замашками («Я царем быть не хочу. Я еще не все свои художественные задачи выполнил. Но иногда исторические обстоятельства складываются так, что человек вынужден взять на себя миссию, которую ему Господь предназначает. Если другого такого человека не находится в мире, то он должен это взять на себя») [3: 78], который живет по строгому распорядку, ругает за христианские традиции, православие, сетует на упадок Запада и Советского Союза, на демократию и коммунизм, развращающие народ. Карнавалов разрабатывает план возвращения на родину, для чего он готов подвергнуться криоамораживанию, которое позволит ему воскреснуть через шестьдесят лет и вернуться в Россию для установления там монархического строя. Он считает себя единственным человеком, способным восстановить репутацию страны, легитимным наследником трона: «Тайна эта заключалась в том, что Сим Глебыч Карнавалов не был отцом Сим Семыча. Его истинным отцом был Николай Александрович Романов, император и самодержец Всероссийский» [3: 232].

В будущем идеи Карнавалова становятся очень популярны, абсолютное большинство жителей Москорепа, выражая почтение и любовь к законам коммунистической республики, являются скрытыми «симитами» (последователями Сим Семыча) и ждут пришествия Карнавалова, надеясь, что он избавит их от ненавистного режима: «Посредине на белом коне, в белых развевающихся одеждах и в белых сафьяновых сапогах ехал Сим Семыч <...> в левой руке он держал большой мешок, а правой то приветствовал ликующую толпу, то совал ее в мешок и расшвыривал вокруг себя американские центы. Проехав сквозь Триумфальную арку, Семыч и его свита остановились, Семыч поднял руку, и толпа немедленно стихла <...> Семыч милостиво взял из рук Держина микрофон и вдруг закричал пронзительным голосом. “Мы, Серафим Первый, царь и самодержец всея Руси, сим всемирнолюбивейше объявляем, что заглотный коммунизм полностью изничтожен и более не существует”» [3: 315].

После выхода романа «Москва 2042» критики и читатели были уверены, что образ Сим Семыча списан с А. И. Солженицына. Многих поразило столь издевательское изображение великого писателя, но сам Войнович не раз утверждал, что Солженицын не был прототипом Карнавалова. Однако между образами литературного героя и реального писателя можно найти так много параллелей, что представляется, будто Войнович все-таки немало опирался на биографию Солженицына, создавая образ героя, начиная с описания его внешнего вида, напряженных отношений с Карцевым-Войновичем и заканчивая именем персонажа – Сим Семыч (и названием движения в его поддержку – «симитизм»), – все это, несомненно, является выражением авторской иронии по отношению к персонажу.

Образы литературного героя и реального писателя объединяет также общее дело жизни (оба писали бесконечные эпопеи – «Красное Колесо» и «Большая зона»), открытое противостояние власти, издания за границей, переезд в Америку и возвращение на родину (хотя Солженицын вернулся в Россию уже после издания романа, так что, если считать, что в образе Карнавалова высмеивается Солженицын, получается, что Войнович предсказал его действия, причем не только сам факт возвращения, но даже некоторые детали: в 1994 г. «Солженицын с семьей прилетел из США в Магадан, а затем из Владивостока карнавалово-триумфально протащился на поезде (= белом коне) через всю страну, причем в каждом городе ему ставили триумфальные ворота, чтобы он проехал сквозь них, а закончил путешествие в Москве и выступил в Думе») [5].

Неудивительно, что слова Войновича не могли убедить ни воинственно настроенную читательскую публику, защищающую духовного вождя, ни самого Солженицына, который выразил свое негодование в очерках «Бодался теленок с дубом» и «Угодило зернышко промеж двух жерновов», в которых

«расправляется» с Войновичем, обвиняя его в мстительности, в «пошлости фантазии» и «мелкости души».

Спустя двадцать лет Войнович продолжил полемику, посвятив Солженицыну публицистическую книгу «Портрет на фоне мифа», в которой изложил собственный взгляд на творчество и убеждения Александра Исаевича: «Противников этой книги было гораздо меньше, чем противников моего романа “Москва 2042”. Книги эти очень разные. Хотя были и такие читатели, которые спрашивали: зачем я написал вторую книгу о Солженицыне? А я утверждаю, что первую книгу писал не о нем... Она представляла собой пародию, и не только на него, причем пародию доброжелательную, добродушную. Но Солженицын был узнаваем, поэтому люди возмущались: как я мог так о классике!.. А я писал, повторяю, не о Солженицыне, а о выдуманном персонаже. Но это – обычная история, и люди никак не могут понять, что пародия человека не обижает, а если кажется адресату обидной, то он должен подумать о себе» [7].

В памфлете Войнович подробно излагает историю своего «прозрения». Он откровенно признается, что долгое время преклонялся перед Солженицыным, «сильнейшим впечатлением его жизни» [4]. Как и большинство представителей либерально настроенной интеллигенции 1960–1980 гг., он был почитателем Солженицына и даже отказался подписать официальное письмо советских писателей с критикой Солженицына, что послужило одной из причин его исключения из Союза писателей СССР: «Солженицын сыграл огромную роль в сознании многих людей и даже в моем собственном. При появлении первых вещей Солженицына я испытал большой восторг, а потом – огромное разочарование» [4]. При этом Войнович не может не признать, что «Солженицын – фигура историческая. Хотя бы потому, что осмелился вступить в борьбу с государством» [4] и пытался развенчать тот миф, который сложился на его глазах.

Отметим, что книга Войновича вызвала неприятие ряда литературоведов (П. Басинский, Н. Иванова, А. Немзер), ее сочли очередным сведением личных счетов, хотя автор в предисловии указывал: его замысел состоял в том, чтобы «написать прямо о Солженицыне, о нем таком, каков он есть или каким он мне представляется. И о мифе, обозначенном этим именем. Созданный коллективным воображением поклонников Солженицына, его мифический образ, кажется, еще дальше находится от реального прототипа, чем вымышленный мною Сим Симыч Карнавалов, вот почему, наверное, сочинители мифа на меня так сильно сердились» [4]. Таким образом, своей книгой Войнович ставит точку в полемике, длившейся более двадцати лет, критически оценивая творчество Солженицына и его роль в истории страны.

В более позднем романе Войновича «Монументальная пропаганда» в образе писателя Марка Сергеевича Шубкина также легко угадывается

218 | пародия на А. И. Солженицына. В биографии героя можно обнаружить немало сходного с судьбой писателя. Оба закончили один и тот же институт – ИФЛИ. Шубкин, также как и Солженицын, сослан в лагерь в 1930-е гг. Оба заядлые ленинисты: Солженицын был арестован за то, что в переписке с другом критиковал власть, считая, что Сталин «извращает» идеи Ленина; Шубкин страдает в тюрьме за свои убеждения («Но зато уж за Ленина он держался долго, крепко и безоглядно») [2: 73]. В период хрущевской оттепели Шубкин опубликовал роман о лагерной жизни – «Лесоповал» (аналогия с «Одним днем Ивана Денисовича»). В связи с фактом публикации произведений за границей оба автора были арестованы и затем объявлены диссидентами. Солженицын вел открытую борьбу с властями, обращался за помощью за рубеж – Шубкин отправляет письма в иностранные газеты: «Таймс», «Нью-Йорк таймс», «Фигаро» («обращался не только в газеты, а к президентам, и премьер-министрам, и просто к мировой общественности, то есть в общем-то ко всему человечеству») [2: 183]. И герой, и его прототип были лишены гражданства и выдворены за границу, а затем с триумфом вернулись на родину. Оба кардинально меняют свое мировоззрение после определенных жизненных обстоятельств. И если по отдельности эти детали могут характеризовать судьбы многих советских интеллигентов, то в совокупности они воспроизводят узнаваемый образ конкретного писателя. Войнович не случайно указывает на еврейское происхождение персонажа, биография которого во многом является сатирической пародией на судьбу Солженицына, высмеивая его крайне спорное и во многом антисемитское исследование «Двести лет вместе».

Итак, образ русского писателя претерпевает значительные изменения в произведениях Войновича. Это уже не великий непогрешимый мудрец, носитель истины и знания, каким преимущественно изображали писателя в XIX в. и ранее. Он создает образ писателя-диссидента двух видов: обычного, среднестатистического, всеми силами пытающегося приспособиться и выжить в чужой стране и «выдающегося», лелеющего мечту триумфально вернуться на родину и наставить людей на путь истинный. Для каждого вида можно выявить конкретный исторический прототип, к которому обращается Войнович при создании образа. В первом случае он использует детали собственной биографии, описывая жизнь типичного писателя-эмигранта. В образах «выдающихся» (Карнавалов, Шубкин) очевидны параллели с судьбой Солженицына, что неудивительно, учитывая, сколь значительное место он занимает в литературе и какие непростые отношения связывали двух писателей. Анализ авторских контекстов, скрыто и открыто оценочных оборотов речи позволяет говорить о критически-насмешливом отношении, которое Войнович транслирует к писателям такого типа в целом и к Солженицыну в частности.

