

Министерство науки и высшего образования РФ
Национальный исследовательский Нижегородский
государственный университет им. Н.И. Лобачевского

ПАЛИМПСЕСТ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 1/2019

Нижний Новгород
2019

ББК 83
УДК 82
П 14

П 14 **ПАЛИМПСЕСТ. Литературоведческий журнал.** № 1. – Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2019. – 185 с.

Выходит 4 раза в год

Главный редактор
А.В. Коровашко

Редакционная коллегия:

Юхнова И.С. (*зам. главного редактора*), Жуковская Л.И.,
Сухих О.С. (*отв. секретарь*), Зырянов О.В., Полонский В.В.,
Тиханов Г.В., Коровин В.Л., Пяткин С.Н., Попович Т.,
Гардзонио С., Ильченко Н.М., Паньков Е.А., Прощин Е.Е.

Выпускающий редактор Курочкина А.А.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору
в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство ПИ №ФС77-75517 от 12 апреля 2019 г.

ББК 83

Электронная версия журнала:
www.palimpsest.unn.ru

© Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского, 2019

Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation
National Research Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod

PALIMPSEST

LITERARY JOURNAL

№ 1/2019

Nizhny Novgorod
2019

PALIMPSEST. Literary journal. No. 1. – Nizhny Novgorod:
Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod, 2019. – 185 pp.

The journal appears four times a year

Editor-in-Chief
A.V. Korovashko

Editorial board:
Yuhnova I.S. (*Deputy Editor-in-Chief*), Zhukovskaya L.I., Suhii O.S.
(*Executive Secretary*), Zyryanov O.V., Polonskiy V.V., Tihanov G.V.,
Korovin V.L., Pyatkin S.N., Popovich T., Gardzonio S., Novikova V.G.,
Ilchenko N.M., Pankov E.A., Proshchin E.E.

Managing editor Kurochkina A.A.

Electronic version of the journal can be found at:
www.palimpsest.unn.ru

© Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ	7
ПУШКИНИСТИКА	9
Листов В.С. К ОДНОМУ ЭПИЗОДУ ИЗ ЖИЗНИ «МАЙОРА» КОВАЛЕВА. А.С. ПУШКИН И Н.В. ГОГОЛЬ НА СТРАНИ- ЦАХ ЖУРНАЛА «СОВРЕМЕННОСТЬ» (1836)	9
Большаков А.Д. «ГЛАГОЛОМ ЖИЗНИ СЕРДЦА ЛЮДЕЙ»: ПОИСК БИБЛЕЙСКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ.....	23
Авченко В.О. ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЙ ТЕКСТ А.С. ПУШКИНА	34
ИНТЕРПРЕТАЦИИ	43
Юхнова И.С. М.Ю. ЛЕРМОНТОВ И А.П. СУМАРКОВ: ВОЗ- МОЖНЫЕ СБЛИЖЕНИЯ	43
Кошелев В.А. ПАРАДОКС САДОВНИКОВА	58
Терешкина Д.Б. КОМПОЗИЦИОННЫЕ МАРКЕРЫ МИНЕЙНО- ГО КОДА В РАССКАЗЕ А. ПЛАТОНОВА «ТРЕТИЙ СЫН»	75
Сухих О.С. ОБРАЗ НАТАЛЬИ КЛИМОВОЙ В ХУДОЖЕСТВЕН- НОМ ОСМЫСЛЕНИИ М.ОСОРГИНА И В. ШАЛАМОВА	88
Канарская Е.И. ЗНАЧЕНИЕ «ГОГОЛЕВСКОГО ТЕКСТА» В ДРАМАТУРГИИ Н.В. КОЛЯДЫ	103
Марков А.В. ГОРАЦИАНСКОЕ ПОНИМАНИЕ ЖИВОПИСИ В СТИХОТВОРЕНИИ МАРИИ СТЕПАНОВОЙ	115
КОММЕНТАРИИ	125
Кулагин А.В. ИЗ КОММЕНТАРИЯ К АВТОРСКИМ ПЕСНЯМ. ТРИ ЗАМЕТКИ	125
АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ.....	140
Изумрудов Ю.А. "В ТЕ ДНИ, КОГДА В ПРЕДДВЕРЬЕ «РАЯ...»: БОРИС САДОВСКОЙ И ЕГО ПОЭМА "ВЕНИАМИН ТЕР- НОВСКИЙ"	140
КРИТИКА	173
Рудалёв А.Г. КАК ОРИЕНТИРОВАТЬСЯ В МОРЕ СОВРЕМЕН- НОЙ ЛИТЕРАТУРЫ?	173
РЕЦЕНЗИИ.....	181
Юхнова И.С. ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ «ЕКАТЕ- РИНБУРГ ЛИТЕРАТУРНЫЙ»	181

CONTENTS

FROM EDITORIAL BOARD	7
PUSHKINISTICS	9
Listov V. S. «TO ONE EPISODE FROM THE LIFE OF "MAYOR" KOVALEV. PUSHKIN AND GOGOL ON THE PAGES OF THE JOURNAL «SOVREMENNİK» (1836 г.).....	9
Bolshakov A.D. «AND WITH YOUR WORD IGNITE MEN'S HEARTS»: SEARCH OF BIBLICAL PARALLELS	23
Avchenko V.O. FAR EASTERN TEXT OF A.S. PUSHKIN	34
INTERPRETATIONS.....	43
Yuhnova I.S. M.Yu. LERMONTOV AND A.P. SUMAROKOV: POSSIBLE CONVERGENCIES.....	43
Koshelev V.A. SADOVNIKOV PARADOX	58
Tereshkina D.B. COMPOSITE MARKERS OF MENAJNY CODE IN ANDREY PLATONOV'S STORY "THE THIRD SON"	75
Sukhikh O.S. NATALIYA KLIMOVA'S IMAGE IN THE LITERARY INTERPRETATION BY M.OSORGIN AND V.SHALAMOV.....	88
Kanarskaya E.I. THE IMPORTANCE OF "GOGOL'S TEXT" IN DRAMATURGY OF N.V. KOLADA	103
Markov A.V. HORATIAN UNDERSTANDING OF PAINTING IN THE POEM BY MARIA STEPANOVA	115
COMMENTS	125
Kulagin A.V. FROM COMMENTARY TO AUTHOR SONGS. THREE NOTES.....	125
ARCHIVE MATERIALS	140
Izumrudov Yu.A. «THOSE DAYS WHEN ON THE THRESHOLD OF "THE PARADISE...": BORIS SADOVSKOY AND HIS POEM «VENIAMIN TERNOVSKY»	140
CRITICISM	173
Rudalev A.G. HOW TO NAVIGATE IN THE SEA OF MODERN LITERATURE?	173
REVIEWS.....	181
Yuhnova I.S. ENCYCLOPEDIC DICTIONARY «LITERARY YEKA-TERINBURG».....	181

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

FROM EDITORIAL BOARD

Палимпсест, как известно, возникает тогда, когда поверх удаленных знаков, например, стертых или смытых, кем-то наносится новая последовательность графических обозначений: букв, пиктограмм, рисунков, иероглифов.

Помимо такого, чисто технического понимания категории палимпсеста, существует довольно много ее индивидуальных интерпретаций, носящих характер метафорического «расширения» исходного понятия. Например, Шарль Бодлер и Томас де Квинси называли палимпсестом человеческий мозг, образованный, если разобраться, бесчисленными наслоениями мыслей, образов и чувств. Французский литературовед Жерар Женетт относил к палимпсестам всю литературу «второго уровня», построенную на интертекстуальных отражениях и включающую пародию, травестирование, шарж и пастиш.

Нетрудно сделать вывод, что палимпсест – понятие подвижное, открытое к дальнейшим трансформациям и способное, если понадобится, стать обозначением самых разных явлений.

Журнал, первый номер которого читатель держит перед собой, связан с понятием палимпсеста не только своим названием. Его научная стратегия предполагает постоянное движение поверх привычного и заранее данного. Публикуемые в нем статьи, «стирая» устаревшие или недостаточно обоснованные толкования, будут, однако, ориентированы на то, чтобы самим, когда это понадобится, уступить место новым текстам, диалектически отрицающим предшествующее отрицание.

То же самое относится и к тематической направленности «Палимпсеста». Несмотря на то что журнал преимущественно посвящен истории русской литературы, его страницы открыты для любых научных дисциплин, с которыми она так или иначе соприкасается. Решение одной и той же проблемы может быть подвергнуто в нем многократному «переписыванию», обусловленному как новыми фактами, найденными, например, на «поле» междисциплинарных взаимодействий, так и новыми методами, сформировавшимися в рабочем пространстве других наук.

Кроме того, статьи «Палимпсеста» будут подбираться с тем расчетом, чтобы стереть искусственную оппозицию «старого» и «нового», академически застывшего и продолжающего развиваться. Классические тексты, давно ставшие предметом разборов и анализов, будут иметь в «Палимпсесте» равные права с еще не «остывшими» произведениями современного литературного процесса.

Воскрешать стертое и одновременно избегать стершегося – вот главная цель, стоящая перед авторами «Палимпсеста».

УДК 82

**«К ОДНОМУ ЭПИЗодУ ИЗ ЖИЗНИ «МАЙОРА» КОВАЛЕВА.
ПУШКИН И ГОГОЛЬ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА
«СОВРЕМЕННИК» (1836 г.)**

© **Листов Виктор Семенович** (2019), SPIN-code: 6433-3940, доктор искусствоведения, Новый институт культурологии (Москва, Россия), vslistov@mail.ru

В статье прослеживается, как на страницах петербургского журнала «Современник» развивается тема Кавказа: в частности, речь идёт об особенностях государственной службы на окраине империи. Целью статьи является экспликация в произведениях русской литературной классики мотивов, определяемых так называемым «Указом об экзаменах» (1809), устанавливающим основы чиновничества в гражданских учреждениях. Материалом исследования стали путевые записки «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» А.С. Пушкина и повесть «Нос» Н.В. Гоголя, опубликованные соответственно в первом и в третьем томах «Современника». Отмечается, что в «Путешествии в Арзрум» Пушкин акцентирует внимание на привлекательности службы на Кавказе для титулярных советников, которые видели в ней возможность получения «только вожделенного» чина VIII класса (коллежский асессор) без прохождения экзаменационных испытаний. Данный фрагмент «Путешествия...» отсылает к сатирическому стихотворению А.Н. Нахимова «Элегия» (1809), что свидетельствует о неприязненном отношении Пушкина ко всеобщей погоне за чинами. Н.В. Гоголь в своих фантастических построениях также учитывает действие упомянутого «Указа об экзаменах». Так, «майор» Ковалев из повести «Нос» назван «кавказским коллежским асессором», что для посвященного читателя сигнализирует о включенности героя в единый чиновничий организм, в котором значимость личности определяется степенью служебной лестницы, получение чина превращается в смысл жизни, а родственность понимается не как естественное свойство, а как явление государственное. Обращается внимание на то, что А.С. Пушкин, как ранее Н.М. Карамзин, выступал за упразднение экзаменов на чин. Делается вывод, что в «Современнике» Пушкина образ Кавказа теряет традиционный для литературы «золотого века» романтический ореол и рассматривается в социальном контексте, наполняется более сложными смыслами. Таким образом, статья предлагает оригинальное направление исследований пуш-

кинского «Современника», позволяет выявить ранее не изучавшиеся его особенности.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, А.Н. Нахимов, Кавказ, Табель о рангах, указ об экзаменах, чинопроизводство.

«Золотой век» русской словесности своим становлением и развитием обязан, главным образом, дворянскому сословию. Тут не может быть сомнений. Но, подтверждая это общеизвестное суждение, мы называем имена Державина, Пушкина, Грибоедова, Лермонтова, Гоголя, Вяземского и других писателей, отдавших многие годы жизни государственной службе. Можно сказать, одними и теми же перьями написаны и произведения литературной классики, и скромные служебные бумаги. Всё XIX столетие в среде людей образованных протекает на фоне придворного, канцелярского или казарменного быта. Ещё Ю.М. Лотман в одном из своих докладов в Московском музее Пушкина заметил, что вокруг поэта весьма редко можно было встретить взрослого барина, ни разу в жизни не надевавшего военный или статский мундир.

Наблюдения Лотмана по этому поводу мы попытаемся продолжить на материале томов пушкинского журнала «Современник» [Современник, 1836]. Именно здесь читатель находил и находит фактические и образные картины русской жизни первой трети XIX века, как бы пронизанные отношениями службы, чинопроизводства и чинопочитания. «Табель о рангах», введённая ещё Петром I, если угодно, выступает тут чем-то вроде конституции бюрократического государства.

В первом томе «Современника» Пушкин публикует свои записки – «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» [Современник, 1836, т. 1, с. 17-84]. В главе второй этого сочинения содержится красочное описание столицы Грузии – Тифлиса. Вот замечание, где автор отступает от зримых впечатлений; несколько строк из тех, что нечасто обращают на себя внимание исследователей:

«Русские не считают себя здешними жителями. Военные, повинаясь долгу, живут в Грузии, потому что им так велено. Молодые Титулярные Советники приезжают сюда за чином Ассессорским, только возжеленным. Те и другие смотрят на Грузию как на изгнание» [Современник, 1836, т. 1, с. 43].

Характеризуя одну из особенностей службы на Кавказе, Пушкин весьма краток. И понятно почему. Вся тогдашняя образованная Рос-

сия во всех подробностях знала то, что можно было бы назвать историей вопроса. Ровно за двадцать лет до приезда Пушкина в Тифлис, в августе 1809 года, император Александр I издал указ Сенату «О правилах производства в чины по гражданской службе и об испытаниях в науках для производства в Коллежские Асессоры и Статские Советники» от 6 августа 1809 года [ПСЗРИ, т. I, XXX, 1808–1809, с. 1054–1057]. Указ был сочинён и написан известным реформатором М.М. Сперанским. Он мечтал превратить невежественных приказных в европейски образованных государственных служащих. Отныне каждый чиновник, претендующий на чин VIII класса (коллежский асессор) и выше, должен был предъявить диплом университета или аттестат, выданный особой университетской комиссией, об успешной сдаче экзаменов. Программа этих экзаменов публиковалась в составе самого указа. Как раз за такое нововведение русское чиновничество остро ненавидело либерала Сперанского.

Пушкин не просто понимал подробности борьбы канцелярских служащих против указа об экзаменах, но знал и конкретные способы, которыми чиновники обходили державные требования. Одна из таких возможностей содержалась в тексте самого указа. На Кавказе, сравнительно недавно присоединённом к России, университетов ещё не было. Поэтому чин VIII класса там можно было получить, не подвергаясь университетскому экзамену. Оттого – ясное дело – многие «умеренные и аккуратные» неучи кинулись в Тифлис и в другие кавказские грады и веси. Цена возжеленного чина весьма повышалась и тем, что коллежский асессор в ту пору получал потомственное дворянство. Обретая два высоких статуса: служебный и сословный, карьерист при первой же возможности возвращался в Россию и формально на равных соперничал с дипломированными коллегами за места и привилегии.

Именно такое положение вещей отражено Пушкиным в тифлисском эпизоде «Путешествия в Арзрум». Называя службу на отдалённой окраине империи «изгнанием», поэт, несомненно, вспоминает своё скучное канцелярское прозябание в Кишинёве и Одессе – ссылку, лишь лицемерно прикрываемую государственной необходимостью. Сам Пушкин не видел серьёзной жизненной цели в продвижении по ступеням служебной лестницы, что ясно выражено в его зна-

менитых строках: «Не рвусь я грудью в капитаны / И не ползу в ассессора» [Пушкин, 1937–1959, т. 3, с. 259].

Тот же тифлисский эпизод включает в себе скрытую цитату. Выражение «чин Ассессора, толико вожделенный», заимствовано Пушкиным из стихотворения Акима Нахимова «Элегия», написанного в 1809 году – как раз на случай выхода александровского указа об экзаменах. Приведем несколько строк:

Восплачь, канцелярист, повытчик, секретарь!
Надсмотрщик возрыдай и вся приказна тварь! /.../
Беда коллежскому теперь секретарю,
О чин ассессора, толико вожделенный,
Ты убегаешь днесь, когда я восхищенный
Мнил обнимать тебя, как друга, как алтын;
Быть может, навсегда прости, любезный чин! [Нахимов, 1984].

Пушкин вполне разделял неприязнь А.Н. Нахимова (1772–1814) к «крапивному семени», к службистам, с их всеобщим помешательством на чинах, наградах, отличиях. Сегодня старый поэт-сатирик, родственник славного адмирала, забыт. Но современники почитали его заметным явлением на небосклоне словесности. Пушкин сравнивал его с Барковым [Пушкин, 1937–1959, т. 8, с. 961], а Белинский утверждал, что Нахимов составил себе громкое имя в литературе своего времени «постоянным вдохновением против кривосудия» [Белинский, 1979]. В наше время литературоведение с полным основанием подчёркивает генетическое родство произведений Нахимова с творчеством Гоголя. Так, итальянский исследователь С. Гардзонио указывает на общие элементы творчества Нахимова и Гоголя: «связь с украинской жизнью и культурой, обличение чиновников-грабителей, горькая ирония, зооморфное представление человеческих характеров» [Гардзонио, 2006].

Вне всякого сомнения, Гоголь хорошо знал и сам указ об экзаменах 1809 года, и те особенности его применения, о которых идёт речь. Для такого знакомства ему не нужны были ни обращения к своду законов, ни чтение сочинений Пушкина, Белинского, Нахимова и других авторов. Всё это было просто растворено в воздухе канцелярий, гостиных, усадеб, почтовых станций. Весомое тому свидетельство – повесть Гоголя «Нос», опубликованная в третьем томе пушкинского «Современника» [Современник, 1836, т. 3, с. 54–90]. Сам Пушкин с удовольствием рекомендовал своим читателям «Нос»

как шутку, в которой «так много неожиданного, весёлого и оригинального» [Современник, 1836, т. 3, с. 54]. Между тем, уже на первых страницах вещи, в эпизоде знакомства с главным героем, возникает мотив александровского указа об экзаменах и кавказского чиновничьего производства.

Вот как представлен герой во второй главке повести:

«Но между тем необходимо сказать что-нибудь о Ковалеве, чтобы читатель мог видеть, какого рода был этот коллежский ассессор. Коллежских ассессоров, которые получают это звание с помощью учёных аттестатов, никак не лзя сравнивать с теми коллежскими ассессорами, которые делались на Кавказе. Это два совершенно особенных рода. Учёные коллежские ассессоры... Но Россия такая чудная земля, что если скажешь об одном коллежском ассессоре, то все коллежские ассессоры, от Риги до Камчатки, непременно примут на свой счёт. То же разумеи и о всех званиях и чинах – Ковалёв был Кавказский коллежский ассессор. Он два года только ещё состоял в этом звании, и потому ни на минуту не мог его позабыть; а чтобы более придать себе благородства и веса, он никогда не называл себя коллежским ассессором, но всегда майором /.../. По этому-то самому и мы будем вперёд этого коллежского ассессора называть майором» [Современник, 1836, т. 3, с. 60].

Таким образом, Гоголь, так же как и Пушкин, прекрасно знает кавказскую уловку канцеляристов, позволявшую им смягчать суровые требования императорского указа 1809 года. Нетрудно представить себе, как Пушкин, читая приведенное место повести «Нос», живо вспоминает Тифлис, череду карьеристов, явившихся с севера, может быть, даже стихи Акима Нахимова, об ассессорском чине «только возжеленном».

Комментаторы далеко не всегда отдавали себе отчёт в том, как преломляются в художественной ткани произведения реальные обстоятельства прошлого. Вот, например, объяснение, данное в одном из примечаний к «Носу»: «Кавказский коллежский ассессор – чиновник 8-го класса, равный майору в военной табели о рангах. Приобретение этого чина на Кавказе облегчалось произволом и злоупотреблениями тамошней администрации» [Гоголь, 1952-1953, т. 3, с. 302]. Как видим, такого рода пояснения не выявляют основного содержания комментируемого текста. Сюжет ведь движется не столько произволом и злоупотреблениями местной администрации, сколько не-

внятностью, непрофессионализмом самого законодательства. Та же юридическая коллизия развернётся потом у Гоголя в «Мертвых душах», где сам государственный акт даёт повод для отступления от духа и смысла предлагаемых преобразований.

Тем самым на основе одной правовой ситуации составляется целая цепь литературных произведений, далеко выходящая за пределы бытового уклада учреждений, в коих личность определяется ступенью служебной лестницы, а повышение в чине едва ли не соразмеряется со смыслом жизни. В этой цепи (Нахимов – Пушкин – Гоголь) с ужасающей ясностью выявлена вся эфемерность существования человека в казённом бюрократическом мире. Тут всё зыбко, уклончиво, зависит от случайностей, трагических или смешных. Исходное раздвоение чиновника на собственно господина Ковалёва и отдельно на его Нос носит химерический характер. Вслед за Пушкиным эпизод можно и должно признать шуткой. Но шутка эта весьма серьёзная, едва ли не с трагическим привкусом. Она как бы продолжает «шутки» с этой подоплёкой, начатые у Пушкина в «Выстреле», «Моцарте и Сальери», «Пиковой даме». В пределах нашей темы особый смысл приобретает то обстоятельство, что оба действующих лица, переступившие границу между реальностью и фантастикой, всё-таки остаются в пространстве незыблемых правил, регулирующих служебные отношения.

Тут уместно будет вновь упомянуть замечательную догадку С. Гардзонио о том, что Нахимова и Гоголя среди прочего роднит «зооморфное представление человеческих характеров» [Гардзонио, 2006].

Ничто не мешает нам видеть всю бюрократию Российской империи как единый организм, существующий по своим, весьма специфическим законам. Регламентирован был каждый шаг служилого человека; начальство распоряжалось его поступками, мнениями, передвижениями – вплоть до вступления в брак и даже распространения собственных сочинений. Этому механизму, разумеется, принадлежал и господин Ковалёв, раньше служивший в малых чинах (титularный советник?) где-то в забытой Богом канцелярии – стадная бессловесная скотина, просто непредставимая вне своего стада. Однако же один раз в жизни Ковалёв совершает поступок. Неспособность к образованию и следующий за тем тупик чинопроизводства толкают его оторваться от привычных условий существования. Годы

добровольного «изгнания» на Кавказ чиновничий Нос переносит совершенно безропотно, не трогаясь с лица хозяина.

Но вот повышенный в чине, уже «майор», Ковалёв объявляется в Санкт-Петербурге. Два года проходят от обретения нового статуса, а Ковалёв всё не может найти себе места службы. Тому две причины. Во-первых, он кавказский коллежский асессор, т.е. для всех очевидный невежда, ловко преодолевший образовательный ценз. Читателю «Современника» это понятно без дальних слов. Во-вторых, служебные претензии «майора» совершенно несоразмерны чину VIII класса. Он ищет места вице-губернатора или, в крайнем случае, экзекутора в каком-нибудь видном департаменте [Современник, 1836, т. 3, с. 61]. Безнадежно. В конце концов, коллежский асессор – это всего только первый «приличный» чин, недостаточный, конечно, для должности второго лица в целой российской губернии.

Нос в составе лица (тела?) «майора» Ковалёва понимает: тут тупик карьеры. Заметим пропорциональность положений: Ковалёв до Кавказа так относился ко всему чиновничеству, как Нос на своём месте теперь относится к самому Ковалёву. И тут, и там дальнейшее продвижение по службе затруднено непреодолимыми, кажется, обстоятельствами. Поэтому ушедшая в прошлое добровольная ссылка обиженного указом чиновника на юг совершенно аналогична нынешнему побегу Носа с лица хозяина. И тут, и там цель одна – преодоление важной ступени служебной карьеры. С этой точки зрения между «майором» и его Носом нет решительно никакой разницы.

Мы не берёмся заполнить оставленный Гоголем пробел в описании преображении Носа, выброшенного парикмахером с Исаакиевского моста в реку. У фантастики свои права всюду, даже и в областях зооморфизма и антропоморфизма. Но, однако ж, Нос, по Гоголю, сразу оказался и умнее, и удачливее своего хозяина. Уже на следующий день после исчезновения с лица Ковалёва он возникает на улицах Санкт-Петербурга, щеголяя мундиром и отличиями статского советника [Современник, 1836, т. 3, с. 62–63]. Ужас «майора» Ковалёва объясняется не только и даже не столько странным антропоморфным превращением, а тем, что оный Нос по Табели о рангах теперь обгонял своего хозяина на целых два чина. Между VIII классом (коллежский асессор) и V классом (статский советник) обретались целых два ранга – надворный советник и коллежский советник. Вот он-то, статский советник, пожалуй, реально мог бы как-то рас-

считывать на вице-губернаторское кресло. Как раз этим положением объясняется робость коллежского асессора в его единственном разговоре с Носом в Гостином дворе. Как же! Мундир статского советника расставляет действующих лиц в очевидном, единственно возможном порядке.

Когда коллежский асессор набирается смелости и намекает, что хорошо бы знать своё место и воротиться («Ведь вы мой собственный нос!»), то он, Ковалёв, прекрасно ощущает всю безнадёжность, всю проигрышность своей позиции. Ведь и сам же он, получив чин после побега с насиженного места, и не подумал вернуться в прежнюю службу. Для того ли он подвергался всем превратностям кавказской авантюры? Опять оказывается, что Нос и его хозяин как бы слеплены из одного теста – мука для этого теста размолота из того же самого «крапивного семени».

С поразительным бюрократическим мастерством Нос доказывает Ковалёву совершенную от него независимость: «Вы ошибаетесь, милостивый государь. Я сам по себе. При том между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству. – Сказавши это, нос отвернулся» [Современник, 1836, т. 3, с. 65]. Близость, родственность понимается здесь не как природное, а уж тем менее как Божественное свойство, а как явление государственное. Или даже узковедомственное. Поэтому достаточным доказательством своей независимости от господина Ковалёва Нос полагает очевидную разницу форменных пуговиц на мундирных сюртуках собеседников. Соблюдение формальности, как всегда, весомее существа дела. В том же русле и попытки действующих лиц давать объяснения сверхъестественным казусам с помощью простого обывательского опыта повседневной жизни – примерно так, как один из игроков в «Пиковую даму» полагает тайну выигрыша трёх карт обыкновенным жульничеством («порошковые карты»). Потом, в XX веке, на подобном основании многое будет строиться в булгаковской фантастике. В повести «Нос» таким простецом выступает седой чиновник из газетной экспедиции, принимающий объявления. Он, не войдя в фантастическую суть проблемы, полагает беглеца не Носом, а Носовым, дворовым человеком Ковалёва, к тому же укравшим при побеге деньги хозяина [Современник, 1836, т. 3, с. 71]. Обывателю не дано

судить о предметах, расположенных «выше сапога», выше обыденных суждений...

Но вернёмся к произведениям Пушкина, которые кое-что объясняют в сочинениях Гоголя – в том числе и в повести «Нос». Гоголь и вообще-то охотно признавал мощное влияние Пушкина на всё своё творчество. «Нос» тут, по-видимому, не исключение.

Вслед за Пушкиным Гоголь, конечно, не мог не знать о двух идейных позициях по вопросу о воспитании и образовании чиновничества и молодого дворянства, выявляемых в русской государственной мысли первой трети XIX века. Мы уже говорили об инициативе М.М. Сперанского, полагавшего первоочередной задачей державы обучение чиновничества, расширение его кругозора. Результатом, как мы видели, и был основополагающий указ об экзаменах. Главным неприятелем указа и основным противником Сперанского выступил Николай Михайлович Карамзин. Ещё в 1811 году он написал, а затем и подал высшим властям записку «О древней и новой России» [Карамзин, 1870], где остро возражал против преобразований, инициированных Сперанским. В их числе был и указ об экзаменах для обретения VIII класса по «Табели о рангах».

В чиновничестве Карамзин видел необходимое, неизбежное зло. Он полагал, что статский служащий не обязан знать ничего сверх пределов своей компетенции. Будущий историограф ссылаясь на европейский опыт. На Западе, по мнению Карамзина, чиновник скромно знал своё дело – и только. В этом месте поданная записка обретала черты памфлета. У нас, утверждал автор, сенатский секретарь должен знать свойства кислорода и других газов, вице-губернатор – Пифагорову фигуру, а надзиратель в сумасшедшем доме – римское право. В списке подобных несообразностей есть и такая: «У нас же председатель гражданской палаты обязан знать Гомера и Феокрита» [Карамзин, 1870, с. 2297].

Нам приходилось уже отмечать, что на этой реплике Карамзина основана знаменитая эпиграмма Пушкина на Онегина:

Бранил Гомера, Феокрита;
Зато читал Адама Смита [Пушкин, 1937–1959, т. 6, с. 6].

Герой романа здесь не обличает древних авторов. Выпад Евгения против «лишних» знаний основан на мнении Карамзина и может быть истолкован следующим образом: пусть Гомера и Феокрита изучают провинциальные карьеристы; он, Онегин, не служит и слу-

жить не будет, т. к. ничего «вожделенного» в ассессорском чине и вообще в чинах — не видит. Через три года после того, как строки первой онегинской главы легли на бумагу, у Пушкина появилась, хоть и принудительно, возможность написать нечто об экзаменах на чин. Осенью 1826 года поэт получил от Николая I задание повергнуть к стопам его величества записку «о воспитании юношества». Она и появилась тогда в делопроизводстве III отделения под заголовком «О народном воспитании». Пушкин шёл тут след в след за Карамзиным:

«Уничтожить экзамены. Покойный Император, удостоверясь в ничтожестве ему предшествующего поколения, желал открыть дорогу просвещенному юношеству и задержать как-нибудь стариков, закоренелых в безнравии и невежестве. Отселе указ об экзаменах, мера слишком демократическая и ошибочная, ибо она нанесла последний удар дворянскому просвещению и гражданской администрации, вытеснив новое поколение в военную службу. А как в России всё продажно, то и экзамен сделался новой отраслью промышленности для профессоров. Он походит на плохую таможенную заставу, в которую старые инвалиды пропускают за деньги тех, которые не умели проехать стороной. Итак, (с такого-то году) *молодой человек, не воспитанный в государственном училище, вступая в службу, не получает никаких выгод и не имеет права требовать экзамена.*

Уничтожение экзаменов произведёт большую радость в старых титулярных и коллежских советниках» [Пушкин, 1936].

На прямую зависимость записки Пушкина от записки Карамзина и даже на пересказ отдельных положений покойного историографа указал ещё в прошлом веке М.А. Цявловский [Пушкин, 1936]. Тем самым в основном решается вопрос о знакомстве поэта с карамзинской запиской и с полемикой вокруг указа 1809 года. Работая над своей повестью о «майоре» Ковалеве, Гоголь вряд ли был знаком с не опубликованными в то время потаенными «прожектками» Карамзина и Пушкина. Однако это не отменяет того очевидного факта, что «Нос» создавался в той общественной среде, которую они предлагали реформировать. Во всяком случае, Пушкин, пытался, хотя и безуспешно, публиковать обширный фрагмент записки «О древней и новой России» Карамзина в составе того самого журнала «Современник», в котором впервые увидел свет гоголевский «Нос».

Мы отдаём себе отчёт в том, что наши наблюдения вокруг «Путешествия в Арзрум» и «Носа» могут и не повлечь за собой прямо каких-то широких обобщений или обязывающих выводов. Но из таких наблюдений, может быть, складывается почва для многостороннего понимания литературной классики, для осознания той реальной среды, в которой протекали жизни Пушкина, Гоголя, а также и прототипов их героев-современников.

Позволим себе в заключение только один пример.

Нетрудно показать, что кавказская тема в «Современнике» далеко не исчерпывается путевыми записками Пушкина и фантастической шуткой Гоголя. В первом томе журнала находим очерк русского офицера из черкесов Султана Газы-Гирея под названием «Долина Ажигутай». Том второй содержит рецензию на книгу В.Н. Григорьева «Статистическое описание Нахичеванской провинции». В третьем томе читатель знакомился с анонимной статьей «Государственная внешняя торговля 1835 года в разных ее видах», в которой подробно разобраны коммерческие обороты на Кавказе. Наконец, в составе четвертого тома помещено стихотворение Лукьяна Якубовича «Урал и Кавказ», в котором Кавказ воспет, по слову Пушкина, как «пода-тель струй целебных» [Современник, 1836, т. 4, с. 199].

Обобщённый образ Кавказа в литературе «золотого века», кажется, носит куда более возвышенный характер. Пушкин, Лермонтов и их многочисленные последователи нарисовали романтическую картину, где текут реки рая, где горы подобны облакам небесным, а человеческие страсти бурно кипят и не знают границ. Но здесь, на страницах пушкинского «Современника», романтический край предстаёт в ином, более сложном обличье. Кавказская тема как бы снижена; вершины и ущелья населены тут не только славными разбойниками, доблестными офицерами и прекрасными горянками. Теперь нос чиновника Ковалёва вынюхивает здесь хитрые карьерные ходы, тульские заседатели лечат свои параличи, а разноплеменные коммерсанты следят за движением товаров и денежных потоков...

И всё это только одна из великого множества возможностей – обсуждать особенности издания, предпринятого поздним Пушкиным...

Источники и принятые сокращения

1. *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений в 6 т. / [Вступит. Статья и примеч. Н.Л. Степанова]. – Москва: Гослитиздат, 1952–1953.
2. *Карамзин Н.М.* Записка о древней и новой России // Русский архив, издаваемый при Чертковской б-ке библиотекарем Петром Бартечевым. – Москва, 1870. – Т. XII. – С. 2230–2350.
3. *Нахимов А.Н.* Элегия [Электронный ресурс] / А.Н. Нахимов. Сатира русских поэтов первой половины XIX в.: Антология. – Москва: Советская Россия, 1984. – Режим доступа: http://az.lib.ru/n/nahimow_a_n/text_1814_poe.shtml.
4. *ПСЗРИ* – Полное Собрание Законов Российской Империи: Собрание первое: С 1649 по 12 декабря 1825 года. – Санкт-Петербург: Тип. 2-го Отд-ния Собств. Е.И.В. Канцелярии, 1830. – 48 т.
5. *Пушкин А.С.* О народном воспитании // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 6 т. – Т. 5. – Москва-Ленинград: Academia, 1936. – С. 529–533.
6. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в 17 т. – Москва – Ленинград: Изд-во акад. наук СССР, 1937–1959.
7. *Современник.* Литературный журнал, издаваемый Александром Пушкиным. – Санкт-Петербург, 1836. – Т. I–IV.

Литература

1. *Белинский В.Г.* Россия до Петра Великого [Электронный ресурс] / Белинский В.Г. Собрание сочинений в 9 т. – Т. 4. Статьи, рецензии и заметки. – Москва: Художественная литература, 1979. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0390.shtml.
2. *Гардзонио С.* Николай Гоголь и Яким Нахимов (несколько размышлений о «мотиве лужи») // Критика и семиотика. – Новосибирск: Ин-т. филологии СО РАН, 2006. – Вып.8. – С. 68–73.

«TO ONE EPISODE FROM THE LIFE OF "MAYOR" KOVALEV. PUSHKIN AND GOGOL ON THE PAGES OF THE JOURNAL «SOVREMENNİK» (1836 г.)

© **Listov Victor Semyonovich (2019)**, SPIN-code: 6433-3940, Doctor of Arts, professor, New Institute of Cultural studies (Moscow, Russia), vslistov@mail.ru

The article traces how the Caucasus theme develops on the pages of the St. Petersburg journal *Sovremennik*; in particular, we discuss the features of public service on the outskirts of the Empire. The purpose of the article is to study the works of Rus-

20

sian literary classics to identify the motives, defined by the so-called "Decree on examinations" (1809), which established the foundations of promotion in ranks in civilian institutions. The study is based on the material of travel notes "Journey to Arzrum during the campaign of 1829" by A.S. Pushkin and the story "The Nose" by N.V. Gogol, published respectively in the first and third volumes of *Sovremennik*. It is noted that in "Journey to Arzrum" Pushkin focuses on the attractiveness of the service in the Caucasus for titular counselors, who saw it as an opportunity to obtain "the so coveted" Class-VIII rank (collegiate assessor) without passing examination tests. This fragment of "Journey..." refers to the satirical poem by A.N. Nakhimov "Elegy" (1809), which indicates Pushkin's hostility towards the universal pursuit of ranks. N.V. Gogol in his fantastic constructions also takes into account the effect of the aforementioned "Decree on examinations". Thus, the "major" Kovalev from the story "The Nose" is called the "Caucasian collegiate assessor", which for an initiate reader signals that the protagonist has been accepted into a unified official body, where the significance of a personality is determined by their place on the corporate ladder, where getting the rank becomes the meaning of life, and affinity is understood not as a natural property, but as a state phenomenon. The study stresses the fact that A.S. Pushkin, just like N.M. Karamzin before him, advocated the abolition of exams for ranks. We conclude that in Pushkin's *Sovremennik* the image of the Caucasus loses the romantic aura traditional for the "golden age" and is viewed in a social context, filled with meanings that are more complex. Thus, the article offers an original research direction of Pushkin's *Sovremennik*, revealing its previously unexplored features.

Keywords: A.S. Pushkin, N.V. Gogol, A.N. Nakhimov, the Caucasus, Table of Ranks, Decree on examinations, promotion in ranks.

Sources

1. *Gogol' N.V. Sobranie sochinenij v 6 t.* / [Vstupit. Stat'ya i primech. N.L. Stepanova]. – Moskva : Goslitizdat, 1952–1953. (In Russ.)
2. *Karamzin N.M. Zapiska o drevnej i novoj Rossii* // *Russkij arhiv, izdavaemyj pri CHertkovskoj b-ke bibliotekarem Petrom Bartenevym*. – Moskva, 1870. – T. III. – S. 2230–2350. (In Russ.)
3. *Nahimov A.N. Elegiya* / A.N. Nahimov. *Satira russkikh poetov pervoj poloviny XIX v.: Antologiya*. – Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1984. – Available at: http://az.lib.ru/n/nahimow_a_n/text_1814_poe.shtml. (In Russ.)
4. *PSZRI – Polnoe Sobranie Zakonov Rossijskoj Imperii: Sobranie pervoe: S 1649 po 12 dekabrya 1825 goda*. – Sankt-Peterburg: Tip. 2-go Otdniya Sobstv. E.I.V. Kancelarii, 1830. – 48 t. (In Russ.)
5. *Pushkin A.S. O narodnom vospitanii* // *Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenij v 6 t.* – T. 5. – Moskva-Leningrad: Asademia, 1936. – S. 529–533. (In Russ.)
6. *Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenij v 17 t.* – Moskva – Leningrad: Izd-vo akad. nauk SSSR, 1937–1959. (In Russ.)

7. *Sovremennik*. Literaturnyj zhurnal, izdavaemyj Aleksandrom Pushkinym. – Sankt-Peterburg, 1836. – T. I–IV. (In Russ.)

References

1. *Belinskij V.G.* Rossiya do Petra Velikogo / Belinskij V.G. Sobranie sochinenij v 9 t. – T. 4. Stat'i, recenzii i zametki. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1979. – Available at: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0390.shtml. (In Russ.)

2. *Gardzonio S.* Nikolaj Gogol' i Yakim Nahimov (neskol'ko razmyshlenij o «motive luzhi») // Kritika i semiotika. – Novosibirsk: In-t. filologii SO RAN, 2006. – Vyp.8. – S. 68–73. (In Russ.)

Поступила в редакцию 10.01.2019

«ГЛАГОЛОМ ЖГИ СЕРДЦА ЛЮДЕЙ»: ПОИСК БИБЛЕЙСКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ

© **Большаков Александр Дмитриевич (2019)**, orcid.org/0000-0001-9451-6830, SPIN-code: 6398-4572, кандидат филологических наук, инженер-лаборант кафедры русской литературы, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия), barsikapfff-2@mail.ru

Автор развивает идею евхаристического прочтения пушкинского «Пророка». В статье приводятся новые библейские и гимнографические контексты, основываясь на которых автор предлагает вариант интерпретации афористической концовки стихотворения. Традиционно текст стихотворения возводится к экстатическим видениям пророков Исаии (Ис. 6, 50:4–6) и Иезекииля (Иез. 1, 36:24–26), приводятся также отдельные параллели из пророчеств Иеремии (Иер. 1:9, 5:14) и Даниила (Дан. 10) и др. Некоторые исследователи видят прецеденты в Коране. Только в конце XX века ученые и комментаторы начали обращать внимание на связь пушкинского произведения с текстами Нового Завета и христианской гимнографии. Продолжая новозаветную трактовку, автор уделяет особое внимание текстуальным связям стихотворения с евхаристической гимнографией. Привлечение широкого круга новых параллелей позволяет не только утверждать особый характер эволюции Пророка, но и обстоятельно прокомментировать важнейшую из метаморфоз – замену сердца, которая, по мысли исследователя, является ключом к пониманию последней фразы текста.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, «Пророк», крылатые слова, крылатография и афористика, прецедентный текст, Библия и библеизмы, герменевтика и экзегетика.

Часто фразеологизмы, крылатые слова, афоризмы, покидая породивший их контекст, изменяют свой смысл (десемантизируются), в т.ч. и на совершенно противоположный (т.е. наблюдается явление энантиосемии). Например, словарь Ашукиных для библеизма *значное место* приводит 2 значения: «1. Устар. Место, где можно благополучно и обеспеченно жить без труда, забот, хлопот и т.д. <...> 2. Ирон. Место, где безудержно развлекаются, кушают, играют в азартные игры, предаются разврату» [Ашукин, 1955, с. 210] (примечательна помета «устар.» для 1 значения). Изначальное выражение – «на месте значне, тамо всели мя, на воде покойне воспита

мя»¹ (Пс. 22:2) – было усвоено гимнографией в виде молитвенного прошения об упокоении: «*Сам, Господи, упокой душу усопшаго раба Твоего в месте светле, в месте злачне, в месте покое, отнюдуже отбеже болезнь, печаль и воздыхание*» [Требник, 1995, л. 90] (за которым, кстати, следует прошение о прощении грехов). В современной же речевой практике оно однозначно именуется место, где совершаются едва ли не тяжчайшие грехи и обретаются соответствующие персоны.

В.И. Ленин, как ему кажется, повторяет за К. Марксом фразу *религия – опиум народа*: «*Религия есть один из видов духовного гнета <...> Религия есть опиум народа. Религия – род духовной сивухи*» [Ленин, 1968, с. 143], однако в марксовском контексте какая бы то ни было отрицательная коннотация отсутствует: «*Религия – это вздох угнетённой твари, сердце бессердечного мира, подобно тому как она – дух бездушных порядков. Религия есть опиум народа*» [Маркс, 1844, с. 220].

Пушкинское *любви все возрасты покорны* обычно трактуется в пользу преклонных лет [Ашукин, 1955, с. 304; Шулежкова, 2011, с. 371], несмотря на следующие непосредственно за ним два *но*, именно-таки противопоставляющие возрасты младшие и старшие.

Пушкинское же *народ безмолвствует* также понимается буквально: безропотность, покорность властям [Мокиенко, 2006, с. 189; Шулежкова, 2011, с. 429; Энциклопедический словарь 2005, с. 478], хотя предшествующий контекст однозначно свидетельствует об обратном.

Современная речевая практика развивается таким образом, что под угрозой деформации семантики оказывается еще одно пушкинское изречение – последняя строка знаменитого «Пророка». Традиционная крылатография присваивает ей следующие значения: призыв проповедовать, поучать [Ашукин, 1955, с. 123] пламенно, страстно [Русские крылатые выражения, 2009, с. 75; Фомина, 2010, с. 180], писать/говорить ярко [Мокиенко, 2006, с. 64; Шулежкова, 2011, с. 158]; указание на высокое предназначение поэта и поэзии [Не мудрствуя лукаво, 2006, с. 70; Энциклопедический словарь, 2005, с. 180]. Из уже существовавшей иронической, шутливой коннотации [*ib.*] развилось новое значение у глагола *жечь*: «остроумно

¹ Цитаты из Священного Писания на церковнославянском языке приводятся по [Библия, 1991] (в упрощенной гражданской орфографии).

шутить; совершать нечто из ряда вон (качественно или же количественно) выходящее» [Захарова, 2014, с. 58]. Складывается ситуация, чреватая внесением сленгового значения компонента *жги* в семантику всей фразы, т.е. обратного влияния, подобно случаям заимствования когнатов (ср., например, историю вост.-сл. *якорь* (блр. *якар*, укр. *якір*): в прасл. существовал утраченный для обозначения соответствующего судового приспособления корень **-ĕnk-* (ср.: **jĕčmъ*), на место которого пришло к нему же восходящее др.-исл. *akkari* (< гр. ἄκυρα), где закономерно упростилась гемината и развился *j-prothetism* – **jākōrь* [Черных, 2001, ч. II, с. 469]).

Очевидно, что противостоять этому можно, прежде всего, воспитанием должного уровня речевой культуры, за что не в последнюю очередь ответственна средняя школа. Однако здесь мы сталкиваемся с проблемой совершенно иного свойства. Несмотря на то, что существует обширнейшая библиография по «Пророку», в т.ч. и по его интертекстуальным связям, комментаторы, как правило, обходят молчанием его афористическую концовку. Неизбежно возникает вопрос: может ли быть самодостаточной фраза, существующая в тексте, где каждая строка имеет библейский прототип (далее будем апеллировать именно к Библии, поскольку ислам так или иначе воспринял в качестве Священного Писания книги обоих Заветов)?

Традиционно [Незеленов, 1882] «Пророк» возводится к видению прор. Исайи (Ис. 6), хотя можно наблюдать корреляцию и с другими пророческими текстами (Ис. 50:4–6; Иер. 1:9, 5:14; Иез. 36:24–26, Дан. 10:16 и др.). Кроме того, ряд исследователей [Архангельский, 1994; Котельников, 1995; Мальчукова, 1998; Чижов, 1983] обращал внимание на корреляцию конкретных пушкинских образов с новозаветными текстами и творениями раннесредневековой христианской гимнографии. Так, например, мотив *прикосновений* и следующих за ними преображений связывают с многочисленными исцелениями Христа (Мф. 8:3,15, 9:29–30, 20:34; Мк. 7:33–35; Лк. 14:4, 22:51), дополнительно указывая на аналогию с крестным знаменем (хотя, на наш взгляд, логичнее видеть в этом благословение); *мудрую змею*² – с положительным контекстом Мф. 10:16 (напомним, что в Быт. 3:1 употребляется אָרֻם (*arum*) – ‘хитрый’); *орлицу* – с ап. Иоанном (на основе традиционной трактовки Тетраморфа из видений Иезекииля (Иез. 1:10, 10:14) и Иоанна (Откр. 4:6–8) [Православная эн-

² Пушкинские цитаты приводятся по [Пушкин, 1995].

циклопедия, 2007]); наконец, самую *духовную жажду* – с 4 макаризмом (Мф. 5:6), хотя и помимо него можно отыскать немало параллелей (ср., например, только в Псалтири: Пс. 41:2–3, 62:2, 83:3, 118:20, 40, 131, 174).

