

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

ПАЛИМПСЕСТ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 2/2019

Нижний Новгород
2019

ББК 83
УДК 82
П 14

П 14 ПАЛИМПСЕСТ. Литературоведческий журнал. № 2. – Нижний
Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2019. – 152 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.
Редактор-переводчик Колесников Д.С.
Технический редактор Канарская Е.И.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору
в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство ПИ NoФС77-75517 от 12 апреля 2019 г.

ББК 83

Электронная версия журнала:
www.palimpsest.unn.ru

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

PALIMPSEST

LITERARY JOURNAL

№ 2/2019

Nizhny Novgorod
2019

PALIMPSEST. Literary journal. No. 2. – Nizhny Novgorod: Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod, 2019. 154 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.,
Suhih O.S. (*Executive Secretary*), Zyryanov O.V., Polonskiy V.V.,
Tihanov G.V., Korovin V.L., Pyatkin S.N., Popovich T., Gardzonio S.,
Ilchenko N.M., Pankov E.A., Proshchin E.E.

Managing editor Kurochkina A.A.
Translation editor Kolesnikov D.S.
Technical editor Kanarskaya E.I.

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

© Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ХVIII ВЕК

Довгий О.Л. «КРАЕВ ЧУЖИХ НЕОПЫТНЫЙ ЛЮБИТЕЛЬ»: ГЕОГРАФИЯ В САТИРАХ А.Д. КАНТЕМИРА	7
--	---

ПУШКИНИСТИКА

Листов В.С. К ИСТОЛКОВАНИЮ СТИХОТВОРЕНИЯ А.С. ПУШКИНА «АРИОН» (1827).....	24
Теплова Н.Е. ФРАНЦУЗСКИЕ ПЕРЕВОДЫ ПУШКИНСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНДРЕ МАРКОВИЧА И РОЛЬ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ACTES SUD» В РАБОТЕ ПЕРЕВОДЧИКА	44

ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Кулагин А.В. ПЕСНЯ АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА «ОШИБКА» И ВОПРОСЫ ЕЁ ИЗУЧЕНИЯ	53
Коровашко А.В. ПОЭТИЗИРОВАННЫЙ РАБЛЕЗИАНСКИЙ БРЕВИАРИЙ («КОНСПЕКТ» ТИМУРА КИБИРОВА)	65
Деменева К.А. «СТАРШИЙ СЫН» А. В. ВАМПИЛОВА: СТАНОВЛЕНИЕ РОДОВОЙ УТОПИИ	77

ПОВЕРКА АЛГЕБРОЙ ГАРМОНИИ

Прощин Е.Е. РЕПЕРТУАРНАЯ ПОЛИТИКА СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ ТЕАТРОВ В СЕЗОНЕ 2018-2019 ГОДОВ	89
--	----

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ

Шафранская Э.Ф. ФОЛЬКЛОР КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ КОНЦЕПТ В РОМАНЕ ГУЗЕЛИ ЯХИНОЙ «ДЕТИ МОИ».....	101
Курочкина А.А. ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА РОМАНА АНДРЕЯ РУБАНОВА «ФИНИСТ – ЯСНЫЙ СОКОЛ» И ГОРИЗОНТ ЧИТАТЕЛЬСКИХ ОЖИДАНИЙ	111

АРХИВ

Измурдов Ю.А. НА ПОДСТУПАХ К НИЖНЕМУ НОВГОРОДУ: ОБ ОДНОЙ СТРАНИЦЕ ИЗ БИОГРАФИИ БОРИСА МИХАЙЛОВИЧА ЭЙХЕНБАУМА	128
---	-----