Литература

1. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. 2005. – URL: <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0>
2. Войнович В.Н. Монументальная пропаганда. М.: Эксмо, 2019. 480 с.
3. Войнович В.Н. Москва 2042. М.: АСТ, 2020. 544 с.
4. Войнович В.Н. Портрет на фоне мифов [Электронный ресурс]. М.: Эксмо-пресс, 1993. 78 с. – URL: https://imwerden.de/pdf/voynovich_portret_na_fone_mifa.pdf
5. Золотоносов М. «Москва 2042»: Войнович как предсказатель [Электронный ресурс]. – URL: https://media/gorod_812/moskva-2042-voynovich-kak-predskazatel-624b4feecd04f331f704a84c
6. Интервью: Владимир Войнович. Солженицын на фоне мифов [Электронный ресурс] // АИФ. 2002. № 4. – URL: <https://archive.aif.ru/archive/1627610>
7. Нузов В. Лицом к лицу [Электронный ресурс]. М.: Русский базар, 2004. № 10. – URL: <http://russian-bazaar.com/ru/content/4778.ht>

T. V. Golskaya

IMAGE OF A RUSSIAN WRITER IN THE NOVELS OF VLADIMIR VOINOVICH

Abstract: the article is devoted to the analysis of the image of the Russian writer in the novels of Vladimir Voinovich. On the material of selected works, patterns of the image of the Russian writer were revealed, in particular, the peculiarities of the author's perception of A.I. Solzhenitsyn as a significant participant in the literary process of the Russian abroad are investigated.

Keywords: V. Voinovich; A. Solzhenitsyn; writer; dissident; image; prototype.

ОТРАЖЕНИЕ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ СВЕДЕНИЙ И СПЕЦИФИКИ ИНОЙ КУЛЬТУРЫ КАК ФАКТОР ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ЦЕННОСТИ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА ЛЮБОВНОГО РОМАНА)

Аннотация: в статье высказывается предположение о наличии у произведений отечественной и мировой массовой литературы познавательной функции и соответственно познавательной ценности. Введение в текст сведений о географии, культуре и истории иной страны как одно из средств повышения познавательной ценности произведения рассматривается на примере жанра любовного романа.

Ключевые слова: массовая литература; познавательная функция; познавательная ценность; любовный роман; А. Джонс; Н. Муратова; Дж. Стил.

В настоящее время ведется активная работа по изучению массовой литературы, ее отличительных черт, функций, происходящих в ней процессов и взаимодействия жанров и национальных литератур. Учитывая то, что изучение массовой литературы – достаточно молодая область литературоведческих исследований, закономерно, что в научной литературе по-прежнему не выработано цельного и непротиворечивого отношения к этому феномену. От дворянской культуры XIX в. и нередко настороженного отношения философов XX в. к массовому сознанию современное литературоведение унаследовало во многом пренебрежительное и иногда даже резко негативное отношение к массовой культуре и массовой литературе в частности. В числе ее негативных черт исследователи отмечают, помимо прочего, низкую информативность, трансляцию устаревших или ложных ценностей и знаний, «потакание» эскапизму.

Невозможно оспорить то, что многим произведениям массовой литературы действительно свойственны эти недостатки. Однако массовая литература не должна рассматриваться как однородная масса произведений одинаково низкого качества. Разные авторы находят различные, в том числе новаторские, подходы к раскрытию тех или иных тем и проблем в рамках

жанровой формулы (особенности массовой литературы, доаольно полно охарактеризованной Дж. Кавелти) [6]. Можно предположить наличие у многих произведений массовой литературы познавательной ценности, которая определяется, с одной стороны, непосредственно данными в тексте сведениями (актуальная ценность), а с другой – возможностью заинтересовать читателя какой-либо темой и вдохновить на самостоятельный поиск новой информации (потенциальная ценность). Нашу точку зрения подкрепляет признание в статье из Большой российской энциклопедии познавательной функции массовой литературы, пусть и не в полной мере раскрывающее ее потенциал: произведения массовой литературы «репрезентируют значимые для тех или иных групп общества символы и смыслы и выполняют функцию социально-психологической адаптации их потребителя к проблемам современности» [5].

Один из наиболее распространенных в отечественной и мировой массовой литературе способов обеспечения познавательной ценности произведения – привнесение в текст сведений о географии, истории и культуре другой страны. Популярен он, в частности, в жанре любовного романа, который по соотношению факта и вымысла, реального и фантастического можно условно расположить среди направлений массовой литературы между научно-популярной и фантастической литературой. В нашей статье этот способ обеспечения познавательной ценности рассматривается на примере трех любовных романов – «Девушка в белом кимоно» Аны Джонс, «Кольцо океанской волны» Ники Муратовой и «Венгерская рапсодия» Джессики Стил, – относящихся соответственно к американской, русской и британской литературам.

Особенно сложный и полнокровный образ иной страны создан в романе Аны Джонс «Девушка в белом кимоно». В этом произведении две героини-рассказчицы: японка Наоко, история которой разворачивается в конце 1950-х, и американка Тори, которая уже в начале XXI в. приезжает в Японию, чтобы найти разгадку семейной тайны. Этим определяется особый подход к отражению японской географии и культуры: с одной стороны, культура Японии – родная для Наоко, и в главах от ее лица осмысливается более полно и как нечто привычное и само собой разумеющееся. С другой стороны, читатель познает японскую культуру и ментальность вместе с Тори, для которой она во многом новая (не считая разговоров с отцом, служившим в Японии).

Поскольку информацией о Японии и ее культуре пронизано все повествование, отберем в качестве примеров лишь по одному фрагменту из глав от лица Тори и Наоко.

Повествование от лица Наоко насыщено японскими терминами, названиями и описаниями различных культурных реалий, причем героиня не просто воспринимает их как родные, но и может судить о философском и культурном

222 | смысле различных традиций. Как бы по-разному она ни относилась к реалиям собственной культуры, Наоко глубоко понимает ее, что помогает автору отчасти передать это понимание и читателю. Приведем в качестве примера описание церемониального кимоно и его роли в японской культуре. Оно дано в романе через восприятие Наоко: «Это воплощенное в тончайшем шелке белое великолепие, созданное руками настоящего мастера. Деликатный узор на ткани то прячется, то бросается в глаза, играя со светом. Этот наряд восхитителен, и я не смею к нему даже прикоснуться. Если я надену его в свой свадебный день, то это будет значить, что я чту свою семью, помимо того, что я чиста и непорочна перед своим будущим мужем» [1: 63–64]; «Вытканый узор из кисейных листьев делает ткань нарядной и словно живой. Шелковая нить, короткими и длинными стежками выбивающая рисунок, делает ее просто роскошной. В парчовый пояс оби вплетен тонкий шнур из розовато-серебряных лент, перекликающийся цветом с бутонами, украшающими мою прическу» [1: 149–150]. Географические сведения о Японии в восприятии Наоко не так значимы, поскольку по ходу сюжета она не уезжает далеко от родного города.

Напротив, Тори, которая отправляется в путешествие в Японию, изучает ее географию в поисках первой возлюбленной своего отца. Глава, в которой Тори прилетает в Японию, наполнена различными первыми впечатлениями героини от новой для нее страны [1: 245–248; 250–251], и на этом они не заканчиваются. Приведем лишь один фрагмент: «Скоростной поезд мчался сквозь заболоченные рисовые поля и широкие зеленые зоны, обходя по краю сонные поселки, которые, если верить моей карте, обладали богатой историей. <...> Стоило нам пересечь воду, как загородная зелень за окном сменилась на серые городские тона, на узкие высокие здания, теснящие друг друга. Из-за искривления в оконном стекле мне показалось, что они поприветствовали меня восточным поясным поклоном» [1: 246–247].

Наконец, сближает обеих героинь в их отношении к японской культуре знание множества японских сказок, притчей, афоризмов, которые Тори узнала от отца, а Наоко – от своих родных. В романе приводится множество таких текстов, которые героини ассоциируют с теми ситуациями, в которых оказываются.

Сюжет романа Ники Муратовой «Кольцо океанской волны» разворачивается в Москве и Гамбии, где сходятся пути всех главных героев книги. В рамках статьи нас интересуют именно описания гамбийских географических и культурных реалий. Немаловажно, что Ника Муратова – врач, работающий в Африке и Тихоокеании, что позволяет ей как писателю точнее передавать не только проблемы, интересы и деятельность своих героев, но и специфику экзотических для отечественного читателя локаций. Рассмотрим, какой образ Гамбии создается в рассматриваемом романе.

Следует прежде всего отметить, что географические и культурные реалии передаются здесь главным образом через пейзаж и описание быта. Автор не сосредоточивает внимание лишь на одной из сторон гамбийской жизни, показывая читателю и богатые кварталы, и обычную деревню.