Крайне любопытной представляется идентификация угля А.Г. Чизовым [Чизов, 1983]: во-первых, автором установлен непосредственный текстуальный источник пушкинского образа – Иез. 1:13 (см. замечания С.В. Березкиной о трехчленном плеоназме [Березкина, 1999]); во-вторых, разрешен конфликт пушкинского образа с Ис. 6:6–7 (где углем от жертвенника Серафим касается уст): тем, что, в-третьих, предложено сопоставлять *замену сердца* с евхаристическими стихами Симеона Метафраста: «*огнь бо есть недостойныя пополаяй*» [Псалтирь следованная, 1993, ч. I, с. 462]. Разрабатывая предложенную исследователем идею, Т.Г. Мальчукова делает весьма интересную (и столь же честную) оговорку: «*оставляя за своими предшественниками приоритет первоначальных догадок, решимся сказать, что они остановились на пороге толкования текста*» [Мальчукова, 1998, с. 160], однако никаких корреляций для заключительного четверостишия она не приводит, хотя в самом общем виде предлагает трактовку последней строки, которую, по ее мнению, «*следует понимать не только в ветхозаветном плане как обличение пороков, но и в новозаветном плане как обновление и очищение людских душ*» [ib., с. 175]. К слову сказать, схожие мысли высказывали и В.В. Вересаев [Вересаев, 1929], и критиковавший его В.С. Непомнящий [Непомнящий, 2001].

Итак, что же может значить завершающая текст «Пророка» строка при таких вводных и все ли сопряженные контексты были выявлены? Прежде всего заметим, что предложивший, так сказать, «евхаристическое» прочтение А.Г. Чизов не рассматривает публикационную редакцию «Пророка»: его – надо полагать, не без влияния Иезекииля и Иеремии – больше заинтересовал вариант «*Восстань, восстань, пророк России...*». Вариант Т.Г. Мальчуковой представляется сомнительным, поскольку в евхаристическом преображении Пророк может выступать объектом, но никак не субъектом, которым является Бог. Кроме того, имеется еще одна странность: при комментировании отдельных образов оказывается незамеченной трансформация (если не вовсе невостребованность) одного из них, а именно языка. Серафим, как известно, *жало мудрой змеи вложил*

десницею кровавой; но что происходит с этим жалом? В заключительном четверостишии представлены корреляты всех метаморфоз: *очи ↔ виждь, уши ↔ внемли*, но для языка вместо ожидаемого *жалъ появляется *жги*. Иными словами, манифестируется взаимосвязь языка и сердца (*угль ↔ жги*).

Однако вернемся к евхаристическому прочтению. Если исходить из тезиса, что последняя метаморфоза – аллегория причастия, то по-иному трактуется и прежнее состояние Пророка (*духовной жаждою томим*). Выше приводился контекст макаризма, но в евхаристической гимнографии обретается контекст более яркий: «*И насытитися еже в Тебе наслаждения сподоби*» – поется в последнем причастном тропаре [Псалтирь следованная, 1993, ч. I, с. 462], а в 3 благодарственной молитве (за авторством, кстати сказать, того же Симеона Метафраста, которому принадлежат и указанные А.Г. Чижовым стихи) читаем: «*Давый пищу мне плоть Твою волею, огонь сый и опаляя недостойныя, да не опалиши мене, Содетелю мой; паче же пройди во уды моя, во вся составы, во утробу, в сердце*» [ib., с. 464]. Интересно, что и сам канон, являющийся смысловым центром утрени и повечерий и всякого восходящего к ним последования (молебна, панихиды, Соборования и в т.ч. евхаристического правила), имеет припевом стих 50 псалма: «*Сердце чисто созижди во мне, Боже, и дух прав обнови во утробе моей*» (Пс. 50:12; и ср. в этой связи Пс. 25:2: «*Разжси утробы моя и сердце мое*»). Наконец, в 5 песни того же канона мы встречаем собственно *угль*, в отличие от *огня* или *пламени*: «*Угль Тела Твоего да будет мне помраченному в просвещение*» [ib., с. 439] (и то же – во 2 молитве Златоуста).

Итак, очевидна сакраментологичность происходящих с Пророком метаморфоз, однако это еще не объясняет диффузии образов в воззвании к нему. Тем не менее выявленная связь оказывается не случайной, если принять во внимание еще один новозаветный контекст: «*От избытка бо сердца глаголют уста*» (Лк. 6:45, Мф. 12:34–35). Иными словами, исходящие из уст Пророка глаголы должны исходить напрямую от сердца, что подтверждается контекстуальным окружением: «*Добрый человек из доброго сокровища сердца своего выносит доброе, а злой человек из злого сокровища сердца своего выносит злое*»³³. На поверхностном уровне за этим стоит призыв к

³³ Цитаты из Священного Писания на русском языке приводятся по [Библия, 1991].

искренности и чистоте помыслов («*Говорит ли кто, говори как слово Божие*», 1Пет. 4:11), т.е. к не-лукавлению, к не-«для-красного-словца» («*Течет ли из одного отверстия источника сладкая и горькая вода?*», Иак. 3:11).

Однако и этот контекст можно расширить. Известно, что в таинстве Евхаристии человек причащается Богу: «*Ядый Мою Плоть и пияй Мою Кровь во Мне пребывает, и Аз в нем*» (Ин. 6:56). Но христианство в свое время постулировало о Боге совершенно новый тезис: «*Бог есть любовь*» (1Ин. 4:16). Соответственно, и «*пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем*» (ib.). Следовательно, двигателем подобного рода пророческого служения должна быть именно любовь в христианском (новозаветном) ее понимании – любовь-ἀγάπη, любовь жертвенная, любовь крестная. В.Э. Вацуро полагает, что «*“Пророк” написан <...> о том, как <...> житель пустыни совершал свой мученический путь, завоевывая право нести людям волю Божества. Это стихи не о божественном, а человеческом*» [Вацуро, 1994, с. 16]. Действительно, Пророк избирается и призывается для служения людям и возвещения им воли Божества. Какой воли? «*Возлюби ближнего твоего, как самого себя. Иной большей сих заповеди нет*» (Мк. 12:31), или в голгофской редакции: «*да любите друг друга, как Я возлюбил вас*» (Ин. 13:34). Профеза в пушкинском тексте эквивалентна апостолату текстов Нового Завета, поскольку Пророку заслуженно «*дано знать тайны Царствия Небесного*» (Ин. 13:34), которые ему и предстоит возвещать, обходя моря и земли (кстати, и к этому пассажиру имеется прямая параллель: «*Во всю землю изыде вещание их, и в концы вселенныя глаголы их*» (Пс. 18:5), обычно не упоминаемая комментаторами, хотя в ней сопряглись и все земли, и апостольские [*< гр. ἀποστέλλω – «посылаю», как посылается и Пророк*] глаголы).

По справедливому замечанию С.В. Березкиной, в «Пророке» «*проблематично все, начиная с вопроса его соотносительности с ветхозаветными книгами*» [Березкина, 1999, с. 41]. Но очевидно, что истоки образности нельзя искать в одном лишь Ветхом Завете. Миссию Пророка также можно трактовать по-разному, будь то социально-политический, эстетико-гедонистический или же религиозно-философский пафос – «*ни один из этих вариантов не может быть принят в чистом виде*» [Старк, 1991, с. 59]. При этом непосредственно образ Пророка оказывается антиномичен. В какой-то степе-

ни это остается типичный ветхозаветный пророк-обличитель («*Во что вас бить еще, продолжающие свое упорство?*», Ис. 1:5), но с той же уверенностью можно видеть в нем и возвешение апостола любви (символ которого – *орел* – упоминается А.С. Пушкиным как одна из метаморфоз): «*Пламенем любви распали к Тебе сердца наша <...> да тою разжигаеми сердцем же и душою возлюбим сами себе и искренняго своего*» [Псалтирь следованная, 1993, ч. II, с. 551]. И эту антиномичность необходимо учитывать при комментировании как пушкинского текста в целом, так и порожденной им афористики.

Источники

1. Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения. – Москва: [Художественная литература], 1955. – 663 с.
2. Библия. – Казань: Б.и., 1991. – 1371 с.
3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета на церковнославянском языке с параллельными местами. – Москва: Б.и., 2001. – 1688 с.
4. Захарова Л.А., Шуваева А.В. Словарь молодёжного сленга (на материале лексикона студентов Томского государственного университета): учебно-методич. пособие. – Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2014. – 26 с.
5. Мокиенко В.М. Давайте говорить правильно! Крылатые слова в современном русском языке: краткий словарь-справочник. – Санкт-Петербург: Москва: Академия, 2006. – 352 с.
6. Не мудрствуя лукаво. Крылатые слова и выражения / Сост. И.С. Пигулевская. – Москва: Центрполиграф, 2006. – 320 с.
7. Православная энциклопедия. – Т. XVI. – Москва: Православная энциклопедия, 2007. – С. 699–703.
8. Псалтирь следованная. Репринтное воспроизведение издания 1978 года. В 2-х ч. – Ч. I. – Москва: издательский отдел Московского Патриархата, 1993. – 468 с.
9. Псалтирь следованная. Репринтное воспроизведение издания 1978 года. В 2-х ч. – Ч. II. – Москва: издательский отдел Московского Патриархата, 1993. – 565 с.
10. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. В 17 т. – Т. 3. – Кн. I. – М.: Воскресенье, 1995. – С. 30.
11. Русские крылатые выражения. – Харьков: Фолио, 2009. – 224 с.
12. Требник. – Санкт-Петербург: Издание Свято-Троице-Сергиевой Лавры, 1995. – 627 с.

13. *Фомина Н.Е.* Крылатые слова. – Харьков: Фолио, 2010. – 352 с.
14. *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. – 3-е изд., стереотип. – Москва: Русский язык, 1999. Т. 2. А Панцирь – Ящур. – 560 с.
15. *Шулежкова С.Г.* «И жизнь, и слёзы, и любовь...» Происхождение, значение, судьба 1500 крылатых слов и выражений русского языка. – Москва: ФЛИНТА, 2011. – 848 с.
16. *Энциклопедический словарь* крылатых слов и выражений: Более 4000 статей / Авт.-сост. В. Серов. – Москва: Локид-Пресс, 2005. – 880 с.

Литература

1. *Архангельский А.Н.* «Огнь бо есть...» // Новый мир. – 1994. – № 2. – С. 230–242.
2. *Березкина С.В.* Пророк Пушкина: современные проблемы изучения // Русская литература. – 1999. – № 2. – С. 27–42.
3. *Вацуро В.Э.* «Пророк» // В.Э. Вацуро. Записки комментатора. – Санкт-Петербург: Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 1994. – С. 7–17.
4. *Вересаев В.В.* В двух планах. – Москва: Издательское товарищество «Недра», 1929. – 206 с.
5. *Котельников В. А.* Язык Церкви и язык литературы // Русская литература. – 1995. – № 1. – С. 5–26.
6. *Ленин В.И.* Социализм и религия // Ленин В.И. Полн. собр. соч., 5 изд. – Т. 12. – Москва: Гос. изд-во полит. лит., 1968. – С. 142–147.
7. *Мальчукова Т.Г.* Лирика Пушкина 1820-х годов в отношении к церковнославянской традиции (к интерпретации стихотворений “Воспоминание” и “Пророк” в контексте христианской культуры) // Проблемы исторической поэтики. – 1998. – Т. 5. – С. 151–177.
8. *Маркс К.* К критике гегелевской философии права, 1844. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2. – Т. I. – Москва: Гос. изд-во полит. лит., 1955. – С. 219–368.
9. *Незеленов А.* Александр Сергеевич Пушкин в его поэзии. Первый и второй периоды жизни и деятельности (1799–1826). – Санкт-Петербург: тип. А.С. Суворина, 1882. – С. 283–284.
10. *Непомнящий В.С.* Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы. – Москва: Б.и., 2001. 400 с.
11. *Старк В.П.* Притча о сеятеле и тема поэта-пророка в лирике Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. – Ленинград: Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) АН СССР, 1991. – Т. 14. – С. 51–64.

12. Чижов А.Г. «Духовной жаждою томим...» // Наука и религия. – 1983. – № 2. – С. 54–55.

«AND WITH YOUR WORD IGNITE MEN'S HEARTS»: SEARCH OF BIBLICAL PARALLELS

© **Bolshakov Alexander Dmitriyevich (2019)**, orcid.org/0000-0001-9451-6830, *SPIN-code*: 6398-4572, PhD in Philological sciences, engineer laboratory assistant of department of Russian literature, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod – National Research University (Nizhny Novgorod, Russia), barsikapfff-2@mail.ru

The author evolves an idea of Eucharistic interpretation of the Prophet by A.S. Pushkin. In the paper are adduced new biblical and hymnographycal contexts, basing on which the author proposes a variant of interpretation of gnomic ending of the poem. Traditionally, the text of the verse is derived ecstatic visions of prophets Isaiah (Isaiah 6; 50,4–6) and Ezekiel (Ezekiel 1, 36,24–26), also single parallels is quoted from prophecies of Jeremiah (Jeremiah 1,9; 5,14) and Daniel (Daniel 10) etc. some researchers detect precedents in the Koran. Only in the late 20th century scientists and commentators noticed connection of Pushkin's work with texts of New Testament and Christian hymnography. Continuing interpretation by the New Testament, the author places high emphasis on textual текстуальным relations of the verse with Eucharistic hymnography. Attraction of series of new parallels permits not only to позволяеть assert particular character of evolution of the Prophet, but also thoroughly comment on the most important metamorphosis – substitution of heart, which, in opinion of the researcher, serve as clue to comprehension of last phrase of the text.

Keywords: A.S. Pushkin, the Prophet, winged words, krylatology (the study of winged words) and aphoristic, the case text, the Bible and bibleisms, hermeneutic and exegetic.

Sources

1. Ashukin N.S., Ashukina M.G. Krylatye slova. Literaturnye citaty. Obraznye vyrazheniya. – Moskva: [Hudozhestvennaya literatura], 1955. – 663 s.
2. Bibliya. – Kazan': B.i., 1991. – 1371 s.
3. Bibliya. Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vethogo i Novogo Zaveta na cerkovnoslavyanskom yazyke s parallel'nymi mestami. – Moskva: B.i., 2001. – 1688 s.
4. Zaharova L.A., Shuvaeva A.V. Slovar' molodyozhnogo slenga (na materiale leksikona studentov Tomskogo gosudarstvennogo universiteta): uchebno-metodich. posobie. – Tomsk: Izdatel'skij Dom Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, 2014. – 26 s.

5. Mokienko V.M. Davajte govorit' pravil'no! Krylatye slova v sovremennom russkom yazyke: kratkij slovar'-spravochnik. – Sankt-Peterburg: Moskva: Akademiya, 2006. – 352 s.
6. *Ne mudrstvuya lukavo*. Krylatye slova i vyrazheniya / Sost. I.S. Pigulevskaya. – Moskva: Centrpoligraf, 2006. – 320 s.
7. *Pravoslavnaya ehnciklopediya*. – T. XVI. – Moskva: Pravoslavnaya ehnciklopediya, 2007. – S. 699–703.
8. *Psaltir' sledovannaya*. Reprintnoe vosproizvedenie izdaniya 1978 goda. V 2-h ch. – CH. I. – Moskva: izdatel'skij otdel Moskovskogo Patriarhata, 1993. – 468 s.
9. *Psaltir' sledovannaya*. Reprintnoe vosproizvedenie izdaniya 1978 goda. V 2-h ch. – CH. II. – Moskva: izdatel'skij otdel Moskovskogo Patriarhata, 1993. – 565 s.
10. Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenij. V 17 t. – T. 3. – Kn. I. – M.: Voskresen'e, 1995. – S. 30.
11. *Russkie krylatye vyrazheniya*. – Har'kov: Folio, 2009. – 224 s.
12. *Trebnik*. – Sankt-Peterburg: Izdanie Svyato-Troice-Sergievoj Lavry, 1995. – 627 s.
13. *Fomina N.E.* Krylatye slova. – Har'kov: Folio, 2010. – 352 s.
14. *Chernyh P.Ya.* Istoriko-ehtimologicheskij slovar' sovremennogo russkogo yazyka: V 2 t. – 3-e izd., stereotip. – Moskva: Russkij yazyk, 1999. T. 2. A Pancir' – YAshchur. – 560 s.
15. *Shulezhkova S.G.* «I zhizn', i slyozy, i lyubov'...» Proiskhozhdenie, znachenie, sud'ba 1500 krylatyh slov i vyrazhenij russkogo yazyka. – Moskva: FLINTA, 2011. – 848 s.
16. *Enciklopedicheskij slovar' krylatyh slov i vyrazhenij*: Bolee 4000 statej / Avt.-sost. V. Serov. – Moskva: Lokid-Press, 2005. – 880 s.

References

1. *Arxangel'skij A.N.* «Ogn' bo est'...» // *Novy`j mir*. – 1994. – № 2. – S. 230–242.
2. *Berezkina S.V.* Prorok Pushkina: sovremennyye problemy` izucheniya // *Russkaya literatura*. – 1999. – № 2. – S. 27–42.
3. *Vaczuro V.E.* «Prorok» // V.E'. Vaczuro. Zapiski kommentatora. – Sankt-Peterburg: Institut russkoj literatury` (Pushkinskij Dom) RAN, 1994. – S. 7–17.
4. *Veresaev V.V.* V dvux planax. Moskva: Izdatel'skoe tovarishhestvo «Nedra», 1929. 206 s.
5. *Kotel'nikov V. A.* Yazyk Cerkvi i yazyk literatury` // *Russkaya literatura*. – 1995. – № 1. – S. 5–26.

6. *Lenin V.I. Socializm i religiya* // *Lenin V.I. Poln. sobr. soch.*, 5 izd. – T. 12. – Moskva: Gos. izd-vo polit. lit., 1968. – S. 142–147.
7. *Mal'chukova T.G. Lirika Pushkina 1820-x godov v otnoshenii k cerkovnoslavyanskoj tradicii (k interpretacii stixotvorenij "Vospominanie" i "Prorok" v kontekste xristianskoj kul'tury)* // *Problemy istoricheskoy poe'tiki*. – 1998. – T. 5. – S. 151–177.
8. *Marks K. K kritike gegelevskoj filosofii prava, 1844.* // *Marks K., E`ngel's F. Sochineniya. Izd. 2. – T. I.* – Moskva: Gos. izd-vo polit. lit., 1955. – S. 219–368.
9. *Nezelenov A. Aleksandr Sergeevich Pushkin v ego poe`zii. Pervy`j i vtoroj periody` zhizni i deyatel'nosti (1799–1826).* Sankt-Peterburg: tip. A.S. Suvorina, 1882. – S. 283–284.
10. *Nepomnyashhij V.S. Da vedayut potomki pravoslavny`x. Pushkin. Rossiya. My`.* – Moskva: B.i., 2001. 400 s.
11. *Stark V.P. Pritcha o seyatele i tema poe`ta-proroka v lirike Pushkina* // *Pushkin: Issledovaniya i materialy`.* – Leningrad: In-t rus. lit. (Pushkin. Dom) AN SSSR, 1991. – T. 14. – S. 51–64.
12. *Chizhov A.G. «Duxovnoj zhazhdoyu tomim...»* // *Nauka i religiya.* – 1983. – № 2. – S. 54–55.

Поступила в редакцию 12.01.2019

ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЙ ТЕКСТ А.С. ПУШКИНА

© Авченко Василий Олегович (2019), orcid.org/0000-0001-5697-7580, SPIN-код: 2297-4559, писатель, независимый исследователь (Владивосток, Россия), avchenko@yandex.ru

В центре внимания автора – интерес А. С. Пушкина к Дальнему Востоку и к проблеме его освоения русскими первопроходцами, выразившийся в нескольких набросках на соответствующие темы. Целью статьи является выявление причин обращения поэта к «камчатским» сюжетам и прояснение возможных творческих замыслов, связанных с разработкой темы покорения дальнего Зауралья. Материалом исследования послужили малоизученные незавершенные наброски, сделанные А.С. Пушкиным в 1836-1837 гг. во время чтения труда участника Второй Камчатской экспедиции С.П. Крашенинникова «Описание земли Камчатки» (1755 г.). Сопоставительный анализ трех известных фрагментов («О Камчатке», «Камчатские дела (от 1694 до 1740 года)», «Наброски начала статьи о Камчатке») показывает, что Пушкина интересовали не столько этнографические и естественнонаучные сведения о Камчатке, сколько история ее освоения казаками, непростые отношения между колонизаторами и коренным населением. Выбранные писателем сюжеты перекликаются с двумя магистральными для него темами русской истории – с петровскими реформами и с казацкой вольницей. Стилистическая неоднородность исследованных набросков дает основание полагать, что Пушкин намеревался написать о присоединении Камчатки к России как документальное, так и художественное произведение. Вероятно, столь пристальное внимание к Дальнему Востоку обусловлено не только интересом поэта к отечественной истории, но и некоторыми биографическими причинами, в том числе его неосуществившимся желанием посетить восточные земли. Автор делает вывод о влиянии А.С. Пушкина на следующие поколения литераторов, не раз обращавшихся к «дальневосточной теме», которая и в настоящее время является весьма востребованной.

Ключевые слова: Дальний Восток, Пушкин, Камчатка, Крашенинников, Атласов, покорение Сибири, «дальневосточный текст».

Знаменитую формулировку Аполлона Григорьева, назвавшего Пушкина «нашим всем», можно понимать и так: Пушкин – это матрица, содержащая коды всей предшествовавшей и наследующей ему отечественной литературы.

Если попытаться выделить из этой многослойной матрицы главные силовые линии, относящиеся к событиям национальной истории, то мы выйдем на три большие темы: петровские реформы, пу-

гачёвское восстание и освоение дальневосточных земель. Можно сказать, что это главные русские идеи вообще – идея государственности (вплоть до деспотии), идея свободы (вплоть до бунта) и идея территориального расширения (вплоть до Америки).

Но если отношение Пушкина к Петру I и Пугачёву отражено в целом ряде его поэтических, прозаических и исторических сочинений, то тема «Пушкин и Дальний Восток» остаётся малоисследованной – как по причине периферийности самого Дальнего Востока и на карте России, и в сознании столичных литературоведов, так и в силу того, что по-настоящему заняться дальневосточной проблематикой Пушкин не успел. Он лишь наметил это направление в нескольких незавершённых набросках, сделанных, видимо, в последние месяцы или даже недели жизни.

Как Первая Камчатская экспедиция В.И. Беринга, снаряженная в 1725 году, стала своего рода завещанием Петра I, так невольным литературным завещанием Пушкина стали его наброски о Камчатке. Не успев лично добраться до восточных пределов империи, Пушкин тем не менее чётко наметил восточную тропу нашей словесности, которую позже успешно торили и обновляли, дабы она не заросла, Гончаров, Чехов и другие разнокалиберные литераторы вплоть до наших современников.

К «дальневосточным» наброскам Пушкина, сделанным поэтом при чтении «Описания земли Камчатки» С. П. Крашенинникова, относят три фрагмента: «О Камчатке» [Пушкин, т. 7, с. 248], «Камчатские дела (от 1694 до 1740 года)» [Пушкин, т. 7, с. 256] и, наконец, «Наброски начала статьи о Камчатке» [Пушкин, т. 7, с. 271]. На одной из этих рукописей Пушкин поставил дату — 20 января 1837 года. «Семь дней до дуэли, девять дней до смерти! ...Разгар трудов над четвёртым томом «Современника», твёрдое намерение писать новые главы для «Истории Пугачёва», на столе груды материалов по истории Петра; денежный долг давно перевалил за сто тысяч, ненависть и презрение к Геккерну, Дантесу отравляют мысли и сердце. Некогда, совершенно нет времени... Но Пушкин сидит и упорно делает выписки из толстого фолианта», – писал в 1974 году историк, пушкинист Натан Эйдельман [Эйдельман, с. 59], констатируя неслучайность обращения Пушкина к данной теме.

Последний из «камчатских» отрывков был опубликован лишь в 1933 году, на чём изучение данных набросков, как пишет Эйдель-

ман, почти остановилось: специалисты не видели резона углубляться в конспект. Это ещё одна причина того, что об интересе Пушкина к Дальнему Востоку известно мало. Действительно, наброски, о которых идёт речь, по большей части – не оригинальные пушкинские тексты, а выписки из вышеназванного сочинения Степана Крашенинникова (1711–1755). Участник Второй Камчатской экспедиции Витуса Беринга и Алексея Чирикова, Крашенинников исследовал Сибирь и Дальний Восток России в 1733–1743 гг. Его труд «Описание земли Камчатки» [Крашенинников, 1994], вышедший в 1755 году, почти сразу стал международным бестселлером. Эта весьма объёмная книга, которую нередко называют первой русской академической монографией, – фактически первое сочинение о российском Дальнем Востоке, имевшее широкий успех.

Не только в крашенинниковские, но и в пушкинские времена у России ещё не было ни Приамурья, ни Приморья – эти территории вошли в состав империи лишь к середине XIX века. Российский Дальний Восток тогда следовало бы называть Дальним Севером: это была ось «Якутия – Охотоморье – Камчатка – Чукотка» – и дальше в Америку, через Аляску вплоть до северной Калифорнии, где в 1812 году была основана русская крепость Росс. «О Камчатской земле издавна были известия, однако по большей части такие, по которым одно то знать можно было, что сия земля есть в свете; а какое её положение, какое состояние, какие жители и прочая, о том ничего подлинного нигде не находилось», – так Крашенинников начинает свой труд. К зиме 1836–37 гг., когда этой темой вплотную занялся Пушкин, многое изменилось, но и тогда мало кто представлял себе отчётливо, что такое Камчатка. Этот уже достаточно давно присоединённый к России край ещё предстояло не только глубоко изучить и вполне освоить экономически и административно, но и осмыслить, прописать в пространстве русской культуры. Пушкин, к тому времени уже побывавший на кавказском, черноморском, бессарабском фронтах империи, в последние недели жизни занялся именно этим, попутно на много лет вперёд «пропиарив» книгу Крашенинникова.

Равно интересно и то, что Пушкин выписывал из труда Крашенинникова, обозначая свои читательские и потенциальные авторские приоритеты, и то, что он добавлял от себя. В огромном труде Крашенинникова – масса специальных сведений о географии, климате,

фауне, флоре, быте, языках и верованиях аборигенов, минералах и т.д. Пушкин выписывает топонимы, сведения об аборигенных народах, упоминает «бобров» – каланов (морская выдра), «огнедышащие горы» (вулканы), мифического ворона Кутха, медведей, лососей... Но куда больше, чем природа, этнография и прочая экзотика, Пушкина интересовало освоение Камчатки русскими казаками, отношения наших «пионеров» и наших «индейцев», местная экономика. Из первых, «естествоиспытательских» разделов крашенинниковского труда Пушкин выписал сравнительно немного, в основном сконцентрировавшись на последней, четвёртой части книги – «О покорении Камчатки, о бывших в разные времена бунтах и изменах и о нынешнем состоянии российских острогов». Это говорит, во-первых, о том, что Пушкин внимательно дочитал пространное сочинение Крашенинникова до конца, во-вторых, о том, что его интересовал в первую очередь именно процесс присоединения нового края к России, его колонизации и освоения, а не география или ботаника сами по себе.

Пушкина, в частности, занимал «Федот Кочевщик» – холмогорский уроженец Федот Алексеев Попов (?–1648), вместе с Семёном Дежнёвым прошедший из Северного Ледовитого океана в Тихий и открывший пролив между Азией и Америкой, позже названный именем Беринга. Попов, первым из русских посетивший Камчатку, был убит коряками при попытке их *объясчить* (по другой версии, умер от цинги); Александр Сергеевич величает его Федотом I, как монарха. Очень интересовала Пушкина фигура «завоевателя Камчатки» устюжанина Владимира Атласова (ок. 1661–1711), а также его последователей – тех, кто пришёл на Камчатку утверждать российскую власть.

Конфликты и даже настоящие сражения между казаками и аборигенами происходили тогда на Камчатке постоянно, о чём Крашенинников пишет весьма подробно и в красках. Вот происходит бунт камчадалов, которые сожгли острог и «побили» казаков. Тогда власть возвращает на Камчатку попавшего было в опалу Атласова и велит «обид никому не чинить и противу *иноземцев* строгости не употреблять, коли можно обойтись ласкою»; однако отряд из 70 казаков во главе с Иваном Таратыным, посланный Атласовым для наказания убийц ясачных сборщиков, был вынужден принять бой с воинством, состоящим из 800 камчадалов, и кровопролитие возобновилось. Вооружённое противостояние казаков и коренных обита-

телей Камчатки продолжалось достаточно долго, указывает Крашенинников: «Дикарей убито и потоплено столько, что Большая река запрудилась их трупами»; «Все казаки с женами и детьми были перерезаны»; «Все камчадалы погибли, не спаслись и те, которые сдались. Ожесточенные казаки всех перекололи»... Долгая, тяжёлая, кровавая история; беспощадная, но не бессмысленная.

Камчатские сюжеты, как нетрудно заметить, сливаются с двумя другими ключевыми в представлении Пушкина темами русской национальной истории – петровской эпохой и казацкой вольницей. Вот взбунтовались уже сами казаки, недовольные суровостью Атласова, и засадили его в *казёнку* (тюрьму). В какой-то момент на Камчатке собралось сразу три представителя российской власти: бежавший из-под замка Владимир Атласов и вновь присланные от государя Чириков и Миронов. Последний сразу был «зарезан от казаков», Чирикову дали время покаяться, после чего «бросили скованного в пролуб»; Атласова казаки зарезали спящим. «Так погиб камчатский Ермак!» – говорит о конце Атласова Пушкин, самой этой параллелью с покорителем Сибири Ермаком Тимофеевичем (1532–1585) устанавливая для описываемых событий подобающий, по его представлению, исторический масштаб.

Считается, что на основе работы Крашенинникова Пушкин готовил для журнала «Современник» статью о покорении Камчатки. Вот её возможное начало, сохранившееся в бумагах поэта: «Завоевание Сибири постепенно совершалось. Уже все от Лены до Анадыри реки, впадающие в Ледовитое море, были открыты казаками, и дикие племена, живущие на их берегах или кочующие по тундрам северным, были уже покорены смелыми сподвижниками Ермака. Вызвались смельчаки, сквозь неимоверные препятствия и опасности устремлявшиеся посреди враждебных диких племён, приводили их под высокую царскую руку, налагали на их ясак и бесстрашно селились между ними в своих жалких острожках...» [Пушкин, т. 7, с. 272].

Не исключено, что у Пушкина имелся замысел и художественного произведения (как обращение к восстанию Емельяна Пугачёва породило и документальную «Историю Пугачёвского бунта», и роман «Капитанская дочка»). Порой его выписки из труда Крашенинникова о деталях камчадалского быта и местном колорите перерастают в прозаические наброски: «Камчатка — страна печальная, го-

ристая, влажная. Ветры почти беспрестанные обвевают её. Снега не тают на высоких горах. Снега выпадают на 3 сажени глубины и лежат на ней почти 8 месяцев. Ветры и морозы убивают снега; весеннее солнце отражается на их гладкой поверхности и причиняет несносную боль глазам. Настаёт лето. Камчатка, от наводнения освобождённая, являет скоро великую силу растительности; но в начале августа уже показывается иней и начинаются морозы» [Пушкин, т. 7, с. 252].

Помимо неравнодушия к отечественной истории, у Пушкина имелись причины и личного характера для того, чтобы интересоваться Дальним Востоком. Его дальний родственник Василий Никитич Пушкин в 1644 году был назначен воеводой в Якутск; к месту новой службы прибыл из-за логистических особенностей, свойственных эпохе и территории, лишь в 1646 году, после чего фактически пробыл в этой должности ещё около трёх лет.

Среди лицейских близких товарищей Пушкина был Фёдор Матюшкин, в 1820 году отправившийся на Ледовитое побережье исследовать *terra incognita* – местность от устья Индигирки в Якутии до Колючинской губы на Чукотке. Писатель, чукотский классик Юрий Рытхэу в книге «Дорожный лексикон» приводит историю, слышанную им от легендарного местного сказителя Нонно: «Дело происходило... на мысе Рыркайпий (Шмидта – В. А.)... Гостями местного, говоря нынешними словами, олигарха Армагиргина были русские путешественники – Фердинанд Врангель и Матюшкин» [Рытхэу, 2010, с. 346–347]. При свете жирников – светильников, в которых горел полений жир, – хозяева и гости давили вшей. Путешественники расспрашивали о «загадочном острове, якобы расположенном строго на север от Рыркайпия» [Рытхэу, 2010, с. 347]. Армагиргин сообщал гостям, что каждую весну к этому острову летят стаи белых гусей, а зимой переправляются песцовые стаи и целые стада диких оленей; более того, там даже «жили люди из племени анкалинов – морских людей» [там же]. Возможно, речь идёт об острове Врангеля, о котором к тому времени русским уже было известно от нескольких путешественников, хотя на картах этот остров утвердился лишь во второй половине XIX века. По другой версии, Армагиргин рассказывал Матюшкину о не существующем ныне острове, который мы знаем как «Землю Санникова» из одноимённого романа академика Владимира Обручева. Вероятно, именно к будущему адмиралу Матюшкину обращено пушкинское стихотво-

рение «Завидую тебе, питомец моря смелый...», в котором поэт предлагает оставить «берега Европы обветшалою».

Известно также, что Пушкин высоко оценил роман иркутского писателя Ивана Калашникова «Камчадалка».

Были у поэта планы и самому поехать на восток. Так, историк Алексей Волынец приводит сведения о том, как в 1829 году Министерство иностранных дел России решило отправить на Дальний Восток, в том числе в Китай, большую дипломатическую и научную экспедицию. Её глава – друг Пушкина, дипломат, востоковед, изобретатель телеграфа Павел Шиллинг, – уже внёс Александра Сергеевича в число членов экспедиции, но Николай I не разрешил поэту (уже написавшему стихи «Поедем, я готов...», в которых упомянул «стену далёкого Китая») ехать на восток [Волынец, 2016]. С Китаем не вышло; как знать – может, вышло бы с Камчаткой, если бы не Дантес?

Когда Пушкин отправился на последнюю дуэль, на его столе остались лежать книга Крашенинникова и «камчатские» наброски. Проживи он несколько дольше – и мы, вероятно, получили бы пушкинский шедевр, с которого бы могла начаться большая литература восточного русского фронта. Но вышло так, что Пушкин успел оставить нам лишь пролог, неоконченное предисловие, которое, впрочем, имело определённое влияние на творчество последующих литераторов, вольно или невольно равнявшихся на Пушкина. Ну а поскольку сам Пушкин, как мы видим, столь серьёзно интересовался Дальним Востоком, то и сегодняшним литераторам, живущим в эпоху декларируемого «поворота на Восток», отнюдь не следует пренебрегать этой огромной темой. Которая, отметим, в последние годы после длительного провала переживает очередной негромкий, но очевидный ренессанс, регулярно попадая в поле зрения столь различных современных российских авторов, как Леонид Юзефович, Виктор Ремизов, Эдуард Веркин, Андрей Геласимов, Александр Кузнецов-Тулянин, Андрей Рубанов, Михаил Тарковский, Алексей Коровашко и ряд других.

Источники

1. Крашенинников С.П. Описание Земли Камчатки. В 2 т. – Репринтное изд. – Санкт-Петербург: Наука; Петропавловск-Камчатский: Камшат, 1994.

2. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений в 10 т. – Москва: Художественная литература, 1959–1962 гг.

Литература

1. *Волынец А.* Быль и не был // Интернет-издание ТАСС-Дальний Восток [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://dv.land/territory/byl-i-ne-byl>

2. *Рытхэу Ю.С.* Дорожный лексикон. – Санкт-Петербург: Звезда, 2010. – 516 с.

3. *Эйдельман Н.Я.* «...Страна печальная, гористая, влажная» // «Вокруг света». – 1974. – № 6. – С. 58–61.

FAR EASTERN TEXT OF A.S. PUSHKIN

© **Avchenko Vasily Olegovich (2019)**, orcid.org/0000-0001-5697-7580, SPIN-code: 2297-4559, writer (Vladivostok, Russia), avchenko@yandex.ru

In this work, the author focuses on A. S. Pushkin's interest to the Far East and to the problem of its development by Russian pioneers expressed in several works on respective topics. The purpose of the article is to identify the reasons why the poet keeps returning to the “Kamchatka” themes and to clarify possible creative ideas related to the development of the theme of the conquest of the far Trans-Urals. The study was based on the materials of little-studied unfinished sketches written by A.S. Pushkin in 1836-1837, written while he was reading the notes of the participant of the Second Kamchatka Expedition S.P. Krasheninnikov called “Description of the Land of Kamchatka” (1755). A comparative analysis of three well-known fragments (“About Kamchatka”, “Kamchatka Affairs (from 1694 to 1740)”, “Outline of the Beginning of an Article about Kamchatka”) shows that Pushkin was interested not so much in ethnographic and natural-science information about Kamchatka, as in the history of its development by the Cossacks, uneasy relationship between colonizers and indigenous people. The plots chosen by the writer have something in common with the two main themes of Russian history for him – the reforms of Peter the Great and the Cossack freemen. The stylistic heterogeneity of the sketches examined suggests that Pushkin intended to write both documentary and fictional works about the accession of Kamchatka to Russia. Probably, such close attention to the Far East is caused not only by the poet’s interest in national history but also by some biographical reasons, including his unfulfilled desire to visit the eastern lands. The author makes a conclusion about the influence of A.S. Pushkin for the next generation of writers who have repeatedly addressed the “Far Eastern theme”, which continues to remain in great demand to this day.

Keywords: Far East, Pushkin, Kamchatka, Krasheninnikov, Atlasov, conquest of Siberia, “Far Eastern text”.

Sources

1. *Krashennnikov S.P.* Opisanie Zemli Kamchatki. V 2 t. – Reprintnoe izd. – Sankt-Peterburg: Nauka; Petropavlovsk-Kamchatskij: Kamshat, 1994. (In Russ.)
2. *Pushkin A.S.* Sobranie sochinenij v 10 t. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1959–1962 gg. (In Russ.)

References

1. *Volynec A.* Byl' i ne byl // Internet-izdanie TASS-Dal'nij Vostok. – Available at: <https://dv.land/territory/byl-i-ne-byt>. (In Russ.)
2. *Rytheu Yu.S.* Dorozhnyj leksikon. – Sankt-Peterburg: Zvezda, 2010. (In Russ.) – 516 s.
3. *Ejdel'man N.Ya.* «...Strana pechal'naya, goristaya, vlazhnaya» // «Vokrug sveta». – 1974. – №6. – S. 58–61. (In Russ.)

Поступила в редакцию 15.01.2019

ИНТЕРПРЕТАЦИИ INTERPRETATIONS

УДК 82.0

М.Ю. ЛЕРМОНТОВ И А.П. СУМАРОКОВ: ВОЗМОЖНЫЕ СБЛИЖЕНИЯ

© Юхнова Ирина Сергеевна (2019), orcid.org/0000-0003-2835-3070, SPIN-код: 3299-6410, доктор филологических наук, профессор, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия), yuhnova@flf.unn.ru

В статье раскрывается один из аспектов проблемы «Лермонтов и классицизм», которая относится к разряду неизученных. Предметом исследования стали возможные точки сближения художественных систем А.П. Сумарокова и М.Ю. Лермонтова. Целью статьи является обнаружение и анализ фактов, свидетельствующих о прямом или опосредованном восприятии М.Ю. Лермонтовым идей, образов, мотивов, особенностей поэтической организации произведений А.П. Сумарокова. Исследователи называют две возможные параллели между творчеством Лермонтова и сумароковской традицией: первая связана с попытками писателей воспроизвести метрику народной поэзии, вторая – с обращением к форме диалога Поэта с неким собеседником. В стихотворении Лермонтова «Журналист, читатель и писатель» данная форма позволяет выявить созвучие авторского понимания предназначения поэта и поэтического Слова, которое должно активно воздействовать на общество и сознание человека, позиции Сумарокова, выраженной в стихотворении «Пиит и Друг его». Применяя методы сопоставительного, сравнительно-исторического и транстекстуального анализа, автор обнаруживает также ряд иных «схождений» двух художественных систем. Во-первых, к ним относится интерес к гамлетовской теме. Во-вторых, смысловая близость интерпретаций образа волны и «морской темы». Высказывается предположение, что опосредованным источником стихотворения «Волны и люди» для Лермонтова могла стать миниатюра Сумарокова «Море и вечность». Разрушая классицистическую трактовку образа моря и связанных с ним рек, А.П. Сумароков находит в нем символ вечности, устанавливает сходство между течением волн и однонаправленным движением человеческой жизни. М.Ю. Лермонтов, отказываясь от идеи направленного движения и проводя отсутствующую у Сумарокова параллель между холодом волн и холодом человеческих душ, тем не менее обращается к тому же мотиву быстротечности жизни и неизбежности смерти. Таким образом, в тексте стихотворения «Волны и лю-

ди» М.Ю. Лермонтова проступает текст миниатюры А.П. Сумарокова, что может быть новым значимым свидетельством диалогической связи творчества двух поэтов.

Ключевые слова: А.П. Сумароков, М.Ю. Лермонтов, классицизм, морская тема, «Журналист, читатель и писатель», «Волны и люди».

Проблема «Лермонтов и классицизм» не получила в науке сколько-нибудь серьезного освещения. Как правило, творческое становление Лермонтова связывают с эстетикой романтизма, при этом из ряда возможных влияний изымается литература предшествующего века. Общепринятую точку зрения на эту проблему еще в середине прошлого века сформулировал Б.В. Нейман, его позиция и обрела статус аксиомы. Он пишет: «Несмотря на то, что Лермонтов в течение ряда лет учился у классицистов Мерзлякова, Раича, Победоносцева, классицизм не оказал сколько-нибудь серьезного влияния на его творчество» [Нейман, 1941, с. 429]. Серьезного, возможно, и не оказал, но все же некий диалог с традицией классицизма был, и его нельзя игнорировать. Тем более что в последующих рассуждениях Б.В. Неймана обнаруживается некое противоречие, так как он указывает, что у Лермонтова встречаются цитаты из М.В. Ломоносова (в поэме «Корсар»), С.Е. Раича (в поэме «Демон»), а в ранних стихах он находит «значительный пласт античных образов и мифологических реминисценций, которые столь же легко отнести к «неоклассицизму» Батюшкова и юного Пушкина, как и к отзвукам собственно XVIII века» [Нейман, 1941, с. 430].

И хотя мы знаем, какими были творческие предпочтения Лермонтова, ранние стихотворные опыты поэта свидетельствуют о том, что некоторые из них создавались с ориентацией на нормативную эстетику. В частности, стихотворение «Пан», имеющее подзаголовок «В древнем роде». Б.В. Нейман называет еще ряд стихотворений, в том числе и не дошедших до нас, в которых усматривает «отзвуки XVIII века»: «Геркулес и Помпей», «Пан».

Мы попробуем указать на эти возможные «отзвуки», связанные с творчеством Сумарокова. При этом сразу стоит оговориться, что прямых свидетельств, высказываний Лермонтова о творчестве А.П. Сумарокова нет. В частотном слове поэта зафиксировано лишь два словоупотребления фамилии «Сумароков», и речь идет не об Александре Петровиче, а его племяннике – Павле Сумарокове, авторе «Путешествия по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году».

Более того, к тому времени, когда Лермонтов пришел в литературу, по словам П.А. Вяземского, «творения Сумарокова более упоминаются или поминаются, чем читаются <...>. Везде, где он был только автор и поэт, он едва ли пережил себя, за весьма немногими исключениями...» [Вяземский, 1984, с. 113]. Вместе с тем так или иначе Сумароков в литературе присутствовал. Достаточно вспомнить «Капитанскую дочку» Пушкина. Упоминание о том, что литературные опыты Гринёва «похвалял» Сумароков, вызывало вполне определенный ряд ассоциаций у читателя, и вряд ли не было замечено Лермонтовым.

Поэтому даже если у нас нет фактов прямого восприятия Лермонтовым произведений Сумарокова, это не значит, что восприятия не было вообще. Мотивы, формы, идеи Сумарокова могли быть восприняты «через посредников». В литературе это происходит часто. Один из самых ярких примеров – бытование оды Горация «К Мельпомене». В 2017 году в Нижегородском Арсенале был осуществлен литературный проект, когда современным поэтам предложили написать свой вариант оды Горация. И только два опыта оказались ориентированы на текст древнеримского поэта, все остальные – на пушкинский «*Exegi monumentum*» [Прошин, 2018]. С чем-то подобным, вероятно, мы имеем дело и в данном случае.

На какие параллели, возможные схождения с сумароковской традицией в творчестве Лермонтова указывают исследователи? Они выделяют только два момента.

Первый связан с метрикой. М.Ю. Лермонтова называют в ряду тех поэтов, которые продолжают попытки А.П. Сумарокова «реконструировать народный тонический стих» [Вишневский, 1981, с. 544]. И, кроме «Песни про купца Калашникова», называют «ряд менее удачных опытов в этом роде: «Воля», «Желтый лист о стебель бьет-ся», «Как по вольной волюшке» и др.» [Вишневский, 1981, с. 544].

Второй – это развитие Лермонтовым формы диалога поэта с неким собеседником, которую ввел в русскую литературу именно А.П. Сумароков. Как правило, в комментариях к стихотворению Сумарокова «Пиит и Друг его» указывают, что к подобной форме обращались крупнейшие поэты XIX в.: А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.А. Некрасов. Однако не исключено, что форма, вероятнее всего, воспринята Лермонтовым от Пушкина. А сам диалог у Лермонтова приобретает свои специфические черты.

В стихотворении Сумарокова в диалоге участвуют двое, и между собеседниками-оппонентами существуют отношения особого рода – это отношения дружбы. Импульс к диалогу исходит от Друга, который, заметив признаки вдохновения в облике Пиита, первым обращается к нему, и в его словах звучит заинтересованность в том, на что направлен творческий порыв поэта. Важно, что Друг не только безошибочно опознает момент творчества, но и называет те признаки, по которым он это делает: «Во упражнении расхаживая здесь, // Вперил, конечно, ты в трагедию ум весь. // В очах, во всем лице теперь твоём премена. // И ясно, что сей час с тобою Мельпомена» [Сумароков, 1957, с. 186].

По сути, в этой реплике Друга воспроизведен тот набор внешних признаков вдохновения, которые впоследствии превратятся в литературный штамп: это активное бесцельное движение, отгороженность от внешнего мира, уход в себя, особые взгляд и выражение лица. Кроме того, момент творчества воспринимается как встреча с Музой (в данном случае – с Мельпоменой).

В стихотворении намечается мотив неоправдавшихся надежд читателя, так как ни один из жанров, которого ожидает Друг (эклога, «жалостная драма»), не увлекает поэта, который откликается на то, чему является свидетелем; его сатира проистекает «из жизни» и воспринимается поэтом как единственно возможный для него в настоящий момент жанр, в то время как для Друга это жанр опасный.