ПРЕПРИНТ

Прилепин З. ЕСЕНИН. ОБЕЩАЯ ВСТРЕЧУ ВПЕРЕДИ. ФРАГМЕНТЫ КНИГИ	139
--	-----

CONTENTS

XVIII CENTURY

Dovgy O.L. STRANGE COUNTRIES' NAIV AMATEUR: GEOGRAPHY IN A. CANTEMIR'S SATIRES	7
---	---

PUSHKINISTICS

Listov V.S. ON THE CONTENTS OF POEM ARION" BY A.S. PUSHKIN " (1827)	24
Teplova N.E. THE FRENCH TRANSLATIONS OF PUSHKIN'S WORKS BY ANDRÉ MARKOWICZ AND THE ROLE OF THE "ACTES SUD" PUBLISHING HOUSE IN THE TRANSLATOR'S WORK	44

INTERPRETATIONS

Kulagin A.V. PHILOLOGICAL STUDY OF "OSHIBKA" ("MISTAKE") BY ALEXANDER GALICH	53
Korovashko A.V. POETIZED RABLESIAN BRIEVIARY (TIMUR KIBIROV'S POEM "KONSPEKT")	65
Demeneva K.A. "THE ELDER SON" BY A. V. VAMPILOV: THE FORMATION OF CLAN UTOPIA.....	77

ALGEBRAIC EXAMINATION OF HARMONY

Proshchin E.E. REPERTOIRE POLICY OF MODERN RUSSIAN THEATERS DURING THE 2018-2019 SEASON.....	89
---	----

MODERN LITERATURE IN THE CONTEXT OF ORAL TRADITION

Shafranskaya E.F. FOLKLORE AS A PLOT-FORMING CONCEPT IN GUZEL YAKHINA'S NOVEL "MY CHILDREN"	101
Kurochkina A.A. GENRE CATEGORY OF THE NOVEL "FINIST – YASNY SOKOL" ("FINEST – THE BRAVE FALCON") BY ANDREI RUBANOV AND THE HORIZON OF READERS' EXPECTATIONS.....	111

ARCHIVE

Izumrudov Yu.A. AT THE GATES OF NIZHNY NOVGOROD: ABOUT ONE PAGE FROM THE BIOGRAPHY OF BORIS MIKHAILOVICH EIKHENBAUM	128
--	-----

PREPRINT

Prilepin Z. YESENIN. WE'LL MEET AGAIN THE STARS FORETELL. EXCERPTS FROM THE BOOK.....	139
--	-----

УДК 821.161.1

**«КРАЕВ ЧУЖИХ НЕОПЫТНЫЙ ЛЮБИТЕЛЬ»:
ГЕОГРАФИЯ В САТИРАХ А.Д. КАНТЕМИРА**

© **Довгий Ольга Львовна (2019)**, orcid.org / 0000-0002-3957-7857, SPIN-код: 1275-8614, доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова (Российская Федерация, 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1), доцент, Российский государственный гуманитарный университет (Российская Федерация, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6) olga-dovgy@yandex.ru

Статья продолжает серию публикаций автора, посвященных микрофилологическому анализу поэтики сатир А.Д. Кантемира. Основной принцип этого подхода заключается в признании сатир единым текстом, единым поэтическим миром, допускающим бесконечное число интерпретаций сквозь разные исследовательские призмы. Результаты, достигаемые при смене оптики, наглядно демонстрируют продуктивность приема остранения. В настоящей статье исследовательской призмой является географическая топка. Многочисленные российские и зарубежные топографические наименования в сатирах функционально значимы и на уровне RES, и на уровне VERBA. Каждое географическое название предстаёт нервным узлом, активизирующим самые разные семантические «сближения», главными из которых оказываются время и память. География в сатирах представлена широко. Здесь и Москва, и Подмосковье, и Петербург, и Сибирь, и европейские Франция и Италия, и экзотические Индия, Китай, «арапские» страны. Географические границы мира сатир расширяются за счет примечаний, где Кантемир дает подробную информацию обо всех упоминаемых в сатирах персонажах, как реальных, исторических, так и вымышленных. Важной оказывается и «историческая» («дела давно минувших дней», выраженные в географических категориях), и «фантастическая» география (мифологический мир древней Греции и Рима, с подробным описанием мест обитания богов, и мир лесного народа сатиров). Весь спектр разнообразных художественных эффектов, создаваемых мастерским использованием географической топки (в том числе и для достижения иронического тона, главного в сатирах), является органической частью фонда готового слова, переданного Кантемиром в наследство русской поэзии. В статье показано, как методы полифункционального использования географических наименований, примененные Кантемиром, приняты и развиты последующей русской поэзией, не всегда, правда, осознающей соответствующую генетическую связь. Поэтому заголовок статьи, включающий пуш-