В эпизоде приезда в Гамбию Киры, одной из главных героинь романа, дается краткая характеристика географическому положению страны: «Гамбия расположена вдоль реки, на вытянутой в глубь континента полоске земли. Ее столица Банжул и пригород располагаются прямо у океана, занимая крошечный участок длиной 60 километров» [3: 39]; здесь же дается первое, достаточно общее описание богатого городского района. Далее он описан уже подробнее и в сравнении с более бедными районами: «Вместо дорог – красные песочные реки, вдоль которых стояли одно- и двухэтажные дома, выкрашенные в белый цвет. Почти на всех окнах – решетки, вокруг – высокие заборы, над которыми возвышались верхушки кокосовых и банановых пальм, тонкоствольные деревья папайи и усыпанные плодами раскидистые ветви лимонных деревьев и манго. По дорогам спокойно прогуливались козы и овцы, подбирая упавшие плоды манго, а бездомные собаки так и норовили перебежать дорогу прямо перед машиной. Некоторые из них были так стары, что почти не двигались, задремав под дневным зноем. По деревьям сновали юркие ящерицы, пугливо убегающие под камни при виде людей и машин.

Это был район относительно состоятельных людей, и в каждом дворе, кроме хозяйского дома, находилась и пристройка для прислуги. В более бедных районах во дворе, как правило, строили несколько прижатых друг к другу комнат с отдельным входом, в каждой жила семья, а чаще – члены одной большой семьи, и в одном дворе могло ютиться несколько десятков семей. Днем там можно было увидеть всех жильцов за приготовлением еды или стиркой белья» [3: 64–65].

Далее описываются пейзажи сельской местности, устройство деревень и быт местных жителей [3: 144–145]. Есть в романе и красочное описание экзотического рынка и местной кухни [3: 74], а также сведения о гамбийской природе [3: 139, 224]. Привести все соответствующие цитаты, к сожалению, не позволяет объем статьи.

Выше рассмотрены лишь самые крупные фрагменты текста, обладающие познавательной ценностью; сведения о Гамбии и ее населении ими не исчерпываются. И все же даже по приведенным отрывкам можно заключить, что по мере развития действия читатель получает возможность разносторонне познакомиться с географией, природой, культурой и общественной жизнью Гамбии. Основываясь на собственном опыте и впечатлениях, автор вводит в текст достаточно исчерпывающую для первого знакомства со страной информацию.

Роман Джессики Стил «Венгерская рапсодия», как следует из названия, знакомит читателя с Венгрией и ее культурой через историю Арабеллы (Эллы) Торнелоу, портрет которой по семейной традиции заказывают венгерскому художнику Золтану Фазекашу. Этот роман интересен тем, что сведения о языке, культуре и географии Венгрии читатель получает постепенно и одновременно с героиней, для которой эта страна прежде была совершенно незнакомой (что отчасти напоминает главы «Девушки в белом кимоно» от лица Тори). Так, первый из интересующих нас отрывков – лишь перечисление самых известных местных достопримечательностей, которые хочет увидеть героиня: «Будайские горы на высоком берегу Дуная и Пешт на низком берегу, а также начинающуюся здесь Великую равнину» [4: 34]. Далее происходит первое знакомство Эллы с венгерским языком [4: 37–40]: автор не дает перевода венгерских выражений в сносках или скобках, а так встраивает их в диалоги Эллы с таксистом и прислугой Золтана, что их значение становится ясным героине и читателю из контекста. В основном так же автор продолжает знакомить читателя с венгерским языком и далее на протяжении всего романа, иногда предоставляя перевод самим персонажам.

Логичным представляется и решение автора дать первые сведения о венгерской истории и культуре через национальную кухню, которой в доме Золтана угощают героиню:

«Съев еще ложку, она поинтересовалась:

– А что это?

– *Jokai bableves*, – ответил он и перевел: – Фасолевый суп. Он назван в честь Мора Йокан, одного из самых известных венгерских писателей» [4: 45].

«– Просто восхитительно! – похвалила Элла, попробовав мяса, приготовленного с луком, помидорами и зеленым перцем. – А это блюдо как называется? – поинтересовалась она.

– Оно называется *hét vezér tokány* – жаркое для семи вождей.

<...> Названо, как вы справедливо заметили, в честь вождей семи мадьярских племен, которые еще в девятом веке пришли с востока и остановились на Дунайской равнине» [4: 51–52].

Таким образом одновременно раскрываются различные элементы венгерской культуры и истории, при этом автор подчеркивает их взаимосвязь и вводит их в текст последовательно и своевременно с точки зрения восприятия героини.

Далее история и культура Венгрии раскрывается через две экскурсии: одну героиня предпринимает самостоятельно [4: 66–68], две другие – вместе с Золтаном [4: 81–86; 158].

Более подробное описание географии Венгрии появляется поздно и в меньшей мере вписано в контекст, однако теперь автор может объяснить осведомленность героини чтением и общением с Золтаном и его прислугой: «За

эту неделю она узнала, что озеро Балатон – самое крупное в Центральной и Восточной Европе, линия его берега растянулась на сто двадцать миль. Она также узнала, что на южном берегу расположены знаменитые песчаные пляжи, но дом Золтана стоит на северном берегу, между Бадачонью и деревней Сиглигет. Бадачонь – это район погасших вулканов и целебных источников, там производят вино из особых сортов винограда, растущих на склонах гор. А Сиглигет – это древнее селение, раскинувшееся возле развалин замка тринадцатого века» [4: 118]. Наконец, после кульминации, в которой героиня попадает на лодке в шторм на озере Балатон, Золтан объясняет ей, что «озеро Балатон известно своими внезапными штормами. Волны высотой в шесть футов здесь нередки!» [4: 172].

Данный роман с точки зрения познавательной ценности интересен тем, что авторское присутствие в нем достаточно слабо и писатель стремится давать информацию о стране и ее культуре по мере того, как ее получает героиня, что позволяет читателю (возможно идентифицирующему себя с героиней) ею заинтересоваться и не воспринимать как обособленные от сюжета авторские дополнения.

А. М. Левидов в работе «Автор – образ – читатель» указывает, что писатель для воздействия на читателя должен «заглушить прямой авторский голос, “передоверить” передачу личных взглядов языку искусства. Писатель должен заставить читателя забыть об авторе, своим искусством создать иллюзию, что автора нет, – есть только изображаемая действительность. И чем сильнее читатель поддастся этой иллюзии, чем больше ему будет казаться, что он сам произносит приговор, сам решает вопросы, сам делает выводы, которые напрашиваются во время чтения и после него, сам определяет свое отношение к персонажам, к их словам и действиям, тем активнее творчество читателя, тем живее его мысли, ярче эмоции, тем определеннее его положительная или отрицательная реакция на добро и зло» [2: 125]. Представляется, что данный эффект распространяется не только на этические и эстетические оценки читателя, но и на усвоение содержащейся в тексте информации об окружающем мире. «Заглушение прямого авторского голоса» способствует как лучшему восприятию актуальной познавательной ценности произведения, так и повышению его потенциальной познавательной ценности, способности увлечь читателя рассматриваемыми темами и вдохновить на самостоятельный поиск новых сведений. Об этом в большей или меньшей мере свидетельствуют и все приведенные в нашей статье примеры.

Несмотря на распространенность, данный подход к повышению познавательной ценности произведения не является общим правилом. Тем не менее массовую литературу, как и любое другое явление, правильнее оценивать по более качественным образцам, способным привнести что-то новое в свой жанр и литературный процесс в целом, дать читателю информацию об окру-

226 жающем мире и стимул к дальнейшему его познанию. По нашему мнению, способность автора сделать это в рамках формулы жанра не принижает книгу, а напротив – говорит в ее пользу, т. к. доступность жанра широкой читательской аудитории увеличивает возможность позитивного влияния книги на читателей. Рассмотренные в статье произведения – лишь несколько отдельных примеров привнесения в массовую литературу познавательной ценности через описание географических, культурных и исторических особенностей иной страны. Множество любовных романов и образцов других жанров массовой литературы, обладающих такой же или даже большей познавательной ценностью, по-прежнему ждут исследования и характеристики своих позитивных черт и потенциала положительного воздействия на читателя.

Литература

1. Джонс А. Девушка в белом кимоно. Спб.: Аркадия, 2020. 448 с.
2. Левидов А.М. Автор – образ – читатель. Л.: Ленинградский университет, 1983. 350 с.
3. Муратова Н. Кольцо океанской волны. М.: Эксмо, 2008. 384 с.
4. Стил Д. Венгерская рапсодия. М.: Радуга, 1996. 208 с.
5. Чекалов К.А. Массовая литература // Большая российская энциклопедия [Электронный источник]. – URL: <https://bigenc.ru/literature/text/2191064>
6. Cawelty J.G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago & London, 1976.

N. A. Zaitsev

THE REFLECTION OF GEOGRAPHICAL INFORMATION AND THE SPECIFICS OF ANOTHER CULTURE AS A FACTOR OF THE COGNITIVE VALUE OF MASS LITERATURE (USING THE EXAMPLE OF THE ROMANCE NOVEL GENRE)

Abstract: The article suggests that the works of Russian and world mass literature have a cognitive function and, accordingly, cognitive value. The introduction of information about the geography, culture and history of another country into the text as one of the means of increasing the cognitive value of the work is analyzed on the material of the romance novel genre.