Диалог строится как предостережения Друга, предупреждающего Пиита о тех последствиях, которые вызовет его сатира, а это месть, коварство противника. Слова Друга – голос разума. Позиция поэта иная – это активное воздействие на общество, даже вопреки возможным негативным для него последствиям: «А я невежества и плутней не боюсь, // Против прямых людей почтение храня; // Невежи как хотят пуская бранят меня, // Их тесто никогда в сатиру не закиснет, // И брань ни у кого на ворота не виснет» [Сумароков, 1957, с. 187].

Характерно, что в контексте всего стихотворения и слова Друга также могут восприниматься как способ сатирического изображения русской действительности, но не в форме прямого обличения пороков, а в форме косвенной: в них обрисовано положение дел в России и семейные злоключения Пиита не менее ярко, чем в инвективах Пиита о московской публике или его врагах. А вера Пиита в то, что

его защитит «русская Паллада» – Екатерина, вообще представляется иллюзорной.

Так в стихотворении сошлись две позиции: человека, который живет в существующих обстоятельствах, подстраивается под них, и борца, бичующего пороки. Последнее слово в этом диалоге остается за Пиитом, но читателю очевидна не только его гражданская позиция, но и положение одинокого борца.

Традицию диалога развивает и Пушкин. Но в отличие от Сумарокова он уже в названии указывает на диалогическую природу стихотворения – «Разговор книгопродавца с поэтом». И это принципиально. Примечательно, что если в названии Сумарокова в акцентную (первую) позицию вынесен Пиит, то у Пушкина иначе: книгопродавец и инициатор разговора, и его целеполагатель, и манипулятор, который достигает своей цели силой убеждений. Характерно, что если у Сумарокова Другу не удастся разубедить Пиита, то у Пушкина Книгопродавец достигает своей цели, а Поэт переходит на вполне будничную прозу.

Важно и такое смещение в диалоге. Если сумароковский Пиит разъяснял свою позицию Другу, то в пушкинском разговоре сходятся полярности: вдохновенный поэт и торгаш. Для одного творчество – смысл и цель существования, для другого – «одна забава». Для поэта рождение стихотворения – это труд, для его собеседника – необременительное занятие, в результате которого появляется то, что имеет цену. Именно книгопродавцу принадлежат трезвые оценки времени, в котором он живет («Наш век – торгаш»), и способ разрешения вечной дилеммы («Не продается вдохновенье, // Но можно рукопись продать»).

Стихотворение Лермонтова так же, как и два предыдущих, строится как драматическая сцена, только у Лермонтова это еще подчеркивается и введением ремарки, рисующей место действия, обозначающей мизансцену: «Комната писателя; опущенные шторы. Он сидит в больших креслах перед камином. Читатель с сигарой, стоит спиной к камину. Журналист входит». Как видим, кабинет писателя закрыт, отгорожен от мира. И такая отгороженность усиливается образом медвежьей берлоги, который появляется в эпиграфе: «Поэты похожи на медведей, которые кормятся тем, что сосут свою лапу. *Неизданное*».

В сцене участвуют три собеседника. И позиции здесь иные – спорят, полемизируют между собой Журналист и Читатель, а писатель пребывает в глубоком кризисе, он задается вопросом: «О чем писать?», который пунктиром (трижды) проходит через его монологи. Как замечает Д.Е. Максимов, «в стихотворении «Журналист, читатель и писатель» в заключительном монологе высказывается мучительное гамлетовское сомнение в этическом праве поэта на поэзию – сомнение совести» [Максимов, 1964, с. 95].

Если герой Сумарокова точно знал, на что должно быть направлено его перо, четко формулировал свою позицию борца, то лермонтовский герой утратил этот дух, он пребывает в духовном и творческом кризисе. Д.Е. Максимов так определял идею стихотворения: «Лермонтов хочет, чтобы поэт «проснулся», вспомнил о своей гражданской пророческой миссии («Поэт»), и вместе с тем не видит реального пути к ее успешному выполнению» [Максимов, 1964, с. 93–94].

Таким образом, лермонтовский поэт иначе выстраивает свои отношения с социумом («толпой»). Он отказывается от прямого воздействия на нее, уходит в молчание, так как утратил веру в то, что его творение найдет тот отклик у людей, на который рассчитывает поэт, будет понято обществом. Вопрос: «О чем писать?», как мы отметили выше, проходит сквозной линией через монолог поэта, однако он отражает не только кризис тем и жанров, не только не возможность самовыражения, но и неспособность толпы, читателя, критика («журналиста») понять тот посыл, тот внутренний порыв, который лежит у истоков любого творения. И такой уход в свой мир, в духовное одиночество, кризис в общении поэта со своим читателем (не с тем единственным, верным читателем, который ждет творений своего кумира, а читателем как некоей обезличенной массой) вписывается в лермонтовское понимание современного положения поэта. О.В. Зырянов, анализируя смысл стихотворения «Пророк», отмечает, что Лермонтов развивает в нем ситуацию «Пророк в миру», которая «актуализирует проблему социальной коммуникации, драматическую природу диалога и диалогические интенции лирического сознания» [Зырянов, 2013, с. 47]. Как показывает исследователь, рассматривая в стихотворении библейские аллюзии, «Лермонтову важно показать, что истина рождается не в конфронтации, а в диалоге, что высшая мудрость, достойная пророка нового времени, состоит

не в запальчивости индивидуализма, а в умении расслышать другого и тем самым откорректировать собственную позицию. Вина за трагический конфликт возлагается в таком случае сразу же на обе стороны: и на поэта-пророка, и на безумную, самолюбивую толпу-чернь» [Зырянов, 2013, с. 51].

И хотя в целом понимание предназначения поэта и смысла поэтического творчества у Лермонтова оказывается созвучным позиции А.П. Сумарокова – они оба считают, что Слово должно активно воздействовать на общество и способно влиять на сознание человека, – в этом стихотворении его Поэт, скорее, высказывает мысли сумароковского Друга, чем Пиита.

Вот, собственно, и все указания на связь двух художественных систем: лермонтовской и сумароковской, которые можно найти в научной литературе. Вместе с тем для нас очевидны и некоторые иные «схождения».

Прежде всего, это интерес к гамлетовской теме. Известно, что именно А.П. Сумароков первым в русской литературе обращается к трагедии Шекспира. Его интерпретация пьесы, бесконечно далекая от первоисточника, имела счастливую театральную судьбу в России. Конечно, Лермонтов знакомится с шекспировским произведением не по сумароковскому переложению – он читает первоисточник. Но традиция восприятия «Гамлета» в России идет именно от Сумарокова [Захаров, 2008; Амелин, 2003]. Не исключено, что первый русский вариант «Гамлета» знали в Тарханах, так как известно, что дед поэта М.В. Арсеньев увлекался театром, ставил домашние спектакли. Согласно семейному преданию, он умер во время постановки шекспировской пьесы в новогоднюю ночь 1810 года, а исполнял в ней роль могильщика.

Гораздо интереснее другая перекличка, и связана она с тем, как представлен образ волны в двух стихотворениях: Сумарокова «Море и вечность» (1759) и Лермонтова «Волны и люди» (около 1830-1831).

Нужно заметить, что «морская тема» и для русского классицизма, и для русского романтизма имела особое значение. А. Иваницкий отмечает, что в отечественной традиции (в том числе и у Сумарокова) значение этого образа связано с покорением Петром моря. При этом «прагматика морской экспансии в оде связала моря в один образно-смысловой узел с ведущими к ним реками» [Иваницкий, 2011, с.

116]. В свете наших рассуждений особое значение имеют следующие наблюдения ученого: «...именно реки лежат в центре прославляемого одой рукотворного переустройства Натуры. По воле монарха они текут вспять от морей, вглубь страны, меняя фундаментальные отношения моря и тверди» [Иваницкий, 2011, с. 116]. «Рукотворная перемена (разворот) рек дает новые основания для олицетворения морской и речной воды, текущей навстречу царице уже по собственной воле <...> Фактически моря вслед за реками разворачивают и свой путь, и свою роль. Они больше не «питаются» впадающими в них реками, но несут их в центр страны, питая ее и царицу. Подобно рекам, навстречу монарху «текут» подданные» [Иваницкий, 2011, с. 116]. Все эти смыслы не раз воссоздавались в русской литературе XVIII века, и прежде всего в жанре оды⁴.

На этом фоне интересна сумароковская миниатюра «Море и вечность», в которой появляется тот же образ моря и впадающей в него реки, но только существенно переосмысленный. Сумароков «возвращает» реке ее природное течение (к морю, а не от него) и тем самым разрушает классицистическую трактовку.

МОРЕ И ВЕЧНОСТЬ

Впадете вскоре,
О невские струи, в пространное вы море,
Пройдете навсегда,
Не возвратитесь из моря никогда, –
Так наши к вечности судьбина дни преводит,
И так оттоле жизнь обратно не приходит.

<1759>

Стихотворение «Море и вечность» впервые было напечатано в «Трудолюбивой пчеле» в августе 1759 года. Что оно собой представляет? Своего рода зарисовку с натуры. Лирический герой наблюдает впадение «невских струй» в море и, обращаясь к ним, находит аналогию с жизнью человека, тем самым выводит универсальный закон: жизнь человека быстротечна, человек уходит в вечность, не оставляя ничего после себя. По сути, перед нами миниатюра, которую можно назвать сумароковским «реквиемом», и она стоит у истоков целого ряда аналогичных произведений, в такой лако-

⁴ Б.В. Нейман в свое время указал, что в М.В. Ломоносова М.Ю. Лермонтов воспринял именно символику моря, поэтому мы обращаемся к работе, в которой рассмотрен образ моря в художественной картине мира М.В. Ломоносова.

ничной форме выражающих мысль о конечности человеческой жизни.

Двухчастность задана уже названием, а затем реализуется в композиции стихотворения, в котором всего 6 строк: первые четыре рисуют мир природы, последние две представляют собой умозаключение (переход, когда из наблюдения рождается умозаключение / сентенция, осуществляется словом «так»). При этом Сумароков чередованием коротких и длинных строк (5/13; 6/12) ритмически передает движение волн. И важным становится тот факт, что море и река показаны в их обычном – спокойном – состоянии, а не как наводнение, разбушевавшаяся стихия⁵. Поэтому у Сумарокова нет оснований для реализации идеи покорения, которая была характерна для оды. Он наблюдает за естественным, спокойным состоянием природы и течением жизни, когда малое переходит в большое и растворяется в нем, а потому лирический герой не испытывает смятения и страха, которые были бы неизбежны при изображении кризисных проявлений природы. Море в его спокойном состоянии становится образом-символом вечности, той бытийной сущности, из которой приходит человек в мир и в которую уходит.

Этот же мотив быстротечности жизни, неизбежности смерти появляется в раннем стихотворении Лермонтова «Волны и люди»:

Волны катятся одна за другою
С плеском и шумом глухим;
Люди проходят ничтожной толпою
Также один за другим.

Волнам их неволя и холод дороже
Знойных полудня лучей;
Люди хотят иметь души... И что же?
Души в них волн холодней!

Это стихотворение датируют 1830–1831 годом (это время обучения поэта в Московском университете), а комментируют таким образом: «В нем отразилась пессимистическая настроенность, характерная для его ранней филос. лирики. Осн. мотив стих., часто встречавшийся у Л. в этот период, – сопоставление мира природы и чело-

⁵ Крупные наводнения в Санкт-Петербурге были в 1752, 1756 гг.

веческого общества; его бездушию и ничтожеству автор дает резко отрицат. характеристику. В стих. использован прием тематич. параллелизма, неоправданно нарушенный в 7-8-й строках (что указывает на еще недостаточно искусное владение стихом» [Назарова, 1981, с. 91].

В отличие от сумароковского стихотворения, здесь нет направленного движения – движения волн («невских струй») в море. У Лермонтова череда волн уходит в никуда, в небытие (отсюда ощущение бессмысленности жизни, бесполезности движения безликой толпы)⁶. А образ движущихся в вечность волн получает новые коннотации, так как в стихотворении появляется вторая часть, в которой речь идет о душе человеческой, которая «волн холодной».

Д.Н. Жаткин и Т.А. Яшина указывают, что претекстом лермонтовского произведения является философское стихотворение *A Reflection at Sea* Томаса Мура, которое чаще всего переводят как «Отражение в море», входящее в юношеский цикл поэта. Исследователи пишут: «Несмотря на то что первый перевод *A Reflection at Sea* появился только в 1870-е гг., это произведение было знакомо в оригинале раннему М.Ю. Лермонтову, который на рубеже 1820–1830-х гг. активно интересовался творчеством Дж.-Г. Байрона и поэтов его окружения, в том числе и Томаса Мура. В стихотворении «Волны и люди» (1830 или 1831) М.Ю. Лермонтов отчасти переосмыслил тему английского оригинала, сохранив в изначальном виде параллель между человеком и волной и мысль о быстротечности земного бытия» [Жаткин, 2011, с. 381].

И это последнее замечание оказывается очень существенным. Как видим, по сути, у М.Ю. Лермонтова от стихотворения Мура остается только «параллель между человеком и волной и мысль о быстротечности земного бытия» [Жаткин, 2011, с. 381], то есть то, что есть и в стихотворении Сумарокова. Что же остается нереализованным? Тема. Призыв Мура любоваться волнами, впадающими в море. Лунный пейзаж. И самое главное – все, кто когда-либо переводил это стихотворение, стремились передать, как «романтическая устремленность, приподнятость разрешается в абсолютную цельность, где бесследно исчезают любые диссонансы, душевным или

⁶ Подробнее об образе волн и речном топосе у М.Ю. Лермонтова см. статьи И.С. Юхновой [Юхнова, 2018], Г.В. Москвина [Москвин, 2018], А. Молнар [Молнар, 2016], И.Н. Кошелевой [Кошелева, 2009] и др.

житейским тревоблениям противопоставлено состояние умиротворенности и гармонии всего сущего» [Жаткин, 2011, с. 381]. То есть то, чего нет в стихотворении Лермонтова. Иную идею выражает и двухчастная структура. В стихотворении Мура: «Прилив душевного волнения, подобно приливу волны, оказывается способен сконцентрировать в себе все многообразие проявлений окружающего бытия, всю гамму противоречивых чувств и настроений» [Жаткин, 2011, с. 381]. У Лермонтова вторая часть только усиливает чувство безнадёжности и холодности.

Таким образом, можно высказать осторожное предположение, что М.Ю.Лермонтов знал стихотворение Сумарокова и, даже если толчком к созданию стихотворения «Волны и люди» и стало чтение Т. Мура, то проступал в нем иной текст, текст другого автора. Вероятно, именно потому, что слишком несхожи стихотворения Мура и Лермонтова, составители «Лермонтовской энциклопедии» (1981) и не посчитали возможным указывать на их связь в своем издании. А образ волны еще не раз появится в произведениях Лермонтова, станет одним из самых частотных и многозначных.

Источники

1. Сумароков А.П. Избранные произведения. – Л.: Советский писатель, 1957. – 608 с.

Литература

1. Амелин М. Александр Сумароков – Гамлет // Новая Юность. – 2003. – № 4 (61) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2003/4/amel.html (дата обращения: 24.12.1018).

2. Вишневский К.Д. Стихосложение // Лермонтовская энциклопедия. – Москва: Советская энциклопедия, 1981. – С. 541–549.

3. Вяземский П.А. О Сумарокове // Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика / Сост., вступ. статья и коммент. Л. В. Дерюгиной. Москва: Искусство, 1984. – С. 113–118.

4. Жаткин Д.Н., Яшина Т.А. Juvenile Poems Томаса Мура в России: традиции и переводы // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2011. – № 1. – С. 375–382.

5. Захаров В.Н. Сумароков и Шекспир // Знание. Понимание. Умение. – 2008. – № 5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.zpu-journal.ru/e->

zpu/2008/5/Zakharov_Sumarokov&Shakespeare/ (дата обращения: 24.12.2018).

6. Зырянов О.В. Еще раз о лермонтовском «Пророке» (К проблеме кластерного подхода к лирическому интертексту) // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. – 2013. – № 1. – С. 40–53.

7. Иваницкий А.И. Море в поэтической модели мира М.В. Ломоносова (к вопросу о феномене барочного классицизма) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 5 (59). – С. 115–118.

8. Кошелева И.Н. Мифология природы в поэзии В.А. Жуковского и М.Ю. Лермонтова // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 6 (18). – С. 82–84.

9. Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. – Москва; Ленинград: Наука, 1964. – 266 с.

10. Молнар А. Метафора «вода – женщина» у Лермонтова и Гончарова в аспекте языковой креативности // Труды института русского языка им. В.В. Виноградова. – 2016. – Т. 7. – № 7. – С. 382–393.

11. Москвин Г.В. Интерпретация феномена ундины в творчестве Фридриха де ла Мотт Фуке (повесть «Ундина»), В.А. Жуковского (стихотворный перевод повести «Ундина»), М.Ю. Лермонтова (повесть «Тамань») // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2018. – № 2. – С. 252–257.

12. Назарова Л.Н. «Волны и люди» // Лермонтовская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 91.

13. Нейман Б.В. Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый. – Москва: ОГИЗ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. – С. 422–465.

14. Прощин Е.Е. Опыт рецепции классического «Памятника»: по страницам современной поэтической антологии // Болдинские чтения 2018. – Нижний Новгород: изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2018. – С. 188–191.

15. Юхнова И.С. Речной топос в творчестве М.Ю. Лермонтова // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – № 1. – С. 448–449.

M.Yu. LERMONTOV AND A.P. SUMAROKOV: POSSIBLE CONVERGENCIES

© **Yuhnova Irina Sergeevna (2019)**, Doctor of Philology, professor, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russia), yuhnova@flf.unn.ru

The article reveals one of the aspects of the “Lermontov and Classicism” problem, which to this day remains in the unexplored category. The subject of the study is the possible points of convergence of the artistic systems of A.P. Sumarokov and M.Yu. Lermontov. The purpose of the article is to identify and analyze facts that indicate the direct or indirect perception by M. Yu. Lermontov of ideas, images, motives, features of the poetic organization of works by A.P. Sumarokov. Scholars name two possible parallels between Lermontov’s work and Sumarokov’s tradition: the first is connected with the attempts of writers to reproduce the metrics of folk poetry, the second – with the appeal to the form of the Poet’s dialogue with an unidentified interlocutor. In Lermontov’s poem “Journalist, reader, and writer” this form allows readers to identify the consonance of the author’s understanding of the poet’s purpose and the poetic Word, which should actively influence the society and human consciousness, with Sumarokov’s position expressed in the poem “Piit and His Friend”. Using the methods of comparative, comparative historical and transtextual analysis, the author also discovers a number of other “convergences” of the two artistic systems. First, it is their interest in the Hamlet theme. Second, their semantic closeness of interpretations of the image of the wave and the “marine theme”. It is suggested that the indirect source of the poem “Waves and People” for Lermontov could be Sumarokov’s miniature “Sea and Eternity”. Destroying the classic interpretation of the image of the sea and its associated rivers, A.P. Sumarokov finds it as a symbol of eternity, establishing a similarity between the flow of waves and the unidirectional movement of human life. M.Yu. Lermontov, refusing the idea of directional movement and drawing the parallel between the coldness of the waves and the coldness of human souls, which Sumarokov lacks, nevertheless addresses the same motive for the transience of life and the inevitability of death. Thus, in the text of the poem “Waves and People” by M. Yu. Lermontov’s text we can see the emergence of miniatures by A.P. Sumarokov, which may serve as new significant evidence of the dialogical connection between the two poets.

Keywords: A.P. Sumarokov, M.Yu. Lermontov, classicism, marine theme, “Journalist, reader and writer”, “Waves and people”.

Sources

1. *Sumarokov A.P.* Izbrannyye proizvedeniya. – L.: Sovetskij pisatel', 1957. – 608 s. (In Russ.)

References

1. *Amelin M.* Aleksandr Sumarokov – Gamlet // Novaya Yunost'. – 2003. – №4 (61). – Available at: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2003/4/amel.html (data obrashcheniya: 24.12.1018). (In Russ.)
2. *Vishnevskij K.D.* Stihoslozhenie // Lermontovskaya ehnciklopediya. – Moskva: Sovetskaya ehnciklopediya, 1981. – S. 541–549. (In Russ.)
3. *Vyazemskij P.A.* O Sumarokove // Vyazemskij P. A. Estetika i literaturnaya kritika / Sost., vstup. stat'ya i komment. L. V. Deryuginoj. Moskva: Iskusstvo, 1984. – S. 113–118. (In Russ.)
4. *Zhatkin D.N., Yashina T.A.* Juvenile Poems Tomasa Mura v Rossii: tradicii i perevody // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. – 2011. – № 1. – S. 375–382. (In Russ.)
5. *Zaharov V.N.* Sumarokov i Shekspir // Znanie. Ponimanie. Umenie. – 2008. – № 5. – Available at: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Zaharov_Sumarokov&Shakespeare/ (data obrashcheniya: 24.12.2018). (In Russ.)
6. *Zyryanov O.V.* Eshche raz o lermontovskom «Proroke» (K probleme klasternogo podhoda k liricheskomu intertekstu) // Ural'skij filologicheskij vestnik. Seriya: Russkaya klassika: dinamika hudozhestvennyh sistem. – 2013. – № 1. – S. 40–53. (In Russ.)
7. *Ivanickij A.I.* More v poehticheskoy modeli mira M.V. Lomonosova (k voprosu o fenomene barochnogo klassicizma) // Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – 2011. – № 5 (59). – S. 115–118. (In Russ.)
8. *Kosheleva I.N.* Mifologiya prirody v poehzii V.A. Zhukovskogo i M.Yu. Lermontova // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. – 2009. – № 6 (18). – S. 82–84. (In Russ.)
9. *Maksimov D.E.* Poehziya Lermontova. – Moskva; Lenigrad: Nauka, 1964. – 266 s. (In Russ.)
10. *Molnar A.* Metafora «voda – zhenshchina» u Lermontova i Goncharova v aspekte yazykovoj kreativnosti // Trudy instituta russkogo yazyka im. V.V. Vinogradova. – 2016. – T. 7. – № 7. – S. 382–393. (In Russ.)
11. *Moskvin G.V.* Interpretaciya fenomena undiny v tvorchestve Fridriha de la Mott Fuke (povest' «Undina»), V.A. Zhukovskogo (stihotvornyj perevod povesti «Undina»), M.Yu. Lermontova (povest' «Taman'») // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. – 2018. – № 2. – S. 252–257. (In Russ.)
12. *Nazarova L.N.* «Volny i lyudi» // Lermontovskaya ehnciklopediya. – M.: Sovetskaya ehnciklopediya, 1981. – S. 91. (In Russ.)

13. *Nejman B.V.* Russkie literaturnye vliyaniya v tvorchestve Lermontova // Zhizn' i tvorchestvo M. Yu. Lermontova: Issledovaniya i materialy: Sbornik pervyj. – Moskva: OGIZ; Gos. izd-vo hudozh. lit., 1941. – S. 422–465. (In Russ.)

14. *Proshchin E.E.* Opyt recepcii klassicheskogo «Pamyatnika»: po stranicam sovremennoj poehticheskoy antologii // Boldinskie chteniya 2018. – Nizhnij Novgorod: izd-vo NNGU im. N.I. Lobachevskogo, 2018. – S. 188–191. (In Russ.)

15. *Yuhnova I.S.* Rechnoj topos v tvorchestve M.Yu. Lermontova // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. – 2018. – № 1. – S. 448–449. (In Russ.)

Поступила в редакцию 13.01.2019

ПАРАДОКС САДОВНИКОВА

© Кошелев Вячеслав Анатольевич (2019), SPIN-code: 7707-2445, доктор филологических наук, профессор, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского (Арзамасский филиал) (Арзамас, Россия), viacheslav.koshelev@mail.ru

В статье представлен анализ баллады Д.Н. Садовникова «Из-за острова на стрежень...» (1883). Цель исследования – выявление характеризующих балладу особенностей интерпретации известного сюжета о Стеньке Разине и установление причин востребованности данного произведения на рубеже XIX–XX вв. В работе применены сравнительно-сопоставительный и системный методы, методы сюжетно-мотивного, контекстуального и трансконтекстуального анализа. Доказывается, что сюжетной основой баллады Садовникова стало предание Я. Стрюйса о пленении и убийстве «персидской княжны», изложенное в монографии Н.И. Костомарова «Бунт Стеньки Разина» (1858). Образ «веселого и хмельного» атамана Стеньки Разина, утопившего в Волге полюбившуюся пленницу, чтобы укрепить свое влияние на «козацкую братию», оказался созвучен идеалам «преступного мира», проникшим в общерусскую культуру в конце XIX – начале XX вв. и подкрепленным «духом революционности». Как следствие, баллада Садовникова, положенная на музыку, стала восприниматься как народная песня, была адаптирована для эстрады, театра и кинематографа, легла в основу поэмы В. Каменского «Сердце народное — Стенька Разин». В лирическом цикле «Песни о Стеньке Разине» А.С. Пушкина (1826) тот же сюжет был осмыслен иначе: поэт развил философский мотив жертвоприношения, совершаемого героем после долгого раздумья. Однако произведение Пушкина не встретило столь массового читательского отклика. Делается вывод, что народная популярность баллады Д.Н. Садовникова была обусловлена ее соответствием «разбойничьим» общественным настроениям начала XX в., в то время как лирический цикл А.С. Пушкина, из-за его близости подлинной фольклорной поэтике и философской глубины, оказался слишком сложен для читательской аудитории.

Ключевые слова: Стенька Разин, красавица-княжна, народная баллада, источник, читатель, «святой разбой», «окаянство».

В 1934 году в Белграде вышел поэтический сборник Игоря Северянина под названием «Медальоны. Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах». В этот сборник автор включил сонеты-характеристики тех литераторов и музыкантов, которые повлияли на его становление как художника. Поэт представил уважаемых в словесности собственных предшественников, а также современников:

друзей, соратников, недругов, противников, оппонентов – прежде всего для того, чтобы подробнее и глубже разъяснить собственное творчество. Способ «представления» персонажа каждого из сонетов — это либо указание на его произведения, на героев, либо воспоминание о собственных ощущениях, либо активный спор с литературным противником. Сто сонетов были сгруппированы в сборнике в алфавитном порядке и названы по именам персонажей.

Среди «предшественников» были сонетно «увековечены» прежде всего «классики», входившие в программу реального училища: «Пушкин», «Лермонтов», «Гоголь», «Кольцов», «Гончаров», «Тургенев» и т.д. Кажется, единственный сонет оказался посвящен вполне забытому Дмитрию Николаевичу Садовникову (1847–1883):

Как смеет быть такой поэт забыт,
Кто в русских красках столь разнообразен,
В чьих песнях обессмертен Стенька Разин
И выявлен невольниц волжских быт.

Моря на паруса судов зыбит,
До красоты в разгуле безобразен,
Плывет Степан и, чувствуя, что сглазен
Святой разбой, он гневом весь кипит...

О, не умолкнет песнь о Стеньке долго,
Пока не высохнет до капли Волга, –
Но автора родной не вспомнит край...

«Прощай, страна, река и в поле колос,
Прощай меня», – его я слышу голос...
– Нет, ты, поэт, страну свою прощай!
1926 [Северянин, 1996, с. 37]

Сонетный призыв вспомнить и возвеличить «прозёванного гения» и забытого Россией великого поэта Садовникова сопрягался с не очень внятной характеристикой его созданий, в которых «обессмертен Стенька Разин» вкупе с не очень понятными «волжскими невольницами». Величие поэта, который просит прощения у страны – в то время, когда эта страна должна бы просить прощения у него! – видится Северянину несомненным.

Между тем, сам Садовников, родившийся в Симбирске и умерший в Санкт-Петербурге еще до рождения Игоря Северянина, был известен в литературных кругах (да и сам себя позиционировал) не

столько как поэт, сколько как фольклорист и этнограф (составивший известные сборники «Загадки русского народа» и «Сказки и предания Самарского края»), автор исторических рассказов и очерков для детского чтения («Языческие сны русского народа», «Подвиги простых русских людей» и др.), переводчик, литературный критик (цикл статей «Открытые письма по русской поэзии»). Его оригинальное поэтическое творчество сводилось к тому, что время от времени Садовников публиковал в журналах и газетах стихи и поэмы, ориентированные на народные баллады и песни.

Любимым предметом его поэтических созданий («Попутный ветер», «Зазноба», «Сон» и др.) был разбойничий быт, а любимым персонажем – Стенька Разин, которому посвящен большой поэтический цикл «На старой Волге». Впрочем, эта книга отдельным изданием вышла лишь в 1906 г., через 23 года после смерти автора – кажется, именно ее и воспел И. Северянин в своем сонете. А буквально за полгода до смерти Д.Н. Садовникова, весной 1883 г. в газете «Волжский вестник» появилась баллада, занявшая заметное место в массовой народной культуре:

Из-за острова на стрежень,
На простор речной волны
Выбегают расписные,
Острогрудые челны.

На переднем Стенька Разин,
Обнявшись с своей княжной,
Свадьбу новую справляет,
И веселый и хмельной...

[Песни русских поэтов, 1988, с. 249].

И так далее. В основе известного сюжета баллады (очень быстро превратившейся в народную песню) лежало предание, сообщенное голландским парусным мастером Яном Янусом Стрюйсом, который в Астрахани встречался с казачьим атаманом. «Путешествие Стрюйса» многократно издавалось в переводе на разные языки. В стихотворении Садовникова оно предстает в том виде, в каком было изложено в нашумевшей исторической монографии Н.И. Костомарова «Бунт Стеньки Разина» (1858):

«...Стенька с товарищами кутил на струге и катался по Волге. Козаки пили, ели, прохлаждались. Возле Стеньки сидела его любов-

ница, пленная персидская княжна. Она была одета великолепно, в вышитое золотом и серебром платье; жемчуги, бриллианты и разные драгоценные камни придавали блеск ее природной, ослепительной красоте. Уже замечали, что она начала приобретать силу над необузданным сердцем атамана. Вдруг, упившись до ярости, Стенька вскакивает с своего места, неистово подходит к окраине струга и, обращаясь к Волге говорит:

– Ах ты, Волга-матушка, река великая! много ты дала мне и злата, и серебра, и всего доброго; как отец и мать, славою и честью меня наделила, а я тебя еще ничем не поблагодарил; на ж тебе, возьми!

Он схватил княжну одной рукою за горло, другою за ноги и бросил в волны».

Этот «злодейский поступок» атамана, пишет историк, «не был только бесполезным порывом пьяной головы». Во-первых, он связан с известным «разбойничьим» обычаем: «Стенька, как видно, завел у себя запорожский обычай: считать непозволительное обращение козака с женщиною поступком, достойным смерти. Увлечшись сам на время красотою пленницы, атаман, разумеется, должен был возбудить укоры и негодование в тех, которым не позволял того, что дозволил себе, и, быть может, чтоб показать другим, как мало он может привязаться к женщине, пожертвовал бедною персиянкою своему влиянию на козацкую братию». Во-вторых, народное поверье, пришедшее из «языческих времен, когда реки представлялись в воображении одушевленными существами», предписывало «бросить что-нибудь в реку из благодарности после водяного пути». Костомаров приводит и еще один («народный») вариант той же легенды: «сделалась буря» – Разин бросил в Волгу персиянку – «и буря утихла» [Костомаров, 1994, с. 372–373].

Можно, например, монетку бросить, – а почему бы не «красавицу-княжну»? В диком поступке Стеньки Разина отразилась еще и та черта, которая в XX столетии стала важным признаком бытия «преступного мира». В.Т. Шаламов в «Очерках преступного мира» отметил особенно низкую ступень, которую в воровском мире занимает *женщина*:

«В моральном кодексе блатаря, как в Коране, декларировано презрение к женщине. Женщина – существо презренное, низшее, достойное побоев, недостойное жалости. Это относится в равной степени ко всем женщинам – любая представительница другого, не

блатного мира презирается блатарем». И далее: «Потомственный “урка” с детских лет учится презрению к женщине. “Теоретические”, “педагогические” занятия чередуются с наглядными примерами старших. Существо низшее, женщина создана лишь затем, чтобы насытить животную страсть вора, быть мишенью его грубых шуток и предметом публичных побоев, когда блатарь “гуляет”. Живая вещь, которую блатарь берет во временное пользование» [Шаламов, 1992, с. 40, 45].

Показательно, что именно на рубеже XIX и XX столетий, когда культура «преступного мира» стала активно развиваться и все чаще соприкасаться с общерусской культурой, – стихотворение Садовникова, казалось бы, затерявшееся в провинциальной волжской периферии, неожиданно обрело широчайшую известность: проникло сначала в лубок, а вскоре и в устный песенный репертуар. Автор мелодии песни «Из-за острова на стрежень...» остался неизвестным, – но сразу же нашумели ее первые исполнения: в 1902 г. на литературном собрании в Москве ее с успехом спел поэт С.Д. Скиталец, а в 1905 г. песня была инсценирована солдатским хором в Ярославле. Песня вошла в репертуар Федора Шаляпина и Надежды Плевицкой – и стала восприниматься как «народная».

Наконец, некий Василий Гончаров решился на театральную постановку этой «исторической былины». В сюжете «былины» рассказывалось, как Стенька Разин, одержав со своей «ватагой» победу над персами, взял в плен красавицу-персиянку и страстно её полюбил. Любовь атамана мешала казакам успешно воевать. Тогда есаулы решают напоить Разина и подкидывают ему поддельное письмо, из которого ясно, что княжна обманывает Разина с каким-то «принцем Хасаном». Стенька Разин в порыве злобы и ревности бросает княжну в Волгу. Этот сюжет увлек кинопредпринимателя Александра Дранкова – и осенью 1908 г. явился первый русский художественный кинофильм «Понизовая вольница», имевший огромный успех в первых «кинематографических театрах» страны.

Словом, песня «Из-за острова на стрежень...» особенно прижилась на Руси в «разбойную» революционную эпоху, оказавшись востребованной и в декадентских салонах, и в кабинетах рабоче-крестьянской власти, и в армии, и на воровских «малинах». Сюжет о потопленной княжне приобрел популярность именно в варианте Садовникова (хотя существовал, например, и вариант, написанный то-

гда же С.Ф. Рыскиным). И как-то получилось, что Садовников был воспринят как «открыватель» этого сюжета.

И почему-то «мимо» массовой культуры прошло стихотворение на тот же сюжет, написанное не кем-нибудь, а А.С. Пушкиным, – первый текст из цикла «Песни о Стеньке Разине» (1826):

Как по Волге-реке, по широкой
Выплывала остроносая лодка,
Как на лодке гребцы удалые,
Казаки, ребята молодые,
На корме сидит сам хозяин,
Сам хозяин, грозен Стенька Разин,
Перед ним красная девица,
Полоненная персидская царевна.
Не глядит Стенька Разин на царевну,
А глядит на матушку на Волгу.
Как промолвит грозен Стенька Разин:
«Ой ты гой еси, Волга, мать родная!
С глупых лет меня ты воспоила,
В долгу ночь баюкала, качала,
В волновую погоду выносила,
За меня ли молодца не дремала,
Казаков моих добром наделила.
Что ничем тебя еще мы не дарили».
Как вскочил тут грозен Стенька Разин,
Подхватил персидскую царевну,
В волны бросил красную девицу,
Волге-матушке ею поклонился [Пушкин, 1949, с. 23].

Пушкинский лирический цикл «Песни о Стеньке Разине» (из трех текстов) был прочитан автором на литературном вечере в московском доме Веневитиновых 12 октября 1826 г. (там состоялось еще и знаменитое чтение «Бориса Годунова»). Слушатели запомнили прежде всего именно первую песню, где Стенька Разин «выплывал ночью на остроносой своей лодке» [Пушкин, 1985, с. 29]. Летом 1827 года А.С. Пушкин попробовал их напечатать (в «Московском вестнике») и направил на «высочайшую» цензуру. Но получил однозначный ответ от А.Х. Бенкендорфа, что эти песни, «при всем поэтическом их достоинстве, по содержанию своему неприличны к напечатанию», ибо «церковь проклинает Разина, равно как и Пуга-

чева» [Пушкин, 1937, с. 336]. Сохранился этот цикл в копии редактора «Московского вестника» М.П. Погодина – и, будучи впервые опубликован лишь в 1881 г., остался не востребован читающей публикой.

История создания «Песен о Стеньке Разине», в которых Пушкин опирался и на фольклорные, и на книжные источники, детально и ярко представлена С.А. Фомичевым [Фомичев, 2012]. Нас в данном случае интересует первая из «Песен...». Ее сюжет заимствован из того же «Путешествия Стрюйса», на который опирались и Костомаров, и Садовников. При этом Пушкин привнес в него поэтику слышанных им в Михайловском народных песен «о Сеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории» (так Пушкин охарактеризовал этого героя в ноябре 1824 г. в письме к брату) [Пушкин 1937, с. 121].

С записками Стрюйса поэт познакомился в переводе А.О. Корниловича: там эпизод утопления «персиянки» несколько отличался от пересказа Костомарова. Стрюйс описывает атамана «на шлюпке», «рядом с дочерью одного персидского хана»: «Распаленный вином, он сел на край шлюпки и, задумчиво поглядывая на реку, вдруг воскликнул: “О Волга славная! ты доставила мне золото, серебро и разные драгоценности, ты меня взлелеяла и вскормила, а я, неблагодарный, ничем еще не воздал тебе. Прими же теперь достойную тебя жертву”. С сим словом схватил он несчастную Персиянку, которой все преступление состояло в том, что она покорила буйным желаниям разбойника, и бросил ее в волны» [Северный архив, 1824, с. 32].

«Поэтическое» содержание этого эпизода отыскивается разве что в монологе казака, «распаленного вином». В собственном поэтическом тексте Пушкин несколько расширил этот монолог и усилил его рядом существенных моментов: Волга воспринимается не только как «кормилица» и «дарительница» – но и как «родительница», воспитавшая разбойника.

После 1827 г. Пушкин к «Песням Стеньке Разине» не обращался. Однако время от времени вспоминал именно это обращение разбойника к Волге-матушке. П.Х. Граббе вспоминал беседу с Пушкиным и Н.Н. Раевским в январе 1834 г. в Демутовом трактире. Пушкин рассказывал о «празднике, данном Разиным на Волге, где он, стоя на своей лодке, произнес к этой первой из русских рек благодарствен-

ное воззвание, приписывая ей главные свои успехи и обвиняя себя, что ничего достойного не принес ей в жертву. При этих словах, к удивлению и ужасу всех присутствовавших, он схватил прекрасную пленную черкешенку, любовницу свою, покрытую драгоценными уборами, и сбросил в Волгу. В этом обращении разбойника к Волге много дикой поэзии, и, переложенное в пушкинские стихи с описанием происшествия, оно могло бы быть очень занимательно» [Русский архив, 1878, с. 786].

В пушкинской песне монолог атамана кажется «благодарственным воззванием» к Волге, воспринятой как «мать родная». И последующий его жест действительно вызывает «ужас», становясь своеобразной трагедией, напоминающей языческий обряд жертвоприношения. В балладе Садовникова (особенно в ее «массовом» варианте [Песни русских поэтов, 1988, с. 422–423]) нет никакой «языческой» основы жертвы – просто пьяный кураж «блатаря», который красуется перед казаками: какая-то «баба» для него ничего не значит! «Волга, русская река» здесь тоже, в сущности, не мифологична: какая разница – Волга или, к примеру, Дон? Важно другое заявление: «Ничего не пожалею! / Буйну голову отдам!» – тем легче, что «голова» эта не твоя. Если Пушкин представляет трагедию «благодарной жертвы», – то Садовников вообще снимает какую-либо «жертвенность». Не случайно сюжетным «продолжением» его баллады стал известный анекдот.

«Просыпается утром Стенька Разин, кличет слугу: “Васька! неси рассолу!”

Выпил, очухался: “Теперь веди эту самую... красавицу-княжну!”

“Так вы ж ее, Степан Тимофеевич, вчера в пьяном безобразии в набежавшую волну бросить изволили!”

“Я? Княжну? Быть не может!”

“Ну да! Так и сказали: не видала, мол, ты подарка...”

“Надо же, как неудобно получилось!”»

Совершенно различно у Пушкина и Садовникова представлена и жертва атаманского «разгула», «полоненная персидская царевна». В пушкинской песне «красна девица» ничего не чувствует и никак не действует – она просто деталь антуража (наряду с «гребцами удалыми» и «казаками молодыми»). Показательно, что в записке к А.С. Норову, благодаря того за присланные книги о Стеньке Разине (С.А. Фомичев датирует эту записку 1826–1827 г.), он называет пер-

сиянку из «Путешествия Стрьюса» *одалиской*: «Отсылаю тебе, любезный Норов, твоего *Стеньку*, завтра получишь *Struys* и одалиску» [Пушкин, 1948, с. 94]. Одалиска – это наложница в восточном гареме, причем, самого низшего статуса: главных жен называли «кадинами», за ними следовали прислужницы («гедиклик»), а одалиски исполняли службу хозяину время от времени – сексуальные «жертвы», почти лишённые индивидуальности.

У Садовникова – «княжна», которая к тому же «начала приобретать силу» над атаманом (что вызывает «ропот и насмешки» ватаги). В выведенной сцене она, правда, испугана пьяными выходками «хозяина» – ведет себя, как и подобает живой женщине:

А княжна, склонивши очи,
Ни жива и ни мертва,
Робко слушает хмельные,
Неразумные слова.

«Грозен Стенька Разин» пушкинской песни абсолютно трезв и никак не зависит от мнения «ребят молодых». После долгого раздумья и прочувственного монолога он решается «пожертвовать» Волге обреченную на жертву персидскую полонянку. «Веселый и хмельной» Стенька в балладе Д.Н. Садовникова совершает подобное деяние именно потому, что напился без меры и выпендривается «перед вольными людьми». Да еще и приказывает после утопления живого человека плясать и грянуть «хоровую» «на помин ее души».

Сопоставление двух песен на один сюжет неизбежно наводит на размышление о специфике массовых читательских предпочтений.

Опубликованы оба текста были в начале 1880-х гг. – почти одновременно. Пушкинская песня – чуть раньше и в более престижном издании (газета И.С. Аксакова «Русь»), а через несколько лет – вошла в собрания сочинений. Баллада Садовникова после публикации в провинциальной газете входила разве что в лубочные издания. И тем не менее, знаменем «массовой культуры» XX века, воспринятым как подлинно «народная песня», стала не песня Пушкина (сознательно ориентированная на поэтику народной песни), а баллада Садовникова, от народной поэзии весьма далекая.

При всем пиетете к Пушкину на рубеже XIX–XX вв. его «народное» создание осталось невостребованным. «Песни о Стеньке Разине» не вошли ни в популярные собрания произведений Пушкина «для семьи и школы», ни в научно подготовленные собрания «песен

русских поэтов», объединившие те авторские тексты, которые стали народными песнями. И.Н. Розанов, создатель первого по времени такого собрания, во вступительной статье назвал соответствующие антологии, объединившие народные песни, «которые уже отзвучали», и поэтов, «которых знают обычно только по именам, иногда довольно громким», – «поэтическими гробницами», а опубликованные тексты — «достоянием литературных гробокопателей».

Баллада Садовникова возникает в ином историко-литературном ряду: «В числе авторов популярнейших до сих пор произведений явится целый ряд новых имен, о которых часто не знают антологии и очень мало знают литературоведы. Тут будут Аммосов, автор песни “Хаз-Булат удалой”, В. Богданов, автор “Дубинушки”, Дмитрий Давыдов, сибирский поэт, краевед и этнограф, автор песни “Славное море, священный Байкал”, Межевич, песня которого “По морям, по волнам” до сих пор всюду звучит на улицах и площадях; Навроцкий и Д. Садовников – авторы песен о Стеньке Разине “Есть на Волге утес” и “Из-за острова на стрежень”, Трефолев, которому принадлежит “Песня о камаринском мужике” и многие, многие другие. На долю этих поэтов выпало большое счастье – их произведения до сих пор живут в устах миллионов» [Песни русских поэтов, 1936, с. XXXIII–XXXIV].

По наблюдениям того же Розанова, поэтические тексты, «сочиненные как песни и заимствовавшие многие приемы поэтики старинных устных песен», воспринимаются в современной песенной культуре как «псевдонародные» и «искусственные» создания. Другое дело, если автор осознается как «выразитель чаяний и настроений передового разночинства, склонного к общественным и революционным идеям» [Песни русских поэтов, 1936, с. 497]. Баллада Садовникова была воспринята именно в духе такой «революционности». Так, В.М. Жирмунский, рассказывая в 1966 г. (в письме к В.Е. Гусеву) о песенных пристрастиях своей юности, называет «Из-за острова на стрежень» в ряду таких песен, как «Отречемся от старого мира...» (П.Л. Лаврова), «Смело, товарищи, в ногу...» (Л.П. Радина), «Варшавянка» (Г.М. Кржижановского) [Гусев, 1988, с. 38].

«Песенная» история утопленной Стенькой Разиным «полоненной царевны» стала основой сюжета позднейшей поэмы Василия Каменского. Знаменитый футурист написал роман о Разине (лирическая проза со стихотворными вставками). Роман был издан в 1916 г., а

стихотворные отрывки из него («Чугунное житье», «Стенька Разин на персидском базаре» и др.) постоянно дополнялись, пока, наконец, в 1918 г. в Тифлисе не явилась поэма под заглавием *«Сердце народное – Стенька Разин»*. Поэма перерабатывалась и дополнялась, переделывалась в пьесу («коллективное представление в 9-ти картинах»), которая в 1925 г. была поставлена в «Театре Революции». В своей «футуристической» автобиографии автор с гордостью заметил, что эта поэма «родилась чудом в дни мировой скорби, когда душа истосковалась по вольной воле, а сердце устало биться без творческого смысла. Разин расцвел желанным солнцем на небе литературного безвременья и жалкой трусости. Эта книга дает гениальное выражение сущности всенародной любви к своему бессмертному герою Степану Разину, выявляя его утрозарным борцом за Волю» [Каменский, 1918, с. 160].

Основной клич этого «утрозарного борца» – «Сарынь на кичку!» – призыв к ватаге стать на краю судна, приготовившись «шкуру драть – парчу с купца»:

Сарынь
На кичку!
Кистень за пояс,
В башке зудит
Разгул до дна.
Свисти!
Глуши!
Зевай!
Раздайся!
Слепая стерва,
Не попадайся! Вва! [Каменский, 1966, с. 161].