кинскую цитату в контекст разговора о сатирах Кантемира, представляется правомерным: кладовая топики и приемов Кантемира на проверку оказывается неизбежно возникающим основанием разнообразных филологических интерпретаций.

Ключевые слова: А.Д. Кантемир, сатиры, географическая топка, русская поэзия, А.С. Пушкин.

Правомерно ли статье о сатирах Кантемира давать заголовок из Пушкина? Ответ на этот вопрос должен возникнуть в конце чтения.

А в начале статьи – вместо эпиграфа – приведем два филологических высказывания: одно о Пушкине, другое о Кантемире.

Л.В. Пумпянский: «...Так действуют не писатели, а истинные классики: основатели. Они не изображают, а чертят географическую карту всех возможных будущих изображений... Они открывают дальним плаванием великий океан будущей поэзии, но не описывают ни островов, ни бурь, а говорят: здесь, под таким-то градусом, есть остров; здесь же риф, бойтесь его и оплывите. История этих мест будет создана после, ей предшествует география. Торопливость рассказа у Пушкина связана с тем, что плавание предстоит дальше и останавливаться нельзя» [Пумпянский 1982, 213].

Р.И. Сементковский: «Без всякого преувеличения можно сказать, что Кантемир поставил первые вехи, что он с необычайной силою указал фарватер, по которому русская литература будет для своей славы и чести плыть еще долго» [Сементковский 1893, 95].

Обратим внимание на географическую метафорику в обеих цитатах, т.к. в качестве призмы – или маршрута (для сохранения единства метафорической кодировки) – сегодняшнего путешествия по миру сатир мы выбрали географию.

География у Кантемира существует и на уровне RES (реальные топографические пункты, позволяющие увидеть систему географических представлений русского культурного человека первой половины XVIII в.), и на уровне VERBA. Большинство географических названий, присутствующих у Кантемира, продолжили жить в русской поэзии, сохраняя семантический ореол, заданный в сатирах, или весьма значительно трансформируя его.

В сатирах упоминаются многочисленные географические названия. Здесь и Москва, и Гилян, и Индия, и Китай, и Франция, и Италия. И безымянная деревня, и море, и лес. Географические края – это декорации, границы заключенного в них микросюжета. Кантемир водит читателя с края на край света, то приближая, то удаляя камеру. Хрисипп из 3-й сатиры

С край света прибыв, тотчас в другой уж край света
Сбирается... [Кантемир 1956, 89].

Такая же участь ждет и внимательного читателя сатир.

Главной оппозицией при рассмотрении темы окажется «Россия / зарубежные страны».

Россия

Москва и Подмосковьё

Москву «с края на край» обегают искатели покровительства и чинов (например, уже упоминавшийся Хрисипп в 3-й сатире); в Москве стоят дома многих персонажей сатир – именно в них впоследствии будет происходить действие многих русских комедий.

«Пространные» дома герои Кантемира строят и за Москвою – например, Клеарх из 3-й сатиры:

Дом огромный в городе, дом и за Москвою,

Оба тщивости самой убранны рукою;

Стол пространный, весь прибор царскому подобен...

[Кантемир 1956, 90].

Даже «столетний старик в постели» из 5-й сатиры мечтает о таком загородном доме:

Однако ж дряхлой рукой и в очках рисует.