Keywords: mass literature; cognitive function; cognitive value; romance novel; A. Johns; N. Muratova; J. Steele.

ПАНТЕИСТИЧЕСКАЯ ЛИРИКА ЕВГЕНИЯ ФЕДОРОВА (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ ПЕСЕН ГРУППЫ TEQUILAJAZZZ)

Аннотация: статья посвящена анализу пантеистической лирики современного рок-музыканта Евгения Федорова (группа Tequilajazzz). На примерах текстов песен показана связь лирического героя с одушевленной природой и олицетворенными стихиями как проявлениями вечности и Бога.

Ключевые слова: пантеизм; олицетворение; рок-поэзия; песенные тексты; Tequilajazzz.

Поэзия как вид творчества является одним из главных способов передачи чувств человека, находящегося в лиминальном состоянии – между псевдореальным и реальным мирами. Одна из востребованных сегодня поэтических форм – стихи в союзе с мелодией, т. е. песенные тексты, которые можно отнести к типу фикциональных (подробнее о понятиях текста и фикциональности см. в [4; 5]).

Музыкант Е. В. Федоров, чьи тексты мы будем анализировать, в одном из интервью прокомментировал творчество группы Tequilajazzz таким образом: «Мы поем о вечности и об ужасе маленького одиночки перед ее лицом. <...> В этом задача культуры и религии – держать вот это все огромное [мир. – Н. Морозова] в каком-то более-менее собранном виде, чтобы люди не разбежались. Поэтому и в культуре, и в религии есть, конечно, огромное количество таких вещей, которые эти две субстанции сами на себя взяли, и по мере сил все тянут» [8]. Религия и культура неразрывно связаны для автора, поэтому в текстах песен он преимущественно обращается к вечным образам, развивая пантеистическую тематику, «где Природа предстает как самодостаточное и/или саморазвивающееся начало» [3]. Наиболее частым литературным приемом Е. В. Федорова становится олицетворение стихий и объектов природы. Характеризуя это явление как суть пантеизма, обратимся к определению: пантеизм (греч. *pantheon* *pan* – все + *theos* – Бог) – религиозно-философское учение, максимально сближающее понятия «Бог» и «природа» с тенденцией к их отождествлению [1]. Пантеизм растворяет природу в Боге, не отрицая при этом его существование. По мнению В. Г. Кузнецова, Бог в пантеизме

228 | не может мыслиться сам по себе, в отрыве от материального мира. Личного бога для верующего не существует, ибо Бог подменяется природой. Бог и мир представляют собой единое, неразрывное целое [2: 83].

Пантеистические взгляды зачастую разделяют не только философы и теологи, но и писатели. Пантеистические мотивы наиболее ярко выражены в древнерусской литературе: воспевалась божественная гармония мира и Бога, божественное в природе и человеке. Отметим, что пантеизм характерен для фольклорных произведений, в том числе в их современных интерпретациях [6; 7].

В лирике Е. В. Федорова пантеистические идеи занимают центральное место, а природа выступает как символ и образ вечности. Рассмотренные сквозь призму языческого мирозерцания явления природы одушевляются, приобретают антропоморфные качества: «Я – свежий ветер, сквозь меня несетя ночь / На шестиста ногах, / На той же скорости, с какой уходит день, / Сгоревший в проводах / Пока рисует мне природа на плече / Знак четырех стихий... / Огонь, вода, земля и воздух горячей, / Чем белые стихи» («Тишина и волшебство»). Однако не только явления окружающего мира наделяются человеческими чертами, происходит и обратный процесс – лирический герой сам становится природной стихией (ветром): подобным образом подчеркивается неразрывная связь природы и человека.

Иные из объектов природы в лирике Е.В. Федорова наделены особой культурной значимостью: «Если захочешь в темную воду / Зачем-то опять войти – / Доверься мифу. Храни легенду, / Там тебя ждет родная чужая / Звезда на твоём пути / И все понятно – куда и с кем ты» («В темную воду»). Поэт приходит к пантеистическому восприятию мира, задумывается о своих духовных корнях. Одним из главных символов для него становятся образы светил. Многократно в текстах Tequilajazzz встречается прием персонификации солнца: «...Но солнце ждет, чтобы я горел» («Солнце ждет»); «Солнце дышит, падая с крыши, <...> / Но кто оденет зимнее солнце?» («Зимнее солнце»); «Солнцу вмешиваться лень, / Вот и птицы улетят за ним» («Кроме звезд»); «Солнце смотрит доверчиво» («Меня здесь нет»); «Я прольюсь и утеку, / Если солнце скажет: “Надо!”» («Прольюсь»).

Помимо солнца Е. В. Федоров олицетворяет и другие светила: например, в композиции «Понедельник» присутствует образ одушевленных звезд («Злые звезды закрутили карусель»), а в песне «Кроме звезд» – образ луны («То ли было, то ли нет – / Это дело предрассветных туч. / Беспольный лунный свет / Будет прятать в них свой сонный луч. / Он запутаться бы рад / В ста осях координат / И оставить надоевший пост»). В композиции же «Самолет» встречается прием олицетворения и того и другого: «Только луна провожала в полет этот мой самолет, / Только луна и кивание звезд – ослепительных звезд. / Долгая ночь, и не скоро рассвет, через сто сигарет, / Время пришло,

здесь меня уже нет, здесь осталась одна лишь луна». В приведенном тексте лирический герой ощущает себя песчинкой, мгновением («время пришло, здесь меня уже нет»), тогда как луна будет светить и после его ухода. Задумываясь о быстротечности времени, Е. В. Федоров словно обращается к философским рассуждениям о смерти В. С. Соловьева.

Помимо солярной символики Евгений Федоров довольно часто обращается к стихийным силам природы: воздуху и ветру, воде и дождю, огню и дыму.

Заслуживает упоминания тот факт, что автор рожден под зодиакальным знаком Весы в год, соответствующий стихии Воздуха. По содержанию песен музыканта мы можем определить, что знак зодиака и аспекты гороскопа важны для него. Например, в тексте песни Tequilajazzz «Двойники» присутствует образ: «и баланса здесь не найти мне, как человеку Весов», а в песне «Книги» – «Сгорай, бумага, прочь. / Тобой согреет ночь / На целых восемь часов / Меня под знаком Весов». Так, весьма значимой и символичной является для автора и его личная стихия: Воздух. Лирическая композиция «Ветры лестниц» целиком представляет собой диалог автора с воздушной стихией, ветром: «Скажите, ветры лестниц, / О чем поют там ваши братья в лесах? / Зачем, гремя ступенями / Пугать ночь и день, менять адреса? / По трубам завывая, / Откройте тайну, что имели в виду? / Скажите, ветры лестниц, / В какие двери я завтра ночью войду? / Вы скажите, ветры, ветры лестниц».

В текстах других песен ветер также воспринимается лирическим героем как антропоморфное, одушевленное существо: «с ветром в ногу» («Водка-мандарины»); «случайным ветром унесен» («Бай-бай-бай»); «ветер, посланный огнем, будет петь о перемене гнезд» («Кроме звезд»); «мне покажет сон все, что принесет с собой муссон» («Правило рек и дождей»); «Волнам не стоит молчать, / Если знают, где ветра искать. – / Он уходит с ключами в руке, / Напевая на чужом языке» («Кофеек»). Автор будто по-дружески взаимодействует и беседует со стихией, а она ему отвечает: «Я спросил у ветра, что это за битва: / Ничего такого, битва – это бритва / Вы уже созрели, вот она и косит, / Видит еле-еле, ласково уносит» («Никого не останется»). В текстах Tequilajazzz встречаются олицетворения и «частных объектов» воздушной стихии. Это могут быть облака: «После третьего звонка, / После грома в тишине / Ты расскажешь облакам / Все, что знаешь обо мне» («Миллионы медленных лилий»); «Настанет ночь, и теплым одеялом будет облако с опухшим лицом» («Небо с молоком»). Иногда это гром: «В эту колыбель вдруг ворвется гром с чашкой молока» («Нервы»). Частота образов, относящихся к стихии Воздуха (по дате рождения автора), и их лирическая тональность позволяют сделать вывод о том, что эта стихия является для него знаковой, сакральной, наиболее близкой.