Истории с «полоненной царевной» (в поэме ее зовут «персидская царевна Мейран») посвящено четыре из девяти эпизодов. Разинская «вольница» шумит: «Волги мало нам» – и отправляется грабить Персию. Разин оказывается «в персидском саду апельсинном», где влюбляется в прекрасную Мейран («камнем любовь налегла») и вывозит ее «под гусларские песни» обратно на Волгу, которая «для вольницы счастьем течет» и на которой «холопская голь власть свою правит». В этих условиях обнаруживается, что дивная Мейран – «змея гремучая». И верный есаул Разина Васька Ус предупреждает: «А ну ее к рожну – / Персидскую княжну!». И далее:

Не до баб нам, атаман,
Когда с войском караван
От царя идет в заимку.
А ты с бабой спишь в обнимку.
Сказано – сделано:
На струг вышел Степан
Из шатровой завесы,
А в руках – гибкий стан
Извивался принцессы.
Взмах!
И брызги алмазные
Ослепили глаза.
Песни бражные, праздные
Разлила бирюза.
Прощай!
Степан, как в бреду,
Воем был псиновым:
«Не живать мне в саду,
Не бывать в апельсиновом» [Каменский, 1966, 168–169].

Затем следует «голытьбиный поход на Москву»: «Эх, дать бы им всем / Кистенем по башкам». И, как водится, казнь Стеньки «в день июньский на площади Красной». Это довольно странное творение футуриста, отразившее безудержную русскую «вольницу», было в свое время оценено серьезными филологами как «лучшее, что написал Каменский» [Степанов, 1966, с. 25]. Не случаен и широчайший успех поэмы, пришедшийся на самый разгар гражданской войны – «русского бунта». Действительно: сюжет о брошенной в воду царевне («княжне», «принцессе») наилучшим образом отразил существо русской революции.

Известно высказывание Пушкина, представляющее «разинщину» в ее многомерности: *«Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный»*. Здесь своевольный «русский бунт» напрямую связан с Божественной волей. В «Истории Пугачевского бунта» приведено яркое высказывание «русского бунтаря»: *«Богу было угодно наказать Россию через моё окаянство»* [Пушкин, 1950, с. 77]. «Окаянство» осознается его носителем в качестве наказания Божия (заодно дающего неограниченную власть в руки этого «окайного»). «Кроме того, поставив определения “бессмысленный и

беспощадный” *после* определяемого слова, Пушкин тем самым придал им особенную емкость и весомость <...> “Бессмысленный” — это ведь значит и бесцельный, самоцельный и, значит, бескорыстный. А особенное ударение на завершающем слове “беспощадный” несет в себе смысл ничем не ограниченной беспощадности, естественно обращаясь и на самих бунтовщиков, и на их вожака» [Кожин, 2002, с. 149].

В самом деле: если героем баллады оказывается Разин, лидер «крестьянской войны» XVII-го, «бунташного» столетия, уже одно это становится стимулом приятия идеи «революционности». Перед нами именно *баллада*, ориентированная на «разбойничью» («удалую», «молодецкую») народную песню-балладу с кровавой развязкой в финале, основанной на экспрессивном характере воспеваемого героя-разбойника, недовольного, по выражению Игоря-Северянина, «тем, что сглазен *святой разбой*» В сущности, Стенька Разин Садовникова — это «вор в законе», вершитель судеб «блатного мира», сформировавшегося на рубеже XX века. «Блатных», по наблюдению В. Шаламова, нет, например, в «Записках из мертвого дома» Достоевского: писатель «их не знал, а если видел и знал, то отвернулся от них как художник». Садовников, напротив, воспел именно «блатаря» с его душевным пьянством и похмельем, бесшабашным развратом и мрачным кутежом.

«Вся воровская психология построена на том давнишнем, вековом наблюдении блатарей, что их жертва никогда не сделает, не может подумать сделать так, как с легким сердцем и спокойной душой ежедневно, ежечасно рад сделать вор. В этом его сила — в беспредельной наглости, в отсутствии всякой морали. Для блатаря нет ничего *слишком*» [Шаламов, 1992, с. 7, 35]. Но подобная же психология лежит в основе любого «революционного» (тоже — «святого»!) действия, направленного на то, чтоб разрушить «весь мир насилия» (и непременно — «до основания») и создать нечто, обозначенное как «новый мир», очертания которого еще трудно различимы. А пока — гуляем, братва! «Ну-ка, Филька, черт пляши!»

Именно «на гребне» подобных «разбойничьих» настроений русского общества «некалендарного XX века» и воспрянул этот «волжский» гимн, воспринятый едва ли не как символ «русской души», которой непременно надобно «развернуться». А чуть позднее, когда пол-России сидело в ГУЛАГе, а вторая половина поневоле должна

была «плясать» и исполнять роль охранников, атаманов «святой разбой» стал и вовсе востребован.

А пушкинская песня, с ее развернутой философской символикой «жертвоприношения» Волге-матушке, оказалась чересчур сложной не только для «блатного», но и для иного читательского сообщества.

Источники

1. *А.С. Пушкин* в воспоминаниях современников. – Т. 2. – Москва: Художественная литература, 1985. – 593 с.
2. *Каменский В.* Его – моя биография великого футуриста. – Москва: Китоврас (Тип. Т.Ф.Дортман), 1918. – 228 с.
3. *Каменский В.* Стихотворения и поэмы. – Москва-Ленинград: Советский писатель, 1966. – 508 с.
4. *Костомаров Н.И.* Бунт Стеньки Разина: Исторические монографии и исследования. – Москва: Чарли, 1994. – 640 с.
5. *Песни русских поэтов* в 2 т. – Т. 2. – Ленинград: Советский писатель, 1988. – 622 с.
6. *Песни русских поэтов: XVIII-первая половина XIX века.* / Ред., статья и комм. И.Н. Розанова. – Ленинград: Советский писатель, 1936. – 625 с.
7. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в 16 томах. – Т. 3. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1949. – 744 с.
8. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинение в 16 томах. – Т.9. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1950. – 488 с.
9. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в 16 томах. – Т.13. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1937. – 651 с.
10. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинение в 16 томах. – Т.15. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1948. – 391 с.
11. *Русский архив.* Историко-литературный сборник. – Вып. 5. – Москва: Тип. Лебедева, 1878. – 522 с.
12. *Северный архив*, журнал истории, статистики и путешествий, издаваемый Ф. Булгариным. – Ч.10. – Апрель, № 7. – Санкт-Петербург: в Военной тип. Главного штаба Е.И.В, 1824. – 333 с.
13. *Северянин И.* Сочинения в 5 т. – Т. 4. – Санкт-Петербург: Логос, 1996. – 592 с.
14. *Шаламов В.Т.* Колымские рассказы: [В 2 кн.] – Кн. 2. – Москва: Советская Россия, 1992. – 431 с.

Литература

1. Гусев В.Е. Песни, романсы, баллады русских поэтов // Песни русских поэтов в 2 т. – Т. 1. – Ленинград: Советский писатель, 1988. – 662 с.
2. Кожин В. Россия. Век XX. Книга первая (1901–1939). – Москва: ЭКСМО-ПРЕСС, 2002. – 446 с.
3. Степанов Н.Л. Василий Каменский // Каменский В. Стихотворения и поэмы. – Москва; Ленинград: Советский писатель, 1966. – С. 5–48.
4. Фомичев С.А. «Песни о Стеньке Разине» // Пушкин А.С. Лирические циклы. – Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2012. – С. 126-154.

SADOVNIKOV PARADOX

© **Koshelev Vyacheslav Anatolyevich (2019)**, Doctor of Philology, professor, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Arzamas branch) (Arzamas, Russia), viacheslav.koshelev@mail.ru

The article presents the analysis of the ballad by D.N. Sadovnikov "Iz-za ostrova na strezhen (Stenka Razin Song) ..." (1883). The aim of the study is to identify the features of the interpretation of the famous plot about Stenka Razin, which characterize the ballad, and to establish the reasons for the demand for this work at the turn of the XIX-XX centuries. The study uses comparative and systematic methods, methods of plot-motive, contextual, and transtextual analysis. The author proves that the storyline of Sadovnikov's ballad was based on the story by J. Struys about the capture and murder of the "Persian princess", set out in the monograph by N.I. Kostomarov "Riot of Stenka Razin" (1858). The image of the "merry and intoxicated" ataman Stenka Razin, who drowned his beloved prisoner in the Volga in order to strengthen his influence on the "Cossack fraternity", turned out to be consonant with the ideals of the "criminal underworld" that had penetrated the general Russian culture in the late XIX – early XX centuries and underpinned by the "spirit of revolutionism." As a result, the ballad of Sadovnikov, set to music, started being perceived as a folk song, and was later adapted for pop, theater, and cinema, became the basis of V. Kamensky's poem "Folk Heart – Stenka Razin". A.S. Pushkin in the lyric cycle "Songs about Stenka Razin" (1826) interprets the same plot differently: the poet developed the philosophical motive of the sacrifice made by the protagonist after a long reflection. However, the work of Pushkin did not enjoy such a massive reader response. The author concludes that the mass popularity of the ballad by D.N. Sadovnikov was due to its correspondence to the "banditesque" public sentiments of the beginning of the 20th century, while the lyrical cycle of A.S. Pushkin, due to his proximity to genuine folklore poetics and philosophical depth, turned out to be too complicated for the readers.

Keywords: Stenka Razin, beautiful princess, folk ballad, source, reader, "holy robbery", "okayanstvo (ungodliness)".

Sources

1. *A.S. Pushkin v vospominaniyah sovremennikov*. – T. 2. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1985. – 593 s. (In Russ.)
2. *Kamenskij V. Ego – moya biografiya velikogo futurista*. – Moskva: Kitovras (Tip. T.F.Dortman), 1918. — 228 s. (In Russ.)
3. *Kamenskij V. Stihotvoreniya i poehmy*. – Moskva-Leningrad: Sovetskij pisatel', 1966. – 508 s. (In Russ.)
4. *Kostomarov N.I. Bunt Sten'ki Razina: Istoricheskie monografii i issledovaniya*. – Moskva: CHarli, 1994. — 640 s. (In Russ.)
5. *Pesni russkih poetov v 2 t.* – T. 2. – Leningrad: Sovetskij pisatel', 1988. – 622 s. (In Russ.)
6. *Pesni russkih poetov: XVIII-pervaya polovina XIX veka.* / Red., stat'ya i komm. I.N. Rozanova. – Leningrad: Sovetskij pisatel', 1936. – 625 s. (In Russ.)
7. *Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenij v 16 tomah.* – T. 3. – Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1949. – 744 s. (In Russ.)
8. *Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenie v 16 tomah.* – T.9. – Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1950. – 488 s. (In Russ.)
9. *Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenij v 16 tomah.* – T.13. – Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1937. — 651 s. (In Russ.)
10. *Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenie v 16 tomah.* – T.15. – Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1948. – 391 s. (In Russ.)
11. *Russkij arhiv*. Istoriko-literaturnyj sbornik. – Vyp. 5. – Moskva: Tip. Lebedeva, 1878. – 522 s. (In Russ.)
12. *Severnyj arhiv*, zhurnal istorii, statistiki i puteshestvij, izdavaemyj F. Bulgarinym. – CH.10. – Aprel', № 7. – Sankt-Peterburg: v Voennoj tip. Glavnogo shtaba E.I.V, 1824. – 333 s. (In Russ.)
13. *Severyanin I. Sochineniya v 5 t.* – T. 4. – Sankt-Peterburg: Logos, 1996. – 592 s. (In Russ.)
14. *Shalamov V.T. Kolymskie rasskazy: [V 2 kn.]* – Kn. 2. – Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1992. – 431 s. (In Russ.)

References

1. *Gusev V.E. Pesni, romansy, ballady russkih poehtov // Pesni russkih poehtov v 2 t.* – T. 1. – Leningrad: Sovetskij pisatel', 1988. – 662 s. (In Russ.)
2. *Kozhinov V. Rossiya. Vek XX. Kniga pervaya (1901 — 1939).* – Moskva: EHKSMO-PRESS, 2002. – 446 s. (In Russ.)

3. *Stepanov N.L.* Vasilij Kamenskij // Kamenskij V. Stihotvoreniya i poehmy. – Moskva; Leningrad: Sovetskij pisatel', 1966. – S. 5-48. (In Russ.)
4. *Fomichev S.A.* «Pesni o Sten'ke Razine» // Pushkin A.S. Liricheskie cikly. – Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Pushkinskogo Doma; Vita Nova, 2012. – S. 126-154. (In Russ.)

Поступила в редакцию 11.01.2019

КОМПОЗИЦИОННЫЕ МАРКЕРЫ МИНЕЙНОГО КОДА В РАССКАЗЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА «ТРЕТИЙ СЫН»

© Терешкина Дарья Борисовна (2019), SPIN-code: 8928-3482, доктор филологических наук, профессор, Российская академия народного хозяйства и государственной службы (РАНХиГС) при Президенте РФ (Новгородский филиал) (Новгород, Россия), terdb@mail.ru

Рассмотрение литературного произведения в системе контекстов давно стало постоянной литературоведческой практикой. Минейный код как один из инструментов, включающих текст в поле транстекстуальных связей, был предложен автором несколько лет назад и апробирован по отношению ко многим произведениям русской литературы, в которой «Четы-Минеи» стали одним из концептуальных текстов. В статье предлагается анализ рассказа Андрея Платонова «Третий сын» с точки зрения реализации в нем минейно организованной системы персонажей – семьи из трех поколений, собравшейся на похороны матери. Целью статьи является «дешифровка» содержащегося в рассказе минейного кода и раскрытие на основе полученных данных одной из неясных сторон идеи текста. Исключительность избранного произведения состоит в том, что в минейном коде важнейшее место занимают имена персонажей, тогда как в рассказе «Третий сын» отсутствуют как имена героев, так и иные признаки «жизненности» ситуации. В условиях максимальной абстрагированности повествования главным маркером минейности становится композиция рассказа, характеризующаяся многовершинностью системы образов. Шесть братьев, несмотря на различие их судеб, равны в своей преданности семье, в своей духовной силе. Они являются продолжением умершей матери, в образе которой прослеживаются агиографические мотивы. Центральная роль третьего сына обусловлена тем, что в его образе концентрируется смысл происходящего: он привозит в родительский дом маленькую дочь, становящуюся символом связи поколений, останавливает неуместное веселье братьев; его обморок, который может быть рассмотрен как посмертное чудо матери, заставляет остальных сыновей испытать скорбь и открыть для себя новые жизненные истины. Автор приходит к выводу, что, привлекая читателя в качестве полноправного генератора смысла, Платонов освобождает его от заданных негативных оценок, позволяя понять истинное Евангельское значение взаимодействия братьев на их пути к постижению бытийных смыслов.

Ключевые слова: минейный код, композиция, контекст, агиография, Евангелие.

В научных интересах ученых – преподавателей вузов многое определяется практикой преподавания. Именно занятия со студентами и школьниками зачастую становятся отправной точкой обра-

щения к хорошо известному тексту с новыми задачами. В нашем случае с рассказом Андрея Платонова «Третий сын» произошло именно так. Обычные вопросы, которые возникли при чтении текста со старшеклассниками и студентами, потребовали более глубокого анализа хрестоматийного произведения.

Рассказ был впервые опубликован в первом номере за 1936 г. журнала «Красная новь», затем – в сборнике рассказов 1937 г.

Сюжет рассказа хорошо известен. В областном городе умирает старуха. Дед, ее муж, дает в разные города страны шесть телеграмм с единым текстом: «Мать умерла приезжай отец» [Платонов, 1985, с. 172]. Через несколько дней в родительский дом собираются все шесть детей стариков – шестеро сыновей, которых судьба разбросала по миру. Двое сыновей были моряками, один – московским артистом, еще один учился на агронома, старший «работал начальником цеха аэропланного завода и имел орден на груди за свое рабочее достоинство» [Платонов, 1985, с. 173]. Третий по старшинству сын был физиком, коммунистом, приехал в отчий дом с шестилетней дочкой. После скорого и условного обряда отпевания матери прямо в доме все улеглись на ночь, но братья, оставшиеся все шестеро в одной комнате, продолжили общение и, разговорившись, незаметно перешли в веселье с небольшой шуточной потасовкой и песней от московского брата-артиста. В беседе не слышно было лишь голоса третьего брата, который в какой-то момент успокоил братьев и, зайдя в комнату, где лежала мертвая мать и ночевала его дочь и отец, неожиданно упал в обморок возле гроба матери. После этого братья, пораженные случившимся и криком испугавшейся за отца девочки, разошлись по дому и двору и скорбели каждый по отдельности. На следующий день все шестеро вместе с дедом и внучкой хоронили мать.

В рассказе нет ни одного имени, а также обозначения места действия и прочих деталей. Повествование носит предельно обобщенный, почти притчевый характер.

Надо сказать, что при попытке обозначить главную идею текста юные читатели просто пересказывают текст или его ключевой эпизод. Система вопросов, задаваемых по тексту, постепенно приводит, казалось бы, к разрешению задачи обозначения смысла текста, но зачастую ставит анализирующих в тупик, потому что однозначных

ответов (не то что оценок) по поводу происходящего и его героев дать почти невозможно.

Рассказ рассматривали с разных позиций: отражения в нем идеи дома, матери – концепта и образа, важнейшего в прозе Платонова.

С общей концепцией одного из исследований – статьи Т. Снигиревой «Сердце матери» в рассказе А. Платонова “Третий сын”» [Снигирева, 2003] – мы не можем согласиться. Т. Снигирева пишет о рассказе как о тексте «психологически дискомфортном», в котором «Состояние психологического дискомфорта, эмоционального отторжения постоянно провоцируется писателем на протяжении всего рассказа. Это и описание немыслимого в своем цинизме и бездумии веселья, детской возни сыновей возле гроба умершей матери. Это и открыто профанированный обряд отпевания. Это и более чем странное утешение девочки-внучки своего деда: «Ты по старухе скучаешь? – говорила она. – Лучше не плачь: ты старый, скоро умрешь, тогда все равно не будешь плакать». И так вплоть до внезапного и необъясняемого автором обморока третьего сына» [Снигирева, 2003, с. 55]. Исследователь говорит о трех эпизодах лже-прощания с матерью (первом стоянии у гроба, отпевании и языческом «веселии у гроба») и одним настоящим, наступившем после «прозрения» братьев посредством слов и обморока третьего сына – «Иванушки-дурачка», как подчеркивает Т. Снигирева, оказавшегося самым умным.

Все сказанное вызывает многочисленные вопросы и несогласия, в том числе в частных наблюдениях и выводах, однако этот подход ценен иллюстрированием прежде всего факта множественных толкований рассказа с разных позиций.

Еще одна статья, Елены Алексеевны Подшиваловой, представляет своеобразный подход к рассказу – сквозь призму основных положений философии экзистенциализма [Подшивалова, 2014]. Рассказ «Третий сын» исследователь считает «образчиком художественной философии», идеи которого созвучны основным идеям М. Хайдеггера, «в частности его феноменологическому подходу к человеку» [Подшивалова, 2014, с. 37]. Статья, основанная на применяемом в рамках практических занятий со студентами медленном чтении, содержит интересные, хотя и не всегда бесспорные, наблюдения над текстом. Далее мы обратимся к этой статье, поскольку многие положения ее созвучны нашему подходу к трактовке рассказа.

Мы предлагаем рассмотрение рассказа Андрея Платонова «Третий сын» с точки зрения отражения в нем минейного кода, введенного нами как литературоведческий термин несколько лет назад [Терешкина, 2015]. Минейный код предполагает присутствие в произведении интертекста «Четых-Миней» – книги-собрания житий святых по дням и месяцам церковного года. Минейный код является вторичным по отношению к агиографической традиции, и, вмещая ее, выводит житийный контекст на иной уровень. Важными маркерами присутствия минейного кода в произведении становятся имена, даты, полная биография героя, а также принцип *imitationis imitationis*, т.е. «подражания подражанию», в котором святые («*imitatio Christi*») являются посредниками в художественном смысле, наряду с духовным посредничеством между человеком и Богом. Важным оказывается явление, описанное Сергием Булгаковым как *communio sanctorum* («общение святых»), в котором, следуя каждый своим индивидуальным путем к Христу, «сыны человеческие, принадлежа к единому человеческому роду, никогда не могут и не должны замыкаться в отъединении своем» [Булгаков].

Насколько правомерным оказывается скажем так «религиозный» и – уже – православный подход к произведению Андрея Платонова?

Сложный характер религиозности А. Платонова, меняющийся со временем, но тем не менее постоянно присутствовавший в творчестве писателя, охарактеризован исследователями на основе прозы и поэзии Платонова, а также публицистики и неопубликованных материалов. И.А. Спиридонова в статье «Христианские и антихристианские тенденции творчества Андрея Платонова 1910–1920-х годов» пишет «о мучительном, с отступлениями и падениями, возвращении к совершенному надмирному началу – Богу» [Спиридонова, 1994]. И далее: «„Верую“ Платонова, являющееся важнейшей составляющей его мировоззрения, в ходе творческой эволюции наполнялось разным, подчас драматически не стыкующимся между собой содержанием. Но его корнем навсегда осталась вера отцов – православие. Это задано родиной, народом, судьбой» [Спиридонова, 1994].

Агиографические мотивы в рассказе очевидны. Мать, прожившая полную трудов и забот о детях жизнь, умирает как праведница. Ее скупое, «экономичное» тело, напоминая нетленные мощи праведников, не пахнет и на четвертый день, когда собираются в родительский дом все сыновья. Об ее уходе из этой жизни скорбит все ее

многочисленное семейство, и это прежде всего не только ее кровные дети, но – духовные чада, потому что они ведут такую же честную, достойную трудовую жизнь, которой могут гордиться родители. Ее похороны величавы, спокойны, степенны. Всё происходящее естественно и полно смысла, как и должна быть полна смысла вся жизнь человека. В рассказе изображена естественная смерть – смерть старой матери. В повествовании рассказа «Третий сын» нет нарушения естественного хода вещей, а потому всё происходящее описано с изначальной заданностью гармонии мироустройства.

В рассказе нет тех маркеров минейного кода, которые являются одними из первых в обосновании наличия в тексте минейной традиции. Нет указания места действия (обобщенно – дом), нет имен ни одного персонажа, все герои обозначены лишь терминами родства: мать, отец, дед, сын, брат, внучка, дочь. С одной стороны, это свидетельство типичности ситуации (так могло происходить в любом русском многодетном доме), с другой стороны, это еще один типично агиографический топос, переводящий повествование в абстрагированный план. И если бы не приметы времени в виде аэропланов, физика, начальника цеха и прочего, все происходящее могло совершаться в любой век и в любом месте. Почти летописная констатация событий почти не оставляет шансов услышать авторский голос, оценивающий происходящее. В этом случае единственным ключом становится композиция произведения, подсказывающая авторскую интенцию и, будучи правильно считанной, выступающая маркером смысла рассказа.

Композиционная схема агиографического текста является иерархической, вершинной: в центре композиционной структуры стоит святой как недостижимый образец для других действующих в житии персонажей. Художественная система жанра здесь подкрепляется его идеей. В текстах вторичного плана, использующих минейную традицию, система персонажей существует как система дополняющих друг друга образов, а архитектура текста выстраивается не по одновершинному принципу, а по схеме параллельных вертикальных линий, связанных друг с другом многомерными горизонтальными связями. Идея в этом случае не представляет собой четко выраженного тезиса; в многовариантности судеб и их значений обнаруживается поливариантность смысла.

Именно многовершинность композиции образов рассказа «Третий сын» говорит о наличии минейного кода в произведении. Все шестеро братьев, при разности их судеб и занятий, представляют собой тот «собор», который, в идеале, представляет собой любая хорошая семья. Это единство прекрасных по отдельности и вместе мужчин от двадцати до сорока лет названо в рассказе «караулом» у гроба матери, и это прежде всего духовный караул, душевный щит, который силен единством составляющих его людей. Не раз подчеркнута гордость отца за своих сыновей и его радость оттого, что «его также будут хоронить эти шестеро могучих людей, и не хуже» [Платонов, 1985, с.177]. В рассказе нет подробных биографий братьев, но их краткие характеристики становятся «свернутыми» судьбами, каждая из которых достойна и уникальна.

Особая роль третьего сына тем не менее не только очевидна, но и прямо вынесена в заголовок рассказа. Однако эта исключительность построена отнюдь не на оппозиции, как принято думать, а на степени сгущения смысла. В третьем сыне оказался сконцентрированным смысл происходящего отнюдь не закономерно (ибо он физик, да еще коммунист), а, напротив, неожиданно, а потому выглядит еще более впечатляюще. Заголовок рассказа (не «Третий брат», а «Третий сын») указывает на его роль сына по отношению к матери и отцу, а не брата по отношению к остальным братьям. Образно-композиционным центром рассказа становится именно третий сын, и это вряд ли случайно: «три» для русской культуры знаковое число, а по отношению к сыновьям и вообще общее место: «два старших сына, а третий – особенный». Третий сын, согласно русской поговорке, принадлежит прежде всего семье, роду: «Первый сын – Богу, второй – царю, третий – себе на пропитание», – говорит русская пословица. То, что третий сын единственный из шести братьев приехал в отчий дом с маленькой дочкой, никогда не бывавшей в доме его родителей, конечно, является дополнительным суггестивным признаком родственной энергии, которую привносит в происходящее третий сын. Было ли это случайностью, вынужденной необходимостью или намерением третьего сына, неясно (за кадром остаются причины, по которым девочка ни разу не бывала в доме деда и бабушки и была привезена только на похороны матери ее отца), но она поневоле разделяет с отцом особую роль, отведенную им автором. Девочка становится связующим звеном между поколениями, а также возмеще-

нием ушедшего из дома женского начала. Она даже спит с дедом на том же месте, где спала старуха-мать, и в той же комнате, где эта женщина ждет своего последнего упокоения. Как справедливо пишет Елена Алексеевна Подшивалова, девочка-внучка «способна на чувство жалости, обладающее такой же жизнеспособной энергетикой, как чувство материнской любви» [Подшивалова, 2014, с. 41]. Девочка любит незнакомую ей бабушку безусловно, наивной детской любовью, в которой жалость к умершей – главное чувство, смешанное со страхом перед мертвым человеком, темнотой и временной оставленностью отцом, находящимся в другой комнате. Детская непосредственная реакция на ситуацию дискомфорта становится вероятной причиной особого, по сравнению с братьями, поведения третьего сына. Третий сын, в отличие от других сыновей, у которых в данной ситуации нерелевантными были отцовские чувства, мог больше думать о маленькой дочери, за которую, как отец, несет ответственность. Потому он и был душой в «той» комнате, отцовские чувства могли быть сильнее, чем сыновние. Он мог услышать разговор дочки с отцом, пойти проверить их сон. Придя в комнату и, вероятно, не увидев поводов для беспокойства, третий сын склоняется над матерью. Именно предстояние перед гробом матери в темной комнате оказалось ключевым, поворотным моментом для всех участников событий и прежде всего для самого третьего сына.

Эпизод с обмороком третьего сына мы склонны читать как посмертное чудо матери. В обморок не падают намеренно; это всегда внезапное обмирание человека, в котором он не властен над своим телом. То, что стало прозрением для всех братьев, «заслугой» третьего брата не является (к общим местам в анализе рассказа относятся указания, что третий сын «более чувствителен», «больше чувствует драматичность момента» и т.д.) Третий сын падает в обморок не при первой встрече с умершей матерью, как можно было бы ожидать, а потом, в глубокой ночи. Поэтому его падение у гроба матери можно воспринимать как знак, поданный матерью своим сыновьям через третьего сына.

Чудеса у гроба святого в агиографической традиции – постоянный мотив. Чаще всего временным недугом (слепотой, параличом и прочим) усопший святой наделяет отрицательного героя, чем-то провинившегося перед Богом и людьми. В рассказе «Третий сын» как будто обратная ситуация: третий сын, несомненно, воспринимается

читателем как «положительный» герой. Однако и этому есть объяснение. Третий сын среди братьев держится особняком, не разговаривает и не смеется, одет, как днем, поздней ночью. Это словно придает ему черты положительной исключительности, однако в лишенной авторской оценочности манере и при отсутствии прочих деталей, объясняющих подобное поведение сына, эти особенности его поведения не могут быть однозначно идентифицированы как маркированные положительной либо отрицательной модальностью. Быть может, третий сын испытывал чувство вины за что-либо перед матерью, или подобная сдержанность (либо скрытность, застенчивость) была природной чертой его характера, или спецификой его социальной роли, или устоявшимися привычками бодрствующего по ночам ученого... Фигура умолчания, одна из главных в рассказе, позволяет делать читательские предположения для воссоздания полной картины, необходимой для верной оценки описанного. В любом случае, третий сын не был в роевой ситуации братского общения, не был погружен в продолжающую свое движение жизнь, а потому был более восприимчив к тонким сферам, явившимся ему у гроба матери. Для матери, несомненно, не было «плохих» и «хороших» сыновей, и чудом своим она никого не наказывала и никого не поучала, а обозначила свое присутствие с детьми не только телом, но и внезапной сопричастностью к смерти *обмиранием* своего сына-коммуниста.

Несомненно, оценочная часть интерпретации рассказа становится главной, поскольку без нее анализ сводится к пересказу.

В том, что все сыновья – положительные герои рассказа, нет сомнений. Об этом говорит весь их славный жизненный путь, то, как быстро они собрались в отчий дом из разных концов земли, как искренни, не демонстративны их эмоции, которые они не привыкли скрывать друг от друга, как сильна между ними братская любовь («Видимо, все братья любили друг друга и радовались своему свиданию» [Платонов, 1985, с. 175]). Собравшись в родном доме, они словно превратились в детей, несмотря на их возраст и «взрослые» достижения, до грустного комизма забывшиеся в своих шалостях и по-прежнему боящиеся окрика матери («Развозившись, два брата опрокинули стул, тогда они на минуту притихли, но, вспомнив, видимо, что мать мертвая, ничего не слышит, они продолжали свое дело» [Платонов, 1985, с. 175]). Они еще не привыкли считать мать мертвой и думают о ней еще как о живой. Этим они мало отличают-

ся от внучки, со своей невинной детской логикой говорящей деду: «Лучше не плачь: ты старый, скоро умрешь, тогда все равно не будешь плакать» [Платонов, 1985, с. 176]. Быть может, они так упоены радостью встречи друг с другом именно потому, что им так хорошо было вместе, настолько хорошим был их отчий дом. И тем сильнее была их скорбь после внезапного эпизода с третьим из них. Как справедливо пишет В. Васильев, «А. Платонов стремился материализовать в художественных образах саму метафизику духовного обмена между поколениями и генетическое движение истории; и то, и другое входило в его понимание народа как постоянно самосохраняющейся и саморазвивающейся целостности, охваченной кровным родством и общностью идеалов через матерей, отцов, дедов, детей, внуков, правнуков...» [Васильев, 1989, с. 431].

Что сказал братьям третий сын? Предположение высказано Е.А. Подшиваловой: «Содержание слов третьего сына остается не раскрытым. Это сущностные слова, определяющие смерть как онтологическое событие в жизни человека. Но данную семантику смерти выразила на языке эмоций дочка физика: “Мне бабушку жалко (...) Все живут, смеются, а она одна умерла”» [Подшивалова, 2014, с. 41]. Однако нам представляется, что в словах третьего брата не было ни осуждения, ни даже чего-то важного. Не было упрека в словах физика, иначе бы оказалась нарушенной атмосфера искренней любви и душевности между братьями, которая отчетливо ощущается в рассказе. Иначе и их скорбь после случившегося не была бы такой сильной и искренней, она была бы сопряжена с обидой. Третий сын мог просто сказать: «Пойду посмотрю, как там наши». А там *наши* – это мертвая мать и два живых – старый да малый. И этого было достаточно.

Понимание еще одного композиционного приема важно для постижения смысла рассказа. Читатель Платонова должен был не только стать соучастником событий (это происходит в любом классическом произведении), но и встать выше обыденного сознания, таким образом сам становясь генератором смысла рассказа. В каком-то смысле выше самого автора, словно подсказывающего читательское отношение к забывшимся братьям, описывающего «сытый и мощный голос» старшего брата, «красную гортань, вовремя отремонтированные зубы» и проч., словно подчеркивая телесность и вопиющую в своей неуместности жизненность героев. Читатель готов

осудить – а мать нет. Для нее, умершей, радостью было бы видеть своих красивых и успешных сыновей в родительском доме. И она простила бы им недолгое забвение, как всё и всегда прощают матери. Читатель, если он радуется о справедливости, рад восстановлению «порядка» в доме, где лежит мертвая мать. Читатель, радующийся о любви, будет с матерью радоваться любви между братьями и их родовой помощи и радости друг другу. Они идут вместе к пониманию идеи. В этом и есть минейный принцип организации смысла текста. Жизнь стихийно (или – правильнее – традиционно, всем укладом и обрядом жизни человеческого сообщества, рода) организует человека и его поведение. Если человек до чего-то не дойдет сам, ему подскажет брат его – и не только кровный, а брат во Христе. Эта мысль напрямую соотносится с тем, что когда-то сказал сам А. Платонов: «Бог есть и бога нету: Он рассеялся в людях, потому что он бог и исчез в них, и нельзя быть, чтобы его не было, он не может быть и вечно в рассеянности, в людях, вне себя» [Цит. по: Спиридонова, 1994].

Универсальность Евангельского текста (основы агиографической и минейной традиции) дает ключ к пониманию происходящего в рассказе. Братья на время забывают о смерти матери и после прозрения и потрясения сокрушаются всем сердцем. Недолгое *забвение* не может считаться грехом бóльшим, чем *отречение*. Но и оно было прощено любимому ученику Христа Апостолу Петру, сделавшему это по слабости человеческой и после искреннего раскаяния только укрепившемуся в любви к Отцу Небесному. Текстологические совпадения между евангельским текстом если и случайны, то как подтекст безусловно считываются читателем. В Евангелии от Луки: «Петр вспомнил слово Господа, как Он сказал ему: прежде нежели пропоет петух, отречешься от Меня трижды. И, выйдя вон, горько заплакал» (Лк. 22: 61-62). В рассказе А. Платонова о каждом из братьев говорится почти теми же словами: «Они поодиночке, тайно разошлись по квартире, по двору, по всей ночи вокруг дома, где жили в детстве, и там заплакали, шепча слова и жалуясь, точно мать стояла над каждым, слышала его и горевала» [Платонов, 1985, с. 177]. Через это «малое» отречение (а не «циничное веселье», как пишет исследователь Т. Снигирева) братья сильнее почувствовали боль утраты и силу любви к матери и друг к другу. Ночь перед по-

хоронами матери становится для них ночью открывшегося им доселе не знакомого смысла.

В. Васильев в статье «Платонов – наш современник» пишет: «Читая А. Платонова, замечаешь, что он – в отличие от других писателей – никого не оправдывает, не защищает и не принимает ничьей стороны. Он охватывает весь воссоздаваемый им противоречивый мир прежде всего своим пониманием, и в этом всепроникающем понимании заключается универсальная и мудрая человечность художника» [Васильев, 1989, с. 432 – 433]. Мудрым и человечным, прямо это не декларируя, делает Платонов своего читателя. В нем, как и в своих героях, писатель прежде всего хотел видеть «сокровенного человека».

Источники

1. *Булгаков С.* Почитание Богоматери и святых в православии / Булгаков С. Очерки учения православной церкви [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.odinblago.nichost.ru/bulgakov_pravoslavie/10. Дата обращения – 14.12.2018.
2. *Платонов А.* Третий сын / Платонов А. Собрание сочинений в 3-х т. Москва: Советская Россия, 1985. – Т. 2. – С. 172–177.

Литература

1. *Васильев В.* Платонов – наш современник / Платонов А. Живя главной жизнью: Повести. Рассказы. Пьесы. Сказки. Автобиографическое. – Москва: Правда, 1989. – С. 417–435.
2. *Подшивалова Е.А.* Рассказ А. Платонова «Третий сын»: осмысление смерти как обретение здесь-бытия // Филологический класс. – 2014. – № 1 (35). – С. 37–42.
3. *Снигирева Т. А.* Сердце матери в рассказе А. Платонова «Третий сын» / Балтийский филологический курьер. – 2003. – № 3. – С. 54–59.
4. *Спиридонова И. А.* Христианские и антихристианские тенденции творчества Андрея Платонова 1910-1920-х годов // Проблемы исторической поэтики. – 1994. – №3. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/hristianskie-i-antihristianskie-tendentsii-tvorchestva-andreya-platonova-1910-1920-h-godov>. Дата обращения: 13.12.2018.
5. *Терешкина Д.Б.* «Четы-Минеи» и русская словесность Нового времени. – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2015. – 332 с.

COMPOSITE MARKERS OF MENAJNY CODE IN ANDREY PLATONOV'S STORY "THE THIRD SON"

© **Tereshkina Darya Borisovna (2019)**, Doctor of Philology, professor, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Novgorod branch) (Novgorod, Russia), terdb@mail.ru

Consideration of a literary work in a system of contexts has long become a common literary practice. The menajny code as one of the tools, which include the text in the field of transtextual connections, was proposed by the author several years ago and tested against many works of Russian literature, among which Chetyi-Minei became one of the conceptual texts. The article offers an analysis of the story by Andrei Platonov "The Third Son" from the point of view of the implementation in it of a menajny-structured system of characters – a family of three generations gathered for the mother's funeral. The purpose of the article is to "decipher" the menajny code contained in the story and disclose, on the basis of the data obtained, one of the implicit aspects of the idea of the text. The uniqueness of the chosen work is that while the names of the characters occupy the key position in the menajny code, the story "The Third Son" has no names of the characters or other signs of the "reality" of the situation. Considering the maximum abstraction of narration, the composition of the story characterized by a multi-vertex system of images becomes the main marker of menajny codification. The six brothers, despite the difference in their destinies, are equal in their devotion to their family, in their spiritual strength. They are a continuation of the deceased mother, in whose image hagiographic motifs can be traced. The third son plays the central role in the novel due to the fact that the meaning of what is happening is concentrated in his image: he brings a small daughter to the parental home, becoming a symbol of the bond of generations, stops the inappropriate fun of the brothers; and his fainting, which can be seen as a posthumous miracle of the mother, makes the other sons experience grief and discover new life truths. The author comes to the conclusion that by attracting the readers as a full-fledged generators of meaning, Platonov frees them from predetermined negative evaluations, allowing them to understand the true biblical significance of the interaction of the brothers on their way to comprehending existential meanings.

Keywords: Menaion code, composition, context, hagiography, Gospel.

Sources

1. *Bulgakov S. Pochitanie Bogomateri i svyatyh v pravoslavii* / Bulgakov S. Ocherki ucheniya pravoslavnoj cerkvi Available at: http://www.odinblago.nichost.ru/bulgakov_pravoslavie/10. (In Russ.)
2. *Platonov A. Tretij syn* / Platonov A. *Sobranie sochinenij v 3-h t.* Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1985. – T. 2. – S. 172–177. (In Russ.)

References

1. *Vasil'ev V.* Platonov – nash sovremennik / Platonov A. ZHivya glavnoj zhizn'yu: Povesti. Rasskazy. P'esy. Skazki. Avtobiograficheskoe. – Moskva: Pravda, 1989. – S. 417–435. (In Russ.)
2. *Podshivalova E.A.* Rasskaz A. Platonova «Tretij syn»: osmyslenie smerti kak obretenie zdes'-bytiya // Filologicheskij klass. – 2014. – № 1 (35). – S. 37–42. (In Russ.)
3. *Snigireva T. A.* Serdce materi v rasskaze A. Platonova «Tretij syn» / Baltijskij filologicheskij kur'er. – 2003. – № 3. – S. 54–59. (In Russ.)
4. *Spiridonova I. A.* Hristianskie i antihristianskie tendencii tvorчества Andreya Platonova 1910-1920-h godov // Problemy istoricheskij poehtiki. – 1994. – №3. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/hristianskie-i-antihristianskie-tendentsii-tvorчества-andreya-platonova-1910-1920-h-godov>. (In Russ.)
5. *Tereshkina D.B.* «CHet'i-Minei» i russkaya slovesnost' Novogo vremeni. – Velikij Novgorod: NovGU im. YAroslava Mudrogo, 2015. – 332 s. (In Russ.)

Поступила в редакцию 19.01.2019

ОБРАЗ НАТАЛЬИ КЛИМОВОЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОСМЫСЛЕНИИ М. ОСОРГИНА И В. ШАЛАМОВА

© **Сухих Ольга Станиславовна (2019)**, orcid.org/0000-0002-1670-880X, SPIN-code: 7270-9237, доктор филологических наук, доцент, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Ниžний Новгород, Россия), ruslitxx@list.ru

Рассматривается образ Н.С. Климовой в романах М. Осоргина «Свидетель истории», «Книга о концах», а также в рассказе В. Шаламова «Золотая медаль». Целью исследования становится сопоставление двух художественных концепций образа одного и того же реального исторического лица. Выявляются сходства в нескольких важных аспектах изображения героини. В частности, оба автора изображают ее как девушку с бурным темпераментом, сравнивая со стихией. Также авторы подчеркивают склонность героини к театральности, и если у М. Осоргина вживание Наташи в роль бесстрашной революционерки рассматривается как результат волевых усилий, то для В. Шаламова такое восприятие возможно только для «внешнего» сознания, но не для самой героини. Оба писателя останавливают внимание на неизменной трагичности закономерностей истории, разрушающей судьбы, и на неизбежности зарождения в человеке «революционного духа» в кризисные эпохи. Отмечаются также различия в подходе к изображению характера Н.С. Климовой. У М. Осоргина мировосприятие героини эволюционирует: открыв для себя онтологическую сущность мира, она разочаровывается в революционной борьбе, тогда как у В. Шаламова образ статичен в своей романтической яркости. Различны мотивировки действий героини: у М. Осоргина она стремится к незаурядному поступку, у В. Шаламова – к самопожертвованию на благо народа. Существенно также различие нравственных оценок деятельности героини: в романах М. Осоргина авторская оценка поступков Наташи амбивалентна, в то время как В. Шаламов даёт героине однозначно положительную оценку. Был сделан вывод о том, что перечисленные различия связаны с революционным опытом писателей и с их отношением к прошлому, символом которого стала для них обоих Н.С. Климова: если для М. Осоргина прежние идеалы обнаружили свою несостоятельность, то для В. Шаламова революция и ее герои навсегда сохранили романтический ореол.

Ключевые слова: Наталья Климова, «Письмо перед казнью», политический терроризм, революция, нищестанство, закономерности истории.

Наталья Сергеевна Климова (1885–1918) была членом партии эсеров-максималистов, участвовала в террористической деятельности, в частности, в покушении на П.А. Столыпина на Аптекарском

острове в 1906 г. Была приговорена к смертной казни, которую заменили бессрочной каторгой. Стала организатором побега тринадцати каторжанок из женской тюрьмы в 1909 г., выехала за границу. Эта яркая личность является героиней романной дилогии М. Осоргина «Свидетель истории» (1932 г.) и «Книга о концах» (1935 г.), а также рассказа В. Шаламова «Золотая медаль» (1966 г.).

В авторском предисловии к роману «Свидетель истории» М. Осоргин пишет, что в его произведении большинство героев не имеют конкретного прототипа, это образы собирательного плана, но один из персонажей является историческим лицом – имеется в виду главная героиня Наташа Калымова, прототипом которой и стала Н.С. Климова. В. Шаламов в начале рассказа «Золотая медаль» приводит выдержку из судебного приговора Н.С. Климовой, где прямо названо её имя, т.е. авторская установка на документализм проявляется сразу, и у читателя нет сомнений в том, что речь ведётся о реальном человеке. Обоих писателей привлекли незаурядный характер и интересная судьба Н.С. Климовой, однако в их концепциях образа героини есть как сходства, так и различия.

Говоря о **сходствах**, прежде всего стоит отметить, что оба автора акцентируют внимание на *бурном темпераменте* своей героини. М. Осоргин создаёт образ красивой, жизнерадостной рязанской девушки – олицетворение русской провинции, с её живыми силами, близостью к природе, желанием жить и наслаждаться всеми радостями бытия. Символическим выражением характера героини может служить частушка, которую она поёт: «Дайте ходу пароходу, натяните паруса...». Вся суть её личности – это молодой задор, удасть, широкий размах и мощь во всём: в чувствах, действиях, порывах. Так же воспринимает Н.С. Климову автор рассказа «Золотая медаль», который характеризует её с помощью таких метафор, как «бешеная кровь», «девятый вал». Интересно, что в обоих произведениях героиня ассоциируется с образом мощной и высокой волны: М. Осоргин описывает, как Наташа на лодке бесстрашно качается на крутых волнах, идущих от парохода, а В. Шаламов пишет, что Наталья Климова была «человеком девятого вала», причём это повторяется в рассказе дважды. В представлении обоих писателей героиня олицетворяет собой *стихию*, которая порождена самой *природой*, её *свободой и силой*, не случайно Наталья обладает глубоким чувством природы и всегда ощущает

связь с рязанскими лесами, лугами, Окой – этот мотив тоже присутствует и у М. Осоргина, и у В. Шаламова.

Стремление героини к сильным впечатлениям, яркой жизни сочетается в ней с определённой склонностью к театральности. В романе М. Осоргина «Свидетель истории» выражена мысль о том, что у революционеров-террористов, готовых как убивать, так и умирать, было *ощущение нереальности происходящего*: «Снова у каждого промелькнула своя – и все-таки общая – дума о том, что это не подлинная жизнь, а очень страшная и ничем не оправдываемая сказка, навязчивый сон» [Осоргин]. Наташа в тюрьме, ожидая казни, как бы *входит в роль* непреклонной и бесстрашной романтической героини и не позволяет себе от этой роли отступить: «Она не дала занавесу опуститься, – иначе в полутемной камере заметалась бы в смертельной тоске молодая рязанская девушка, приговоренная к смерти. Сейчас над листами бумаги склонилась голова героини, стойкой террористки, которая расстается с жизнью без страха и с улыбкой» [Осоргин]. Речь идёт о «Письме перед казнью», которое действительно было написано Н.С. Климовой в камере в ожидании исполнения приговора. В этом письме выразилось алогичное и поразительное **сочетание любви к жизни и полного отсутствия страха перед смертью**: «И даже нет сожаления жизни, а между тем, я страшно люблю ее, и только теперь я познала такие ее красоты, о которых и не снилось раньше – точно смерть есть одна из фаз жизни» [Климова]. В художественной концепции М. Осоргина это письмо – плод **разума, но не чувств** героини, которая хочет в памяти своих товарищей остаться воплощением духовной силы, поэтому скрывает, загоняет в глубь своей души собственный ужас перед разворающейся бездной. Наташа, пишущая «Письмо перед казнью», воспринимается автором – и это восприятие соответственно передаётся читателю – как своеобразный двойник реальной Наташи, живущей в этот момент естественными эмоциями. В художественной реальности как будто разыгрывается театральная сцена, в которой героиня силой воли подавляет вполне объяснимый страх и исполняет взятую на себя трудную роль. В рассказе В. Шаламова тоже присутствует *мотив игры, театральности*: «...мистерия, где революционеры играли на театре кинжала и шпаги...» [Шаламов]. Однако здесь деятельность революционеров выглядит «мистерией» *для воспринимающего сознания*, для человека, который смотрит на револю-

цию с высоты исторического времени, и ему всё это представляется больше похожим на красивую, романтическую пьесу, чем на реальность. Мысли о том, что сама Н.С. Климова сознательно, волевым усилием играла роль своего героического двойника (как в романе «Свидетель истории»), у В. Шаламова нет.