Что такое? ведь не гроб, что ему бы кстати, –

С огородом пышный дом, где б в лето гуляти... [Кантемир 1956, 135].

Эти подмосковные дома, где можно «в лето гуляти» — предвестники будущего дачного текста русской литературы.

Москва упоминается и в связи с путешествиями Петра как место, органически связанное с топишкой старого и архаичного:

...сам странствовал, чтоб подать собою

Пример в чужих брать краях то, что над Москвою

Сыскать нельзя... [Кантемир 1956, 159].

Возникает тема обмена (культурного и экономического) между Россией и Западом. И оппозиция «Москва / Петербург», и стоящее за ней противопоставление старого / нового, неизбежно выводящие на роль Петра, оказываются намеченными уже у Кантемира: «Прибавить должно: *было*, понеже после принятых императором Петром Великим трудов, уже в России сыскать можно все то, что он искал в чужих краях» [Кантемир 1956, 165].

Петербург

В самом тексте сатир Петербург не упоминается, а вот в примечаниях – не раз. А если отвлечемся от текста сатир и перенесемся в незаконченную поэму «Петрида», то найдем первое в русской поэзии описание Невы:

Течет меж градом река быстрыми струями,
В пространно тречисленными впадая устами
Море, его же воды берега подмывают
Северных царств, Балтицко древни называют.
Над бреги реки всходят искусством преславным
Домы так, что хоть нов град, ничем хуждши давным,
И имать любопытно чим бы насладиться
Око; имать и недруг, чего утрашиться:
Шестибочная крепость, в воде водруженна,
Не боится усильства Марса оруженна,
Но, щитя своих, крепко грозит и смелейшим.

Тут рукой трудился Петр и умом острейшим... [Кантемир 1956, 246].

Прославить Петра высоким штилем, закончить «Петриду» у Кантемира не вышло, но все сатиры – это, по сути, восхваление Петра. Для Кантемира Петр – образцовый монарх, эталон, по которому равняются все последующие правители¹. Тема Петра в сатирах многоаспектна и ещё ждёт своего микрофилологического освещения. В настоящей статье мы просто отметим, что «многоочитость» (слово Феофана Прокоповича), всеприсутствие Петра в российской жизни выражаются и в географических категориях – в данном случае в топосе «Петр и Петербург». От Кантемирова описания Петербурга до пушкинского «Красуйся, град Петров...» совсем недалеко, однако до феофановско-кантемировского слоя в теме «Петр и Пушкин» исследователи добираются далеко не всегда.

Азов

Осада Азова выступает в сатирах как перифраз слова «давно»:

Милует же тебя бог, буде он осаду

Азовску еще к тому же не прилепит сряду... [Кантемир 1956, 93].

Так географическое название вводит топику времени, истории, исторической памяти. А Азов – вновь включает тему Петра, заметно расширяя её за счёт географии.

Русская поэзия возьмёт на вооружение этот приём – географическое название как механизм включения времени и памяти. Часто с ироническим оттенком, как, например, в «Горе от ума»: «... времен Очаковских и покоренья Крыма».

У Кантемира есть перифрастические формулы для выражения давности и из сферы ономастики: «во время Ольги», «моложе Владимира одним только годом». Такие причудливые синонимические отношения антропонимики с географией – пример проявления принципа разнообразия

¹ Безусловно, в своем прославлении Петра Кантемир повторяет практически все положения Петровского канона Феофана. См. об этом: Довгий 2015.

разия в сатирах, инвенционного дара Кантемира, его умения одну мысль выразить разными способами. Ну и единства мира, разумеется.

Сибирь

Судьба Макара из 5-й сатиры незавидна: побыв краткий срок «временщиком», он

...с стыдом в печали проводит

Достальную бедно жизнь между соболями [Кантемир 1956, 135].

Кантемир этим строчкам даёт очень лаконичное пояснение: «В ссылке в Сибири, откуда соболи приходят» [Кантемир 1956, 145].