Однако не только воздух персонифицируется в текстах Е. В. Федорова. Целый ряд его художественных образов включает стихию Воды: «Волнам

230 не стоит молчать, если знают, где ветра искать» («Кофеек»); «дождь со мной заодно» («Тридцать лет тишины»); «волна благодарит, вместо букв оставляя влагу» («Черная и белая»); «прямо подо мной стонет океанская вода» («Там, где»); «ливнем не обижен, оживает мир ночной» («Склянка запасного огня»); «мне сезон дождей дарит пару мокрых простыней <...> подойду к реке и воде отдам все, что катится вниз по щеке» («Правило рек и дождей»); «льда просил у рек, прекращал их бег – все вышли в океан» («Знать и не ждать»). Из биографии Е. В. Федорова известно, что большую часть жизни музыкант провел в Санкт-Петербурге; в песне *Wishlist* он поет о Неве: «Мы с Невой всегда на “Вы”, мы на “ты” лишь с толпою друзей». Приведенные выше примеры показательны для анализа интерпретации лирическим героем водных стихий: как и воздушные, они близки автору и также могут считаться его «духовными единомышленниками». Это явление, в свою очередь, можно также объяснить благодаря фактам из жизни автора: помимо музыки, он увлекается путешествиями на парусниках по морям и океанам, и даже имеет морские права. В одном из интервью поэт говорит, что путешествия и сближение с природой для него необходимы, поскольку «они помогают осознать свою полную ничтожность перед Создателем и Вселенной и, может быть, начать с нуля» [9]: в этом и заключается идея пантеизма.

Заключительная категория – олицетворенная стихия Огня. Эта группа примеров самая малочисленная, но не менее интересная для осмысления, поскольку в ней встречаются яркие художественные образы. В композиции «Книги» Е. В. Федоров повествует о том, как лирический герой сжигает книги и вступает в дружественный контакт с огнем: «Бросаю книгу в огонь, / Огонь целует ладонь / И раздувает угли – / Теперь попробуй-ка, тронь. / Сжигает книгу костер / Под искр радостный хор, / Перебирая листы, / Шипит, как старый суфлер». Обратим внимание: здесь огонь не представляет опасности, а, напротив, воспринимается как союзник. В другой песне *Tequilajazzz* («Кроме звезд») присутствует образ дыма как частного явления стихии Огня: «дым не может мне помочь, он и сам зависит от меня». Основываясь на сформулированном выше тезисе о том, что лирический герой Федорова отождествляет себя со стихией Воздуха, можем предположить, что дым зависит от него, поскольку именно воздушная стихия, ветер, раздувает огонь и гонит дым в пространстве; от движения ветра зависит движение дыма.

Основной вывод, который можно сделать по итогам анализа песенных текстов группы *Tequilajazzz*: мировоззрение лирического героя Евгения Федорова и его рок-поэзия в целом базируются на идеях пантеизма. Природные явления и стихии являются для автора осязаемым проявлением вечности: это то, что было, есть и будет, и в этом прослеживается

близость природы к понятию Бога. Пространство и время бесконечны и неосознаваемы, люди рождаются и умирают, друг друга сменяют поколения, но солнце светило до и будет светить после. Что бы ни происходило в обществе и сколько бы ни проходило веков, всегда будут и ветер, и огонь, и реки с океанами: на фоне вечного природного закона частная человеческая жизнь представляется лирическому герою песчинкой в масштабе Вселенной.

Таким образом, пантеистический взгляд на мир, одушевление стихий и постоянный диалог с природой как Богом помогает автору сохранять внутреннюю силу, укреплять духовные корни и находить ключи к познанию жизненных ценностей и вечных смыслов.

Литература

1. Большой толковый словарь по культурологии / под ред. Б.И. Кононенко. М.: Вече: АСТ, 2003. 509 с.
2. Кузнецов В.Г. Пантеизм в художественном творчестве Гюстава Флобера // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. № 16 (811). С. 81–90.
3. Петров А.В. «Миф творения» в «метафизических» и «физико-геологических» стихотворениях русских поэтов конца XVIII – начала XIX веков // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2011. № 32. С. 108–129.
4. Роговнева Ю.В. Нефикциональность и фикциональность в тексте. Нефикциональный текст // Русский язык за рубежом. 2018. № 6 (271). С. 93–97.
5. Роговнева Ю.В. Текст как синтаксическая единица. Место текста в грамматической системе русского языка // Русский язык за рубежом. 2019. № 5 (276). С. 57–62.
6. Фатеев Д.Н. «Утонул добрый молодец во Москве-реке, Смородине...» (Мотив переправы – смерти в мифологической балладе «Бесчастный молодец и река Смородина») // Русская баллада. История и теория жанра: Сборник научных статей / отв. ред. С.Н. Травников. М., 2006. С. 34–43.
7. Фатеев Д.Н. Фольклорные пространственные мотивы в прозе Л. Леонова («Русский лес») и А. Солженицына («Матренин двор»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 16 с.
8. Федоров Е. Tequilajazzz. Время суток. Интервью [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ENd5xLhAkdI> (дата обращения: 08.05.22)
9. Яковлева О. Самые важные события в жизни – периоды падения до нуля [Электронный ресурс] – URL: <https://mktravelclub.ru/blogs/samye-vazhnyesobytiya-v-zhizni-periody-padenija-do-nulja> (дата обращения: 05.05.2022).

**EVGENY FEDOROV'S PANTHEISTIC TEXTS
(BASED ON THE LYRICS OF THE TEQUILAJAZZZ GROUP)**

Abstract: The article is devoted to the analysis of the pantheistic lyrics of the modern rock musician Evgeny Fedorov (Tequilajazzz band). Based on examples from the lyrics, we describe the connection of the lyrical hero with personified nature as manifestations of eternity and God.

Keywords: pantheism; personification; rock poetry; song lyrics; Tequilajazzz.

«УТИНАЯ ОХОТА» АЛЕКСАНДРА ВАМПИЛОВА НА РУССКОЙ И АРМЯНСКОЙ СЦЕНАХ

Аннотация: в статье рассматриваются сценарные интерпретации пьесы А. Вампилова «Утиная охота» на русской и армянской сценах. Предлагается сравнительный анализ композиции пьесы и спектакля. Большое внимание уделяется средствам создания художественной формы и их воплощению в театральном пространстве.

Ключевые слова: композиция; интерпретация; Александр Вампилов; Утиная охота; театральная постановка.

Над пьесой «Утиная охота» Александр Вампилов работал с 1965 по 1967 гг. Произведение напечатали лишь спустя несколько лет, в 1970-м. Также обстояло дело с постановкой. Драматург отправил рукопись в театры Москвы и Иркутска, но разрешения добиться не удалось. Пик популярности «Утиной охоты» пришелся на 1970-е: сюжет пьесы и противоречивый характер главного героя вызывали дискуссии на страницах газет и журналов. 1973–1974 гг. стали называть «годом Вампилова», именно тогда возник термин «вампиловский театр». Как критики, так и литературоведы давали Зилову диаметрально противоположные оценки. Споры об этом герое не утихают и доньше. В статье представлен анализ театральных интерпретаций пьесы: это постановки Александра Марина в Московском художественном театре им. А. П. Чехова и Александра Григоряна в Ереванском русском драматическом театре им. К. С. Станиславского.

В первую очередь работа над спектаклем начинается с адаптации оригинальной пьесы. Театральный сценарий отличается от литературного произведения количеством эпизодов. Режиссерам и сценаристам часто приходится жертвовать некоторыми сценами, чтобы зритель не отвлекся и не потерял главную мысль. В любой пьесе жизнь героев состоит из настоящего, прошедшего и будущего. Эпизоды минувшего формируют цепь спектакля. В «Утиной охоте» из таких элементов скроена практически вся композиция. Художественное время занимает один день, а пространство ограничено рамками квартиры, тем не менее спектакль насыщен сюжетными перипет-

234 | тиями и неожиданными поворотами, появляющимися благодаря введенным воспоминаниям Зилова.

Рефлексия героя раздвигает пространственно-временные координаты пьесы. Многочисленные ретроспекции расширяют хронотоп и усложняют топонимику действия. Добавляются сцены в кафе «Незабудка» и на работе. Сюжеты из воспоминаний в тексте легко найти: перед и после них Зилову поступают анонимные телефонные звонки. Таким образом, вставные эпизоды ставят главного героя в позицию автора, т. е. Зилов исполняет сразу две роли: рассказчика и действующего лица. Герой, находящийся в реальном времени, воспринимая прошлое, видит свою жизнь извне и приходит к новым выводам.

О том, как адаптировать оригинальный текст для сцены, писал Г. А. Товстоногов. Ключевым структурным элементом спектакля исследователь называет событие. В постановке их число варьируется, но не может быть менее пяти. Классификацию ключевых сверхсобытий можно найти в работе «Зеркало сцены» [5]. Первый эпизод связан с завязкой сюжета. В начале спектакля зритель знакомится со сценическим миром, погружается в его атмосферу. Режиссер показывает первую картинку, которая далее начинает оживать. В работе «Зеркало сцены» этот этап называется «исходным событием» [5].

В «Утиной охоте» таким эпизодом является первая картина. С одной стороны, изображается Зилов, лежащий на тахте. Драматург вводит мотив одиночества: идет дождь, главный герой один, даже в телефонной трубке он не находит собеседника. Кроме того, на первых страницах пьесы превалирует монологическая речь. С другой стороны, «исходным событием» можно назвать эпизод, где друзья собирают деньги на траурный венок. Эта сцена – исходная точка, которая в дальнейшем приведет к попытке Зилова совершить самоубийство.