Общим для произведений М. Осоргина и В. Шаламова является *мотив осмысления закономерностей истории и взаимоотношений человека с ней*, и этот мотив взаимосвязан с образом героини. В романе «Свидетель истории» есть авторское философское отступление на эту тему. Естественно, что многим эмигрантам первой волны утраченное прошлое могло представляться потерянным раем в сравнении с трагическим настоящим (сравним, например, «Лето Господне» и «Солнце мёртвых» И. Шмелёва). Подобный взгляд на смену эпох опровергает в своём романе М. Осоргин, считающий, что история *всегда* жестока к личности – так было и в прошлом, и в настоящем: «... лишь перетасована колода тех же самых карт и короб человеческих страданий, иначе уложенных и умятых, по-прежнему полон» [Осоргин]. В. Шаламов тоже пишет о трагических закономерностях истории, которые не меняются на протяжении времён: «На алтарь победы приносят детей. Такова древняя традиция. Климовой был 21 год, когда ее осудили» [Шаламов]. Судьба Н.С. Климовой в обоих случаях становится **конкретным примером того, как личность оказывается в водовороте истории и поглощается им.**

Историческая эпоха, революционная ситуация порождают в человеке стремление к борьбе, ненависть к власти имущим, готовность убивать и умирать. Эта мысль тоже сближает произведения М. Осоргина и В. Шаламова. В романе «Свидетель истории», в сценах, изображающих революцию 1905 г., подчёркивается, что для интеллигенции было естественно поддерживать мятежные настроения, считать бунтующих и борющихся «своими». Более того, даже надзирательница в тюрьме сочувствует каторжанкам, понимая, что они боролись за лучшее будущее народа. А в финале романа мы видим, как «бесприходный поп» отец Яков предупреждает скрывающуюся Наташу об опасности, стремясь спасти её, хотя и знает о её участии в террористических актах. Из России ей помогает выехать случайный знакомый, хотя догадывается, что её разыскивают власти. М. Осоргин показывает такую социальную ситуацию, когда

противостояние государству расценивается обществом не как преступление, а как выражение высокой нравственной позиции, поэтому помощь революционеру, пусть даже террористу, воспринимается как моральный долг. Это определяет дух эпохи, сущность революционной ситуации, а эпоха, в свою очередь, порождает такие фигуры, как Наташа, Олень. Об этом же говорит в своём рассказе В. Шаламов, но выражает эту мысль не в сюжетном воплощении, а в форме метафорической авторской декларации: «Что делает человека выше ростом? Время». Суть же эпохи он определяет так: «Жертвенность столетия, нашедшего в сочетании слова и дела высшую свободу, высшую силу» [Шаламов]. С другой же стороны, само неумолимое течение времени враждебно по отношению к личности: даже герои постепенно канут в лету – таков закон взаимоотношений человека и времени. И лишь **художественное слово**, с точки зрения В. Шаламова, может стать способом борьбы с этой несправедливой закономерностью: «И если время хочет потерять имя Климовой – мы поборемся со временем» [Шаламов]. Романы М. Осоргина являются тоже своего рода монументом людям ушедшей эпохи, способом оживить память о них: «Все проходит – остаются книги» [Осоргин]. Итак, как мы видим, сходства художественных концепций произведений, написанных с тридцатилетним интервалом, весьма существенны.

Различия в осмыслении характера и судьбы Н.С. Климовой в произведениях М. Осоргина и В. Шаламова можно отметить на разных художественных уровнях. Прежде всего, они заметны в *принципах построения сюжета*. Романый замысел М. Осоргина предполагает повествование о жизни героини в целом, о её судьбе, со всеми её перипетиями. Замысел же рассказа В. Шаламова состоит в том, чтобы показать яркий поступок Н.С. Климовой и основные из тех факторов, которые к нему привели. Причём начинается повествование сильным, впечатляющим «аккордом»: «Вначале были взрывы...» [Шаламов]. Участие героини в революционном движении воспринимается как вершина её истории (не случайна аналогия с известной библейской фразой: «Вначале было слово»), а вся предшествующая жизнь – как путь к этой вершине, хотя он и не рассмотрен в подробностях: рамки малой прозы этого не подразумевают. Судьба же этой женщины после тюрьмы и побега не прослежена вовсе – вероятнее всего, потому, что по сравнению со «взрывами», с

яркими событиями революционной борьбы это был уже определённый «спад».

Различия можно отметить также в *способах проявления авторского начала*. В романах М. Осоргина повествование от 3 лица позволяет автору дистанцироваться от персонажей, его позиция по отношению к ним, в частности к главной героине, выражается через целую систему художественных средств, в которую входят и построение сюжета, и антитезы, и несобственно-прямая речь и т.д. В рассказе В. Шаламова нарративный принцип иной. Повествование от 1 лица способствует яркому выражению лирического начала, отчётливо проявляется восторженное отношение к характеру и поступкам Н.С. Климовой. Рассказчик становится одним из персонажей произведения, что подчёркивает духовную близость его и героини. Он ощущает связь с её эпохой, с её жизнью через пространственные детали. Переулки, здания – всё это «свидетели истории» (воспользуемся выражением М. Осоргина), с помощью которых рассказчик общается с прошлым: «Я угадываю, я повторяю движения людей, всходивших на эти же ступени, стоявших на тех же уличных перекрестках, чтобы ускорить ход событий, поторопить бег времени. И время сдвинулось с места» [Шаламов]. Лирическое «я» проявляется в комментариях и обобщениях, в прямых характеристиках героини, в отношении к её «Письму перед казнью»: «Здесь происходит глубокое вчувствование в саму «материю» человеческого документа» [Ничипоров].

Пожалуй, одно из самых серьёзных различий в художественном осмыслении М. Осоргиным и В. Шаламовым образа героини связано с вопросом об *эволюции её мировосприятия*.

В романе «Свидетель истории» духовная эволюция Наташи Климовой завершается отказом от революционной борьбы. Нельзя сказать, что она становится противницей революции, но прежняя её увлечённость поэзией бунта уходит. Когда героине открывается огромный, живущий собственными вековыми законами мир природы, она начинает понимать, насколько мелко всё, что имеет отношение к политике, по сравнению с внутренней жизнью мироздания и человека как его части: «И в первый раз с полной ясностью Наташа понимает, что ее молодость была погоней за ничтожным, незначущим и ненужным. <...> этот бескрайний край хотят осчастливить, обнеся его точными границами, назвав его государством, посадив

над ним правителей, дав ему парламент...» [Осоргин]. Слияние с миром природы приводит Наташу к буддистскому мироощущению, к нирване. И она уже чувствует, что любая политическая программа – это нечто надуманное, не имеющее отношения к сути жизни, к бескрайнему миру и его законам, а свою прежнюю деятельность оценивает как наивность, как ошибку, сделанную из-за недомыслия, из-за непонимания самого онтологического существа мира: «Как странно, что ни она, Наташа, ни Олень, никто из их друзей и их врагов об этом не подумали! Может быть, тогда они не захотели бы умирать и убивать...» [Осоргин].

В рассказе В. Шаламова *нет такой духовной эволюции героини, её образ статичен в своей романтической яркости*. С одной стороны, это связано с жанровой природой произведения: если М. Осоргин создал роман, предполагающий историю характера персонажа, то В. Шаламов пишет рассказ, даже, пожалуй, точнее будет сказать: лирически окрашенную зарисовку. С другой же стороны, дело *не только в жанре, но и в авторской позиции* по отношению к героине. Для В. Шаламова принципиально важно показать возвышенное, героическое начало, которое не должно быть снижено мотивом разочарования и отхода от прежних идей. Автор ассоциирует этот героический ореол с молодостью, которая не щадит себя: «Для разочарования в бомбах у них не было времени – все террористы умирали молодыми» [Шаламов].

У М. Осоргина во второй части дилогии – «Книга о концах» – Наташа уже не испытывает прежнего страстного желания участвовать в революционной борьбе. Она соглашается вступить за границей в боевую группу только от безысходности, не видя другого пути и другого смысла жизни, как бы плывя по течению. А в рассказе В. Шаламова читатель видит, что Н.С. Климова после побега, оказавшись за границей, по собственной инициативе ищет участия в делах новой боевой группы. Говоря о том, что стремление к борьбе и к террористической деятельности в Н. Климовой не угасло, В. Шаламов, вероятно, более близок к исторической правде, поскольку опирается на воспоминания М. Чернавского (соратника Б. Савинкова), согласно которым Н. Климова сама искала связей с подпольем, хотела вновь бороться за революционные ценности путём террора. М. Осоргин, в отличие от В. Шаламова, скорее всего, отдаёт дань художественному вымыслу, и не случайно он так поворачивает судьбу

героини: писатель передаёт ей свое мироощущение, эволюцию собственного отношения к революции.

Существенно также *различие нравственных оценок* деятельности героини в произведениях двух авторов. Это связано с расхождением в понимании *мотива поступков* Наташи Калымовой у М. Осоргина и Н.С. Климовой у В. Шаламова.

В романе «Свидетель истории» недвусмысленно показано, что основная причина участия Наташи в деятельности боевой группы заключается не в желании изменить жизнь России, народа, а в *стремлении к яркому, незаурядному поступку*. Революцию она воспринимает как «красоту борьбы неравной» [Осоргин]. В 1905 году во время боёв на Пресне она без сомнений называет революционеров «наши» и вступает в борьбу на их стороне, потому что хочет быть «с сильными духом – против сильных оружием», «с бунтом против “порядка”» [Осоргин], для неё «чувство победы – почти наслаждение искусством» [Осоргин]. В финале романа Наташа размышляет о том, что в революционной среде априори принято было считать, будто борьба идёт за счастье народа, за благо России, – её же, по сути, никогда не интересовали ценности такого порядка, её привлекали риск, смелая игра со смертью, поэзия борьбы. Она последовательница ницшевского Заратустры, а не народнической интеллигенции. А в рассказе «Золотая медаль» Наталья Климова представлена как борец именно *за народ, за новую жизнь страны*. Эпоху рубежа XIX–XX веков, которая сформировала такое мировоззрение, В. Шаламов считает временем небывалой высоты как культуры, так и нравственного духа, и, с его точки зрения, эти ценности претворились в революционной борьбе: «Все, что накопил великий XIX век нравственно важного, сильного, – все было превращено в живое дело, в живую жизнь, в живой пример и брошено в последний бой против самодержавия» [Шаламов]. В его рассказе доминанта характера героини – это жертвенность, доходящая до самоотречения. Именно эта жертвенность, по мнению В. Шаламова, влекла за собой способность революционеров, подобных Н.С. Климовой, пожертвовать и чужими жизнями, поскольку они не видели иного реального пути к изменению жизни страны, а на меньшее они были не согласны: «Нравственные требования и самоотверженность были столь велики, что лучшие из лучших, разочаровавшись в непротивлении, перехо-

дили от «не убий» к «актам», брались за револьверы, за бомбы, за динамит» [Шаламов].

Поскольку различны мотивировки действий персонажей М. Осоргина и В. Шаламова, то различно и *отношение к их последствиям*. М. Осоргин описывает взрыв на Аптекарском острове, в подготовке которого участвовала и Наташа, при этом писатель не обходит нравственный аспект произошедшего: само упоминание о количестве жертв, в том числе детей, становится средством выражения авторской оценки происходящего. Даже Наташа, которая вообще считает насилие одним из законов природы, в какой-то момент утрачивает хладнокровие и ощущает стремление хоть чем-то помочь другой Наташе – искалеченной взрывом дочери Столыпина. В романе М. Осоргина это единственный случай, когда героиня жалеет жертву террористического акта, в целом же она весьма спокойно относится к гибели других, как, впрочем, и к возможности собственной гибели. В биографической книге Г. Кана о Н.С. Климовой говорится – с опорой на воспоминания современников и письма самой Климовой – о том, что она серьезно переживала, зная о неизбежности безвинных жертв, тогда как её муж и соратник М. Соколов хладнокровно обрекал людей на гибель [Кан, 2012]. В романе М. Осоргина ситуация противоположная. Муж Наташи Алексей, по прозвищу Олень, хотя и сдержанно, но сожалеет о предстоящих жертвах террористического акта: «Несколько раз его взгляд останавливался на грузной фигуре известного профессора-либерала. "Этот напрасно погибнет – но что же делать!"» [Осоргин]. Сама же Наташа «жалости к убитым не испытывала» [Осоргин], считая их гибель равноценной платой за гибель своих товарищей – террористов-смертников. Образ героини М. Осоргина *соткан из противоречий*: она не жалеет убитых людей, но она же рискует жизнью, пытаясь спасти утопающего (в романе «Книга о концах»), она любит жизнь всей душой, но готова пойти на смерть сама и отправить в этот же путь других, в том числе своих соратников. Поэтому не удивительно, что и авторская оценка героини *амбивалентна*: насколько подкупает смелость Наташи, настолько же пугающим является её спокойное отношение к убийству.

В. Шаламов в своём рассказе даёт героине однозначно положительную, даже восторженную оценку. При этом он фиксирует внимание читателя на том, что она добровольно рисковала собой и не

страшилась гибели. Говоря о боевой деятельности Н.С. Климовой, он строит повествование таким образом, что участие её в террористических актах обозначается словами-маркерами «динамит», «бомба», т. е. упоминаниями об орудиях террора. Однако в рассказе *нет ни слова о жертвах террористов* – этот аспект действий Н.С. Климовой автор отменяет совершенно, поскольку он неизбежно привёл бы к постановке нравственных вопросов, которые, очевидно, изменили бы тон рассказа, образ героини, саму авторскую интенцию. Писателю важно не раскрыть все противоречия характера, поступков, мотивировок действий персонажа, а выдвинуть на первый план то, что он считает главным, – *самопожертвование*.

Эта поэтизация образа и героической деятельности Н.С. Климовой, вероятно, связана с отношением самого писателя к революции, которую он воспринимал как время возвышенного подвига: «Шаламов считал, что книга о Климовой должна рассказать о величии трагедии революционного и послереволюционного поколений, задать нравственный образец...» [Соловьёв]. Символом этих поколений для В. Шаламова стала не только Н.С. Климова. В его рассказах изображается также А.Г. Андреев, тоже эсер-максималист по своим политическим взглядам и террорист по характеру деятельности. Он появляется в рассказах «Левый берег», «Первый чекист», в повести «Бутырская тюрьма», причём этот человек отмечен особой мудростью и моральным превосходством над окружающими. Несмотря на то что он занимался террором, он вызывает у автора уважение, граничащее с восхищением. Как пишет в своём исследовании Е. Волкова, в Андрееве и подобных ему людях Шаламов ценит жертвенность, бескорыстие, отсутствие страха смерти [Волкова, 1998]. Не случайно писатель в рассказе «Золотая медаль» говорит, что террорист Михаил Соколов, который был мужем Н.С. Климовой, увлёк её *к славе, к жертвенному подвигу*.

С точки зрения В. Шаламова, история несправедлива по отношению к таким героям: она постепенно приглушает память о них, писатель же в своём стремлении воскресить память о героине создаёт произведение, закрепляя в художественном слове её образ. Символично, что рассказ входит в цикл «Воскрешение лиственницы»: в нём одной из важнейших становится тема памяти, воскрешения прошлого. Название рассказа – «Золотая медаль» – тоже несёт в себе глубокий смысл. «Что же осталось от этой страстной жизни? Только

школьная золотая медаль в кармане лагерной телогрейки старшей дочери Натальи Сергеевны Климовой» [Шаламов], – т. е., с одной стороны, перед нами *фактическая деталь*: дочь героини хранила золотую медаль матери как память о ней, но вынуждена была продать её, чтобы выжить. Правда, по мнению Н.И. Столяровой – дочери Н.С. Климовой, передана эта история в рассказе искажённо, она просила В. Шаламова этот эпизод изменить в соответствии с действительными фактами, но «Шаламов на компромисс не пошел. Для него, в соответствии с принципами «новой прозы», было важнее показать не деталь, но картину, возвышающуюся до обобщения, до трагедии, до символа» [Соловьёв]. Действительно, в финале рассказа звучит трагическая нота: *настоящее оказывается важнее прошлого*, возможность выживания – потребность более насущная, чем сохранение памяти. Но если ограничиться только этим пониманием, то смысл названия произведения окажется искажённым. В название вложена и другая важная для автора мысль: золотая медаль – это и *символ признания заслуг* героини, высоты духа, отличия от массы. Сам рассказ В. Шаламова – это «золотая медаль» героине, символическая награда за самоотречение и смелую борьбу. Повествование о ней ведётся на высокой ноте.

В целом, изображая характер и судьбу героини, М. Осоргин остаётся в русле традиций реализма, анализируя соотношение характера и обстоятельств, рассматривая психологию Наташи, со всеми её противоречиями, высокими и низкими чертами. Что же касается В. Шаламова, то в его произведении можно отметить романтизацию героини, образ которой явно несёт в себе черты идеала – свободного дерзания, поднимающегося над социальными обстоятельствами, так сказать «отблеск костра» революции (если использовать выражение Ю.В. Трифонова). Чем объясняется различие в подходах к образу героини? Можно предположить, что различием отношения писателей к революции, ведь именно с революционной борьбой ассоциируется образ этой женщины для них обоих. Оба когда-то исповедовали революционные идеалы: М. Осоргин был членом партии эсеров, В. Шаламов преклонялся перед предшественниками эсеров – народовольцами, поддерживал троцкистские идеи. Впоследствии же М. Осоргин стал относиться к революции иначе: «Но чувство не могло никогда оправдать возврата к организованному насилию <...> Менять рабство на новое рабство – этому не стоило отдавать свою

жизнь» [Осоргин, 1992, с. 568]. Для писателя «идеалистические представления о революции разбились о реальность. Подобное видение происходящих событий было замечательно выражено М.А. Осоргиным...» [Урвилов, 2009, с. 288]. Это вызвало «переоценку ценностей» в сознании, и то, что раньше воспринималось как подвиг, впоследствии стало видаться как трагическая ошибка – путь к тому, чтобы «убивать и умирать». Отсюда и противоречивость образа Наташи Калымовой, и мотив её разочарования в прежней деятельности. Автор же рассказа «Золотая медаль», при всём его последовательном антисталинизме и трагическом личном опыте, сохранил в своей душе «отблеск костра», видение революции как высокого момента, поэтизацию борьбы за новое, не удивительно его утверждение: «Я был участником огромной проигранной битвы за действительное обновление жизни <...> все человеческие решения были испытаны великой пробой <...> для нас же это было воздухом, которым мы дышали, веря в новое и отвергая старое» [Шаламов, 2005, с. 432]. Как пишет о Варламе Шаламове М. Рыклин, «он остался человеком 20-х годов: показывая чудовищность сталинского лагерного мира, он отказался осудить коммунистический проект как таковой. Похоже, он, как и многие его западные современники, видел в революции несдержанное мессианское обещание, великое упование...» [Рыклин, 2008]. Кроме того, в рассказе В. Шаламова концептуально важна антитеза прошлого и настоящего, поколений начала века и его середины – в духе восклицания лермонтовского героя: «Да, были люди в наше время, не то, что нынешнее племя...». Рассказ проникнут чувством глубокого сожаления о том, что история похоронила героев, ушла великая эпоха вместе с великими людьми. Отсюда – романтизация героини-революционерки, односторонность её образа, исключая тему нравственной ответственности за «кровь по совести». Итак, образ реального исторического лица – революционерки и террористки Н.С. Климовой – приобрёл для М. Осоргина и В. Шаламова *знаковый смысл*, и его восприятие было для каждого из писателей связано с прежним революционным опытом и отношением к нему.

Источники

1. *Климова Н.С.* Письмо перед казнью. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://scepsis.net/library/id_808.html (дата обращения: 21.07.2016).

2. *Осоргин М.* Времена. – Екатеринбург: Средне-Уральское кн. изд-во, 1992. – 608 с.
3. *Осоргин М.А.* «Свидетель истории». [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://royallib.com/book/osorgin_mihail/svidetel_istorii.html (дата обращения: 10.07.2016).
4. *Шаламов В.* Золотая медаль. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://shalamov.ru/library/5/22.html> (дата обращения: 25.07.2016).
5. *Шаламов В.* Штурм неба // Шаламов В. Собрание сочинений. – Т.4. – Москва: Терра, 2005. – С. 432.

Литература

1. *Волкова Е.* Трагический парадокс Варлама Шаламова. – Москва: Республика, 1998. – 176 с.
2. *Кан Г.С.* Наталья Климова: Жизнь и борьба. – Санкт-Петербург: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2012. – 392 с.
3. *Ничипоров И.Б.* «Проза, выстраданная как документ»: колымский эпос В. Шаламова. – Режим доступа: <http://www.litra.ru/critique/get/crid/00249901286819627116/> (дата обращения: 18.07.2016).
4. *Рыклин М.* Клеймённый, но не раб // Рыклин М. Свобода и запрет. Культура в эпоху террора. – Москва: Логос, Прогресс-Традиция, 2008. – С. 19-32. – Режим доступа: http://www.booksite.ru/varlam/creature_02.htm (дата обращения: 18.07.2016).
5. *Соловьёв С.* «Повесть наших отцов». Об одном замысле Варлама Шаламова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://shalamov.ru/research/262/> (дата обращения: 19.07.2016).
6. *Урвилов В.А.* Оппозиция «прошлое-настоящее» в романе В.В. Вересаева «В тупике» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2009. – № 5. – С. 286–292.

NATALIYA KLIMOVA'S IMAGE IN THE LITERARY INTERPRETATION BY M.OSORGIN AND V.SHALAMOV

© **Sukhikh Olga Stanislavovna (2019)**, Doctor of Philology, associate professor, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russia), ruslitxx@list.ru

The author analyzes the image of N.S. Klimova in M. Osorgin's novels "The Witness of History", "The Book of Ends", as well as in the story "Golden Medal" by V. Shalamov. The purpose of the study is to compare two artistic concepts of the image of the same real historical person. Similarities are revealed in several important aspects of the image of the protagonist. In particular, both authors portray her as a girl

with a stormy temperament, comparing it with the force of nature. The authors also emphasize the protagonist's tendency to melodramatize, and while M. Osorgin sees Natasha's growing into the role of a fearless revolutionary as a result of internal efforts, V. Shalamov thinks that this perception is possible only for the "external" consciousness, but not for the protagonist herself. Both writers focus their attention on the unchanging tragedy of the laws of history, which destroy lives, and on the inevitability of the birth of a "revolutionary spirit" in a person during crisis periods. There are also differences in the approach to the image of the personality of N.S. Klimova. M. Osorgin shows the evolution of the protagonist's worldview: having discovered the ontological essence of the world, she is disappointed in the revolutionary struggle, whereas V. Shalamov maintains her image intact in its romantic brightness. The motivations of the protagonist's actions are different: for M. Osorgin, she strives for an extraordinary act, for V. Shalamov – for self-sacrifice for the benefit of the people. The difference in moral evaluations of the protagonist's activity is also significant: in M. Osorgin's novels, the author gives an ambivalent assessment of Natasha's actions, while V. Shalamov gives the protagonist an unambiguously positive evaluation. Therefore, we can conclude that these differences are associated with the revolutionary experience of the writers and their perception of the past, the symbol of which they both see in N.S. Klimova: while M. Osorgin eventually finds the inconsistency in the old ideals, V. Shalamov keeps perceiving the revolution and its heroes in the romantic aura.

Keywords: Natalya Klimova, «letter before execution», political terrorism, revolution, Nietzscheism, the laws of history.

Sources

1. *Klimova N.S.* Pis'mo pered kazn'yu. – Available at: http://sceptis.net/library/id_808.html. (In Russ.)
2. *Osorgin M.* Vremena. – Ekaterinburg: Sredne-Ural'skoe kn. izd-vo, 1992. – 608 s. (In Russ.)
3. *Osorgin M.A.* «Svidetel' istorii». – Available at: http://royallib.com/book/osorgin_mihail/svidetel_istorii.html. (In Russ.)
4. *Shalamov V.* Zolotaya medal'. – Available at: <http://shalamov.ru/library/5/22.html>. (In Russ.)
5. *Shalamov V.* SHturm neba // SHalamov V. Sobranie sochinenij. – T. 4. – Moskva: Terra, 2005. – S. 432. (In Russ.)

References

1. *Volkova E.* Tragicheskij paradoks Varlama SHalamova. – Moskva: Respublika, 1998. – 176 s. (In Russ.)
2. *Kan G.S.* Natal'ya Klimova: ZHizn' i bor'ba. – Sankt-Peterburg: Izd-vo im. N.I. Novikova, 2012. – 392 s. (In Russ.)

3. *Nichiporov I.B.* «Proza, vystradannaya kak dokument»: kolymskij ehpos V. SHalamova. – Available at: <http://www.litra.ru/critique/get/crid/00249901286819627116/>. (In Russ.)
4. *Ryklin M.* Klejmyonyj, no ne rab // Ryklin M. Svoboda i zapret. Kul'tura v ehposu terrora. – Moskva: Logos, Progress-Tradiciya, 2008. – S. 19-32. – Available at: http://www.booksite.ru/varlam/creature_02.htm. (In Russ.)
5. *Solov'yov S.* «Povest' nashih otcov». Ob odnom zamysle Varlama SHalamova. – Available at: <http://shalamov.ru/research/262/>. (In Russ.)
6. *Urvilov V.A.* Oppoziciya «proshloe-nastoyashchee» v romane V.V. Veresaeva «V tupike» // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. – 2009. – № 5. – S. 286–292. (In Russ.)

Поступила в редакцию 17.01.2019

ЗНАЧЕНИЕ «ГОГОЛЕВСКОГО ТЕКСТА» В ДРАМАТУРГИИ Н.В. КОЛЯДЫ

© Канарская Екатерина Игоревна (2019), orcid.org/0000-0002-7707-3537, SPIN-code: 4482-1670, аспирант, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия), ek-uf@yandex.ru

Рассматривается текстуальное выражение диалогического взаимодействия Н.В. Коляды и Н.В. Гоголя на примере четырех «гоголевских» пьес Коляды («Старосветская любовь», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», «Коробочка», «Мертвые души»). Целью статьи является анализ форм и задач использования «гоголевского текста» и его соединения с «авторским словом» в произведениях Н.В. Коляды. Доказывается, что регулярное обращение Н.В. Коляды к текстам Н.В. Гоголя, осуществляемое в формах цитаты, реминисценции или аллюзии, обусловлено сходством художественных методов двух писателей, основанным на близости их эстетических, аксиологических и онтологических представлений. При этом Коляда не воспроизводит эстетико-мировоззренческую систему Н.В. Гоголя, а пересоздает ее, используя претекст и как средство выявления заложенных в него смыслов, и как материал для генерации новых смыслов. С одной стороны, Н.В. Коляда подвергает художественному переосмыслению гоголевскую поэтику «страшного карнавала»: обращаясь к средствам «площадной речи», мотивам маски и переодевания, гротескным образам, используя принципы повторяемости и алогичности, драматург «обнажает прием», делает присутствие хаоса, разрушительного ирреального начала, завуалированное в претексте, очевидным. С другой стороны, Коляда не изолирует изображаемый мир от высших нравственных ценностей, которые герои могут обрести, пройдя через условно-символическое пробуждение души: данное обстоятельство объясняет полную замену «чужого слова» «своим» в финале перечисленных пьес. Делается вывод о том, что анализ интертекстуального взаимодействия Н.В. Коляды и Н.В. Гоголя является эффективным способом понимания аксиологических и онтологических оснований как «гоголевских» пьес драматурга, так и других его произведений.

Ключевые слова: Гоголь, Коляда, художественная рецепция, «чужое слово», вторичный текст, диалог.

Уникальные свойства художественной системы Н.В. Гоголя, в которой происходит «слияние... двух потоков – действительного и сверхъестественно-иррационального» [Гусев, 2007, с. 41], устремленность к высшему духовному идеалу скрывается за гротескными формами распадающейся, абсурдной, иллюзорной реальности, сти-

рается граница между «поэтическим языком» и изображаемым, а картина мира в целом наделяется «свойствами концептуальности» [Клягина, 2007, с. 228] (благодаря чему, используя мысль В.В. Набокова, «комическая сторона вещей» переходит в «космическую» [Набоков, 2017, с. 106]), обуславливают неослабевающий интерес к творчеству классика со стороны писателей XX–XXI вв.

Одним из современных авторов, в своих произведениях последовательно осмысляющих и творчески пересоздающих идейно-эстетическую систему Н.В. Гоголя, является драматург Н.В. Коляда.

Сам автор в различных интервью неоднократно подчеркивал свое внимание к литературному наследию и к личности Гоголя: «Всегда любил его и люблю до сих пор, потому что это невероятный писатель» [Коляда, 2009, с. 14]. Однако представляется, что вневременное взаимодействие двух авторов выходит за рамки модели «читатель – любимый писатель» и строится на субъективно ощущаемой драматургом биографической связи с классиком (в том же интервью Коляда вспоминает, как, прочитав в детстве примечание к «Ночи перед Рождеством» о колядках и Коляде, увидел в нем рассказ о своей фамилии), на которую накладываются связи литературные и театральные: в настоящее время Колядой написано 4 пьесы, непосредственно основанных на произведениях Гоголя, а также поставлены «Ревизор» и «Женитьба», продолжающие успешно идти в «Коляда-Театре». Более того, ключевые элементы гоголевской поэтики органично «вплетены» в художественный метод Коляды, а «гоголевский текст» (понимаемый как «чужое слово», перенесенное в новый текст в форме цитаты, реминисценции или аллюзии) пронизывает все творчество драматурга.

Несмотря на то что использование «гоголевского текста» в произведениях Коляды зачастую облечено в форму литературной и языковой игры, отсылающей к постмодернистской интертекстуальной парадигме, содержательно оно является частью «открытия наличного путем узрения (созерцания) и прибавления путем творческого создания» [Бахтин, 1979, с. 362], то есть происходит в рамках диалога двух авторов, открывающего и порождающего аксиологически наполненные смыслы. При этом возможность такого диалога предопределена общностью ценностных и художественных установок писателей: по словам М.А. Цыпуштановой, «он [Коляда] буквально физически ощущает созвучие художественного мира Гоголя своим творческим прозрениям» [Цыпуштанова, 2012, с. 44].

В настоящем исследовании, выявляя глубинное сходство эстетико-мировоззренческих концепций Н.В. Коляды и Н.В. Гоголя, мы ставим цель проанализировать формы и задачи использования «гоголевского слова» и его соединения с «авторским словом» в произведениях современного драматурга.

Представляется, что с наибольшей отчетливостью основные закономерности текстуального взаимодействия двух авторов отражаются в уже упоминавшихся «гоголевских» пьесах Коляды: «Старо-светская любовь», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», «Коробочка», «Мертвые души».

Следует отметить, что, создавая «гоголевские» пьесы, драматург использует «чужое слово» для воссоздания знакомых сюжетных и образных контуров претекста, что способствует актуализации прежнего литературного опыта читателя, уже освоенных им смыслов. Вместе с тем, смешение и «перераспределение» фрагментов претекста, их совмещение с другими текстами Гоголя (например, в пьесе «Иван Федорович Шпонька...», помимо текста одноименной гоголевской повести, присутствуют цитаты из 10 различных произведений классика), а также с авторским текстом Коляды позволяют интерпретировать и пересоздавать не только элементы «поэтического языка» или «топики» произведений Гоголя, но и его идейно-эстетическую систему в целом.

Последнее становится возможным благодаря внутреннему сходству ценностно-онтологических оснований устойчивой модели мира произведений Гоголя и Коляды. В частности, оба автора создают ее на основе принципа бинаризма, двоемирия, разделяя изображаемое на видимое (пошлая, обездуховленная и потому лишенная жизни условная реальность) и подразумеваемое (ирреальное, смертельное, хаотическое начало, проникающее в действительность и влекущее «разрушение естественного полнокровного течения жизни, ее законов» [Манн, 1996, с. 75–76], «беспорядок природы» [Гоголь, 2009, т. VII, с. 283], или «онтологический хаос» [Лейдерман, 1997, с. 27]), в связи с чем актуализируется проблема индивидуального освобождения от нестабильности и абсурдности реальности. Именно в рамках данной художественно-мировоззренческой концепции Коляда вступает в диалог с классиком, используя его текст как «канал» непосредственного взаимодействия.

Прежде всего, Коляда воспроизводит атмосферу гоголевского «страшного карнавала», где за «переворачиванием» традиционных социальных и нравственных норм и стратегий поведения, изменением подлинного облика и «площадной речью» героев скрывается сложная амбивалентность веселого и жуткого, комического и трагического, жизни и безжизненности, истинного и мнимого. В этом отношении внутренний строй произведений Коляды соотносим с постмодернистской эстетикой, однако идейно связан с гуманистической интенцией Гоголя, предполагающей сопереживание личности, вынужденной существовать в онтологически и аксиологически искаженной реальности.

В соответствии с карнавальными традициями речь героев «гоголевских» пьес Коляды насыщена фразеологизмами (часто просторечного, вульгарного характера), диалектизмами и замаскированными под них авторскими «словечками», а также песенками и прибаутками. Некоторые из «сквозных» выражений подобного характера являются цитатами («Да на Руси есть такие прозвища, что только плюнешь да перекрестишься, коли услышишь» [Гоголь, 2009, т. IV, с. 326]), другие – находками самого Коляды, стилистически соответствующими речевому поведению гоголевских персонажей («Боже ж мой на свете, в розовом корсете! Да хоть бы в худом, но в голубом!», «Каравай-то не по рылу», «Наша Дунька не брезгунья, жрет и мед», «поблазнилось», «примнилось», «Из носа – кап, в рот – хап!» [Коляда, 2015-2017, т. XI, с. 4–58]; «Все колесом», «Вы с глузду съехали», «плямкотеть», «кушинькать», «нахабушка», «набздать», «присбирывать» [Коляда, 2015-2017, т. X, с. 255–298]). В первую очередь, подобные речевые средства создают комический эффект; однако их нагромождение, повторяемость, универсальность (они могут быть неожиданно воспроизведены любым персонажем, даже если до этого его речь была подчеркнута нормативной) превращают их в маркеры хаоса, наполняющего действительность. Кроме того, в «Старосветской любви» устойчивый набор таких «словечек» выступает речевым символом разрушенного мира, приобретающего трагическое звучание в устах овдовевшего Афанасия Ивановича.

Другим признаком карнавальности в рассматриваемых пьесах Коляды выступает переодевание, маскирование героев, которое может быть как буквальным (в «Старосветской любви» Афанасий Иванович и Гоголь, являющийся персонажем, поочередно надевают

«похоронное» платье Пульхерии Ивановны), так и условным, речевым. В последнем случае можно говорить об авторской интерпретации или о трансформации гоголевского образа за счет «приписывания» ему реплик другого персонажа. Таким образом автор, рассматривая творчество Гоголя как сверхтекстовое единство, устанавливает связи между отдельными его элементами – например, подчеркивает характерологическое сходство Василисы Кашпоровны из «Ивана Федоровича Шпоньки...» и Ивана Ивановича из Повести о двух Иванах (героиня производит учет съеденных дынь, гордится своими владениями, восклицая: «Какая я хозяйка! Чего у меня нет?») [Коляда, 2015-2017, т. XI, с. 43], разговаривает о трех королях, объявивших войну за веру); подобные параллели Коляда проводит также между Григорием Сторченко и Иваном Никифоровичем и Бурдюковым из «Тяжбы», Марией Григорьевной, Натальей Григорьевной и Авдотьей Гавриловной из «Женихов» и т.д.

Однако имеют место и обратные случаи, когда с помощью компиляции реплик не связанных между собой гоголевских героев Коляда создает единый образ, в котором психологическую непротиворечивость заменяет концептуальность, направленность на выражение определенной авторской идеи. Примером такого персонажа является Иван Федорович Шпонька, который многократно и немотивированно с точки зрения сюжета меняет манеру своего поведения, надевая маску не только гоголевского Ивана Федоровича, но и Ивана Петровича из «Утра делового человека», Собачкина и Миши из «Отрывка», Подколесина из «Женитьбы», а также персонажа «Набросков и материалов драмы из эпохи Богдана Хмельницкого». Благодаря данному приему Шпонька у Коляды воплощает в себе разные грани пошлости, многие «страстишки»: грубость, желание «выслужиться» и получить орден, склонность к самолюбованию. С другой стороны, следуя основополагающему для своей художественной системы принципу бинаризма, автор делает образ героя внутренне неоднозначным, причастным не только к хаосу видимой реальности, но и к запредельному высшему идеалу, о чем свидетельствуют исполненные неожиданного лиризма монологи из «Набросков и материалов драмы...», произносимые Иваном Федоровичем («Вдохновенная, небесноухающая, чудесная ночь! Любишь ли ты меня?...» [Гоголь, 2009, т. VII, с. 541]). В данном случае использование антипетичного претекстового материала закладывает в рассмат-

риваемый образ трагический потенциал, который реализуется в финале пьесы.

В рамках поэтики «страшного карнавала» Коляда, как и Гоголь, обращается также к гротескным приемам «распада» тела, «автономизации» отдельных его частей, подмены человеческого животным (и наоборот), омертвления, овеществления и (или) автоматизации живого и оживления неживого, выражаемым с помощью как гоголевского, так и генетически связанного с ним оригинального текста. При этом в пьесах Коляды происходит «обнажение приема», гиперболизация и заострение гротескных образов, в результате чего «мерцание» реальности, ее балансирование на грани видимой логичности и подлинного абсурда, внешнего порядка и скрытого хаоса, рационального и иррационального становится очевидным для читателя.

Так, в пьесе «Коробочка» образ часов главной героини развивается и переосмысливается, что выражается с помощью дополнения претекста: у Коляды часы сохраняют природу «оживающего» предмета, но при этом не только шипят и хрипят, но и издают звуки «хрюканья» и «кряканья», смертельно пугая действующих лиц своим боем («оба – и Чичиков, и Коробочка – от страха аж подпрыгнули. Чичиков принялся бегать по комнате, хвататься за голову и визгливо кричать» [Коляда, 2015–2017, т. XI, с. 123]), что делает демонизм данного образа, завуалированный в претексте, очевидным. Кроме того, образ часов используется для «овеществления» самой Коробочки в ремарке, описывающей ее появление в доме Анны Григорьевны: «С этими словами старуха повалилась на диван, захрипела, как хрипят ее домашние часы, захрипела, застонала, будто при смерти» [Коляда, 2015–2017, т. XI, с. 131].

Вместе с тем, следуя тенденции «неосентиментализма», который, «заново открывая «маленького человека», <...> окружает его состраданием и жалостью» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, с. 565], а также собственным аксиологическим установкам, за абсурдными формами, которые принимает разрушающаяся действительность, Коляда обнаруживает трагедию человека, подсознательно стремящегося к устойчивым духовным ценностям. В связи с этим ряд образов, маркирующих присутствие ирреального враждебного начала, имеет потенциал для иной интерпретации: например, часы Коробочки – предмет, рассматриваемый помещицей как «укрытие» ее покойного мужа («он у меня дома остался, за часами лежит» [Коляда, 2015–

2017, т. XI, с. 144]), память о котором становится для нее единственным нравственным ориентиром и стимулом для духовного возрождения.

Наконец, при формировании метаобраза «страшного карнавала» Коляда обращается к двум сквозным принципам, характерным для поэтики Гоголя, – алогичности и повторяемости изображаемого и, соответственно, изображающего, связанным как с цитацией, так и с переработкой «гоголевского текста».

В частности, алогизмы у Коляды могут возникать в репликах персонажей, заведомо противоречащих фактам или самим себе (например, Пульхерия Ивановна говорит, что не видела свою кошку уже неделю, тогда как еще прошлой ночью кошка приходила в спальню супругов); в ситуациях непонимания, основанных на семантической неопределенности (Чичиков принимает фамилию Коробочки за название своей брички); вследствие оговорки, часто комической (во второй раз вспоминая привычки своего мужа, Коробочка, говорит, что он любил, «чтоб ему перед сном чесали между пяток» [Коляда, 2015–2017, т. XI, с. 122]); в результате «мозаической склейки фраз», логическая связь между которыми отсутствует (так, обращаясь к мужу, Пульхерия Ивановна спрашивает: «А вдруг [на Вас] нападет парша? На кошек к старости всегда парша нападает...» [Коляда, 2015–2017, т. X, с. 269]); в абсурдных, нелепых диалогах, а также в ситуациях, когда говорящие как будто не слышат друг друга (так, Коробочка регулярно задает собеседницам неуместный в контексте разговора вопрос: «Так почём нынче в городе ходят мёртвые души?» [Коляда, 2015–2017, т. XI, с. 205]). Особый тип алогизмов, используемых Колядой, возникает в связи с цитацией и проявляется во внезапном искажении претекста внутри цитаты. Например, в сцене разговора Шпоньки и Сторченко в гостинице в диалог, ведущийся в соответствии с претекстом, неожиданно «врезается» контрастная по своей грубости фраза Сторченко: «Коли ты тово, так и я тово. А коли ты не тово, так и я не тово» [Коляда, 2015–2017, т. XI, с. 17]. Таким образом не только создается характер действующего лица, но и возникает некая «странность» в ткани произведения.

С алогизмами тесно связаны повторы, также создающие ощущение искажения нормального хода вещей, в том числе за счет своей многочисленности по сравнению с претекстом. В частности, регулярными являются повторы слов, создающие эффект бессмыленно-

сти произносимого («С чего же ты хочешь, Иван Федорович, орден? И как это вдруг – орден? Ты понимаешь, что это не просто так, а уже – ого-го что. Ого-го как. Ишь, орден ему» [Коляда, 2015–2017, т. XI, с. 6]); повторы эпитетов, несущих важную смысловую нагрузку (определение «дубинноголовая» повторяется в одной из реплик Чичикова семь раз); «зеркальные» повторы в диалогах («КОРОБОЧКА. Какие мешочки? Каких деньжонок? – ЧИЧИКОВ. Да такие мешочки! Таких деньжонок!» [Коляда, 2015–2017, т. XI, с. 118]).

Текстуальные повторы в пьесах Коляды затрагивают не только собственно речевой, но и персонажный, а также сюжетно-композиционный уровни внутреннего строя художественного произведения.

На персонажном уровне повторы отдельных реплик или целых диалогов обуславливают двойничество действующих лиц, которые, в отличие от гоголевских «парных персонажей», всегда нетождественных друг другу, в таких случаях выступают постоянными или ситуативными копиями (Коробочка, Анна Григорьевна и Софья Ивановна в «Коробочке» и в «Мертвых душах» участвуют в дважды повторяющемся претекстовом диалоге, при этом свободно меняясь в нем ролями).

На сюжетно-тематическом уровне пьес повторы сцен и отдельных диалогов подчеркивают наиболее значимые для автора моменты и (или) «замыкают» текст, создавая концентрические кольца и впечатление заикленности, безвыходности происходящего. Так, в пьесе «Иван Федорович Шпонька...» повторяющаяся сцена трапезы в доме Сторченко, которая сопровождается жуткими криками персонажей, подчеркивает абсурдность и враждебность окружающей реальности и рождает ощущение напряженности, тревоги.

Все перечисленные художественные средства и принципы, реализация которых связана с осмыслением «гоголевского текста», позволяют Коляде не просто воспроизвести гоголевскую поэтику «страшного карнавала», но и пересоздать ее, сделать вторжение ирреального, темного начала в повседневную жизнь персонажей более очевидным. В результате мир художественного произведения не удерживается в границах жизнеподобия, рождая фантастические образы, которые, впрочем, сохраняют непосредственную связь с претекстом. Например, в «Мертвых душах», где деятельность Чичикова разворачивается на грани аферы и подлинной покупки душ,

возникает образ ложек, приходящих в движение при упоминании героем о своем намерении. В той же пьесе, как и в «Коробочке», эпизод всеобщего оживления горожан во время распространения слухов о Чичикове лишается неоднозначности и прямо интерпретируется как восстание мертвецов: «Бледны, бледны, один другого выше, один другого костистей, стали они вокруг кибитки, того и гляди – растерзают» [Коляда, 2015–2017, т. XI, с. 144].

Открытое присутствие зла в мире, всеобщая мертвенность и предельная искаженность реальности, граничащая с ее распадом, небытием, характерные для рассматриваемых пьес, ставят перед драматургом проблему возможности преодоления ужаса действительности и духовного возрождения героя. Как и в других своих произведениях (где меньшая концентрированность поэтики «страшного мира» не влияет на ее содержание и значение), в «гоголевских» пьесах Коляда «позволяет» отдельным персонажам осознать окружающую их безжизненность и прийти к высшим ценностям через внутреннюю борьбу и страдание. Данная концептуально значимая стратегия, хоть и перекликается с гоголевскими интенциями («пробуждение» Афанасия Ивановича после смерти супруги, намерение «спасти» Чичикова и Плюшкина во втором и третьем томах «Мертвых душ»), не имеет точного соответствия в «гоголевском тексте», а потому требует его замены.

Представляется, что именно данное обстоятельство обуславливает отказ от использования «чужого слова» в развязке всех рассматриваемых пьес, где герои (Иван Федорович, Афанасий Иванович, Коробочка), обнаруживая ужас абсурдного существования в раздробленной, «мерцающей» реальности, открывают для себя высший духовный идеал, недоступный большинству, и потому «вытесняются» из мира: остаются в полном одиночестве (Коробочка), ждут смерти (Афанасий Иванович) или умирают (Иван Федорович).

В заключение необходимо подчеркнуть, что сфера осмысления и пересоздания «гоголевского текста» не ограничивается рассмотренными пьесами (которые выбраны лишь в качестве наиболее наглядных примеров), охватывая все творчество Коляды, – данное обстоятельство предопределено инвариантностью обозначенной эстетикомировоззренческой модели, реализуемой в произведениях драматурга.

Таким образом, систематически обращаясь в своем творчестве к «гоголевскому тексту», Н.В. Коляда не ограничивается постмодер-

нистской интертекстуальной игрой, используя ее лишь как способ установления диалога с Н.В. Гоголем. В ходе данного диалогического взаимодействия, основанного на воспроизведении или пересоздании «чужого слова» и выражаемых с его помощью образов, выявляется сходство эстетических, аксиологических и онтологических представлений двух авторов, связывающих условную реальность своих произведений как с ирреальным, враждебным началом, источником духовной безжизненности и пошлости, так и с высшим идеалом, в «запредельности» которого состоит трагизм существования их героев.

Источники

1. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. – Москва: Издательство Московской Патриархии, 2009.
2. *Коляда Н.В.* Собрание сочинений: В 12 т. – Екатеринбург: Каменск-Уральская типография, 2015–2017.
3. *Коляда Н.В.* «У Гоголя – бесконечно смешно, а потом – “Над кем смеетесь?”» (интервью О.Ю. Багдасарян и А.В. Титовой с Н.В. Колядой) // Филологический класс. – 2009. – № 22. – С. 14–16.