Так что и богатая сибирская тема есть у Кантемира.

Город / не город

Действие всех сатир происходит в пространстве города, иногда называемого Москвою, чаще безымянного. «Город» – так именуется место, где происходят события пятой сатиры. В этом названии чувствуется скрытая антитеза с местом, где обитает лесной народ сатиров. Именно сюда мудрый Пан посылает своих подданных, чтобы «набрать причины смеху». Вся жизнь города, представленная глазами удивленного Сатира, – яркий пример остранения. Прием, использованный Кантемиром, очень похож на механизм восприятия оперы Наташей Ростовой. Вот первое впечатление Сатира от города:

Прибыл я в город ваш в день некий знаменитый;

Пришел к воротам, нашел, что спит как убитый

Мужик с ружьем, который, как потом проведаль,

Поставлен был вход стеречь...[Кантемир 1956, 123].

Вообще, отсутствие названия у города позволяет активно включать режим абсурда и карнавала:

Песни бесстыдны и шум повсюду бесстройный,

Что и глухого ушам были б беспокойны;

Словом, крайний там мятеж, бесчинство ужасно;

Народ весь как без ума казался мне власно [Кантемир 1956, 123].

И высшая точка этой картины – фантастический образ пьяного города:

...Сегодня один из тех дней свят Николаю,

Для чего весь город пьян от края до краю [Кантемир 1956, 126].

Хотя, безусловно, можно трактовать это выражение и как метонию.

Город противопоставлен «не городу» и по принципу декорума, уместности – в частности, в сфере моды. Филарет во 2-й сатире иронически обыгрывает повышенную внимательность своего приятеля Евгения к тонкостям в отношении выбора ткани для кафтана:

Пора, место и твои рассмотрены годы,

Чтоб летам сходен был цвет, чтоб, тебе в образе,

Нежну зелень в городе не досажал глазу,

Чтоб бархат не отягчал в летню пору тело,
Чтоб тафта не хвастала среди зимы смело [Кантемир 1956, 72].

Кантемир дает к этим строкам примечание: «Щегольские правила требуют, чтоб красный цвет, а наипаче шипковый не употреблять тем, коим двадцать лет минули; чтоб не носить летом бархат или зимою тафту, или в городе зеленый кафтан, понеже зеленый цвет в поле только приличен» [Кантемир 1956, 83].

Деревня

Деревня в сатирах абсолютно риторическая.
Деревнями можно награждать:
...Дамон на сих днях достал перемену чина,
Трифону лента дана, Туллий деревнями
Награжден... [Кантемир 1956, 68].

Деревню можно на себя «вздеть». Во 2-й сатире в обличительном монологе Филарета встречаем яркую метонимию:

Деревню взденешь потом на себя ты целу... [Кантемир 1956, 72].

За этим образом стоит своеобразный «круговорот деревни»: по сути, это поместья, которыми были награждены предки Евгения за свои заслуги. Деревня с землей, людьми переводится в деньги. На эти деньги покупается одежда (часто за границей), которую с трудом и потом (своим и слуги) надевает на себя Евгений.

Деревню можно использовать в качестве меры:

...с деревню палаты
Хирон имел, и еще мнились тесноваты... [Кантемир 1956, 129].

Описаны и живущие в таких деревнях крестьяне. Рассказ о них Кантемир передает Сатиру, и тот их не щадит, во всей красе высвечивая их пороки: лень, непостоянство, тягу к сладкой жизни:

Пахарь, соху ведучи иль оброк считая,
Не однажды привздохнет, слезы отирая:
«За что-де меня творец не сделал солдатом?
Не ходил бы в серяке, но в платье богатом,
Знал бы лишь ружье свое да своего капрала,
На правее бы нога моя не стояла,
Для меня б свинья моя только поросилась,
С коровы мне б молоко, мне б куря носилась;
А то все приказнице, стряпнице, княгине
Понеси в поклон, а сам жирей на мякине».
Пришел побор, пахаря вписали в солдаты –
Не однажды дымные помнит уж палаты,
Проклинает жизнь свою в зеленом кафтане,
Десятью заплачет в день по сером жупане.
«То ль не житье было мне, – говорит, – в крестьянстве?
Правда, тогда не ходил я в таком убранстве,

Да летом в подклете я, на печи зимою
Сыпал, в дождик из избы я вон ни ногою;
Заплачу подушное, оброк – господину,
А там, о чем бы тужить, не знаю причину:
Щей горшок, да сам большой, хозяин я дома,
Хлеба у меня чрез год, а скотам – солома;
Дальна езда мне была съездить в торг для соли
Иль в праздник пойти в село, и то с доброй воли... [Кантемир 1956, 137].

Присутствует у Кантемира и горацянское понимание деревни как поэтического уголка:

Малый свой дом, на своем построенный поле,
Кое дает нужное умеренной воле... [Кантемир 1956, 147].

Этот мотив особенно полюбится русской поэзии. Пушкин активно использует его уже в Лицее («Послание к Юдину»):

Не лучше ли в деревне дальней
Или в смиренном городке,
Вдали столиц, забот и грома,
Укрыться в мирном уголке,
С которым роскошь незнакома... [Пушкин 1950а, 169].

Как видим, у Кантемира заготовлены приемы для описания деревни и в идиллическом, и в «обличительном» тоне. Да и различные способы создания иронического эффекта не забыты. Русской поэзии было из чего выбирать.

Как комбинирует Пушкин все эти оттенки, можно увидеть, перечитав хотя бы деревенские главы «Онегина».

Лес

Из леса пришел и в лес возвращается Сатир – именно там пасется «стадо безопасно» мудрого и веселого Пана (тут и становится явной риторичность определения: стадо на уровне RES в лесу пасти трудно, а на уровне VERBA – сколько угодно).

Дальние страны

«Края чужестранные» – это самое общее название, скрывающее в себе самые разные семантические ответвления. По этим краям можно странствовать; из них можно возвратиться / не возвратиться; из них можно что-то привезти (материальное / нематериальное).

Здесь и Европа, и Азия. Это поставщики самых экзотических товаров (одежды, еды, питья, различных невиданных в России аксессуаров), которыми балуют себя представители новой знати и щеголи:

Искусство само твой дом создало пространный,
Где все, что Италия, Франция и странный
Китайск ум произвели, зрящих удивляет.
Всякий твой член в золоте и в камнях блистает,

Которы шлет Индия и Перу обильны... [Кантемир 1956, 149].

В примечании Кантемир останавливается на специализации стран: «Известно, что мраморные украшения и живопись лучшие из Италии выходят, что во Франции лучшие обои, столы и прочие домовые приборы делаются и что китайцы в своем странном уме искусны вымышлять так фарфоровые посуды разные, как и домовые украшения» [Кантемир 1956, 153].

Экономика, нравы, мода, быт, кулинария – это лишь немногие из тем, которые включаются географическим «щелчком».

Русская поэзия очень полюбит мотив привозной роскоши. Географическое расширение добавляет ещё большего блеска. Или усиливает ироническое звучание.

Певец Фелицы использовал этот прием постоянно («К первому соседу»):

Из глин китайских драгоценных,
Из венских чистых хрусталей,
Кого толь славно угощаешь... [Державин 1957, 90].

Пушкинские стихи, свидетельствующие о его любви и внимательно-сти к географическим деталям, всплывают в памяти сами собой. Приведем самые хрестоматийные из них, те, что звучат в «Евгении Онегине»:

...Все, чем для прихоти обильной
Торгует Лондон щепетильный
И по Балтийским волнам
За лес и сало возит нам,
Все, что в Париже вкус голодный,
Полезный промысел избрав,
Изобретает для забав,
Для роскоши, для неги модной,—
Все украшало кабинет
Философа в осьмнадцать лет.... [Пушкин 1950с, 19].