Постановка «Утиной охоты» в МХТ им. Чехова начинается с разговора друзей о смерти Зилова. Зритель видит вращающуюся сцену, слышит обрывки диалогов и звон монет, которые падают в общую копилку. Далее этот звук перетекает в телефонный звонок, который и будит Зилова. Таким образом, режиссер подчеркивает, что действия связаны и происходят параллельно. Напротив, постановка Ереванского русского драматического театра им. Станиславского начинается с пробуждения Зилова. Здесь режиссер больше концентрируется на теме одиночества. Герой на сцене один, он отчужден от внешнего мира, что подчеркивается благодаря игре света. В центре сцены – Зилов, подсвеченный прожектором, а вокруг него – тьма и пустота.

После «исходного события» вводится обстоятельство, которое развивает сюжет пьесы, намечается основной конфликт спектакля. По Товстоногову, происходит «основное событие» [5]. В пьесе Вампилова можно выделить эпизод, когда Зилов получает венок от мальчика. В обеих театральных постановках эта сцена обыграна иначе: режиссеры не вводят второстепенного

героя. Однако в оригинальной пьесе сцена появляется не случайно. Поскольку в пьесе Вампилова настоящее, будущее и прошлое переплетены очень тесно, можно предположить, что в данном фрагменте главный герой встречается с собой в прошлом. Во-первых, мальчика, который приносит венок, тоже зовут Витя. Во-вторых, сам Зилов видит в этом совпадении скрытый смысл: «Оказывается, ты тоже Витя... А тебе не кажется это странным?» [1: 138]. В-третьих, разговаривая с гостем, Зилов как будто обращается к себе: «А может, и в самом деле мы с тобой перестали понимать шутки?» [1: 138].

В адаптации А. Марина Зилов находит траурный венок случайно, пока собирается на охоту. Герой испытывает ужас, глядя на находку. Эмоции актера помогают понять световые приемы. Как только венок появляется на сцене, то резко подсвечивается прожектором. Далее чувство тревоги возрастает из-за очередного телефонного звонка. В драматическом театре им. Станиславского сцена представлена так: Зилов находит венок, читает послание от друзей – находка его забавляет. Позже ужас все же настигает героя: из-за декораций появляются друзья, выкрикивающие короткие реплики.

Третьим элементом классификации называют «центральное событие» [5] – оно соответствует кульминации в литературоведении. Конфликт накаляется и достигает высшей точки. В «Утиной охоте» это попытка Зилова покончить с собой. Исследователи творчества Вампилова трактуют данный эпизод по-разному. Одни считают самоубийство следствием глубокой рефлексии: этим поступком Зилов как будто выносит себе приговор. Другие уверены, что желание убить себя – это последний шаг в сторону деградации, после которого герой «поднимается, и мы видим его спокойное лицо» [1: 275]. Иными словами, Зилов уподобляется Диме, становится таким же равнодушным.

Вероятно, при интерпретации данного фрагмента однозначным ответом обойтись трудно. Можно лишь предположить, что в последнем акте Зилов действительно разочаровывается в себе и своем окружении и не находит другого выхода: «Это дело я доведу до конца. И никто, черт вас подери, ни одна душа на свете мне не помешает» [1: 268]. Однако ему не удается совершить самоубийство, поэтому в финале пьесы он «успокаивается» и примыкает к большинству. В интерпретациях обоих режиссеров сцена самоубийства и последующего бунта главного героя передана, как и в оригинальной пьесе: актерам удалось изобразить протест Зилова, терпение которого доведено до предела: он отрекается от материального, от друзей и самого себя.

Сворачиваться конфликт начинает в четвертом, или «финальном», событии. Здесь происходит резкий спад, и действие близится к завершению. Эта сцена в точности передана в обеих постановках.

В предложенной классификации предусмотрен пятый элемент – «главное» событие, когда зритель наблюдает, как разрешается основной конфликт: обстоятельства либо исчерпывают себя, либо остаются прежними. «Главным

236 | событием» в «Утиной охоте» можно обозначить момент, когда Зилов «подходит к постели и бросается на нее ничком» [1: 275]. Во время этой сцены становится ясно, что герой изменился: он как бы отвернулся от мира. Главный герой стал уверенным и спокойным, изменился даже его голос: «Говорит спокойным, деловым, несколько даже приподнятым тоном» [1: 275]. Теперь перед читателем появляется совсем другой Зилов, который, без сомнений, сможет точно выстрелить в утку на охоте.

В интерпретации Александра Григоряна эта сцена заменена другой. В финале спектакля Зилов изображен на утиной охоте. Он направляет дуло ружья в зрительный зал, целится и попадает в утку. Кряканье прекращается, наступает тишина. Еще один вариант концовки предложил Александр Марин. В МХТ им. Чехова Зилов переодевается в одежду для охоты. Далее на сцену выходят второстепенные герои и здороваются с новым Зиловым. Так, в обеих интерпретациях Зилову не хватает сил бороться: он примыкает к другим героям и принимает те пороки, которые в начале осуждал.

Несмотря на корректировку некоторых сюжетных линий оригинальной пьесы, судьба главного героя прописана в обоих сценариях точно. Адаптации А. Марина и А. Григоряна можно назвать удачными, поскольку ключевые эпизоды спектаклей и драматического произведения совпадают. Так, «исходное» и «главное» события рифмуются между собой. Если в начале пьесы Зилов был одинок, то в конце он принимает других героев и отправляется на охоту с Димой. Равно как и в пьесе «основным событием» спектакля становится появление венка, «центральный» – попытка самоубийства, а «финальным» – появление Саяпина и Кузакова в самый подходящий момент. Таким образом, выявление пяти сюжетообразующих параметров является частью метода событийно-действенного анализа. Руководствуясь этим принципом, режиссер сможет с точностью воссоздать художественный мир произведения, задать темпоритм спектакля и расставить нужные акценты.

Литература

1. Вампилов А.В. Утиная охота. М.: АСТ, 2020. 416 с.
2. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI веков: Учебное пособие. М.: Наука, 2007. 368 с.
3. Гушанская Е.М. Александр Вампилов: Очерк творчества. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1990. 320 с.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 890 с.
5. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены: В 2 т. / сост. Ю.С. Рыбаков, предисл. К.Л. Рудницкого. Л.: Искусство, 1980. Т. 1. 303 с.
6. Явчуновский Я.И. Драма на новом рубеже: Драматургия 1970–1980-х годов. Конфликт и герой, проблемы поэтики. Саратов: Саратовский университет, 1989. 220 с.

**THE «DUCK HUNTING» BY ALEXANDER VAMPILOV
ON THE RUSSIAN AND ARMENIAN STAGES**

Abstract: This article discusses the script interpretations of A. Vampilov's play «Duck Hunting» of Russian and Armenian theatres. The author offers a comparative analysis of the play and the performance composition. The main focus is directed to the means of creating an artistic form and their implementation in the theater space.

Keywords: composition; interpretation; Alexander Vampilov; The «Duck hunting»; theatrical production.

О. В. Белякова

студент

Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина

Москва, Россия

belyakova0619@gmail.com

Д. Е. Вишкова

студент

Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина

Москва, Россия

d.vshivkova.sas@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА ПОЭТОНИМОВ РОМАНА М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ» НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Аннотация: статья посвящена определению переводческих предпочтений при трансляции прозвищных антропоэтонимов и прозвищных микропоэтонимов в переводе романа-фэнтези Мариам Петросян «Дом, в котором» Ю. Мачкасовым на английский язык. Рассматриваются отличительные черты и функции микроонимов, поэтонимов и микропоэтонимов, выявляются и описываются особенности перевода прозвищ трех видов: переведенных с помощью транслитерации; конверсионных смысловых и смоделированных смысловых.

Ключевые слова: поэтонимы; микропоэтонимы; прозвища; мотивированность прозвищ; практика перевода; поэтическая ономастика.

Поэтонимы – особый вид имен собственных. В. М. Калинин определяет поэтонимы как «не реальные, а существующие в творящем сознании автора и в воспринимающем сознании читателей идеальные образы вымышленных или реальных объектов, названных собственными именами» [7: 5]. Это разного рода трансформации реально существующего в онимиконе языка имен собственных.

Вопросы семантики поэтонимов всегда были важны для литературоведения. Специфику онимов в художественных произведениях изучает поэтическая ономастика. В настоящее время в области поэтической ономастики только на русском языке опубликовано свыше 1700 специальных книг, сборников, журнальных статей, защищены десятки кандидатских и докторских диссертаций. Возросший интерес к изучению собственных имен

в художественных текстах объясняется расширением исследований в сфере общей и частной поэтики, стилистики, языка художественной литературы, лингвистики текста [6]. Также исследование специфики поэтонимов важно для переводческой деятельности, что влияет на развитие исследовательской области ономастики в переводческой практике. Многочисленные современные работы, посвященные переводам поэтонимов, выявляют зависимость вида перевода и трансформаций от жанра литературы [3], переводящего языка [1], семантики онима [12] и т. д.