Литература

1. *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1979. – 424 с.
2. *Гусев В.А.* Особенности современной рецепции проповеднического дискурса Н.В. Гоголя // Н.В. Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения: Материалы докладов и сообщений Международной конференции. – Москва: КДУ, 2007. – С. 35–46.
3. *Клягина Л.Р.* Творчество Гоголя как духовный источник русского авангардного искусства // Н.В. Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения: Материалы докладов и сообщений международной конференции. – Москва: КДУ, 2007. – С. 223–231.
4. *Лейдерман Н.Л.* Драматургия Николая Коляды. – Каменск-Уральский: Издательство «Калан», 1997. – 160 с.
5. *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие: В 2 т. – Т. 2. – Москва: Издательский центр «Академия», 2003. – 688 с.
6. *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – Москва: «Coda», 1996. – 474 с.
7. *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 448 с.

8. *Цыпуштанова М.А.* Гоголевский текст в творческой рецепции Николая Коляды (пьеса «Старосветская любовь») // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». – 2012. – № 4. – С. 43–46.

THE IMPORTANCE OF "GOGOL'S TEXT" IN DRAMATURGY OF N.V. KOLADA

© **Kanarskaya Ekaterina Igorevna (2019)**, postgraduate, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russia), ek-uf@yandex.ru

The textual expression of the dialogical interaction between N.V. Kolyada and N.V. Gogol on the example of four "Gogol's" plays by Kolyada ("Old World Love", "Ivan Fedorovich Shponka and His Aunt", "Box", "Dead Souls"). The aim of the article is to analyze the forms and tasks of application of the "Gogol text" and its connection with the "author's word" in the works of N.V. Kolyada. In this article, we prove that the regular appeal of N.V. Kolyada to the texts of N.V. Gogol carried out in the form of quotations, reminiscences or allusions, is due to the similarity of the artistic methods of the two writers, based on the closeness of their aesthetic, axiological and ontological ideas. At the same time, Kolyada does not reproduce the aesthetic and ideological system of N.V. Gogol but recreates it from scratch, using the pretext as a means of identifying the meanings embedded in it, and as material for the generation of new meanings. On the one hand, N.V. Kolyada exposes Gogol's poetry of the "grim carnival" to artistic rethinking: referring to the means of "areal speech", mask and disguise motives, grotesque images; using the principles of repeatability and illogicality, the playwright "reveals the technique", makes obvious the presence of chaos, destructive surreal beginning, veiled in the pretext. On the other hand, Kolyada does not isolate the depicted world from the highest moral values that protagonists can acquire by going through the conditionally-symbolic awakening of the soul: this circumstance explains the complete replacement of the "other word" by "their own" in the final scenes of these plays. It is concluded that the analysis of the intertextual interaction between N.V. Kolyada and N.V. Gogol is an effective way of understanding the axiological and ontological foundations of both the "Gogol" plays of the playwright and his other works.

Keywords: Gogol, Kolyada, art reception, "word of another", secondary text, dialogue.

Sources

1. *Gogol' N.V.* Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 17 t. – Moskva: Izdatel'stvo Moskovskoj Patriarii, 2009. (In Russ.)
2. *Kolyada N.V.* Sobranie sochinenij: V 12 t. – Ekaterinburg: Kamensk-Ural'skaya tipografiya, 2015–2017. (In Russ.)

3. *Kolyada N.V.* «U Gogolya – beskonechno smeshno, a potom – “Nad kem smeetes’?”» (interv'yu O.Yu. Bagdasaryan i A.V. Titovoj s N.V. Kolyadoj) // *Filologicheskij klass.* – 2009. – № 22. – S. 14–16. (In Russ.)

References

1. *Bahtin M.M.* K metodologii gumanitarnykh nauk // *Bahtin M.M. EHstetika slovesnogo tvorchestva.* – Moskva: Iskusstvo, 1979. – 424 s. (In Russ.)
2. *Gusev V.A.* Osobennosti sovremennoj recepcii propovednicheskogo diskursa N.V. Gogolya // *N.V. Gogol' i sovremennaya kul'tura: SHesty Gogolevskie chteniya: Materialy dokladov i soobshchenij Mezhdunarodnoj konferencii.* – Moskva: KDU, 2007. – S. 35–46. (In Russ.)
3. *Klyagina L.R.* Tvorchestvo Gogolya kak duhovnyj istochnik russkogo avangardnogo iskusstva // *N.V. Gogol' i sovremennaya kul'tura: SHesty Gogolevskie chteniya: Materialy dokladov i soobshchenij mezhdunarodnoj konferencii.* – Moskva: KDU, 2007. – S. 223–231. (In Russ.)
4. *Lejderman N.L.* Dramaturgiya Nikolaya Kolyady. – Kamensk-Ural'skij: Izdatel'stvo «Kalan», 1997. – 160 s. (In Russ.)
5. *Lejderman N.L., Lipoveckij M.N.* Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody: Ucheb. posobie: V 2 t. – T. 2. – Moskva: Izdatel'skij centr «Akademiya», 2003. – 688 s. (In Russ.)
6. *Mann Yu.V.* Poehtika Gogolya. Variacii k teme. – Moskva: «Coda», 1996. – 474 s. (In Russ.)
7. *Nabokov V.V.* Lekcii po russkoj literature. – Sankt-Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2017. – 448 s. (In Russ.)
8. *Cypushtanova M.A.* Gogolevskij tekst v tvorcheskoy recepcii Nikolaya Kolyady (p'esa «Starosvetskaya lyubov'») // *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya «Istoriya i filologiya».* – 2012. – № 4. – S. 43–46. (In Russ.)

Поступила в редакцию 21.01.2019

ГОРАЦИАНСКОЕ ПОНИМАНИЕ ЖИВОПИСИ В СТИХОТВОРЕНИИ МАРИИ СТЕПАНОВОЙ

© **Марков Александр Викторович (2019)**, orcid.org/0000-0001-6874-1073, SPIN-code: 2436-2520, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), markovius@gmail.com

Рассматривается стихотворение Марии Степановой «Кто тот юноша был, Пирра, признайся мне!...», представляющее собою глоссу и одновременно вольное переложение Оды I, V Горация, произведения древнеримского поэта, раскрывающего обе версии происхождения живописи: из посвятельной таблички о спасении и из переживания приятного места. Целью статьи является установление основания, на котором горацианская образность была соединена в стихотворении М. Степановой с сапфической, общей темы и идеи стихотворения, а также источника и способов репрезентации переживания в нем возвышенного опыта. Методологически необходимыми признаются обращение к приемам изучения экфрасиса как способа превращения изображенного в сюжетный эффект, исследование тех свойств поэтики оды, которые придают устойчивость ее вариациям, и интерпретация рассматриваемого стихотворения в контексте всего творчества М. Степановой, характеризующегося определенным набором ценностей и стилистических правил. Отмечается, что Гораций сопоставляет версии появления изобразительного искусства сложно построенным сюжетом любовного соблазна как катастрофического и неотвратимого, тогда как Степанова трактует соблазн как возвышенное переживание. Если у Горация конфликт разрешается диалогом, то у Степановой – образностью неотвратимого бытия после катастрофы. Доказывается, что развитие сюжета у Степановой укоренено в античном понимании теофании, явления божества, позволяющем при этом увидеть за блистательным фасадом античности травматический опыт. Делается вывод, что Степанова и глубоко воспринимает предпосылки античной культуры, и контекстуализирует их внутри современной гендерной и травматической проблематики, что позволяет по-новому воссоздать норматив экфрасиса в современной поэзии.

Ключевые слова: Гораций, Мария Степанова, живопись в поэзии, экфрасис, стилизация, вариация, семантический ореол метра, эротическая топика, античные традиции в поэзии, живописная семантика.

Введение

В стихах современного русского поэта Марии Степановой часто встречаются стилизации, имитация простонародной или иноязычной речи, воспроизведение сложных поэтических форм. При этом такие

стилизации не иронические и тем более не эпигонские: в них принцип «глоссы», то есть развитие темы, предпосланной иноязычной или принадлежащей заведомо другому стилю цитатой, преобладает над обыгрыванием формальных особенностей стиля. Стиль оказывается не характеристикой говорящего, а техникой изображения, так что такая глосса заставляет задуматься над изображаемым, над тем, как оно может вмешиваться в действительность.

Этот принцип исследования живописи и изображения вообще с точки зрения эффекта, а не стилистических перипетий, соблюдается во многих произведениях и книгах Степановой. Достаточно указать на ее последнее крупное произведение, антивоенную поэтическую композицию «Война зверей и животных», основная тема которой, невозможность мира после сбора урожая, вопреки привычным представлениям, что после праздника урожая начинается мирная подготовка к зиме, — отсылает к образам времен года, в частности, к изображениям осени не просто с плодами, а с вином, то есть уже переработанным и готовым продуктом — но при этом выясняются эффекты этой готовности, насколько готовые и поспешные решения могут привести к военным действиям. Урожай оказывается и спасительным образом, некоей иконой, которая могла бы предотвратить войну, если бы все бы принимали этот образ всерьез, но одновременно и место урожая оказывается местом боевых действий, местом заведомо опустошенным и не способным быть идеальным пейзажем. В этом крупном произведении и искусство как икона, и искусство как приятная иллюзия показаны от противного, в ситуации, когда и то, и другое невозможно. Но как связаны эти два понимания изобразительного искусства — и предстоит выяснить в нашей статье на наиболее показательном примере их сопряжения.

Текст стихотворения (из книги «Счастье», 2003)

* * *

Кто тот юноша был, Пирра, признайся мне!
Не ответишь? Молчишь? Вылупив глупые
Голубые гляделки,
В сумке-сумочке роешься?

Не томи, Расскажи, что обещал тебе
Или не обещал, что показал тебе

Или не показал он...
Ничего не показывал?

Знаешь, кто это был, ты, деревенщина?
Это бог, это бог, сам, на каникулах!
Нынче локти кусаешь –
Будешь биться о стены ты,

Что могла бы сейчас вольной кобылкою,
Лавром, метромостом, ушлою ласточкой
Сочинять мемуары...
Назови "О божественном".

Им никак не надеть смертного облика,
Не испортив его петли и вытачки.
Так и шагают: пьющий,
Нищий или хромающий.

Успевай поспевать, дело нехитрое,
И тебе повезет, год отработала –
И впадаешь рекою
В сине-море Каспийское.

Постановка проблемы

Данное стихотворение представляет собой вольное переложение Оды I, V Горация, причем первая строка – глосса, точное воспроизведение первой строки Оды в переводе А. Семенова-Тян-Шанского. Точно соблюден сложный античный размер, алкеева строфа, и в целом образный ряд стихотворения.

Но наравне с темой Горация появляется тема Сапфо: обращение поэтессы к подруге, причем обсуждающее явление божества. Способ разговора о божестве, введенный Сапфо, так что божество непосредственно является при разговоре, анонимный эллинистический автор трактата «О возвышенном» отождествил с понятием возвышенного, то есть непосредственного производства речью божественного явления, эпифании. Другим таким примером автор трактата считал библейские слова «Да будет свет», за которыми свет действительно наступил. Такое возвышенное явление «катастрофично» в античном смысле, если понимать катастрофу как развязку, сюжетное разрешение, наступление совершенно новых обстоятельств, совершенно меняющих всю сцену.

Вопросом является основание, на котором горацианская образность была соединена с сапфической, общая тема и идея стихотворения и собственно переживание в нем возвышенного опыта. При этом если для Горация такой вопрос не мог встать, потому что пишет он алкеевой, а не сапфической строфой, то для современного поэта, для которого семантический ореол любого жесткого метра прежде всего «античный», а уже потом авторский, такой вопрос неотвратим.

Методология решения проблемы.

Раз стихотворение Степановой подражает Оде Горация, имеющей в виду начальные функции античной живописи, то для его интерпретации необходима методология изучения экфрасиса как способа построения лирических сцен, как способа оживления начальных впечатляющих данностей, превращения изображенного в сюжетный эффект. Также, так как перед нами вариация, но соблюдающая в целом жанровую рамку, рамку Оды, то есть стихотворения о явлении божества или явления человека в божественной силе, и этим она отличается от других известных нам вариаций, сознательно или бессознательно переключающих стилистический регистр, необходимо исследовать те свойства поэтики оды, которые придают такую устойчивость вариациям. Наконец, необходима интерпретация этого стихотворения в контексте всего творчества Степановой, в котором существует как постоянный круг ценностей и предпочтений, прежде всего тематических, таких как гуманизм, гендерное равенство, и при этом определенная скорбь о текущем человеческом состоянии, так и свод стилистических правил, относящихся прежде всего не к формальным стилистическим решениям, а к допустимым и недопустимым способам развертывания сюжета.

Основная часть (аргументация)

Ода Горация представляет собой рассказ о любовной катастрофе, которую пережил как лирический повествователь, так и изображаемый в оде герой. При этом как это обычно у Горация, изысканная композиция позволяет ввести дополнительные мотивы, такие как мотивы благоразумия, спасения, лирического предчувствия и монументальности даже случайных и текущих событий, на которые никто бы иначе не обратил внимания.

Интерес эта ода представляет прежде всего тем, что в ней имеются в виду обе версии происхождения живописи. С одной стороны,

адресат стихотворения, которого лирический повествователь застал в объятиях куртизанки, находится внутри идеального пейзажа: цветущий грот как место действия включает в себя все свойства такого идеального пейзажа – влажность, ароматы, изобилие. Это соответствует версиям происхождения живописи из прямого подражания, с целью удержать любовь удержанием ее идеального образа в неизменной обстановке, что придаст монументальность самому любовному чувству. Речь, конечно, об известном анекдоте, приводимом Плинием Старшим, что подражательная живопись возникла из портрета-силуэта, когда тень любимого человека была обведена на стене пещеры. Как раз грот Горация лучше всего соответствует этой версии возникновения искусства, и даже диалогическая форма отражает такое взаимодействие модели и тени, вопросы к куртизанке должны укорить ее за то, что уже состоялось, при этом вопросы заинтересованы только в судьбе юноши, а не в ее судьбе, тем самым ей отводится роль статиста, тени в будущей мрачной судьбе этого юноши.

С другой стороны, в конце лирический повествователь сравнивает свою любовную неудачу в отношениях с женским адресатом стихотворения с кораблекрушением, а свою оду тем самым – с посвятельной табличкой в храм. Речь идет о другой версии происхождения живописи, которая подразумевается самим жанром экфрасиса: происхождением живописи из посвятельных табличек, изображавших крушение и чудесное спасение, благодаря чему спасительная функция, пример спасения и внушение спасения, и стала переноситься на изображения. Эти начальные изображения по функции ближе всего стояли не к иконам официального христианского культа, а к мексиканским ретаблос. Но если на современных ретаблос есть надписи, то большая часть этих храмовых изображений была без надписей, и требовался при этом экзегет, специальный служитель храма, который объяснял смысл изображенного и тем самым подводил бы посетителей храма к идее божественного спасения. Именно такая экзегеза, например, образует сюжет романа Лонга «Дафнис и Хлоя»: картина в храме и развернута в подробный сюжет любви как истинного спасения личности. Конечно, лирический повествователь Горация жертвует не только картину (*tabula*), но и собственные одежды, и таким образом в качестве «экзегета» выступает его собственная одежда, собственная телесность, что важно и для стихотворения Степановой как стихотворения о телесности.

У Горация эти две версии объединены тем, что юноша, новый любовник куртизанки, ничего не знает о будущем, находится только в мире подражания, тогда как лирический повествователь не просто приобрел жизненный опыт после неудач с куртизанками, но получил своего рода пророческий дар, способность видеть собственное спасение и возможность чужого спасения. Таким образом, никакой речи о синтезе двух версий не идет, напротив, резкое разведение этих двух версий и образует ту модель поэта-пророка, которой следует Гораций.

Для дальнейшего понимания стихотворения важна полемика о самом образе куртизанки Пирры, между М.Л. Гаспаровым и Я.М. Боровским. М.Л. Гаспаров увидел в этом стихотворении образчик нормативной для поэта композиции, в которой крутые повороты сюжета, сопровождаемые сменой интонации, способствуют философской отрешенности вместо былой вовлеченности: «Гораций, уже простившийся с любовными треволениями, издали сочувственно смотрит на участь влюбленных. Мысль поэта движется, как качающийся маятник, от картины счастья к картине несчастья и обратно, и качания эти понемногу затихают, движение успокаивается: начинается стихотворение ревливой заинтересованностью, кончается оно умиротворенной отрешенностью». [Гаспаров, 1970, с. 13] Характерно, что Гаспаров говорит «Гораций», а не «лирический повествователь», так как для него важно, что начинается стихотворение со вполне реальных отношений с реальной коварной куртизанкой, а заканчивается уже схематизацией и условностью, позволяющей философски принять происходящее.

Боровский, не менее выдающийся знаток античности, чем Гаспаров, почему-то прочел эту Оду не как песнь о божестве, а как роман и соответственно реконструирует ее сюжет не как сочувствие опытного любовника неопытному, но как восхищение Пиррой, понимая под «несчастливыми» тех, кого Пирра оставила равнодушными [Боровский, 1977, с. 194]. Тем самым стихотворение делит всех мужчин на любовников Пирры, которые счастливы тем, что были с ней, даже хотя она их бросила, все закончилось катастрофой в нашем современном, а не в античном понимании, и на жалких людей, не способных плениться красотой, не обладающих достаточной чувствительностью. Тем самым Ода вроде бы говорит об эпифании Пирры, но

эта эпифания оказывается встроена в романное распределение ролей.

В стихотворении Степановой однозначно имеется в виду версия Гаспарова, а не Боровского. Никакой идеализации куртизанки и изнанки этой идеализации – смиренного принятия своих неудач, на чем настаивает Боровский, здесь нет. Наоборот, идеален может быть только юноша, как предмет желания, причем желания не только со стороны человека, но и самого искусства. Именно о нем можно написать трактат «О божественном», название которого в русском языке даже ритмически отсылает к трактату «О возвышенном».

Но особенностью этого явления бога оказывается, что он догоняет героиню. Он сам приходит к ней, возможно, с какими-то дарами. Если бы героиня его узнала, она бы приобрела стремительность, за которой он бы не угнал. Наконец, это явление бога таково, что оно инвалидно, в полной противоположности античному представлению о том, что боги отличаются легкой походкой. Для лирической повествовательницы, условной новой Сапфо, само схождение божества на землю – это травма, неудобство, невозможность угнаться даже за смертными. Можно предположить здесь отсылку, вольную или невольную, к ряду сюжетов европейской мифологической живописи, а именно к тем, где аллегорический смысл полностью вытесняет фабульный. Такова, например, «Аллегория с Дионисом» («Аллегория распутства», ок. 1490), одна из четырех аллегорических досок Беллини, где колесница Диониса догоняет христианского воина и Дионис хочет отвлечь его от его подвига. Божество здесь оказывается догоняющим, хотя встреча с ним и должна опьянить, ввести в совсем другое состояние. Но Дионису приходится ехать на колеснице, запряженной Эросами, что, конечно, отсылает к введенному Сапфо в «Гимне Афродите» пониманию Убеждения как одного из даров, точнее, одной из спутниц Афродиты.

В поэзии Степановой обе версии происхождения изобразительного искусства соединяются. Начальное «приятное место» оказывается местом неузнавания божества, неудавшейся эпифании, а значит, и не местом возможной катастрофы жизненной, которой Гораций противопоставил плодотворную катастрофу в искусстве. А значит, меняется и второе понимание искусства, спасительное изображение превращается во множество неостановимых метаморфоз, которые лирическая повествовательница обещает своей собеседнице. Это уже не

разовое спасение и приведение в идеальное состояние, но постоянное превращение, и его символом становится сочинение мемуаров, то есть редактирование своих мемуаров, а не спасительное запечатление опыта. При этом в пещере топика запечатления заменяется топикой искомого подарка, то есть вместо неопределенного будущего есть только определенность утраченного настоящего, а в части, посвященной метаморфозам, побеждает топика желания как постоянного выхода из себя, то есть запечатления только экстатического, а не сюжетного.

Но именно это позволяет говорить о катастрофе в современном понимании, как о травме, благодаря как раз полному принятию все-речь катастрофы в античном понимании. Без этого серьезного принятия, очень «горацианского» в смысле неожиданного поворота к уже сказанному, о котором писал М.Л. Гаспаров, не состоялось бы серьезного разговора о современности.

Дискуссия

Сравнение стихотворения Степановой с оригинальным латинским текстом позволяет понять, как смог состояться этот серьезный разговор. В частности, Пирра завивает золотистые волосы (*religas* – скрепляешь заколками), тогда как по сюжету у Степановой она делает это нервически, роясь в сумке, иначе говоря, она не блистательная безупречная красавица, как у Боровского, а наоборот, участница чужого счастья и чужого несчастья, сама не очень понимающая, как нужно выглядеть идеально, как себя представить картинно. Это как раз горацианский ход, «поворот» по Гаспарову, когда нужно оторваться от некоей данности, чтобы посмотреть на нее со стороны, идеализировать и тем самым включить в ход действия, тем самым вытеснив частную жизненную катастрофу катастрофой в эстетическом смысле как развязкой.

Юноша у Горация назван *gracilis*, и далее говорится, что он весь облит духами. Перед нами грубая материализация изначального понятия об изяществе, *gratia*, как блеске некоей божественной жидкости, помазания, не менее грубая, чем «сучка-сумочка».

Наконец, важнейший момент, который обычно утрачивается в переводе, когда переменчивость куртизанки сравнивается с переменчивостью ветров. У Горация речь идет не просто о том, что ветер переменчив, а что легкий ветерок (*aurea*) может солгать (*fallax*), перерасти в бурю. Этого не замечает тот, кто легковерен (*credulus*) – это

слово в римской этике обозначало человека суеверного и эмоционального. В стихотворении Степановой как раз Пирра должна биться о стену, что не признала явление бога, иначе говоря, осознать собственную эмоциональность, собственную вспыльчивость, о которой она прежде не догадывалась, набить шишек на ней, а потом стать спокойной рекой, образцом банальности, впадающей в Каспийское море, иначе говоря, понять, что в эмоциях правды нет. Это гораздо больше соответствует мысли Горация, чем то простое утверждение женской капризности, которую мы встречаем в существующих многочисленных переводах этой оды Горация. Мы видим, что фактически воспроизведена логика экфрасиса, отдающего сюжетному развитию «по картинке» приоритет перед анализом эмоций.

Заключение

Если для Горация живопись, ее чудесное появление, ее спасительность, существует как факт, сколь бы в неопределенное дальнейшее время ни был этот факт отодвинут, и сколь бы ни была любовная интрига частной, эта частность – механизм экфрасиса, возрождающего чудесность живописи, то для Степановой как современного поэта живопись катастрофична в любой момент, она всегда невероятна в сравнении с происходящей ситуацией, и уделяет идеальному развитию ситуации часть собственной невероятности. Именно тогда современность и может оказаться не только катастрофичной, но и соотносящей длительность своей катастрофы с запаздыванием спасительной развязки.

Литература

1. *Гаспаров М. Л.* Поэзия Горация (Гораций, или золото середины) // *Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания.* – Москва, 1970. – С. 5–38.
2. *Боровский Я. М.* *Intemptata nites*: к истолкованию оды Горация I, 5 // *Вестник древней истории.* – 1977. – № 1. – С. 192–195.

HORATIAN UNDERSTANDING OF PAINTING IN THE POEM BY MARIA STEPANOVA

© **Markov Alexander Victorovich (2019)**, Doctor Habil. in Philology, Professor at the Department of the Cinema and Contemporary Art Studies, Art

A poem by Maria Stepanova “Kto tot yunosha bil, Pirra, priznaysia mne!.. (Who was that young man, Pyrrha, confess to me!)” is both a gloss and at the same time the permissive interpretation of Ode I, V by Horace – the work of the Roman poet that reveals both versions of the origin of painting: as a development of tributary signs about rescue and as a reflection of experience of a pleasant place. The purpose of the article is to establish the basis on which the Goratinian imagery was combined in M. Stepanova’s poem with a sapphic, general theme and idea of the poem, as well as the source and methods of representing the sensation of sublime experience in it. Methodologically it is necessary to refer to the techniques of studying ecphrasis as a way of turning the depicted images into plot effects, the study of those properties of the poetics of the odes that give stability to its variations, and the interpretation of the poem in the context of M. Stepanova’s entire work, which is characterized by a certain set of values and stylistic rules. The authors note that Horace compares the version of the origin of the visual arts with a complex plot of love temptation as catastrophic and inevitable, whereas Stepanova interprets the temptation as a sublime experience. While Horace resolves the conflict by dialogue, Stepanova uses figurativeness of inevitable being after a catastrophe. We prove that Stepanova’s plot development is rooted in the ancient understanding of the theophany, the phenomenon of a deity, which allows one to see a traumatic experience behind the brilliant facade of antiquity. It is concluded that Stepanova deeply perceives the prerequisites of ancient culture and contextualizes them within the modern gender and traumatic perspectives, which makes it possible to recreate the standard of ecphrasis in modern poetry in a new way.

Keywords: Horace, Maria Stepanova, painting in poetry, ecphrasis, stylization, variation, semantic aura of the meter, erotic topic, ancient traditions in poetry, pictorial semantics.

References

1. *Gasparov M. L. Poehziya Goraciya (Goracij, ili zoloto serediny) // Kvint Goracij Flakk. Ody. EHpody. Satiry. Poslaniya. – Moskva, 1970. – S. 5–38. (In Russ.)*
2. *Borovskij YA. M. Intemptata nites: k istolkovaniyu ody Goraciya I, 5 // Vestnik drevnej istorii. – 1977. – № 1. – S. 192–195. (In Russ.)*

Поступила в редакцию 16.01.2019

УДК 821.161.1

**ИЗ КОММЕНТАРИЯ К АВТОРСКИМ ПЕСНЯМ.
ТРИ ЗАМЕТКИ**

© Кулагин Анатолий Валентинович (2019), SPIN-code: 1885-4061, доктор филологических наук, профессор, Государственный социально-гуманитарный университет (Коломна, Россия), litkaf@mail.ru

В статье комментируются авторские песни Михаила Анчарова («Пыхом клубит пар...»), Юрия Визбора («Спокойно, дружище, спокойно!..») и Владимира Высоцкого («Никакой ошибки»). Предметом исследования являются интертекстуальные отношения, существующие между данными произведениями и поэтическими текстами других авторов, а его целью – установление возможных литературных источников названных песен. Доказывается, что песня М. Анчарова «Пыхом клубит пар...» создана под влиянием стихотворений Б. Корнилова «Лес» и «Лесной дом». Об этом свидетельствуют сходство лирических ситуаций (в «Лесе» Корнилова лирический герой также участвует в поединке с враждебной ему природой, который приобретает иносказательный характер), актуализация в песне Анчарова характерного для творчества Корнилова мотива охоты, ритмическое созвучие, общий пафос и лирическая атмосфера динамики, сближающие «Пыхом клубит пар...» и «Лесной дом». Автор подтверждает вывод Н.А. Богомолова о наличии генетической связи между песней Ю. Визбора «Спокойно, дружище, спокойно!..» и стихотворением Н.С. Гумилева «Рабочий». В обоснование данного вывода приводятся такие аргументы, как популярность творчества Гумилева среди поэтов «оттепельного» поколения, присутствие уже в ранних стихах Визбора образов и лирических мотивов «Рабочего», наличие в «Спокойно, дружище, спокойно!..» реминисценции из другого стихотворения Гумилева – «Жираф». Автор предлагает ранее не рассматривавшийся учеными возможный источник песни В. Высоцкого «Никакой ошибки» – стихотворение поэта-обэриута Н. Олейникова и драматурга Е. Шварца «На именины хирурга Грекова». Текст песни Высоцкого и названное стихотворение сближает лирическая ситуация, основанная на «остранении», возникающем в сознании героя-пациента, а также общий стихотворный размер, четырёхстопный хорей, соответствующий энергичной смене картин и ироничной интонации произведений. В пользу данной версии говорит также подтвержденный интерес Высоцкого к поэзии Олейникова в 1975–76 гг.

Ключевые слова: Анчаров, Визбор, Высоцкий, комментарий, источник, традиция.

Нам доводилось писать о том, что творчество одного из основоположников авторской песни Михаила Анчарова испытало сильное влияние поэзии Бориса Корнилова [Кулагин, 2018]. Выявленные нами реминисценции восходят к произведениям Корнилова, вошедшим в его «Книгу стихов» 1933 года.

У нас есть основания предполагать, что творчество Корнилова Анчаров, в юности необычайно начитанный⁷, знал не только по «Книге стихов». Так, в «Первой книге» Корнилова (1931) и в его же сборнике «Стихи и поэмы» (1935) было помещено стихотворение «Лес», которое могло отозваться, как нам думается, в двух сравнительно ранних анчаровских песнях. Ситуация охоты сопровождается в стихотворении Корнилова лирическим пейзажем с такими, в частности, строками: «Деревья клубятся клубами – // ни сна, / ни пути, / ни крась» [Корнилов, 1966, 93; здесь и далее цитаты из произведений Корнилова сверены нами с изданиями 1930-х гг.]. Выразительный образ клубящихся деревьев мог преобразиться в образ клубящегося же пара в песне Анчарова «Пыхом клубит пар...» (1943):

Пыхом клубит пар
Пароход-малец,
Волны вбег бегут от колёс.
На сто тысяч вёрст
Небеса да лес,
Да с версту подо мной откос
[Анчаров, 2001, с. 22].

Но сама возможная перекличка (а нам доводилось отмечать [см.: Кулагин, 2018, с. 9–10] и содержащуюся в этих строках реминисценцию из стихотворения Корнилова «В Нижнем Новгороде с откоса...», положенного на мелодию юным Анчаровым) возникла на основе сходства лирических ситуаций. В обоих произведениях лирический герой словно преодолевает сопротивление враждебной ему дикой природы, поединок с которой обретает иносказательный характер: «Рыдают мохнатые совы, // а сосны поют о другом – // бок о бок

⁷ «Про меня говорили, что я читаю не книжки, а библиотеки» (из кулуарных разговоров после анчаровского вечера в ДК «Металлург» 21 мая 1981 г.; расшифровка фонограммы осуществлена Н.А. Игнатовой; благодарим В.Ш. Юровского, ознакомившего нас с текстом расшифровки).

стучат, как засовы, // тебя запирая кругом. // Тебе, проходимец, судьбою, / дорогой – болота одни...» (Корнилов) [Корнилов, 1966, 93–94]; «Прёт звериный дух / От лесных застрех, // Где-то рядом гудит гроза. // Дует в спину мне / Ветерок-пострел, // Заметая пути назад» [Анчаров, 2001, с. 22]. От мотива «звериного духа» тянется нить к другому мотиву, подсказанному Анчарову творчеством старшего поэта. Речь идёт о мотиве охоты, для Корнилова весьма значимом. У него это даже и не мотив, а целая тема, звучащая не только в цитируемом стихотворении (слова «охота» здесь нет, но читатель догадывается, что лирический герой в лесу именно охотится), а ещё, например, в стихотворениях «Весна», «Охота», «Лес над нами огромным навесом...» Так вот, лирический герой корниловского «Леса» сталкивается с медведем: «И старая туша, как туча, // как бурей отбитый карниз, // ломая огромные сучья, // медведь обрывается вниз. // Ни выхода нет, ни просвета, // и только в шерсти и зубах // погибель тяжёлая эта // идёт на тебя на дыбах» [Корнилов, 1966, с. 94]. Мотив охоты на медведя возникает в песне Анчарова «Сорок первый» (написана в 1945, дорабатывалась в 1959–60 гг.), а именно в названии и в поясняющем авторском предуведомлении: «Не в том смысле, что сорок первый год, а в том смысле, что сорок медведей убивает охотник, а сорок первый – убивает охотника. Такая есть примета сибирская. Такая любовная песня» [Анчаров, 2001, с. 446]. В самой песне «охотничьих» мотивов нет; надо полагать, с парой «охотник – медведь» ассоциируются здесь отношения лирического героя и героини: «Я засыпан людской порошею, // Я мечусь из краёв в края. // Эй, смотри, пропаду, хорошая, // Недогадливая моя!» [Анчаров, 2001, с. 27]. Героиня и есть тот «сорок первый медведь», от которого «пострадал» герой. Конечно, по смыслу это отступает от стихов Корнилова, но сказаться на выборе поэтической ассоциации могла сама продемонстрированная последним возможность использования охотничьих мотивов в лирическом контексте.

Вернёмся к песне Анчарова «Пыхом клубит пар...» В ней, как и в отдельных строфах позднейшей анчаровской же «Баллады о танке Т-34...» (1965), использован так называемый кольцовский пяти-сложник – ритм, где из пяти слогов стиха обязательно должен быть ударным третий, и иногда – первый. Строфа песни «Пыхом клубит пар...» представляет собой шестистишие, в котором стихи 1, 2, 4 и 5 выдержаны именно в этом ритме, а стихи 3 и 6 написаны дольником:

«Пыхом клубит пар // Пароход-малец, // Волны вбег бегут от колёс» и так далее. Да и дольник в некоторых местах, если отбросить следующую за цезурой часть стиха, тоже звучит как кольцовский пятисложник: «Волны вбег бегут...» Нам думается, что этот, сравнительно редкий в русской поэзии, ритм тоже мог восходить у Анчарова к Корнилову, а именно к его стихотворению «Лесной дом», где строфа как раз состоит из шести стихов, и пятисложником написаны стихи с теми же номерами, что позже – в анчаровской песне: «От резных ворот // Через отчий сад // И поля, где пасутся закаты, // Я пошёл вперёд, // Не взглянув назад – // На соломой покрытые хаты» [Корнилов, 1966, с. 63]. «Лесной дом» вошёл (не считая публикаций 20-х годов в газете и в коллективном сборнике) в книгу Корнилова «Молодость» (1928), так что мы можем предположить знакомство Анчарова и с этим изданием. Конечно, стихи 3 и 6 у Корнилова ритмически иные, чем у Анчарова: они написаны трёхстопным анапестом. Но кольцовский пятисложник, задающий в обоих случаях тон, обеспечивает ритмическое созвучие между двумя стихотворениями. Они близки друг другу и самим пафосом. Лирический герой Корнилова, вполне в духе известной песни «Живёт моя отрада», да и кольцовской поэзии тоже, устремлён к «удивительному домику», где живёт красавица-хозяйка: «Только тихий дом // Мне в стихи залез. // Ничего не пишу я, / кроме...» Герой песни Анчарова тоже обращается к любовной теме (пусть не вполне буквально, но иносказательно) как знаку своего самоутверждения: «К чёрту всех мужей – // Всухомятку жить! – // Я любовником на игру // Выхожу, ножом // Расписав межи – // Всё равно мне – что пан, что труп» [Анчаров, 2001, с. 22–23]. «Любовник» – вот общая для героев Корнилова и Анчарова поэтическая роль. И важна, конечно, лирическая атмосфера динамики, переходящая, кстати, и в упомянутую выше «Балладу о танке Т-34...»: «Впереди колонн // Я летел в боях, // Я сам нащупывал цель...» [Анчаров, 2001, с. 68] Одним словом, перед нами опять случай ритмического влияния – выходящего, однако, за сугубо формальные рамки и обретающего семантическое наполнение.

В 2015 году была опубликована серия комментаторских заметок Н.А. Богомолова о песнях Визбора; одна из этих заметок была посвящена песне «Спокойно, дружище, спокойно!...» (1962) [Богомолов, 2015, с. 125–127]. Исследователь обнаружил перекличку между финальными строками песни «Уже изготовлены пули, // Что мимо тебя просвистят» [Визбор, 2001, т. 1, с. 94] и стихотворением Гумилёва «Рабочий»: «Пуля, им отлитая, просвищет // Над седую, вспененной Двиной, // Пуля, им отлитая, отыщет // Грудь мою, она пришла за мной. <...> И Господь воздаст мне полной мерой // За недолгий мой и горький век. // Это сделал в блузе светло-серой // Невысокий старый человек» [Гумилёв, 1991, т. 1, с. 215–216]. Напоминая о сильном влиянии Гумилёва на советских поэтов двадцатых – тридцатых годов [Тименчик, 2018], Н.А. Богомолов резюмирует, что оно, несмотря на фактический запрет творчества поэта, «дотянулось <...> – напрямую или через чьё-то посредничество – и до поэтов поколения Визбора» и обусловлено было общим для Гумилёва и Визбора культом «мужества и стойкости» [Богомолов, 2015, с. 127]. В самом деле, дотянулось: например, из воспоминаний И. Кохановского, одноклассника Высоцкого, мы знаем, что стихами Гумилёва друзья увлеклись уже в юности: «...к нам попала книжечка стихов Гумилёва, из которой мы кое-что выучили, в частности “Капитанов” и “Рабочего”...» [Кохановский, 2017, с. 19; см. также: Соколова, 2002]. Как видим, речь идёт о том же стихотворении, оказавшемся привлекательным для юношей «оттепельного» поколения⁸. В начале 60-х годов неопубликованные стихи русских поэтов можно было прочесть не только в чудом уцелевших после революции, двух войн и массовых репрессий старых книгах, но и переписанными от руки, перепечатанными на пишущей машинке. «Это было время, – пишет в своих мемуарах о Визборе Р. Арефьева, – когда дарили друг другу перепечатанные на машинке книги прозы Цветаевой и Мандельштама, стихи Гумилёва, Бродского и др. Юра счёл драгоценным подарком к Новому году рукописный текст “Рождественского романса” Иосифа Бродского...» [Арефьева, 2014, с. 270]. Заметим: И. Коха-

⁸ Наличие реминисценции из гумилёвского «Рабочего» в песне Высоцкого «Гербарий» (оборот «в большой постели») предположил в своём докладе на конференции «Владимир Высоцкий – поэт, актёр, певец, композитор» (Гродно, 2018) И. Б. Иткин.

новский упоминает именно «Рабочего» как стихотворение, вызвавшее особый интерес молодых людей. Здесь можно назвать и ещё одного поэта того же поколения – Геннадия Шпаликова, его песню «Ах, утону я в Западной Двине...» (1961), где упоминание именно Двины звучит, как у Гумилёва, в «гибельном» контексте (хотя само стихотворение писалось как шуточное) и позволяет предположить наличие реминисценции⁹. Это косвенный аргумент в пользу правоты комментатора песни Визбора. И, конечно, версия Н. А. Богомолова подтверждается другими, более ранними стихами Визбора: «Сделана в дымных больших городах // И охраняется в тёмных складах // Пуля, которая в первом бою // С треском шинель продырявит мою. // Мало. Сработан рабочим седым // Взрыв, заключённый в осколки и дым, // Взрыв, что, ударив по пыльной листве, // Бросит меня на рас-свете в кювет» («Сделана в дымных больших городах...») [Визбор, 2001, т. 1, с. 51]. Эти строки написаны в апреле 1957 года, когда двадцатидвухлетний Визбор проходил срочную военную службу; они, включающие мотивы и пули, и седого рабочего (у Гумилёва, напомним: «невысокий старый человек»), не оставляют сомнения в том, что стихотворение Гумилёва «Рабочий» юному поэту уже известно. Заметим, что Визбор, несмотря на пока ещё небольшой поэтический опыт, не копирует находку мастера, а придаёт заимствованному у него лирическому мотиву оригинальную разработку, вообще расширяет его. Это видно уже по приведённым строкам, где, кроме пули, упоминается ещё взрыв, а дальше возникнут целые «сотни тысяч людей», что «трудятся порознь, неведомо где», чтобы уничтожить лирического героя: «...Лапник сырой. Вся палатка в дыму. // Что я им сделал? Никак не пойму». Ситуация конкретизируется за счёт включения в неё собственного армейского опыта поэта. Герой – не абстрактная потенциальная жертва чьей-то агрессии, а солдат, для которого размышления о войне и гибели, несмотря на мирное время, всё-таки естественны, ибо к этому располагает его нынешняя должность.

Но мы хотим вернуться к песне «Спокойно, дружище, спокойно!...» Нам представляется, что в ней есть ещё одна реминисценция

⁹ Отмечено 19.4.2011 участницей Форума Высоцкого Марией Сухановой (выступающей под ником «Тётушка Несси») – см.: Владимир Высоцкий: Официальный сайт Фонда В.С. Высоцкого – <http://ubb.kulichki.com/ubb/Forum53/HTML/001747-2.html> (дата обращения: 19.7.2018).

из поэзии Гумилёва. Напомним последние строки второго куплета (который Визбору пришлось переделать для фильма «Июльский дождь», где он поёт эту песню в кадре):

Виденья видали ночные
У паперти северных гор,
Качали мы звёзды лесные
На чёрных глазищах озёр
[Визбор, 2001, Т. 1, С. 94].

А теперь, для сравнения, – цитата из стихотворения Гумилёва «Жи́раф», одного из известнейших у поэта:

Ему грациозная стройность и нега дана,
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озёр
[Гумилёв, 1991, т. 1, с. 72].

Визбор, вообще всегда тяготевший в лирике к насыщенной – в том числе и «лунной» (например, в «Зимней песне» 1961 года: «...И нанизано рождение луны // На хрустальное копьё тишины» [Визбор, 2001, т. 1, с. 88]) – метафоричности, заимствовал, как нам видится, у Гумилёва мотив качающегося на воде светила. В стихотворении-источнике это луна, в песне же – звёзды. Кроме того, Визбор олицетворяет воду («На синих глазищах озёр») и меняет третье лицо (у Гумилёва луна «дробится» и «качается» сама) на первое: «Качали мы звёзды лесные...» Это в духе Визбора, лирический герой которого обычно активен, преодолевает трудности, идёт в поход и т. п. Но это в духе и Гумилёва, с его мужественными «капитанами» и «конквистадорами»; просто в данном стихотворении лирическая ситуация к этому не располагает.

Кстати, не без влияния Гумилёва, его цикла «Капитаны» (привлекавшего, как мы видели, и Высоцкого и Кохановского), могла появиться и написанная Визбором вскоре после песни «Спокойно, дружище, спокойно!..» песня «Давным-давно» (1963), лейтмотивом которой является именно слово «капитаны»: «Капитаны, капитаны // Приходили в ресторан»; «Капитаны утонули...» [Визбор, 2001, т. 1, с. 116]. Песня напоминает о гумилёвском цикле, помимо самой морской темы [Кулагин, 2015], общим с ним приёмом использования множественного числа применительно к центральному образу

(обобщённое «капитаны») и ретроспективной позицией, эстетизацией «морского» прошлого. Так, у Гумилёва читаем: «Как странно, как сладко входить в ваши грёзы, // Заветные ваши шептать имена // И вдруг догадаться, какие наркозы // Когда-то рождала для вас глубина!» [Гумилёв, 1991, т. 1, с. 117]; у Визбора же: «...Флагов пёстрое ветрило, // Золотое полотно. // Как давно всё это было, // Давным-давно...») [Визбор, 2001, т. 1, с. 116]. Но это уже предмет для отдельного разговора.

3

Песня Высоцкого «Никакой ошибки» (1975) является второй частью его лирической трилогии, включающей ещё песни «Ошибка вышла» (1975) и «История болезни» (1976). Её герой проходит психиатрическую экспертизу. Решается вопрос, отправится ли он отбывать наказание за решётку или останется в психиатрической больнице. Ему бы хотелось второго, но дело решается иначе: «И нависло остриё, // И поёжилась бумага, – // Доктор действовал во благо, // Жалко – благо не моё, – // Но не лист перо стальное – // Грудь пронзило как стилет: // Мой диагноз – паранойя, // Это значит – паралет!» [Высоцкий, 2002, т. 1, с. 408] Ответственности за преступление паранойя, к сожалению героя песни, не снимает.

Песня «Никакой ошибки» не обойдена вниманием и комментаторов, и интерпретаторов [Скобелев, 2016, с. 36-40; Крылов, 2010, с. 296-297; Томенчук, 2004, с. 37-39; Свиридов, 2006]. Мы же намерены ввести в круг её возможных источников литературное произведение, пока в поле зрения высокоцковедов не попадавшее.

Речь идёт о совместном ироническом стихотворении поэта-обэриута Николая Олейникова и драматурга Евгения Шварца «На именины хирурга Грекова» (1933). Приведём его текст полностью:

Привезли меня в больницу
С поврежденною рукой.
Незнакомые мне лица
Покачали головой.

Осмотрели, завязали
Руку бедную мою,
Положили в белом зале
На какую-то скамью.

Вдруг профессор в залу входит
С острым ножиком в руке,
Лучевую кость находит
Локтевой невдалеке.

Лучевую удаляет
И, в руке ее вертя,
Он берцовой заменяет,
Улыбаясь и шутя.

Молодец профессор Греков,
Исцелитель человек!
Он умеет все исправить,
Хирургии властелин.

Честь имеем Вас поздравить
Со днем Ваших именин [Олейников, 2000, с. 188].

Адресат стихотворения – реальное лицо, известный хирург, учёный Иван Иванович Греков (1867–1934), главный врач Обуховской больницы в Ленинграде. О соавторстве свидетельствует Е. Шварц [Шварц, 1990, с. 453].

Нетрудно заметить сходство лирической ситуации в двух произведениях. Их сближает, во-первых, своеобразное «остранение», возникающее в сознании героя-пациента. У Олейникова–Шварца это «незнакомые лица» вместо медперсонала, «белый зал» вместо операционной, «какая-то скамья» вместо операционного стола, «острый ножик» вместо скальпеля. Не говорим уже о действиях хирурга, чуть ли не жонглирующего костью («в руке её вертя») и заменяющего её на другую «улыбаясь и шутя». Есть в таком восприятии нечто наивно-детское – и одновременно обзриутски-абсурдистское. Кстати, замена лучевой кости на берцовую – явный гротеск (при том что Греков действительно открыл и практиковал метод пересадки – но, конечно, не костей, а мышц). Заметим здесь же, что появление врача даже синтаксически и интонационно подано двумя поэтами сходно: «Вот профессор в залу входит» (Олейников–Шварц) – «Вот профессор входит в дверь» (Высоцкий). Герою Высоцкого знаменитые врачи на портретах представляются «бороатыми мужчинами» – чем не олейниковско-шварцевские «незнакомые мне лица»? Кстати, мотив «знакомства» по ходу лирического сюжета будет развит: окажется, что «товарищ Боткин», который «желтуху изобрёл», герою «зна-

ком». Да и Склифосовский, «основатель института», ему «приятен». Суть же «остранения» по Высоцкому в том, что, как мы уже сказали, происходит взаимоподмена больницы и тюрьмы, акцентированная игрой слов: «Не подследственный, ребята, // А исследуемый я!» Стилевую находку предшественников бард развивает применительно к сложной социальной теме, одной из ключевых для русской культуры XX века (психиатрический террор и вообще зыбкая граница между здоровьем и сумасшествием).

Во-вторых, у двух произведений общий стихотворный размер, четырёхстопный хорей (в запевках песни Высоцкого, удваивающего строку, он превращается в восьмистопный: «На стене висели в рамках бородатые мужчины»). Самого этого совпадения, конечно, недостаточно для того, чтобы подозревать ритмическое влияние одного поэта на другого: уж очень этот размер распространён. И всё же позволим себе предположить, что в данном случае влияние было. Четырёхстопный хорей имеет в русской поэзии репутацию энергичного, «дорожного» размера (вспомним пушкинских «Бесов», «Василия Тёркина»...). И Олейников–Шварц и Высоцкий неожиданно пользуются им в стихах на больничную тему, к поэтической «энергии» вроде бы не располагающую. Но у обоих поэтов происходит энергичная смена картин, подкреплённая обилием глаголов: «привезли», «осмотрели, завязали», «положили», «входит» (Олейников–Шварц) – «сказали», «заколотило», «усмехнулось», «подмахну», «упрячет», «входит» и далее (Высоцкий). При этом стихи у обоих иронические. Если говорить о Высоцком, то вскоре, в 1977 году, этот ритмический рисунок будет использован им в песне «Про речку Вачу...», тоже комедийной: «Подсчитали, отобрали – // За еду, туда-сюда, – // Но четыре тыщи дали // Под расчёт – вот это да!» Отметим и здесь поэтическую динамику, обильный глагольный ряд и даже знакомую интонацию (ср.: «Осмотрели, завязали...»).

Возможно, именно ритмическая «подсказка» источника позволила Высоцкому найти ключ ко второй песне цикла. Согласно составленной С.В. Жильцовым сводке вариантов текста песни, черновой автограф её поначалу был выдержан в том же размере, что и текст первой песни – «Ошибка вышла». Это разностопный ямб, с чередованием четырёх- и трёхстопных стихов: «Мне доктор молвил: “Вы больны!” – // И сразу отпустило. // И усмехнулось со стены // Сердечное светило». Кстати, в этом же черновике есть строки, в изменённом виде попавшие в итоге уже в третью песню цикла: «Я спал

на сгибе бытия, // На полдороге к бездне...» и далее [Высоцкий, 1994-1998, т. 4, с. 223, 227]. Поэтому не исключено, что найденный, с подачи Олейникова и Шварца, ритмический рисунок песни «Никакой ошибки» помог не только кристаллизаться самой песне «Никакой ошибки», но и определиться всей композиции цикла, окончательно расставил поэтический материал по местам.

Вероятность того, что Высоцкий был знаком с текстом шуточного стихотворного поздравления Олейникова и Шварца, весьма высока. Стихотворение ходило в самиздате, а в течение 1968 года даже было дважды напечатано (с отдельными расхождениями в тексте) в советской периодике [Рахтанов, 1968, с. 27; Олейников, 1968]. Предположение о том, что Высоцкий связан с обэриутской традицией, в литературе о поэте уже высказывалось в связи с песней «Гербарий» – написанной, кстати, вскоре после песни «Никакой ошибки», в 1976 году [Курилов, 1999, с. 254]. Нить от «Гербария» тянется к поэзии Олейникова, героями которого нередко становились именно насекомые (так и в песне Высоцкого). Это позволяет предположить наличие у Высоцкого интереса к поэзии Олейникова в 1975–76 годах и говорит в пользу нашей версии.

Источники

1. *Анчаров М.* Соч. / Сост. В.Юровский. – Москва: Локид-Пресс, 2001. – 494 с.
2. *Визбор Ю.* Сочинения в 3 т. / Сост. Р. Шипов. – Москва: Локид-Пресс, 2001.
3. *Высоцкий В.* Собрание сочинений в 5 т. / Сост., текстол. работа и коммент. С. Жильцова. – Тула: Тулица, 1994–1998.
4. *Высоцкий В.* Сочинения в 2 т. / Сост., текстол. подгот. и коммент. А.Е. Крылова. – Екатеринбург: У-Фактория, 2002.
5. *Гумилёв Н.* Сочинения в 3 т. – Москва: Художественная литература, 1991.
6. *Корнилов Б.* Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. М.П. Берновича. – Москва; Ленинград: Советский писатель, 1966. – 544 с.
7. *Олейников Н.* Раздумья, послания и афоризмы технорука Н. / Предисл. А. Дымшица // Литературная газета. – 1968. – № 29. – 17 июля. – С. 16.
8. *Олейников Н.* Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. А.Н. Олейникова. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. – 264 с.

9. *Шварц Е.* Живу беспокойно...: Из дневников. – Ленинград: Советский писатель, 1990. – 649 с.

Литература

1. *Арефьева Р.* Так было // Судеб переплетенье: [Сб. воспом. о Визборе] / Отв. ред. и сост. Э. Сухорученкова. – Москва: Аванглион-Принт, 2014. – С. 269–276.

2. *Богомолов Н.* Заметки о песнях Ю. Визбора // Голоса: Сб. статей к 60-летию Андрея Крылова. – Москва: Булат, 2015. – С. 118–127.

3. *Кохановский И.* Серебряные струны // Всё не так, ребята...: Владимир Высоцкий в воспоминаниях друзей и коллег... – Москва: Ред. Елены Шубиной; АСТ, 2017. – С. 15–102.

4. *Крылов А.Е., Кулагин А.В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. – Москва: Булат, 2010. – 377 с.

5. *Кулагин А.В.* Анчаров и Борис Корнилов: у истоков авторской песни // Кулагин А. В. Слово семь заветных струн: Статьи о бардах и не только о них. – Коломна: ГСГУ, 2018. – С. 5–28.

6. *Кулагин А.В.* Водные пути в поэтическом сознании Юрия Визбора // Водные пути: пути жизни, пути культуры: Материалы междунар. науч. конф. / Ред.-сост. Е.Г. Милогина, М.В. Строганов. – Тверь: СФК-офис, 2015. – С. 332–342.

7. *Курилов Д. Н.* «Карнавальные баллады» Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого. – Вып. III. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. – Т. 1. – С. 241–261.

8. *Рахманов И.* Был это человек яркого таланта... // Детская литература. – 1968. – № 4. – С. 26–28.

9. *Свиридов С. В.* Верьте слову?: Ещё раз о песне Высоцкого «Никакой ошибки» // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: Сб. науч. статей. – Самара: Самарск. ун-т, 2006. – С. 136–142.

10. *Скобелев А.* Из материалов к комментированию текстов песен В.С. Высоцкого // В поисках Высоцкого. – № 22. – Пятигорск: ПГЛУ, 2016 (январь). – С. 28–42.

11. *Соколова Д.В.* Гумилёв и Высоцкий: поэтика и тема мужества // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. VI / Сост. А.Е. Крылов, В.Ф. Щербакова. – Москва: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2002. – С. 302–308.

12. *Тименчик Р.* История культа Гумилёва. – Москва: Мосты культуры, 2018. – 636 с.

13. *Томенчук Л.* «...А истины передают изустно». – Днепрпетровск: Пороги, 2004. – 88 с.

FROM COMMENTARY TO AUTHOR SONGS. THREE NOTES

© **Kulagin Anatoliy Valentinovich (2010)**, Doctor of Philology, professor, State Social and Humanitarian University (Kolomna, Russia), litkaf@mail.ru

The author of this article comments on the author songs by Mikhail Ancharov ("Pykhom klubit par..."), Yuri Vizbor ("Spokoino, druzhische, spokoino! ..") and Vladimir Vysotsky ("Nikakoi Oshibki"). The subject of the study is the intertextual relations that exist between these works and the poetic texts of other authors, and its goal is to identify possible literary sources of the songs mentioned. We prove that M. Ancharov's song "Pykhov klubit par ..." was created under the influence of B. Kornilov's poems "Forest" and "Forest House". This is evidenced by the similarity of lyrical situations (in the "Forest" Kornilov's lyrical protagonist also participates in a duel with a hostile nature, which takes an allegorical form), the actualization of the motif of hunting in the song of Ancharov, rhythmic consonance, general pathos and lyrical atmosphere, which bring "Pykhom klubit par ..." and "Forest House" closer together. The author confirms the conclusion of N.A. Bogomolov about the presence of a genetic link between the song by Yu. Vizbor "Spokoino, druzhische, spokoino!" and the poem by N.S. Gumilyov "The Worker". The popularity of Gumilyov's creativity among the poets of the "thaw" generation, the presence of images and lyrical motifs of "The Worker" in the early verses of Vizbor, the presence of reminiscences from another poem by Gumilyov – "Giraffe" in "Spokoino, druzhische, spokoino!.." serve to prove this conclusion. The author offers a possible source of V. Vysotsky's song "No Error", which was not previously considered by scholars – the poem of the Oberiu-poet N. Oleinikov and playwright E. Schwartz "On the birthday of the surgeon Grekov". The text of Vysotsky's song and the poem are brought together by a lyrical situation based on "estrangement" arising in the consciousness of the protagonist-patient, as well as a general poetic size, trochaic tetrameter, corresponding to an energetic change of scenery and an ironic intonation of works. This version is also supported by Vysotsky's confirmed interest in Oleinikov's poetry in 1975–76.

Keywords: Ancharov, Vizbor, Vysotsky, comment, source, tradition

Sources

1. *Ancharov M. Soch. / Sost. V.YUrovskij. – Moskva: Lokid-Press, 2001. – 494 s.*
2. *Vizbor Yu. Sochineniya v 3 t. / Sost. R. SHipov. – Moskva: Lokid-Press, 2001.*
3. *Vysockij V. Sobranie sochinenij v 5 t. / Sost., tekstolog. rabota i komment. S. ZHil'cova. – Tula: Tulica, 1994–1998.*
4. *Vysockij V. Sochineniya v 2 t. / Sost., tekstolog. podgot. i komment. A.E. Krylova. – Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2002.*
5. *Gumilyov N. Sochineniya v 3 t. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1991.*

6. *Kornilov B.* Stihotvoreniya i poehmy / Sost., podgot. teksta i primech. M.P. Bernovicha. – Moskva; Leningrad: Sovetskij pisatel', 1966. – 544 s.
7. *Olejnikov N.* Razdum'ya, poslaniya i aforizmy tekhnoruka N. / Predisl. A. Dymshica // Literaturnaya gazeta. – 1968. – № 29. – 17 iyulya. – S. 16.
8. *Olejnikov N.* Stihotvoreniya i poehmy / Sost., podgot. teksta i primech. A.N. Olejnikova. – Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2000. – 264 s.
9. *Shvarc E.* Zhivu bespokojno....: Iz dnevnikov. – Leningrad: Sovetskij pisatel', 1990. – 649 s.

References

1. *Arefeva R.* Tak bylo // Sudeb perepleten'e: [Sb. vospom. o Vizbore] / Otv. red. i sost. E.H. Suhoruchenkova. – Moskva: Avanglion-Print, 2014. – S. 269–276.
2. *Bogomolov N.* Zametki o pesnyah YU. Vizbora // Golosa: Sb. statej k 60-letiyu Andrey Krylova. – Moskva: Bulat, 2015. – S. 118–127.
3. *Kohanovskij I.* Serebryanye struny // Vsyo ne tak, rebyata...: Vladimir Vysockij v vospominaniyah druzej i kolleg... – Moskva: Red. Eleny SHubinoj; AST, 2017. – S. 15–102.
4. *Krylov A.E., Kulagin A.V.* Vysockij kak ehnciklopediya sovetskoj zhizni: Kommentarij k pesnyam poehta. – Moskva: Bulat, 2010. – 377 s.
5. *Kulagin A.V.* Ancharov i Boris Kornilov: u istokov avtorskoj pesni // Kulagin A. V. Slovo sem' zavetnyh strun: Stat'i o bardah, i ne tol'ko o nih. – Kolomna: GSGU, 2018. – S. 5–28.
6. *Kulagin A.V.* Vodnye puti v poehticheskom soznanii YUriya Vizbora // Vodnye puti: puti zhizni, puti kul'tury: Materialy mezhdunar. nauch. konf. / Red.-sost. E.G. Milyugina, M.V. Stroganov. – Tver': SFK-ofis, 2015. – S. 332–342.
7. *Kurilov D. N.* «Kamaval'nye ballady» Galicha i Vysockogo // Mir Vysockogo. – Vyp. III. – M.: GKCM V.S. Vysockogo, 1999. – T. 1. – S. 241–261.
8. *Rahtanov I.* Byl ehto chelovek yarkogo talanta... // Detskaya literatura. – 1968. – № 4. – S. 26–28.
9. *Sviridov S. V.* Ver'te slovu?: Eshchyo raz o pesne Vysockogo «Nikakoj oshibki» // Vladimir Vysockij v kontekste hudozhestvennoj kul'tury: Sb. nauch. statej. – Samara: Samarsk. un-t, 2006. – S. 136–142.
10. *Skobelev A.* Iz materialov k kommentirovaniyu tekstov pesen V.S. Vysockogo // V poiskah Vysockogo. – № 22. – Pyatigorsk: PGLU, 2016 (yanv.). – S. 28–42.

11. *Sokolova D.V.* Gumilyov i Vysockij: poehtika i tema muzhestva // *Mir Vysockogo: Issled. i materialy. Vyp. VI / Sost. A.E. Krylov, V.F. SHCHerbakova.* – Moskva: GKCM V.S. Vysockogo, 2002. – S. 302–308.

12. *Timenchik R.* Istoriya kul'ta Gumilyova. – Moskva: Mosty kul'tury, 2018. – 636 s.

13. *Tomenchuk L.* «...A istiny peredayut izustno». – Dnepropetrovsk: Porogi, 2004. – 88 s.

Поступила в редакцию 12.01.2019

УДК 82

**«В ТЕ ДНИ, КОГДА В ПРЕДДВЕРЬЕ “РАЯ...”»:
БОРИС САДОВСКОЙ И ЕГО ПОЭМА
«ВЕНИАМИН ТЕРНОВСКИЙ»**

© Изумрудов Юрий Александрович (2019), orcid.org/0000-0001-8945-4786, SPIN-code: 2178-5120, кандидат филологических наук, доцент, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия), izumrud.nnov@mail.ru

В соответствии с планами подготовки полного собрания сочинений Б.А. Садовского автором проводится работа по ознакомлению читателей с ранее неизвестными текстами поэта. В настоящей статье даётся первая публикация поэмы «Вениамин Терновский», относящейся к начальному периоду литературной деятельности Садовского. Предметом исследования выступают творческая история и прототипическая основа данного произведения. Целью статьи является создание подробного комментария к поэме, отражающего ее связь с биографией и с творчеством поэта, а также с пушкинским литературным контекстом. В качестве материала исследования были привлечены рукопись поэмы, мемуары и эпистолярий ее хранителя – московского филолога М.А. Яхонтовой, опубликованные сборники стихов Садовского. Установлено, что прототипами персонажей поэмы стали реальные лица, знакомые Садовскому по «Раю» – Нижегородскому Владимирскому реальному училищу, излюбленному месту молодежи дореволюционных лет. Особую роль среди них для поэта играла Лидия Глазова, которой Садовской посвятил ряд стихотворений. Некоторые из них публикуются впервые. Автор подчеркивает значимость «Вениамина Терновского» для творческого самоопределения Садовского: в поэме проявились такие черты оригинального стиля поэта, как сатирически-пародийный слог, шаржевая манера, гротеск, использование литературной игры и маски. Многочисленные интертекстуальные связи поэмы с «Евгением Онегиным» А.С. Пушкина говорят о внимании Садовского к пушкинскому литературному наследию, интерес к которому стал общей тенденцией культурной жизни рубежа XIX-XX веков. Работа представляет несомненный интерес для исследователей творчества Б.А. Садовского, занимающихся вопросами эстетической эволюции его поэзии, а также для специалистов в области литературного и исторического краеведения.

Ключевые слова: Б.А. Садовской, собрание сочинений, «Вениамин Терновский», первая публикация, Лидия Глазова, М.А. Яхонтова, дневник Елизаветы Садовской, Званцевы, Анатолий Глазов.

В настоящее время нами разрабатываются планы издания полного собрания сочинений Бориса Александровича Садовского, талантливого писателя Серебряного века, в предреволюционные и первые послереволюционные годы неформального лидера в литературном Нижнем. В подробностях эти планы изложены в специальной статье в Вестнике ННГУ им. Н.И. Лобачевского, где подчеркнута актуальность данного издательского проекта, обозначены его принципы [Изумрудов, 2017]. Представляется важным в деле подготовки полного собрания сочинений Садовского изыскивать ещё не публиковавшиеся его тексты в государственных и частных архивах и знакомить с ними читателей. В настоящее время уже напечатаны неизвестные ранее статьи «Наполеон в русской поэзии» и «Два канцлера», автографы которых хранятся в фондах РГАЛИ, а также письмо Садовского к его сестре Е.А. Садовской из семейной коллекции её внучки Н.А. Яковлевой, интересное в плане понимания творческого мировидения, личностных и мировоззренческих приоритетов автора. Совместно с внучатой племянницей Садовского Е.А. Новиковой осуществлена публикация находящихся в её архиве стихотворений Бориса Александровича, некоторые из которых позже С.В. Шумихин поместит в сборнике нашего автора, вышедшем в серии «Новая библиотека поэта» [Садовской, 2001]. Печатаются также материалы к биографии Садовского, в частности, письма к нему С.М. Городецкого и В.А. Рождественского (из собрания Отдела рукописей РГБ). В дальнейшем мы рассчитываем представить вниманию читателей таланта Садовского и другие его неизвестные тексты.

Здесь же впервые публикуется шуточная поэма Садовского «Вениамин Терновский». Нами уже были подготовлены две статьи о ней: одна помещена в сборнике «Болдинских чтений-2018» [Изумрудов, 2018б], другая – в «Известиях Российской академии наук (Серия литературы и языка)» [Изумрудов, 2018в]. В этих статьях дан анализ поэмы, и всех интересующихся подробностями мы отсылаем к ним.

Рукопись «Вениамина Терновского» сохранилась в домашнем архиве московского филолога, кандидата наук М.А. Яхонтовой, с любезного согласия которой и осуществляется её настоящая публи-

кация. Поэма шуточная, рассчитанная лишь на узкий круг посвященных – друзей, знакомых, родственников – и вовсе не предназначавшаяся для печати, чем и объясняется отсутствие каких-либо сведений о ней как в литературе о Садовском, так и в его фонде в РГАЛИ.

Поэма, написанная онегинской строфой, мастерски варьирует тему знаменитого пушкинского романа в стихах. Отсылка к Пушкину задаётся уже эпиграфом к первой части поэмы. И, конечно же, первой её строфой, где без труда прочитывается парафраза хрестоматийно известных начальных строк восьмой главы «Евгения Онегина»:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал ... [Пушкин, 1978, с. 142].

В тексте Садовского говорится о некоем «Рае», сокровенном нижегородском местечке, где находила душевный приют гимназическая и студенческая молодежь города. И именно здесь завязалась послужившая сюжетом поэмы необычайная комическая любовная история, получившая шумный публичный резонанс и в определённой мере ставшая знамением времени (в плане отражения декадентства в судьбах самых разных людей, о чём будет сказано далее): некая возомнившая себя «героиней поэм» Катенька Крюкова в момент сердечного признания Вениамина Терновского в пылу страсти... укусила его руку, а после настояла, чтобы он похитил ее из дома с целью тайного их венчания. И обо всем этом здесь же, во всеуслышание, от самого автора, также завсегдатая «Рая», прозвучала его «онегинская» поэма, сложившаяся буквально за один присест, едва ли не экспромтом.

Интересны вопросы, связанные с прототипической основой произведения. Что такое «Рай» и кто такие Катенька и её избранник? Реальна или вымышлена их фантасмагорическая история? Как понимать «глазовский спектакль» и «Ангела с мечом» и т.д.? Ответить на эти вопросы нам помогли мемуары и эпистолярный хранилище автографа поэмы М.А. Яхонтовой. Оказалось, что «Раем» дореволюционная молодёжь города называла Нижегородское Владимирское реальное училище (то самое – и это символично для нас, – в стенах которого ныне располагается Институт филологии и журналистики ННГУ, чей печатный орган, собственно, и осуществляет данную –

первую – публикацию «Вениамина Терновского»). В свободное от учебных занятий время его аудитории отдавались для досуга учащимся и их друзьям и знакомым. Устраивались различные игры, празднества, театральные постановки... Всё было очень тепло, искренне, душевно, и добрая молва об училище расходилась по городу. Молодые люди здесь обретали сокровенное общение, дружбу, любовь и, случалось, даже спутника на всю жизнь. Именно здесь, в «Раю», в апреле 1906-го, произошло самое знаменательное событие в жизни будущей матери М.А. Яхонтовой Лидии Глазовой, дочери директора училища, – торжество её



Б.А. Садовской

бракосочетания с Александром Яхонтовым, сыном преподавателя математики этого же учебного заведения. На сохранившихся в альбомах Марины Александровны фотографиях этой свадьбы мы видим в многолюдной свите новобрачных и автора «Вениамина Терновского», в роли шафера (снимки эти никогда не публиковались, и мы предлагаем их вниманию читателей нашего журнала).

Герои поэмы Садовского также могли бы справить свадьбу в училищном «Раю». Но склонная к аффектации и экстравагантности Катенька (а она и её избранник – реальные лица, и история их не выдуманна) пожелала скрыть от всех, что заключила семейный союз с Терновским, побуждая и того хранить обо всём тайну. «Ломала глупую комедь» (как это с яркой образностью показано в поэме «Вениамин Терновский») – с похищением женихом невесты (хотя, по ироничному замечанию М.А. Яхонтовой, «Капо не у кого было похищать», – ибо та «была совершеннолетней сиротой с приличным состоянием, сама себе хозяйкой», – «никто за ней в Нижний не при-



Торжество бракосочетания Лидии и Александра Яхонтовых.

Во втором ряду третий слева – Б.А. Садовской.

Зал Реального училища. 23 апреля 1906 года

езжал, а, наоборот, “похищенная” сама явилась в Москву к “похитителю”»), венчанием в некоей сельской церквушке и последующем житьём-бытьём новобрачных порознь, на два города, «хотя ничто не мешало им соединиться под общей крышей» [Яхонтова, Архив Изумрудова, с. 6–7].



Новобрачные
и их шафера: Б.А. Садовский, А.Д. Глазовъ
С.П. Казанский, К.А. Протопоповъ.
Въ залъ Реальнаго Училища.

Новобрачные Л.Д. и А.А. Яхонтовы и их шафера:
Б.А. Садовской, А.Д. Глазов, С.П. Казанский, К.А. Протопопов.
В зале Реального училища



Молодожены Л.Д. и А.А. Яхонтовы

Процитированные выше слова М.А. Яхонтовой взяты нами из её письма племяннице Садовского Анастасии Александровне Новиковой (урожденной Богодуровой), которое представляет собой своеобразный, весьма подробный комментарий к «Вениамину Терновскому», очень умный, содержательный, совершенный в плане языка и стиля. И прежде всего в нем выделяется замечательный по выразительности портрет Катеньки. С глубоким пониманием психологии молодёжи той эпохи передан характер по-своему незаурядной девушки, – увы! – страдающей от своего природного, типично русского обаяния, способного покорять сердца, и нелепо-анекдотично пытающейся соответствовать декадентскому канону женской красоты.

Но вернёмся к началу поэмы Садовского, к его пушкинской парافразе: «В те дни, когда в преддверье “Рая”...» и т. д. Упоминая здесь «Фауста», «Ангела с мечом», «глазовский спектакль», автор имел в виду осуществлённую в 1903 году активистами «райского» сообщества инсценировку оперы Ш. Гуно «Фауст». Гимназистка Лидочка Глазова выступила в ней, в самом финале, в роли ангела с крыльями за спиной, взмахом меча (из картона и фольги) изгонявшего из темницы Фауста и Мефистофеля и склонявшегося затем над лежащей на полу Маргаритой. Садовской тогда был серьёзно увле-



Вениамин Терновский, герой поэмы Б.А. Садовского

чѣн Глазовой, и фаустовский спектакль стал памятен ему именно её участием, почему и назван «глазовским». И сценический образ «ангела с мечом» прочно связался теперь для него с реальным Лидочкиным обликом, вошёл в его мироощущение и творчество. Вот в качестве примера хотя бы этот обращѣнный к Лидии поэтический экспромт, датированный 1 апреля 1904 года (ещѣ не публиковавшийся):

Первоапрельские затеи
Ревниво тайну берегут,
Но рифмы, ямбы и хорей
Всегда поэта выдают.

Они смеются всем усилиям,
Нимало тайны не храня...
Как Вас легко узнать по крыльям,
По рифме узнают меня

[Садовской, Архив Яхонтовой, с. 4].

Или стихи уже иного склада, мадригально-элегические, и также из неопубликованных (недатированные, но примерно этого же времени):

Тень ангела прошла с величием царицы:
В ней были мрак и свет в одно виденье слиты.
Я видел темные, стыдливые ресницы,
Приподнятую бровь и бледные ланиты...
И с гордой кротостью уста её молчали;
И мнилось, если б вдруг они заговорили,
Так много бы прекрасного сказали,
Так много бы высокого открыли,
Что и самой бы стало ей невольно
И грустно, и смешно, тягостно, и больно.

Как воплощённое страдание поэта,
Она прошла в толпе с величием смиренья;
Я проводил её глазами без привета
И без восторженных похвал, и без моленья.
С благословением уста мои молчали,
Но если б как-нибудь они заговорили,
Так много бы безумного сказали,
Так много бы сердечных язв раскрыли,
Что самому мне стало б вдруг невольно
И стыдно, и смешно, и тягостно, и больно
[Садовской, Архив Яхонтовой, с. 2–3].

В свете вышеизложенного символичным представляется, что одно из самых последних известных нам стихотворений Садовского, написанное за три года до смерти (в 1949-ом), – опять же, по-прежнему, об ангельском образе той, уже из далекого прошлого, гимназистки Лидии [Яхонтова, Архив Изумрудова, с. 8].¹⁰ И как тут не подумать, что именно с мыслью об этом, из юности, «ангеле с мечом» Садовским подводился итог творческого пути...

Ну, а публикуемая нами поэма «Вениамин Терновский» – у истоков этого пути. Правда, Садовской стал сочинять стихи ещё в 1890-е, а в 1901-ом состоялся его поэтический дебют – балладой «Иоанн Грозный» в нижегородской газете «Волгарь», но по-настоящему

¹⁰ См.: Приложение 1.

осознание творческого призвания пришло к нему именно в год написания «Вениамина Терновского». В марте 1904-го сам Брюсов (!), мэтр и маг, пригласил никому тогда неведомого в литературном мире студента Садовского в качестве постоянного сотрудника в журнал «Весы», во многом определивший судьбы Серебряного века. И тот буквально на следующей день после этого знаменательного приглашения извещает о нём письмом сестру Елизавету, посетительницу «Рая», а через неё, естественно, и все «райское» сообщество...

В брюсовском журнале Садовского узнала вся пишущая и читающая Россия. В своих мемуарах конца тридцатых годов он заметит: «Лично для меня “Весы” явились превосходной школой, довоспитавшей литературные мои задатки и давшей им нормальное развитие» [Садовской, 1993, с. 37]. И знаменательно, что именно в завершавший «весовскую» историю 1909 год, как бы с благословения этого журнала, Садовской издаст свой первый сборник «Позднее утро». И в нём будет стихотворение об «ангеле с мечом», которое, уже с непосредственным посвящением Л.Д. Глазовой, войдёт в самую объёмную и масштабную книгу лирики нашего автора «Полдень» (1915) – его избранное за десятилетие творческого труда... И открыто, торжественно-возвышенно прозвучит имя Музы Садовского, ведомое до этого только дружескому кругу, страницам домашних альбомов. Вот венчавшие это стихотворение строки:

Под белой ангельской одеждой,
В расцвете утренних лучей,
Она прекрасна, как надежда,
Надежда новых лучших дней
[Садовской, 1915, с. 271].

Поэма «Вениамин Терновский», поэма о времени этих надежд (а в ней, отметим, автор вывел и себя среди персонажей), оказывалась уже и текстуально, содержательно связанной с «Весами».

И, кстати будет подчеркнуть, в «Весях» (да и не только), словом, в большом литературном мире, Садовской особенно прославится тем, чем, в частности, ознаменовался «Вениамин Терновский», – сатирически-пародийным слогом, шаржевой манерой, гротеском, разного рода литературными розыгрышами и масками. А от всего перечисленного прямая дорога вела к знаменитым мистификациям Садовского, ставшим классикой этого жанра.

Публикуя поэму «Вениамин Терновский», мы исходим из того, что она представляет несомненный интерес для всех интересующихся отечественной культурой. Во-первых, поэма расширяет наши знания о творческой эволюции Садовского, и прежде всего о наименее изученном раннем её этапе, о факторах, влиявших на становление художественной индивидуальности автора. И во-вторых, открываются новые возможности для проведения краеведческих исследований. Так, осмысление прототипической основы «Вениамина Терновского» важно в плане познания неизвестных пока нам аспектов истории Нижегородского Владимирского реального училища, в частности, его своеобразного молодёжного клуба и роли в нем Бориса Садовского.

«Вениамин Терновский»

Песня первая

Кругла, красна лицом она
Как эта глупая луна,
На этом глупом небосклоне!¹¹

Пушкин

И
В те дни, когда в преддверье «Рая»
Вступал я робким новичком
И звукам «Фауста»¹² внимая,
Увидел «Ангела с мечом», –
Когда на глазовском спектакле
Я разгорелся ярче пакли
И вдохновенный мадригал
В воображении слагал, –
Тогда, в тот вечер незабвенный,
Производил фурор один
Наш «Мефистофель» – Веньямин:
Пел, как Шаляпин вдохновенный,
И был усердно, как и он,
Аплодисментами почтён.

¹¹ Строки из романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» [Пушкин, 1978, с. 51].

¹² См.: Приложение 2.

II

Но ни Кирилл, ни хват-Джунковский,
Ни Докучаев с Зиминым,
Ни Мензелинцев¹³, ни Садовский¹⁴
Не так пленились страстно им.
Мне даже помнится, сам Званцев¹⁵
О нем забыл к началу танцев,
И, потирая красный нос,
Тряся копной густых волос,
Сам Алкоголик-Анатолий¹⁶
Увлёкся водкой наконец.
Одно лишь сердце мой певец
Растрогал пением до боли:
Лишь Катя Крюкова одна
Была навеки пленена.

III

Четыре дня она очнуться
От впечатлений не могла.
Закроет очи – звуки льются...
Вот: «Вспомни дни, как ты была»...
О, эти звуки, море звуков –
Сгубили вы Катрин де-Крюков!
В мозгу красоты заведён
Гремящий басом граммофон.
Он день и ночь гудит исправно,
Гуляет ли она, сидит,
Пьёт чай, мечтает или спит,
Иль подле Юльи Николаевны¹⁷

¹³ Реальные лица, участники «райского» сообщества. О них мы не располагаем никакой информацией, ни печатной, ни архивной. Лишь в дневнике Елизаветы Садовской есть некоторые сведения о них (за исключением Докучаева), в основном имеющие отношение к кругу знакомств этой девушки. В дневнике эти лица представлены так: Кирилл Протопопов, офицер Джунковский, Сашка Мензелинцев, Ал. Ив. Зимин.

¹⁴ Б.А. Садовской, автор поэмы «Вениамин Терновский». Садовский – его настоящая фамилия, Садовской – литературный псевдоним.

¹⁵ См.: Приложение 3.

¹⁶ См.: Приложение 4.

Сидит с румянцем на щеках,
С притворной скромностью в очах.
IV
Она влюбилась – нет сомненья!
А что же сам Вениамин?
Друзья, прошу у вас прощенья
За пестроту моих картин:
Я не представил вас герою,
Но это я сейчас устрою, –
Вот точный вам его портрет:
По шевелюре он – поэт,
По глотке – бас, в заплывших глазках
Недоуменье; сонный взор.
Таков великий наш актер.
Портрет написан в серых красках,
Зато по сходству вышел чист:
Я в этом смысле реалист.

V
Назвавши Катю, было б лишне
Писать о глазках, о челе, –
Она была подобна вишне
Или вишневому желе.
Рисуя с Катеньки картину,
Я мог бы подложить кармину
Иль взять кровавый колорит
(Карелин¹⁸ так писать велит),
Да я боюсь испортить тему:
Я отвлекаюсь чересчур,
Эподами моих натур
Боюсь загромоздить поэму,
А кончить надобно скорей,
Не то затянется, ей-ей.

¹⁷ Юлия Николаевна Глазова, бабушка М.А. Яхонтовой.

¹⁸ См.: Приложение 5.

VI

Терновский наш минувшим летом
Был приглашен в деревню, в дом
Своим товарищем-поэтом,
Известным оперным певцом.
То Тенор был – краса Тифлиса.
Худой, проворный, точно крыса,
Он, несмотря на малый рост,
Теперь высокий занял пост,
И, став отважным офицером,
Границы русские хранит,
Японцам издали грозит
И служит доблести примером¹⁹,
Не так как брат его большой
С ленивой, барственной душой²⁰.

VII

И в арзамасские болота
Летит стрелой Вениамин.
В душе – товарищ, в мыслях – ноты,
А в сердце – Крюкова Катрин.
Вот наконец он подъезжает,
Его хозяева встречают,
Он входит... Боже мой!.. в дверях
Он видит... нет... не верю. Ах!!!
Она, потупясь и пылая,
Стоит, – прелестна, как цветок,
Как первый с грядки артишок,
Как в кухне свекла молодая
Иль как заманчивый графин,
В который влит абрикотин.

¹⁹ См.: Приложение 6.

²⁰ Александр Алавердиевич Богодуров (1873–1952). По характеру был полная противоположность своему брату. О судьбе А.А. Богодунова можно прочитать в книге арзамасского писателя В.М. Панкратова «Исповедь интеллигента» [Панкратов, 2016]. Александр Алавердиевич был женат на сестре Бориса Садовского Наталье. Занимался краеведческой работой. Встречался и переписывался с М. Горьким, опубликовал воспоминания о нём.

VIII

Гостеприимная хозяйка
Спешит неловкость прекратить:
Герою щей дается шайка,
Ему спешат вина налить.
Но больше кушанья и водки
Его влекут глаза красоты,
Он пожирает вместо щей
Ее движенья, взор очей.
Тут даже Тенор наш с супругой
Уразумели дух его.
Он понял друга своего,
Она – любитесь подругой.
И оба думают о них:
«Вот нашей Катеньке жених!»

Песнь вторая

Ласк холодных поцелуя
Без огня я не терплю.
Цыганская песня.

I

Так дни блаженные проходят.
В имени Тенора глухом
Вениамин с Капошей бродят,
Фиалки ищут за холмом,
Плетут венки, овечек гладят,
Порой дуэты вместе ладят,
Пластинки крутят иногда.
Когда ж вечерняя звезда
Блеснет на синем небосклоне,
И, поднимаясь за рекой,
Заблещет месяц золотой,
Герой и Катя на балконе
Степенно рядышком сидят
И о Чайковском говорят.

II

А Тенор между тем с женою
Все ждут помолвки каждый день.
Но дни несутся чередой, –
За жарким утром ночи тень
Дарит прохладные лобзанья,
А до сих пор еще признанья
Они не слышали от них.
Безмолвен будущий жених,
Лишь с каждым днем румяней дева:
То улыбнется, то вздохнет,
То потихоньку слезы льет,
То иногда, как бы от гнева
Иль от неслыханной тоски
Сжимает яростно зубки.

III

И вот – тот час, что долго ждали,
Вдруг неожиданно настал.
В своей столовой на рояле
Хозяин вечером играл.
С чулком в руках, к плечу супруга
Склонилась верная подруга,
А рядом, в комнате пустой,
Сидели Катя и герой.
Их разговор лился несвязный,
Как вдруг во тьме, в тиши ночной,
Пронесся дикий, страшный вой,
И чей-то хохот безобразный,
Нарушив дерзко тишину,
Спугнул за облако луну.

IV

И все кругом оцепенели:
Трясутся пол и потолки,
С рояля ноты полетели,
С окна попадали цветки.
Услыша вопль громоподобный,
В селе собаки взвыли злобно.

Хозяин, чуть шатаясь, встал,
Едва супругу поддержал
И собрался уже в смятении
Послать скорей за станowym.
Вдруг слышит он – шаги за ним,
И в то же самое мгновение,
Сверкая пламенем очей,
Терновский вышел из дверей.

V

Его лицо, как газ, светилось;
Он руку на весу держал,
По ней ручьями кровь струилась,
Он тихо, нежно застонал.
Но в этом стоне было счастье:
Терновский, упоенный страстью,
Узнал: он Катенькой любим,
Ему признался херувим.
Она... но тут я буду краток,
Сказав: была его рука
У кисти сломана слегка
И сохраняла отпечаток
Сверкающих зубов Катрин, –
Укушен был Вениамин!

VI

За ним проворною походкой
Впорхнула Катенька вослед.
Ее уста смеялись кротко,
Но сохраняли страшный след,
Обагрены горячей кровью,
А сердце, полное любовью,
Стремилось радостно к нему.
Тогда к герою моему
Идет хозяин с поздравленьем,
Хозяйка нежно говорит:
«Пусть бог вас, дети, наградит!»
И пред иконой с умилением,
Устроив бинт из полотна,
Стоят Терновский – и Она.

Песнь третья

I

Итак, любовь их стала явна.
Все то, о чем я вам пою,
Узнали Юлья Николавна
И все бывавшие в «Раю».
Но тщетно ждали объявленья.
Пришла и осень – с ней ученье.
Все разлетелись по местам,
Один уж здесь, а этот там.
Стал Алкоголик важной птицей –
В столоначальники попал,
Кирилл студентом щеголял,
Стал Шура²¹ ставить единицы,
Борис Садовский, сббив усы,
Умчался наскоро в «Весы».

II

А что ж Вениамин Терновский?
Успешно руку залечив,
Он обыватель стал московский,
Живет спокоен и счастлив.
Квартиру сняв в пустом амбаре,
Бренчит под вечер на гитаре,
На службу ходит по утрам
И в оперу по вечерам;
Исправен: в рот ни-ни хмельного;
В Пробирную Палату он
Был контролёром помещен,
В преемники Козьмы Прутова,
Который, как известно нам,
Служил в Палате этой сам.

²¹ Александр Александрович Яхонтов, жених и будущий муж Лидии Глазовой. После окончания отделения естественных наук физико-математического факультета Московского университета Яхонтов с 1904 г. учительствовал в одной из нижегородских гимназий.

III

Однажды он, с тоской во взорах,
Сидел, задумавшись, один.
Но вот шаги и нежный шорох...
Пред ним стоит его Катрин.
Пошли объятья, слезы, ласки.
Затем, потупя скромно глазки
И вид таинственный храня,
Лепечет Катя: «Ты меня
Похитить должен. Понимаешь?
Мы обвенчаемся тайком». –
«Но для чего же?» – «Ах, о том
Ты после от меня узнаешь.
Так надо! Да – я так хочу!
Пойми, пойми – я не шучу!»

IV

«Ну, если хочешь, я пожалуй».
И тут от радости она
Мгновенно стала ярко-алой,
Как восходящая луна.
Она героя обнимает,
План похищенья назначает,
И точно: на другой же день,
В одной из ближних деревень
Свершилось таинство их брака,
А к вечеру, презрев любовь,
Она умчалась в Нижний вновь,
И Веньямин, под кровом мрака,
Один остался, горделив,
Спокоен, важен и счастлив.

V

Почти три месяца промчались
С минуты брака роковой.
Мои супруги не видались,
Никто не знал о тайне той.
Но надо ж было так случиться,
Что Веньямину в полк явиться
Был строгий передан приказ.

Все кончено! О, горький час!
Открыть придется похищенье.
Не в силах Катя горе снести, —
Узнав предательскую весть,
Она, зардевшись, как варенье,
Дюшесы в тряпочку вертит
И к Митрофановой летит.

VI

И там, дюшесы уплетая,
Подруге с плачем говорит:
«Открылась тайна роковая,
Какой позор! Позор и стыд!
От пошлой прозы и от горя
Хочу я прыгнуть в бездну моря.
Ты знаешь, от тебя одной
Я не скрывала тайны той,
Ты мне дороже всех на свете.
Нам дела нет до остальных —
Пусть проза гнусной жизни их
Потонет в преисподней Лете,
А я... я рождена затем,
Чтоб героиней быть поэм!»

VII

Друзья, чтоб рассказать короче,
Я сокращаю песнь мою.
Катрин, потупив скромно очи,
Открыла истину в «Раю».
Ну что ж? — мне молвят с интересом,
Ужель роману и дюшесам
Вы полагаете конец?
А как же Катя и певец?
Что было им за похищенье?
И чем окончилось оно?
Или вам это все равно?
К чему ж мутить воображенье
Стряпнёй рифмованной своей?
Да говорите же скорей!

VIII

Друзья – на это отвечаю, –
Ей-богу, я не виноват.
Пишу я только то, что знаю,
И чем богат я, тем и рад.
Моя ль вина, что так случилось,
Что Катя Крюкова влюбилась
И неуклюже, как медведь,
Ломала глупую комедь:
К лицу ль ей думать об амурах?
И вот – приходится признать,
Что Катя... как бы вам сказать...
Осталась... не скажу, чтоб в дурах,
Но в странном этом тет-а-тет
Претензий много, смысла нет.

19–21 декабря, 1904 г.

Н-Новгород.

*Борис Садовский.*²²

Приложения

1. В архиве М.А. Яхонтовой, помимо вышеотмеченных, сохранились и другие ранние стихотворения Б. Садовского, навеянные его Музой – Лидией Глазовой. Приведём их здесь для полноты раскрытия темы.

1.

Песня

Ох ты, сердце моё, сердце бедное, –
Уж чего-ли тебе, сердце, надобно?
Что ты бьешься всё да ноешь, горемычное!..
На роду мне, видно, маяться написано:
Целый день всё вижу очи, очи ясные,
Целый день всё слышу голос, голос ласковый.
Зазнобили очи сердце моё буйное,
Полонил тот голос душу молодецкую.

²² Таковы датировка и подпись в автографе.

Да другую только любит красна девица,
И кручинюсь я, удалый добрый молодец,
Не залить тоску в кружале зеленым вином,
Не размыкать злое горе брагой хмельною...
20 дек. 1902.

2.

Только песне нужна красота,
Красоте же и песен не надо.

Фет

В ней – весенних звёзд мерцанье,
Зорь задумчивых сиянье,
Кроткий свет луны,
Волн вечерних нежный ропот,
Летний ночи сонный шёпот.
Тайный вздох весны.

Вся она – восторга слёзы,
Тихий лепет спящей розы,
Аромат цветов,
Юга тёплое дыханье.
Робких листьев трепетанье,
Грёзы соловьёв...

Грусть вечерней синей дали,
Поэтической печали
Светится мечта,
Неземное вдохновенье,
Идеала откровенье,
Неба красота.

27 августа 1903.

Н.

3.

Жизнь и сердце

Как спелый плод на ветке молодой,
Восторг цветёт и крепнет в сердце юном.
Но жизни зов – и властный, и густой –
Поёт не в лад дрожащим сердца струнам.

Блаженны те, кто колокола звон
И пенье струн взаимно соглашает.
Для них вся жизнь – спокойный светлый сон,
Их скорби тень коснуться не дерзает.

Но жалок тот, в ком сердце говорит,
Чью душу жизнь призывом не тревожит.
Он целый век томится и горит,
И догореть хотел бы, да не может
[Садовской, Архив Яхонтовой, с. 1, 6, 7].
17 авг. 1903.
Н.Н.

2. Постановка «Фауста» стала явлением неслучайным на любительской сцене Нижнего Новгорода в начале XX века. К фаустовской теме у нижегородцев был несомненный интерес, немало стимулировавшийся участием Ф.И. Шалыпина в представлениях оперы Гуно в городском театре. Означенная тема отразилась в насыщенном широким событийным материалом дневнике сестры Садовского Елизаветы Садовской. Читаем в записи от 10 апреля 1903 года: «Вечером были с Караваевым в ложе на “Фаусте”» [Садовская, Дневник 1899–1903, с. 289]. Подруга Елизаветы, также посетительница «Рая», замечательно умная, обаятельная Ольга Чубарова (знакомством с которой автор «Вениамина Терновского» особо дорожил и которую однажды символически показал в своеобразном едином, нераздельном с Лидией Глазовой образе: «А я обеих вас любил / Любовью искренней и нежной, / И в жизни образ ваш светил / Мне, как маяк в дали безбрежной» [Садовской, 2010, с. 428]) так писала Садовскому в апреле 1903-го: «Достала себе “Фауста” Гёте. Раньше я знала его только по опере и то в русском переводе. Но в подлиннике это такая вещь, что оторваться нельзя. Она подымает как-то человека, захватывает его и уносит выше мелочей шаблонной жизни. В “Фаусте” я вижу ответы на многие мучительные вопросы и встречаю такие стихи, такую поэзию, выше которой ничего не читала, ничего не знаю. Одним словом, “Фауст” стал для меня священной книгой, перед которой померкли и даже совсем исчезли прежние любимые писатели. Вы, вероятно, удивитесь, думая, что я изменила своему Гоголю. Нет, я ему не изменила, только все-таки должна сказать, что “Фауст” выше гоголевских произведений. Ведь Фауст – это не один какой-то

человек, это все люди. Это Вы, я и многие. Фауст постоянно ищет высшего, ему хочется постигнуть все тайны природы, выхода из его положения нет. Он сам видит, как обманывались люди перед ним, и не хочет идти по их следам. Остается один исход – знакомство с духами. Вы скажете, что, может это старо, что смешно говорить о Фаусте в XX веке. Но ведь идея “Фауста” бесконечна. Фауст будет в XXI веке и даже в XXV веке. Тип Фауста не умрет, он, может, примет образ байроновского “Манфреда” или еще что-нибудь новое, но жить он будет до тех пор, пока живут люди. И каким жалким и глупеньким кажется пушкинский Мефистофель в так наз. “Сцене из Фауста” в сравнении с этой гигантской фигурой Мефистофеля. Какой глупой пародией кажется опера Гуно, построенная на каких-то обрывках великой драмы...” [Садовской, 2010, с. 424–425].