Наиболее интересным пластом онимов нам представляются прозвища людей и сходные с ними по функции микротопонимы – прозвища. Прозвища – особые имена собственные, определяемые как «дополнительные имена, данные человеку окружающими людьми в соответствии с его характерной чертой, сопутствующим его жизни обстоятельством или по какой-либо аналогии» [2: 115]. Прозвища обладают рядом характерных свойств: конкретизирующей функцией, эмоциональностью, экспрессивностью, оценочностью, мотивированностью, не входят в официальную структуру именования человека, являются вторичными единицами на фоне других онимов. Прозвище также можно определить как микроантропоним по схожести свойственных им признаков: микроантропонимы являются индивидуальными именованиями, относящимися к одному лицу и ни к кому больше, функционирующими лишь в узком кругу носителей говора. Как и микроантропонимы, прозвища являются показателем отношений членов языкового коллектива и реализуют семы через функционирование в речевой ситуации [4: 1]. Отметим, что прозвища могут иметь не только люди, но и места. На наш взгляд, поэтическая микроономастика недостаточно исследована, в чем состоит актуальность работы, а ее научная новизна обусловлена отсутствием анализа поэтонимов на основе исследуемого нами материала.

Задача переводчика заключается в том, чтобы грамотно интерпретировать имя и не исказить его смысл [2: 129]. В прозвищах мотивация особенно важна. Учитывая это, переводчик должен точно передать функционально-стилевое значение имени собственного, адаптируя его под другой язык, что важно для адекватного восприятия образа персонажа читателем. С теоретической точки зрения, при переводе прозвищ представляется невозможным использование таких способов перевода, как калькирование (образование нового слова или нового значения слова путем буквального перевода соответствующей иноязычной языковой единицы [8]) и транслитерация (побуквенная передача текстов и отдельных слов, записанных с помощью одной графической системы, средствами другой графической системы [8]). Чтобы сохранить мотивированность и оставить оценочную характеристику персонажа, не искажая смысл, логично использовать метод семантического перевода, но «смысловой перевод “обычных” имен собственных, нарицательных существ-

240 | вительных, ставших прозвищами, чреват значительными информационными искажениями» [2: 77].

Целью статьи является определение переводческих предпочтений при трансляции прозвищных антропонимов (прозвищ персонажей) и прозвищных микропопонимов (прозвищ мест и строений) в переводе романа-фэнтези Мариам Петросян «Дом, в котором» (2009) [10] на английский язык, выполненном под названием *Gray House* русским переводчиком Юрием Мачкасовым в 2017 г. [15].

В романе описывается жизнь подростков-инвалидов и детей, страдающих от различных заболеваний. Герои живут в интернате, похожем на детский приют, где они предоставлены сами себе, из-за чего их социальная жизнь складывается особым образом. Учителя, комнаты, события, места – все в Доме имеет свои названия, говорящие имена. Сами воспитатели и учителя обращаются к детям по их прозвищам и знают свои. Прозвище полностью заменяет имя, ребенок получает его по прибытии в Дом. Новое имя дается на основании каких-либо характеризующих признаков.

В ходе работы были проанализированы поэтонимы в количестве 21 единицы, из них 18 – прозвищные антропонимы (85,7 %) и 3 – прозвищные микропопонимы (14,2 %). В исследовании использовались: метод сплошной выборки, дефиниционный анализ, морфологический анализ, интерпретационный метод.

В результате анализа были обнаружены следующие переводные виды англоязычных поэтонимов:

1. Прозвища, переведенные с помощью транслитерации (представлены антропонимами), – 4,7 %.
2. Конверсионные смысловые прозвища, являющиеся английским частичным семантическим эквивалентом (представлены антропонимами и микропопонимами), – 80,9 %.

Здесь мы обнаружили:

- 2.1. Поэтонимы, утратившие часть значения в переводе, – 61,9 %.
- 2.2. Поэтонимы, перевод которых позволил точнее передать оценочную характеристику персонажа, т. е. приобретшие часть значения в переводе, – 19,04 %.
3. Смоделированные смысловые поэтонимы, в переводе меняющие лексико-семантический облик в связи с иными культурными реалиями (представлены антропонимами и микропопонимами), – 14,2 %.

Опишем подробнее особенности каждой группы ономастикона романа.

1. Прозвища, переведенные с помощью транслитерации. Особенность этой категории в том, что имена здесь утратили мотивировку. Мотивация отсутствует в оригинале изначально (т. н. несмысловые имена), и внутренняя форма никак не открывается уже русскоязычному читателю, так что в ходе

транслитерации значения не были утрачены. Использование транслитерации кажется нам уместным в случаях, подобных переводу прозвища воспитателя: являющееся заимствованным именем и не имеющим отслеживающейся мотивированности *Ральф/Черный Ральф* переведено как *Ralph/Black Ralph*. Второй вариант – в ходе транслитерации прослеживаемая мотивированность была утрачена полностью. В качестве такого примера можно рассматривать прозвище одного из персонажей – *Kum*, которое транслитерируется как *Kit*, несмотря на утрату первоначального значения прозвища, которое можно было бы перевести в художественном произведении дословно как *Whale* [13].

2. Конверсионные смысловые прозвища. Входящие в эту группу личные имена являются нарицательными существительными, не имеющими формантов, но ставших именами собственными.

Примером семантического подвида **позтонимов, утративших часть значения в переводе**, является пара *Пышка – Muffin*. Слово «пышка» в русском языке имеет два значения: 1) «хлебобулочное изделие» и 2) «толстый ребенок или женщина» [9]. Английский перевод *muffin* подобного второго значения не имеет, поэтому отсыл на полноту стирается. Однако прозвище *Пышка* подчеркивает миловидность персонажа (его также называли Купидончиком). Слово *Muffin* обозначает сладкую булочку с ягодной начинкой [13]. Сема сладости заменяет сему миловидности.

Еще один пример: *Душенька – Darling*. *Душенька* – это прозвище одной из воспитательниц Дома. Оно отражает феминность персонажа, ее кокетливость, легкомыслие. *Душенька* – производное слово от *душа* (эта мотивация осознается носителем русского языка), образованное с помощью уменьшительно-ласкательного суффикса *-еньк*, используется в качестве фамильярного обращения. Слово же *darling* также используется в качестве обращения, но именно к любимому человеку [13]. Эта сема отсутствует в русском *душенька* [9]. Также слово *darling* не имеет фамильярного оттенка. Таким образом, в переводе стирается эмоциональная оценка и экспрессивность, а также ироничный оттенок, значение изменяется и искажается восприятие персонажа, к которому мы изначально должны относиться с иронией; начинает казаться, что персонажи ее любят, поскольку дали ей такое прозвище.

Интересен перевод прозвища *Ушан – Ears*. *Ушан*, в русских словарях значащий 1) «летучая мышь с длинными ушами»; 2) «лопоухий человек с большими ушами» [9], становится прозвищем *Ears – Yumi* и теряет эмоционально-экспрессивную окраску в первоначальном ее значении, появляется возможность восприятия персонажа как человека, хорошо слышащего или знающего все слухи.

Следующий выбор переводчика: *Chickenpox* для прозвища *Чумка*. *Чумка* – разговорное слово, производное от слова *чума* и обозначающее болезнь у кошек и собак, а также шутовское обозначение любой болезни [5]. Суффикс

242 | -к- является маркером просторечности. Английский вариант названия болезни *distemper* – медицинский термин, поэтому переводчик использует *chickenpox* (*ветрянка*) [13], выбирая не семантическое значение, а приближенную стилистическую принадлежность (номенклатурное название заболевания – *varicella*) и ассоциацию с детством, т. к. ветрянкой болеют в раннем возрасте.

Смоделированные смысловые микропопозтонимы, как правило, образованные в представляемом материале путем видоизменения русских слов с помощью различных формантов, в английском переводе также являются конверсионными смысловыми онимами, утратившими часть значения в переводе. Рассмотрим наиболее иллюстративные примеры.

Хламовник – Stuffage

Хламовник – место обитания группы, название комнаты. *Хламовник* – авторский окказионализм, образованный суффиксальным способом: *хлам* + *-овник*. Словообразовательная модель характерна для существительных мужского рода со значением предмета, содержащего то, что названо производящим словом [5]. Английский же вариант образован по продуктивной модели *root* + *-age*, где суффикс обозначает 1) «собрание, коллекцию» и 2) «место» [13]. Основное различие в семантике корневого компонента: *хлам* означает «старые вещи, старье, рухлядь» [9], в то время как *stuff* – просто набор каких-то вещей [13]. Таким образом, оригинальный вариант обладает большей экспрессией благодаря значению производящего слова и словообразовательной модели.

Могильник – Sepulcher

Sepulcher в первую очередь означает «гробница», «могила», «место захоронения» [13], подразумевающие религиозную значимость объекта. Английское *sepulcher* лишено экспрессии масштабности, которая есть у русского варианта.

Среди конверсионных смысловых прозвищ мы выделили также **позтонимы, перевод которых позволил точнее передать оценочную характеристику персонажа**, т. е. приобретшие часть значения в переводе.