3. Представитель известной нижегородской фамилии Петр Николаевич Званцев (1863–1908), по матери, Екатерине Николаевне, внук знаменитого русского журналиста, писателя, литературного критика Н.А. Полевого. Он, «хотя непосредственно не был связан с искусством (помещик, член Нижегородской земской управы, коллежский советник), по семейной традиции передал своим детям любовь к музыке, театру, литературе. Детей у Петра Николаевича было 8. Среди них врачи, юристы, актеры, журналисты. Один из его сыновей, Михаил Петрович Званцев (1902 – 1977; главный художник Горьковской студии телевидения, писатель-искусствовед. – Ю.И.), в своих воспоминаниях писал: “Отец был первым человеком, приобщившим меня к искусству – каждое утро, перед тем как поехать на службу, он занимался со мной. Собственно, занятия заключались в пении оперных арий и рассказах о театре, о дяде Коле, его жене – певице Петровой-Званцевой, о моей тетке Елизавете Николаевне – художнице. Отец обожал их не только как родных, но главное – за то, что они были людьми искусства, а искусство для него, в любых его проявлениях, было самым привлекательным в жизни...”» [Страницы родословной Званцевых]. Упомянутый выше дядя Коля – Николай Николаевич Званцев (1870–1923), даровитый театральный режиссёр, ценимый специалистами, преподаватель консерватории в Москве. Он «был женат на известной певице Вере Николаевне Петровой-Званцевой. Она обладала прекрасным меццо-сопрано, умела, как отмечали современники, исключительно входить в образ. Ее называли “Шалапин в юбке”. Музыкальный критик Сахновский

вспоминал, как в 1908 г. на первой репетиции в Бетховенском зале прекрасный оркестр Берлинской филармонии при выступлении Веры Николаевны растерялся. Виолончелисты, сидевшие перед дирижерским пультом, перестали играть. «Мы никогда не слышали такой певицы! Нечто невероятное!»» [Страницы родословной Званцевых]. И тетка-художница, Елизавета Николаевна Званцева (1864–1921), – примечательнейшая фигура в культурной жизни как Нижнего, так и обеих столиц. Ученица и муза великого Репина, адресат его многочисленных писем – о жизни и любви, искусстве и призвании. Основатель и руководитель художественных школ в Москве (1899–1906) и С.-Петербурге (1906–1916), где преподавали, в частности, К.А. Коровин, В.А. Серов, М.В. Добужинский, К.С. Петров-Водкин, Л.С. Бакст. Полагаем, в школе Званцевой, у Коровина и Серова, брала уроки мастерства талантливая художница-график Ольга Павловна Михайлова, высоко ценимая Садовским (к сожалению, о ней сейчас ничего почти неизвестно). Вот как последний аттестовал её в письме сестре Елизавете (та занесла это письмо в свой дневник): «Недавно получил в подарок рисунок красками от одной барышни, любимой ученицы самого Коровина, – её рисунки видел Серов и одобрил, – она мне предлагала на выбор 3 рисунка – все в строго декадентском стиле; я взял один, который покажу тебе по приезду. Теперь она пишет иллюстрации к Бальмонту. Это наша нижегородка – дочь П.П. Михайлова, Ольга Павловна. Девушка, для которой вся жизнь сосредоточена в искусстве и которая только и живет в мире красок. Страстная поклонница Бальмонта, в высшей степени симпатичная и чистая душа. Тебе следует с ней познакомиться...» [Изумрудов, 2018а, с. 224–225].

В дневнике Елизаветы Садовской Званцевы часто упоминаются. Елизавета и её друзья запросто бывают в гостях в доме Петра Николаевича, весело, с интересом проводят время, мечтают о сокровенном. Петр Николаевич мог по-свойски, доверительно обращаться с письмом к Елизавете и сестре её Наталье от имени и по поручению своей дочери. И письмо это Елизавета сохранила в своём дневнике. А однажды всё «райское» сообщество с восторгом внимало вокальному искусству несравненной Петровой-Званцевой. «Чудо как пела! Я ещё никогда не слышала такого пения» [Садовская, Дневник 1899–1903, с. 271], – записала в дневнике Елизавета Садовская. И, конечно же, все – друзья, знакомые – близко к сердцу приняли тра-

гедию в семействе Петра Николаевича – безвременную кончину дочери Елизаветы. Вот что написал в связи с этим автору цитируемого нами дневника дядя Илья Александрович Садовский: «Как жаль бедную Лизу Званцеву, какая она была способная и с какими хорошими взглядами! Не достанешь-ли её стихотворение на тему “о весне”? оно настолько, помню, содержательно, что одно стоит целой книги современных поэтиков» [Садовская, Дневник 1904–1905, с. 190].

4. Анатолий Глазов, старший брат Лидии Глазовой. Алкоголик – дружеское прозвище его, хотя особой склонности к спиртному у него не было. В мемуарах М.А. Яхонтова даёт обстоятельный портрет его, рассказывает, как сложилась его судьба. После окончания нижегородской гимназии (где он, кстати, был соучеником будущего Лидочкиного мужа Александра Яхонтова) Анатолий уехал учиться в Петербургский университет, получил специальность юриста и хорошо оплачиваемую чиновничью должность в столице. В дальнейшем состоял на государственной службе в Думе и в Учредительном собрании при Керенском. Женой Анатолия стала родовитая дворянка из «рюриковичей» – княжна Всеволожская, потомок великого князя владимирского Всеволода Большое Гнездо. После октября 1917-го Анатолий Глазов – в эмиграции, сначала в Стамбуле, потом в Париже. Применения своим знаниям и опыту там не нашёл и, по сути, жил на иждивении жены, сумевшей открыть свой, пусть и небольшой модельный бизнес. Умер в 1940 г. от инфаркта, вызванного сильнейшими переживаниями в связи с гитлеровской оккупацией Парижа. Анатолию Глазову, в период его студенчества, немало страниц в своем дневнике посвятила сестра Бориса Садовского Елизавета. Случилась так, что она даже не в шутку им увлеклась. И переписанное ею в дневник следующее письмо Анатолия небезынтересно будет привести здесь, в связи с пушкинским контекстом поэмы «Вениамин Терновский»:

«Москва. 20 января 1903 г.

Я был очень тронут Вашим письмом, которое я получил тотчас же по моём приезде в Москву. Всё оно проникнуто милой и тёплой доверчивостью, какую я встречаю в первый раз. Вы напрасно упрекаете меня в том, что мне нет «до Вас дела», – это Лидия говорила неправду. <...> Я не хочу больше оправдываться перед Вами, так как я не чувствую себя виноватым. <...> В одном, может быть, Вы

правы, и то вовсе не по той причине, какую предполагаете Вы, – это в том, то я позволил себе держаться с Вами иначе, чем это следовало, – и вот почему: Вы знаете, что я люблю Вас. Ваше же чувство ко мне прямо меня умиляет и приводит в восхищение. Вы такая доверчивая, нежная. Как-то детски-ясная натура, – и я с сомнением спрашиваю себя, могу ли я отвечать Вам таким же чувством. Мне очень тяжело сказать Вам это, но я скажу прямо: нет, я не могу. Я уже столько испытал, пережил, столько видел и перенёс, что чувства мои притупились и стали менее восприимчивы ко всему хорошему. Вы считаете меня добрым человеком: боюсь, что Вы ошибаетесь, да и вообще я далеко не совершенство и в этом отношении являюсь прямой противоположностью Вам. В ответ на Ваше чистое, полное чувство, которым дарите Вы меня, – я могу лишь ответить чувством любви и дружбы, увы, не первой молодости и не столь трепетным, как Ваше. Что делать, старого не воротить и поправить все ошибки и грехи прошлого слишком трудно. Может быть, я рисовался перед Вами, – в таком случае считаю своим долгом разочаровать Вас в себе и разрушить тот призрачный ореол, которым Вы, кажется, окружили меня. Повторяю, что Ваше чувство трогает меня до слёз и подкрепляет моё всегдашнее убеждение, что свет не без добрых, хороших людей. Боюсь, что не могу отвечать таким же чистым, идеальным чувством на Вашу любовь, но она открыла мне в Вас массу таких совершенств, что я преклоняюсь перед Вами и жалею, что так скоро и безрассудно истратил чистое чувство, которым так полны Вы. До свидания, милый друг! Всего хорошего!

Ваш А. Глазов» [Садовская, Дневник 1899–1903, с. 239–240].

Вслед за этим в дневнике – примечательный комментарий Елизаветы: «Я получила письмо и залилась горькими слезами. Оно мне показалось ужасным. Но потом, когда я его хорошенько прочитала, то успокоилось. В общем: письмо Онегина к Татьяне» [Садовская, Дневник 1899–1903, с. 241].

Письмо Анатолия Глазова к Елизавете Садовской приходится как раз на ту пору, когда разворачивалось действие «Вениамина Терновского». Символична тут «онегинская» перекличка этих двух документов времени. Пушкинское как бы витает в воздухе, входит в плоть и кровь русских людей, побуждает их к соответствующим мыслям, поступкам. Всё это как нельзя убедительнее показывает, что Пушкин гением своим выразил сущностные формы русского

бытия, русской культуры. Так, экспромтный замысел начинающего литератора Садовского, прирожденного остролова, – легким, непринуждённым стихом поведать о комически необычайной любовной истории, случившейся в кругу его знакомцев по «райскому» сообществу, – невольно «откликнулся» и строфикой, и образностью великого пушкинского романа. А никакой не литератор студент-юрист Глазов письмо к предмету любви своей пишет, как Онегин, нимало об этом литературном персонаже и не думая... Дневник Елизаветы Садовской в этом плане может явить нам и иные «онегинские» примеры.

5. Андрей Осипович Карелин (1837–1906) – нижегородский фотограф, живописец; придерживался приемов академической эстетики. Свыше тридцати лет вел занятия в вечерней школе рисунка и живописи, давал бесплатные уроки желающим, в том числе Елизавете Садовской. Она часто упоминает о нем в дневнике; вот самая интересная для нас запись от 6 марта 1903 года: «Карелин сказал сегодня, что, видно, я умею рисовать. Я ужасно рада» [Садовская, Дневник 1899 – 1903, с. 273].

Борис Садовской, отдавая должное заслугам Карелина, тем не менее, как участник модернистского движения эпохи, несколько критично относился к основам его искусства. Своё мнение о Карелине – и это представляется нам символичным – он выразил всё в том же письме сестре Елизавете, где он пишет и о брюсовском приглашении, и об Ольге Михайловой. Его отзыв о последней, процитированный выше, заключался советом сестре с ней познакомиться. Меж тем далее у Садовского следует многозначительная оговорка: «...хотя, как художницы, Вы стоите на разных точках, – и она смеётся над “фиолетовыми лицами” карелинских портретов» [Изумрудов, 2018а, с. 225].

Но, как бы то ни было, обучение у Карелина немало способствовало раскрытию художнических способностей Елизаветы Садовской. Главное, что вынесла она из уроков нижегородского мастера, – уверенность в своих силах и стремление продолжать занятия живописью. Появилось стойкое желание пройти специальный курс в московском Строгановском художественно-промышленном училище. К сожалению, в силу целого ряда объективных причин этому не суждено было случиться.

6. Всеволод Алавердиевич Багадуров (1878–1954; именно таково традиционное написание фамилии его, в отличие от брата Александра Алавердиевича Богодурова, также упоминаемого в поэме Садовского). Уроженец Нижнего Новгорода. Стал известным человеком в музыкальном мире. Вот что читаем о нём в «Музыкальной энциклопедии»: «Советский музыковед, певец и композитор. Доктор искусствоведения (1940). В 1901 г. окончил естественное отделение физико-математического факультета Петербургского университета. В 1906–11 гг. учился у Г.Э. Конюса, Б.Л. Яворского (композиция) и у Н.И. Сперанского, В.С. Тютюнника, Н.П. Миллера (пение). Пел на сцене оперного театра в Тбилиси (1904–05), выступал как музыкальный критик в газете “Нижегородский листок” (1908–14). В 1921–31 гг. науч. сотрудник и действительный член ГИМНа (Москва). Работал старшим научным сотрудником Института художественного воспитания Академии педагогических наук РСФСР. С 1922 г. вёл в Московской консерватории курс истории вокальной педагогики, с 1940 г. профессор. Основной круг научных работ Багадурова – вопросы истории и методики вокального искусства. Ему принадлежат редакции вокальных сочинений Г. Берлиоза, Ж. Бизе, Р. Вагнера, Й. Гайдна, К. Сен-Санса, Р. Шумана» [Багадуров, 1973–1982]. О В.А. Багадурове очень интересно, талантливо, обстоятельно написала в своих мемуарах М.А. Яхонтова. По материнской линии Багадуров был потомком знаменитого архитектора В.И. Баженова, в багадуровской семье хранился писанный масляными красками портрет Баженова. В 1902 году Багадуров женился на сестре Лидии Глазовой Наталье. В поэме Садовского она также среди персонажей – «гостеприимная хозяйка». У четы Багадуровых в 30 км. от Арзамаса было небольшое имение (называемое «хутор»), используемое для летнего отдыха. Именно здесь и произошло объяснение Катеньки и её суженого Терновского. В русско-японскую войну Багадурова как офицера запаса мобилизовали в армию, однако в связи с окончанием боевых действий на фронт он так и не попал, остался на своем хуторе (по остроумной обмолвке Садовского, «японцам издали грозит»). Сын Всеволода и Натальи – Георгий (по-домашнему Гуля) был женат на Нине Кашиной, дочери Лидии Ивановны Кашиной – одного из прототипов Анны Снегиной в одноименной поэме Сергея Есенина. Нина всю жизнь прожила в семье Багадуровых, даже когда развелась с мужем Георгием.

Источники

1. *Пушкин А.С.* Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Т. 5. – Ленинград: Наука, 1978. С. 5–184.
2. *Садовская Е.А.* Дневник. 1899–1903 // Архив Н.А. Яковлевой. – 314 с.
3. *Садовская Е.А.* Дневник. 1904–1905 // Архив Н.А. Яковлевой. – 225 с.
4. *Садовской Б.А.* «Весы» (Воспоминания сотрудника) // Минувшее: Исторический альманах. – Вып. 13. – Москва; Санкт-Петербург: Atheneum: Феникс, 1993. – С. 7–53.
5. *Садовской Б.А.* Морозные узоры: Стихотворения и письма. – Москва: Водолей, 2010. – 568 с.
6. *Садовской Б.А.* Полдень. – Петроград: Лукоморье, 1915. – 300 с.
7. *Садовской Б.А.* Стихи для Лидии Глазовой // Архив М.А. Яхонтовой. – С. 1–7.
8. *Садовской Б.А.* Стихотворения, рассказы в стихах, пьесы и монологи. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2001. – 398 с.
9. *Страницы родословной Званцевых.* МБУК «Гуманитарный центр – библиотека имени семьи Полевых» (Иркутск). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://hcenter-irk.info/content/stranicy-rodoslovnoy-zvancevuyh> (дата обращения: 13. 03. 2018).
10. *Яхонтова М.А.* Письмо А.А. Новиковой // Архив Ю.А. Изумрудова. – 8 с.

Литература

1. *В.А. Багадуров* // Музыкальная энциклопедия. – Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973–1982. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/669/%D0%91%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D0%B4%D1%83%D1%80%D0%BE%D0%B2 (дата обращения: 13. 03. 2018).
2. *Изумрудов Ю.А.* Историко-литературный и биографический комментарий к письму Б.А. Садовского Е.А. Садовской // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2018. – №2. – С. 224–232.
3. *Изумрудов Ю.А.* К вопросу об издании литературного наследия Бориса Садовского // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2017. – № 6. – С. 181–189.
4. *Изумрудов Ю.А.* Неизвестная «онегинская» поэма Бориса Садовского // Болдинские чтения–2018. – Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2018. – С. 171–179.

5. *Измурдов Ю.А.* Неизвестный Борис Садовской в архиве М.А. Яхонтовой // Известия Российской академии наук (Серия литературы и языка). – 2018. – Том 77. – № 6. – С. 54–59.

6. *Панкратов В.М.* Исповедь интеллигента. – Саров: Интерконтакт, 2016. – 80 с.

**«THOSE DAYS WHEN ON THE THRESHOLD
OF “THE PARADISE...”»:**

BORIS SADOVSKOY AND HIS POEM «VENIAMIN TERNOVSKY»

© **Izumrudov Yuriy Aleksandrovich (2019)**, orcid.org/0000-0001-8945-4786, SPIN-code: 2178-5120, PhD in Philology, associate professor, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russia), izumrud.nnov@mail.ru

In accordance with the plans to prepare a scientific collection of B.A. Sadovskoy's works, the author is working to acquaint readers with previously unknown texts of the poet. This article provides the first publication of the poem "Veniamin Ternovsky", referring to the initial period of Sadovskoy's literary activity. The subject of the research is the creative history and the prototypical basis of this work. The purpose of the article is to create a detailed commentary on the poem, reflecting its connection with the biography and work of the poet, as well as with Pushkin's literary context. The study is based on the materials of the manuscript of the poem, the memoirs and the epistolary of its curator, Moscow philologist M.A. Yakhontova, published collections of poems by Sadovskoy. It was discovered that the prototypes of the characters in the poem were real individuals, whom Sadovskoy met in "Rai (Paradise)" — the Vladimir Realschule of Nizhny Novgorod, a favorite place of young people of pre-revolutionary years. Among them, there was Lydia Glazova, who played a special role for the poet, and to whom Sadovskoy dedicated a number of poems. Some of them are published for the first time. The author emphasizes the importance of "Veniamin Ternovsky" for Sadovskoy's creative self-determination: the poem revealed such features of the poet's original style as a satirical-parody syllable, a caricature style, grotesque, the use of a literary game and a mask. Numerous intertextual links of the poem with "Eugene Onegin" by A.S. Pushkin testify of Sadovskoy's attention to Pushkin's literary heritage, an interest in which has become the general trend of cultural life at the turn of the 19th and 20th centuries. The work is of undoubted interest to the researchers of the work of B.A. Sadovskoy, due to the fact that it deals with the aesthetic evolution of his poetry, as well as for specialists in the field of literary and historical regional studies.

Keywords: B.A. Sadovskoy, collected works, «Veniamin Ternovsky», the first publication, Lidia Glazova, M.A. Yakhontova, the diary of Elizaveta Sadovskaya, Zvantsev, Anatoly Glazov.

Sources

1. *Pushkin A.S.* Evgenij Onegin // Pushkin A. S. Poln. sobr. soch.: V 10 t. – T. 5. – Leningrad: Nauka, 1978. S. 5–184. (In Russ.)
2. *Sadovskaya E.A.* Dnevnik. 1899 –1903 // Arhiv N.A. YAKovlevoj. – 314 s. (In Russ.)
3. *Sadovskaya E.A.* Dnevnik.1904–1905 //Arhiv N.A. YAKovlevoj. – 225 s. (In Russ.)
4. *Sadovskoj B.A.* «Vesy» (Vospominaniya sotrudnika) // Minuvshee: Istorieskij al'-manah. – Vyp. 13. – Moskva; Sankt-Peterburg: Atheneum: Feniks, 1993. – S. 7–53. (In Russ.)
5. *Sadovskoj B.A.* Moroznye uzory: Stihotvoreniya i pis'ma. – Moskva: Vodolej, 2010. – 568 s. (In Russ.)
6. *Sadovskoj B.A.* Polden'. – Petrograd: Lukomor'e, 1915. – 300 s. (In Russ.)
7. *Sadovskoj B.A.* Stihi dlya Lidii Glazovoj // Arhiv M.A. YAhontovoj. – S. 1–7. (In Russ.)
8. *Sadovskoj B.A.* Stihotvoreniya, rasskazy v stihah, p'esy i monologi. – Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2001. – 398 s. (In Russ.)
9. *Stranicy rodoslovnoj Zvancevyh.* MBUK “Gumanitarnyj centr – biblioteka imeni sem'i Polevyh” (Irkutsk). Available at: <http://hcenter-irk.info/content/stranicy-rodoslovnoy-zvancevyh>. (In Russ.)
10. *YAhontova M.A.* Pis'mo A.A. Novikovoj // Arhiv YU.A. Izumrudova. – 8 c. (In Russ.)

References

1. *V.A. Bagadurov* // Muzykal'naya ehnciklopediya. – Moskva: Sovetskaya ehnciklopediya, Sovetskij kompozitor, 1973–1982. Available at: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/669/%D0%91%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D0%B4%D1%83%D1%80%D0%BE%D0%B2. (In Russ.)
2. *Izumrudov Yu.A.* Istoriko-literaturnyj i biograficheskij kommentarij k pis'mu B.A. Sadovskogo E.A. Sadovskoj // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. – 2018. – №2. – S. 224–232. (In Russ.)
3. *Izumrudov Yu.A.* K voprosu ob izdanii literaturnogo naslediya Borisa Sadovskogo // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. – 2017. – № 6. – S. 181–189. (In Russ.)
4. *Izumrudov Yu.A.* Neizvestnaya «onegin'skaya» poehma Borisa Sadovskogo // Boldinskie chteniya–2018. – Nizhnij Novgorod: NNGU im. N.I. Lobachevskogo, 2018. – S. 171-179. (In Russ.)

5. *Izumrudov Yu.A.* Neizvestnyj Boris Sadovskoj v arhive M.A. YAhontovoj // *Izvestiya Rossijskoj akademii nauk (Seriya literatury i yazyka)*. – 2018. – Tom 77. – № 6. – S. 54-59. (In Russ.)
6. *Pankratov V.M.* Ispoved' intelligenta. – Sarov: Interkontakt, 2016. – 80 s. (In Russ.)

Поступила в редакцию 15.01.2019

УДК 82

**КАК ОРИЕНТИРОВАТЬСЯ В МОРЕ
СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ?**

© Рудалёв Андрей Геннадьевич (2019), независимый исследователь, главный редактор, Информационное агентство «Беломорканал» (Северодвинск, Россия), rudalev@list.ru

Статья посвящена таким значимым проблемам, как статус критика в современном литературном процессе и влияние издательского бизнеса на выстраивание писательских иерархий и репутаций. Целью статьи являются установление актуальных тенденций развития литературного процесса и определение назначения литературной критики в наши дни. Подчеркивается, что надделение литературного произведения определенной эстетической ценностью подменяется сегодня продвижением книжного продукта посредством разнообразных маркетинговых стратегий, нацеленных исключительно на извлечение прибыли. В связи с этим роль критиков, которыми в настоящее время становятся серийные рецензенты, состоит в регулярном выполнении менеджерской функции сотрудника корпорации продвижения текстов. Определяющее воздействие на литературный процесс сейчас оказывает издательский бизнес, ориентированный на превращение книгопроизводства в сферу услуг, на массовость наименований, а не тиражей. В результате традиция систематической коммуникации между автором и читателем разрушается, сакральный статус текста профанируется, литература утрачивает естественную иерархичность и насыщается искусственно созданными и монополизированными литературными репутациями, брендами. В статье аргументированно доказывается необходимость сохранения активной роли профессиональной литературной критики как деятельности по формированию духовной парадигмы общества, по выявлению вневременных ценностных критериев отбора текстов, которая сегодня подменяется составлением «рекомендательных списков» и простым обменом впечатлениями. Делается вывод, что в данных условиях главные задачи критики – открытие современной литературы для читателя, инициирование диалога, который позволит перейти от потребления книжного продукта к познанию и генерации смыслов художественного произведения.

Ключевые слова: книжный бизнес, книжные блоги, литературная критика, стратификация литературного процесса, формирование читательских вкусов и предпочтений.

В конце 2018 года автор этих заметок получил приглашение принять участие в очередном выпуске программы Виталия Третьякова «Что делать?» на телеканале «Культура». В ее анонсе говорилось, что профессиональные критики дадут рекомендации по поводу ориентации в современном книжном море. Условно говоря, как выявлять пустоту под ореховой скорлупой, выбирать только самое ценное и не прогадать.

Наверное, такие рекомендации должны быть подобны советам спасателей, подробно разъясняющим, как вести себя на тонком льду или при встрече с медведем, или если ты заблудился в лесу. Действительно, вопрос ориентации в современной литературе сегодня первичен, потому как он, в первую очередь, прикладной. Мало кому интересно переговорить с «профессиональными критиками» на предмет получения советов по вдумчивому чтению, опыту погружения в текст и понимания произведения, все это принимается за чистой воды схоластику.

Ориентация же важна: как не заблудиться и не пропасть в неизведанном пространстве современной литературы, которая обрела реальность книжного моря? От рукописи до типографского станка рукой подать – один прыжок, и заветный томик в руках. Другое дело раскрутка и вложения в продвижение, но это уже дело издательской стратегии, и критик на это никак не влияет. Его могут подключить позже, когда уже сделана ставка на тот или иной текст, чтобы обосновать эту стратегию, этот выбор и облечь его в удобоваримую для читателя обертку. В этом плане роль критика свелась к менеджерской функции сотрудника корпорации продвижения текстов. Он не в издательском штате, но работает на подряд. В принципе и эту единицу можно сократить в силу невеликого значения по сравнению с издательским станком, генерирующим книжное море, но её оставляют по традиции и в силу того, что все-таки речь идет о художественной литературе, а критическая инстанция придает ей интеллектуальный флер, без которого никуда. Поэтому и в качестве критиков у нас выступают серийные рецензенты, на постоянной основе сотрудничающие с тем или иным топовым изданием. Нельзя сказать, что они пишут исключительно рекламно-заказные тексты, наоборот, даже вольны в оценках и вроде как оценивают тексты, исходя из собственного литературного вкуса или убеждений. Но близость к издательскому бизнесу, включенность, пусть и опосредованная, в

него рано или поздно ведут к определенной инерции и стремлению потрафить (осознанно или нет) издательскому маховику. Если книжный бизнес подминает сегодня всех и вся, начиная с литератора, который так или иначе подстраивается под его запросы, почему от этого должен быть свободен литературный критик, у которого к тому же присутствует ощущение «свой среди чужих, чужой среди своих»: не литератор, но претендующий на многое?

На сегодняшний день главная и основная реальность в нашем литературном процессе – издательский бизнес, своеобразная книжная олигархия. Все прочее, от премиальных институтов до литераторов и критиков, зависит от нее, находится в жестком притяжении к ней. Даже институт толстых журналов, который последние десятилетия и без того дышит на ладан, воспринимается как фарм-клуб для книжных монополий. Публикация в журнале сейчас ни на что не влияет, кроме того, что может служить заявкой на издание книги. Уже известно несколько историй об удачливых дебютантах, публикации которых никем не были прочитаны в журналах, а книга и издательское вложение в раскрутку сделали имя²³.

Книжный бизнес форматирует сам литературный процесс, существенно видоизменяя его. Художественному произведению при этом навязывается совершенно несвойственный ему временной ритм: начиная от временных рамок деятельности автора, который будто привязан к станку, должен по-пелевински выдавать текст по календарю, и завершая временем жизни самого текста и режима существования его в качестве новинки, который ориентирован на жесткие рамки от одного премиального цикла до другого. Ах да, тиражи... Это ведь также важная категория литературного процесса: сделана ставка на массовость не тиражей, а наименований. Тут можно уви-

²³ Из этих историй самая, пожалуй, известная связана с громким успехом романа Алексея Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него». По собственному признанию Сальникова, роман этот был отвергнут всеми журналами, за исключением саратовской «Волги» [Сальников, 2016]. Реакция читателей на журнальное существование «Петровых...» была предельно спокойной, не предвещавшей никаких массовых восторгов. Однако после выхода книжной версии [Сальников, 2017], получившей соответствующее медийное сопровождение, автор Петровых стал настойчиво упоминаться в одном ряду с Гоголем и Булгаковым. И Николаю Васильевичу, и Михаилу Афанасьевичу, лишенным собственных аккаунтов в социальных сетях, ничего не оставалось, как безропотно терпеть конгениального собрата из Перми.

деть подспудный отказ от просвещения масс и переход к удовлетворению потребностей. Сфера услуг... Почему нет, таким же образом ведь назвали и школьное образование.

В широчайшем книжном ассортименте – полная свобода: минимум ГОСТов, практически без ОТК – книжный бизнес давит многообразием. Соответственно, в этом многообразии, как на блошином рынке, можно найти все что угодно: от совершенно ненужных и даже непотребных вещей до уникальных и важных. Риск для последних состоит в том, что читатель может не увидеть, не заметить их под толщей литературного хлама. И это серьезная проблема, если помнить о том, что условное время жизни литературного произведения сейчас все больше приближается к сроку журналистской статьи (что уж говорить здесь о критическом высказывании, которое в этой ситуации должно ориентироваться на не глубину, а на первичные эмоции, стать блогерским).

Тут мы получаем и другую проблему: создается иллюзия, что писатель перестает писать в стол, книги-то выходят, но контакта с читателем нет, нет и традиции прочтений его текста. Получается, что книга уходит «в стол» не в виде рукописи, а уже в книжной обложке и там пропадает, «выгорает».

Поэтому сейчас дело литературного критика состоит не во включенности и подчиненности диктату книжного бизнеса, а в попытке ему противостоять. Критик тут, по сути, один, и он в поле воин. Будем на это надеяться.

Что ему остается? Создавать топы, списки, рейтинги? Но все-таки задача критика другая, нежели быть путеводителем в мире книг, он на самом деле не занимается путеводением. Такая путеводная звезда была бы крайне тенденциозной, так как он сам предельно субъективен. Его дело не ограничивается рецензированием новинок, он пишет историю современности, если хотите, поэтому и должен быть мыслителем, публицистом, высказывающимся на актуальные общественные темы, книжный же бизнес все пытается загнать его в рамки банального рецензирования и наклейки особого клейма, как в программе «Ревизорро».

Сейчас книжный бизнес пытается монополизировать право (если уже это не произошло) на написание истории современной литературы (именно поэтому в образе критика он видит главного конкурента). Этому необходимо противостоять. И вовсе не из-за того, что

в первые ряды будут выведены не те, а достойные оттеснены, а потому, что сама литература подвергается очень серьезной деформации и подрубается ее корневая система. Профанируется сакральный статус текста, ведь таковых высказываний не может быть многие десятки в каждый сезон, при том что именно на пестроту делают ставку издательства. В этом плане критик должен быть консерватором по отношению к литературному процессу и новатором по отношению к произведению.

Сейчас мы имеем дело с совершенно иным характером бытования художественного текста, который подчинен издательскому бизнес-маховику. При этом запрос на книгу, в том числе на современные новинки, велик, но идет неумолимый процесс десакрализации книги, вплоть до того, что она воспринимается как «пылесборник» или элемент декора. Это также последствия действия современного издательского станка, превращающего текст в одноразовый продукт быстрого приготовления с непродолжительным сроком хранения. Происходит и потеря иерархичности в литературе. Каждый может писать, рецензировать, рекомендовать, а если вложиться в раскрутку, то к этому мнению еще и будут прислушиваться.

Каков путь решения проблем? Усиление роли государства, которое давно уже махнуло на литературу рукой? Это простое решение, но и его отторгать категорически не стоит, ведь речь о сфере искусства, и государство не имеет права оставаться в стороне. Ждать, что все решит рынок и останутся только лучшие, также не приходится, ведь в нынешних реалиях образ современной литературы может быть существенно деформирован.

Издательские корпорации создают репутации, бренды (например, «Редакция Елены Шубиной»), которые претендуют на то, чтобы стать безусловным литературным мерилom, особым знаком качества, а также путеводителем на любой вкус. Так постепенно монополизируют пространство современной литературы. Все прочие репутации если не маргинализируются, то оттесняются на территорию самодельности. Что такое сейчас этот самый «профессиональный критик» – несколько постоянных авторов при популярном издании? Для всех остальных критика – личное дело, к тому же неблагоприятное, и тут дело даже не в гонорах, а в площадках. Все они из оставшихся, как правило, малотиражные и по значимости равносильны реплике в блоге. Поэтому и регулярно говорят о «смерти критики», проводя

через эту броскую и демагогическую формулу мысль о том, что критика сегодня не нужна. Было бы издание, которому это интересно, появится и критик-рецензент. Зачем критик «профессиональный», если любой читатель может разместить в соцсети свое мнение и эффект от него будет не многим меньше, чем высказывание критика в малотиражном издании.

Разговор о книгах все больше переходит в блоги, соцсети (есть даже книжный Instagram – Букстаграм), куда, впрочем, смещается и журналистика. Книжные блогеры набирают авторитет. Их главные плюсы состоят в вирусном высказывании по принципу «сарафанной почты» и возможности сделать перепост. Для издательских корпораций это опять же перспективное поле для работы, и они не будут убивать время на критиков. Мы помним, что в ситуации огромного выбора на любой вкус главное – себя подать и продать, поэтому нужна не критика, а маркетинг. Критик же не рекомендует, иначе он превращается в маркетолога, пиарщика.

Критик не дает рекомендаций, он не синтезирует «философский камень» текста, удобоваримого для всех, универсального. Дело критика – чтобы что-то осталось в вечности, он вписывает автора или произведение в историю, как, например, Достоевский в своей известной речи о Пушкине. Или тот же Достоевский разве может быть безусловно принят всеми, если его рекомендовать с гарантией, что не разочаруешься и время читательское не будет потеряно? Задача критика в том, чтобы обосновать, что Достоевского необходимо прочесть, даже если этот автор тебе не близок и этот продукт ты бы не положил в свою корзину с полки супермаркета. Потому что после знакомства с ним сам человек уже не остается прежним. Это повышение планки, что и делает литература, если, конечно, мы говорим о ней, а не о чтиве.

Совершенно профанным является восприятие критика как профессионального читателя-лоцмана, читателя-дегустатора, готовящего нам рекомендательные списки. Критика абсорбирует ценностные критерии, помогает формировать духовную парадигму общества, вписанную в контекст тысячелетней традиции. Она же ведёт диалог (но сейчас с этим проблема), через который произведение начинает расцветиваться интерпретациями и вдумчивыми прочтениями.

В рекомендациях, так же как и в книжном море, делается ставка на массовость. Это приводит к ситуации, когда рекомендация ни к

чему не обязывает. Долой авторитеты, долой диктат, просто я так вижу и имею право. Виват, вкусовщина! А все остальное – тоска зеленая.

Сейчас вообще пошла мода на книжные рекомендации. Рекомендую, ты как бы повышаешь свой статус, а в обществе эта статусность важна. Медиаперсоны ринулись в рецензенты (например, Тина Канделаки пишет: «Сегодня рекомендую два романа, сборник рассказов и биографию: Людмила Улицкая, "Лестница Якова" и "Медея и её дети"; Владимир Сорокин, "Белый квадрат"; Брайан Бойд, "Набоков. Американские годы". Моя рецензия на "Медею" есть в "Телеграме". Если читали, делитесь впечатлениями»). Отсюда мы и получаем то, что разговор о книгах переходит в разряд обмена впечатлениями, а эта эмпирия очень ситуативная и личная.

Не стоит также недооценивать такие понятия, как политика и идеология. Так или иначе, но наши оценки художественного произведения часто зависят от них. Мы формируем круг единомышленников, в том числе в литературе и через нее. Поэтому вполне допускается практика рекомендаций книг, исходя из политических или идеологических соображений, впрочем, об этом в свое время писал ещё Джордж Оруэлл.

Роль советов и рекомендаций не надо преувеличивать. Это всегда упрощение, а с литературой не надо упрощать. Критика открывает диалог и диалогическое пространство. Необходимо понять, что открытие литературы, особенно современной, – это гигантский труд, он не может быть легким. На этот труд и надо настраивать читателя, чтобы он избавлялся от инстинктов, приобретенных в супермаркете. Путь неимоверно сложный, чреватый многими огорчениями и долгими блужданиями, но в итоге победа любит заботу. Пройдя через тернии, можно обрести звезды²⁴.

Литература

Роль критики в современной литературе. Круглый стол на Форуме молодых писателей // Вопросы литературы. 2017. № 3. С. 88–111.

²⁴ Проблемы, поднятые Андреем Рудалевым, осознаются современным литературным сообществом как принципиально важные [Роль критики, 2017]. Разговор о них будет продолжен в следующих номерах «Палимпсеста». Прим.ред.

Сальников А.Б. Петровы в gripпе и вокруг него //Волга. – 2016. – № 5–6. – С. 5–145.

Сальников А.Б. Петровы в gripпе и вокруг него. – Москва: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2017. – 411 с.

HOW TO NAVIGATE IN THE SEA OF MODERN LITERATURE?

© **Rudalev Andrey Gennadyevich (2019)**, editor-in-chief, Belomorkanal News Agency (Severodvinsk, Russia), rudalev@list.ru

The article is devoted to such significant issues as the status of a critic in the modern literary process and the influence of the publishing business on building writing hierarchies and reputations. The purpose of the article is to establish the current trends in the development of the literary process and to determine the purpose of literary criticism today. It is emphasized that endowing a literary work with a certain aesthetic value is being replaced today by promoting a book product through various marketing strategies aimed solely at making a profit. In this regard, the role of critics, who are now becoming serial reviewers, is to regularly perform the managerial function of an employee of a text promotion corporation. Today, the publishing business has a decisive influence on the literary process and focuses on the transformation of book production into the service sector, on the mass character of titles, not their circulation. As a result, the tradition of systematic communication between the author and the reader is being destroyed, the sacral status of the text is being profaned, and literature loses its natural hierarchy and becomes saturated with artificially created and monopolized literary reputations and brands. The article proves the need to preserve the active role of professional literary criticism as an activity in the formation of the spiritual paradigm of society, in identifying timeless value criteria for the selection of texts, which is now replaced by the compilation of “recommendation lists” and a simple exchange of impressions. It is concluded that under these conditions, the main task of criticism is the discovery of modern literature for the reader, the initiation of a dialogue that will allow to move from the consumption of a book product to understanding and generation of meanings of a work of art.

Key words: book business, book blogs, literary criticism, stratification of literary process, formation of reader's tastes and preferences.

Поступила в редакцию 23.01.2019

РЕЦЕНЗИИ REVIEWS

УДК 82

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ «ЕКАТЕРИНБУРГ ЛИТЕРАТУРНЫЙ»

© Юхнова Ирина Сергеевна (2019), orcid.org/0000-0003-2835-3070, SPIN-code: 3299-6410, доктор филологических наук, профессор, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия), yuhnova@flf.unn.ru

В рецензии представлено уникальное издание екатеринбургских ученых – энциклопедический словарь «Екатеринбург литературный» (2016). Целью статьи является системная характеристика его структуры, специфики, тематики статей. Отмечается, что словарь призван отразить литературную жизнь Екатеринбурга во всей ее полноте, запечатлеть ее как в синхроническом, так и в диахроническом аспектах. Главное достоинство издания – его информативность: словарь содержит не только биографические сведения об участниках екатеринбургского литературного процесса, но и библиографическую информацию, освещает и литературную, и социокультурную реальность города. Несмотря на то что принцип подачи знания в энциклопедическом словаре традиционно не предполагает формирования цельной картины, в «Екатеринбурге литературном» создается единое представление о литературном процессе Екатеринбурга. Это обусловлено репрезентацией литературы как живого, развивающегося явления и как общезначимого культурного события, выходящего за границы региона и вписанного в историю страны. Делается вывод, что «Екатеринбург литературный» иллюстрирует важную тенденцию, в соответствии с которой привычное понимание термина «литературная провинция» становится неактуальным, уступая место взгляду на региональную литературу как на яркое, самобытное явление, нуждающееся в изучении. Рецензия представляет безусловный интерес для филологов, исследующих феномен региональной литературы в целом или литературы Екатеринбурга в частности, а также для всех читателей, желающих получить представление об энциклопедическом словаре «Екатеринбург литературный».

Ключевые слова: Екатеринбург литературный, региональная литература, энциклопедический словарь.

В 2016 году в Екатеринбурге вышло уникальное издание – энциклопедический словарь «Екатеринбург литературный» [ЕЛ, 2016].

Его создатели поставили перед собой масштабную цель – «отразить литературную жизнь Екатеринбурга в ее реальной полноте» [ЕЛ, 2016, с. 5], причем не только ее современное состояние, но показать, как формировалась и развивалась уральская литература и ее институты на протяжении всей истории города.

Издание построено как биобиблиографический и энциклопедический словарь. В нем содержится максимально полный свод сведений о писателях, литературных критиках, литературоведах, драматургах, сценаристах, редакторах, бардах – то есть всех причастных к литературному процессу в Екатеринбурге (Свердловске).

Открывается книга разделом «От составителей», в котором разъясняются принципы «отбора и выбора имен», структура издания в целом и его отдельных статей, обозначены проблемные вопросы, которые необходимо было решить, чтобы продекларированный принцип отражения «реальной полноты» литературного процесса был реализован.

Главное достоинство издания – его информативность. Читатель найдет сведения обо всех интересующих его вопросах, связанных с литературной жизнью Екатеринбурга, так как содержание словаря – это не только статьи биографического характера, отражающие основные вехи творческого пути писателя (особый акцент при этом делается на сведениях о его причастности к литературной жизни Екатеринбурга), но и библиография, которая для филолога становится отправной точкой для дальнейших научных изысканий, а для интересующегося литературой – путеводной нитью для более глубокого знакомства с творчеством полюбившегося автора.

Словарь отражает не только литературную, но и социокультурную реальность города. Это удастся сделать прежде всего потому, что статьи посвящены не только личностям, но и литературным объединениям, знаковым культурным явлениям (например, в статье «Раз в крещенский вечерок...» [ЕЛ, 2016, с. 300] рассказывается о традиционном параде поэтов Екатеринбурга, который проводится в Крещение), новым видам творчества, в которых слово играет существенную роль (статья «Свердловский (уральский) рок» [ЕЛ, 2016, с. 322–323], развитию радиовещания и телевидения на Урале [ЕЛ, 2016, с. 296–300]). В энциклопедии также рассказывается о книгоиздании в Екатеринбурге: это и справочные статьи об издательствах, в том числе и научной книги (статья «Издательство Уральского уни-

верситета» [ЕЛ, 2016, с. 139]), и о художниках, иллюстрировавших книги. Не обойдены вниманием фестивали, конкурсы, литературные премии, влияющие на литературный процесс и формирующие культурную среду (статьи «Книжный фестиваль» [ЕЛ, 2016, с. 155–156], «Книжкаина неделя» [ЕЛ, 2016, с. 154], «Премии литературные» [ЕЛ, 2016, с. 288]).

Специфика любого энциклопедического словаря состоит в том, что в нем в строгом алфавитном порядке каталогизируется какое-то явление или какая-то отрасль научного знания. Словарь – это ряд статей, которые имеют схожую структуру и систематизируют накопленные знания, вместе с тем сам принцип подачи этого знания не формирует изначально цельного представления о предмете, так как словарные статьи – это отдельные фрагменты целой картины, и в энциклопедии это целое приходится собирать и формировать самому читателю, потому что кусочки мозаики могут находиться далеко друг от друга – в разных частях словаря. Однако в «Екатеринбурге литературном» цельное впечатление о литературном процессе создается и удастся это сделать потому, что литература показана как живое и разнообразное явление. Не только как автор и его произведение, но и как реакция на него общества, когда литература становится культурным событием, объединяющим вокруг себя людей.

Собранные вместе биографические статьи о писателях (а в них традиционно указываются дата и место рождения, годы учебы, профессия, путь в литературу) обозначают уникальный статус Урала как региона. Кто-то из писателей связан с Екатеринбургом как с местом рождения, но для многих он стал городом реализации творческого потенциала. Судьбы людей, создававших литературу Екатеринбурга, оказываются вписанными в большую историю, в те исторические процессы и события, которые переживала вся страна. В результате авторам словаря удалось глубоко и полно воссоздавать литературную жизнь Екатеринбурга и вместе с тем преодолеть региональную замкнутость.

Данное издание крайне актуально. По сути, оно становится иллюстрацией того, что в настоящее время понятие «литературная провинция» в его привычном понимании перестает существовать. Формируются яркие, самобытные региональные литературы, имеющие свое уникальное и узнаваемое лицо. И дело не только в том, что многие яркие писатели, влияющие на современный литературный

процесс, не покидают свой родной город, а живут и творят в нем: Алексей Иванов – в Перми, Захар Прилепин – в Нижнем Новгороде, Николай Коляда – в Екатеринбурге. В регионах формируется особая культурная среда и литература, имеющая свою историю и мифологию, магистральные темы, традиции. Возникают проекты, интересно репрезентирующие местную литературу (пример тому – издательская серия «Нижегородское собрание сочинений» [НСС]). Не случайно возникает потребность в изучении региональных литератур как уникальных феноменов. Одними из первых поставили вопрос о необходимости создания истории своей региональной литературы уральские исследователи и последовательно воплощают эту идею в жизнь. Словарь действительно позволяет воссоздать литературный портрет Екатеринбурга, более того, представить этот портрет в динамике, в его историческом развитии.

Источники и принятые сокращения

1. *ЕЛ* – Екатеринбург литературный: энциклопедический словарь / ред. коллегия: В.А. Блинов, Е.К. Созина, Л.П. Быков, В.Н. Голдин, В.П. Лукьянин, Ю.С. Поддубнова. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 448 с.
2. *НСС* – О проекте «Нижегородское собрание сочинений» [Электронный ресурс]: Режим доступа – http://www.begemotnn.ru/content/about_project.html (дата обращения 22.01.2019).

ENCYCLOPEDIC DICTIONARY «LITERARY YEKATERINBURG»

© **Yuhnova Irina Sergeevna (2019)**, Doctor of Philology, professor, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russia), yuhnova@flf.unn.ru

The review covers a unique product by scholars of Yekaterinburg – encyclopedic dictionary "Literary Ekaterinburg" (2016). The purpose of the article is to provide a system characteristic of its structure, specificity, subject of articles. It is noted that the dictionary is intended to reflect the literary life of Yekaterinburg in its entirety, to capture it in both synchronic and diachronic aspects. The main advantage of the publication is its informativeness: the dictionary contains not only biographical information about the participants of the Yekaterinburg literary process, but also bibliographic information that covers both the literary and sociocultural reality of the city. Despite the fact that the principle of presenting knowledge in an encyclopedic dictionary does not traditionally imply the formation of a whole picture, Literary Yekaterinburg pre-

sents a single idea of the literary process of Yekaterinburg. This is due to the representation of literature as a living, developing phenomenon and as a universally significant cultural event that transcends the region's borders and is written in the history of the country. It is concluded that "Literary Yekaterinburg" illustrates an important tendency, according to which the usual understanding of the term "literary province" becomes irrelevant, giving way to looking at regional literature as a bright, original phenomenon that needs to be studied. The review is of undoubted interest for philologists who study the phenomenon of regional literature in general or of Yekaterinburg literature in particular, as well as for all readers who want to get an idea of the encyclopedic dictionary "Literary Yekaterinburg".

Keywords: literary Yekaterinburg, regional literature, encyclopedic dictionary.

Sources

1. *EL* – Ekaterinburg literaturnyj: ehnciklopedicheskij slovar' / red. kolle-giya: V.A. Blinov, E.K. Sozina, L.P. Bykov, V.N. Goldin, V.P. Luk'yanin, YU.S. Podlubnova. Ekaterinburg: Kabinetnyj uchenyj, 2016. 448 s. (In Russ.)
2. *NSS* – O proekte «Nizhegorodskoe sobranie sochinenij». Available at: http://www.begemotnn.ru/content/about_project.html. (In Russ.)

Поступила в редакцию 13.01.2019

ПАЛИМПСЕСТ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№1/2019

Учредитель и издатель: ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»

Главный редактор А.В. Коровашко

Формат 60×84 1/16.
Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 10,5. Заказ № 232. Тираж 100.

Отпечатано в типографии
Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского
603000, Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору
в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство ПИ №ФС77-75517 от 12 апреля 2019 г.