Седой – Ancient

Кличка *Седой* имеет в оригинале два смысла. Во-первых, она мотивирована внешним видом персонажа – он описывается как альбинос. Во-вторых, *Седой* – самый умный персонаж среди старших, почитается всеми жителями Дома. Он воплощает архетип мудреца – переносное значение слова *седой* связано и с его мудростью [9]. Однако в переводе теряется значение номинации по внешнему виду.

Рыжая – Ginger

Рыжая – прозвище героини с рыжими волосами. Также в книге присутствует герой по прозвищу *Рыжий* (*Red*). Переводчик использует другое прозвище, чтобы избежать путаницы. Также *ginger* обозначает имбирь, который имеет сему сладкого острого вкуса [13], что подчеркивает характер героини.

Ящики – Cases

Ящиками называют обслуживающий персонал Дома. В основе номинации лежит метонимия: под ящиками подразумеваются ящики с бутылками алкоголя и то, что работники много пьют. В английском языке слово *case* в одном из значений – именно ящики из-под алкоголя [13], в то время как в русском языке слово «ящики» не обладает таким значением и не подразумевает хранения в них алкогольных бутылок.

Красный дракон — *Scarlet dragon* (второе прозвище Македонского)

Scarlet в английском языке, помимо значения ярко-красного, имеет еще значение греховного, аморального [13]. Это действительно подчеркивает личность персонажа Македонского – образ падшего ангела в книге.

3. Смоделированные смысловые поэтонимы, в переводе меняющие лексико-семантический облик в связи с иными культурными реалиями. Эта группа демонстрирует то, что переводчику важно знать различия культурных реалий и уметь подбирать аналоги на основании живущих в сознании носителей языка перевода концептов. Однако при таком переводе вероятнее всего будет изменено семантическое значение прозвищ.

Македонский – Alexander

Персонажа по имени *Македонский* в английском переводе зовут *Alexander*, т. к. Александр Македонский известен в европейской культуре под этим именем [14]. При переводе убирается частица *The Great*, из-за чего англоязычный читатель, не знакомый с историей, может подумать, что это единственный персонаж, которого зовут по имени.

Мырра – Skank

Мырра – угрюмая, неразговорчивая, скучная женщина [9], в то время как *skank* – грубое ругательство, применяемое в разговоре о женщине, ведущей беспорядочную половую жизнь [13], в данном примере искажается значение и меняется экспрессивная окраска, что также влияет на восприятие читателя.

Нуф, Нуф и Наф — *Straw, Sticks, Bricks*

Прозвища тройняшек *Нуф, Нуф и Наф* отсылают нас к русской версии сказки про трех поросят. В переводе они становятся тройняшками *Straw, Sticks, Bricks* – *Солома, Палки, Кирпичи* – по аналогии с английской народной сказкой, где каждый из трех поросят не имел имени. При переводе персонажи получают прозвища по материалу, из которого в сказке поросята строили дома [16]. Назвать так персонажей – творческое решение переводчика, однако можно допустить, что читатель не сразу поймет авторскую аллюзию. Подобно писателям, переводчик часто «прибегает к ономастическому творчеству, создавая отсутствующие в языке, но нужные для реализации художественного замысла собственные имена» [7: 4].

Таким образом, прозвища в произведении отражают авторское представление о сущности социальных групп, отдельных персонажей, мест и составляют

244 | важную особенность поэтической ономастики перевода данного произведения. Как мы убедились на приведенных выше примерах, в некоторых случаях для переводчика допустимо, «не сохраняя сходства внутренних форм соотносимых антропонимов, придумать имя/прозвище персонажа самому, если оно отражает обобщенную авторскую оценку» [2: 168]. Также из-за отсутствия аналогов в языке переводчику необходимо подобрать слово, наиболее схожее по смыслу с внутренней мотивировкой антропонима в языке оригинала, для чего требуется полное понимание авторского замысла, идеи произведения и оценки персонажей и событий, тщательный подход к подбору и адаптации имен собственных, особое тонкое литературоведческое понимание произведения в совокупности с лингвистическим чутьем. В противном случае многие детали произведения становятся недоступны для понимания иностранного читателя. Так, единственно возможным и наиболее верным способом представляется перевод по семантической схожести значений и поиск аналогов в языке перевода. Микроантропонимы и микропопонимы в изученном произведении переводятся в большинстве случаев как конверсионные смысловые прозвища, являющиеся английским частичным семантическим эквивалентом т. к. по сути представляют собой прозвищные номинации. Указанное направление исследований ономастики в художественных произведениях представляется нам интересной перспективой.

Литература

1. Брынина Е.С. Проблема перевода поэтонимов на примере романа И. Мележа «Люди на болоте» [Электронный ресурс]. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=32795368> (дата обращения: 12.10.2022).
2. Виноградов В.С. Введение в переводоведение. М.: Просвещение, 2001. 224 с.
3. Годаль А.И. Особенности перевода имен собственных в романе С. Гиббонс «Неуютная ферма» // ResearchGate [Электронный ресурс]. – URL: https://www.researchgate.net/publication/346918878_Osobennosti_perevoda_imen_sobstvennyh_v_romane_S_Gibbons_Neutnaa_ferma (дата обращения: 12.10.2022).
4. Гузнова А.В. Прозвища как микроантропонимы: дифференциальные признаки [Электронный ресурс] // БГЖ. 2016. № 3 (16). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prozvischa-kak-mikroantroponimy-differentsialnye-priznaki> (дата обращения: 28.11.2022).
5. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Электронный ресурс]. М.: Русский язык, 2000. – URL: <https://www.efremova.info/> (дата обращения: 11.10.2022).
6. Зинин С.И. Введение в поэтическую ономастику [Электронный ресурс]. – URL: <http://planeta-imen.narod.ru/litonomastika/vstuplenije.html> (дата обращения: 11.10.2022).

7. Калинин В.М. Знакомьтесь: поэтонимология [Электронный ресурс] // Неофилология. 2016. № 4 (8). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/znakomtes-poetonimologiya> (дата обращения: 10.11.2022).
8. Лингвистический энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / гл. ред. В.Н. Ярцева. М., 1990. – URL: <http://tapemark.narod.ru/les/>
9. Малый академический словарь [Электронный ресурс] / под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1957–1960 (АН СССР, Ин-т рус. яз.). 2-е изд., испр. и доп. М.: Русский язык, 1981–1984. – URL: <https://lexicography.online/explanatory/mas/>
10. Петросян М. Дом в котором [Электронный ресурс] // KNIZNIK.org. – URL: <https://knizhnik.org/mariam-petrosjan/dom-v-kotorom/1>
11. Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. М.: Наука, 1978. 198 с.
12. Пырикова Т.В. Литературные имена собственные и способы их перевода в сюжетном «зеркале» фэнтези [Электронный ресурс] // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: Сборник статей VII Международной научной конференции молодых ученых (9 февраля 2018 г.): В 2 ч. Ч. 1. Современные лингвистические исследования. Екатеринбург: УМЦ-УПИ, 2018. С. 216–223. – URL: <https://elar.urfu.ru/handle/10995/60419>
13. Collins English Dictionary Online. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>
14. Hassan M. «Textbook GCSE Ancient History Alexander the Great» // Academia.edu. – URL: https://www.academia.edu/36555407/Textbook_GCSE_Ancient_History_Alexander_the_Great
15. Petrosyan M. The Gray House // libcat.ru. – URL: <https://libcat.ru/knigi/proza/sovremennaya-proza/393579-mariam-petrosyan-the-gray-house.html#text>
16. The tree little pigs // HelloKids URL: https://www.hellokids.com/c_14958/reading-learning/stories-for-children/animal-stories-for-kids/the-three-little-pigs

O. V. Belyakova, D. E. Vshivkova

LITERARY TRANSLATION OF FICTIONAL ONYMS FROM M. PETROSYAN'S NOVEL "DOM, V KOTOROM" («THE GRAY HOUSE») INTO ENGLISH

Abstract: The paper investigates translation preferences of fictional micro-anthroponyms and micro-topopoetonyms from Mariam Petrosyan's fantasy novel «The Gray House» into English by Juri Machkasov. The article shows distinctive features and functions of micro-onyms, fictional onyms, and fictional micro-onyms and identifies three types of nicknames translation: by means of transliteration; conversed semantics and modeled semantics.

Keywords: fictional onyms; fictional micro-onyms; nicknames; motivation of nicknames; translation practice; fictional onomastics.

Научное издание

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЗА РУБЕЖОМ

**Сборник научных статей
по итогам Международной научно-практической конференции
27–28 октября 2022 г.**

Электронное издание

Редактор *Н. Разумова*
Компьютерная верстка *Е. Васюкова*

Гарнитура Таймс. Формат А5.

Редакционно-издательский отдел
Департамента научной деятельности
Гос. ИРЯ им. А. С. Пушкина

Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина
117485, г. Москва, ул. Академика Волгина, д. 6.
Тел.: + 7 495 330 88 01. Факс: + 7 495 330 85 65.
Эл. адрес: inbox@pushkin.institute
Сайт: www.pushkin.institute