Отметим общее у Кантемира и Пушкина словечко «обильны». Как по-разному оно играет в контексте каждого из поэтов: у Кантемира «обильны страны»; у Пушкина «обильна прихоть». Вынесение прихоти в позицию рифмы и ее персонификация дают сигнал к большому разговору о смене понятий. В сатирах перечисление стран и их товаров – свидетельство расширения связей России (снова скрытая похвала политике, начатой Петром); это самое начало мотива «всемирной отзывчивости» русского человека к достижениям комфорта.

У Пушкина – продолжение темы. За век, прошедший со времен Кантемира, откормленная и раздувшаяся прихоть уже не знает, чем ей себя потешить. Из России вывозятся «лес и сало» – продукты уровня хлеба; с Запада же ввозятся всевозможные безделки.

В связи с географией в сатирах включается тема моды, важнейшая для сатирических сочинений. Вот что Евгений, по словам его приятеля Филарета, привез из чужих краев:

Долголетнего пути в краях чужестранных,
Иждивений и трудов тяжких и пространных
Дивный плод ты произнес. Ущербя пожитки,
Понял, что фалды должны тверды быть, не жидки,
В пол-аршина глубоки и ситой подшиты... [Кантемир 1956, 72].

Евгений – родоначальник огромной семьи щеголей-путешественников, вернувшихся на родину с бесценным знанием о последних веяниях моды. Герой «Графа Нулина» – его прямой потомок:

Себя казать, как чудный зверь,
В Петрополь едет он теперь
С запасом фраков и жилетов,
Шляп, вееров, плащей, корсетов,
Булавок, запонок, лорнетов,
Цветных платков, чулков à jour... [Пушкин 1950b, 240-241].

Да и Ленский, описанный иронической зевгмой, тоже оказывается в родстве с Кантемировым щеголем:

Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч... [Пушкин 1950c, 38-39].

Франция

Мода – вот главное, чем славится Франция.

«Мода слово французское, значит обычай в ношении платья, в употреблении всяких уборов и в самих наших поступках» [Кантемир 1956, 83], – замечает Кантемир. Ко времени Пушкина ничего не изменилось:

Лихая мода, наш тиран,
Недуг новейших россиян... [Пушкин 1950c, 118].

«С платьем, и нравов пременялась мода» – эта формула Кантемира достойна запоминания.

О щеголях и моде в одежде речь шла выше. Однако мода на слова – тоже важный мотив в сатирах. В речи персонажей уже проскальзывают французские словечки, например, у того же Евгения. И это логично: набравшись новейших идей в сфере выбора одежды, он не мог не обогатить и словарный запас:

Взгляни на пространные стены нашей салы –
Увидишь, как рвали строй, как ломали валы... [Кантемир 1956, 69].

Слово «сала» выделено путем диафорического повтора: Филарет в ответной реплике возвращает приятелю иностранное словечко, снабжая его ироническим комментарием:

Но те, что стенах твоей на пространной салы

Видишь надписи, прочесть труд тебе немалый... [Кантемир 1956, 73].

Ирония усиливается из-за повтора Филаретом и слова «сала», и прилагательного «просторный», примененного Филаретом к самой «сале» (в то время как у Евгения «просторны стены»).

Кантемир дает лингвистическое примечание: «Сала – слово французское, *sale* – *большая горница*» [Кантемир 1956, 78].

А вот и ещё одна реплика Кантемира в будущих лингвистических спорах: «Именем судьи здесь разумеется всяк, кто рассуждает наши дела; французы имеют на то речь: *critique*, которых жаль, что наш язык лишается».

Ненужное заимствование / «слово, которых жаль, что наш язык лишается» – таковы лингвистические крайности, провиденные Кантемиром. Будущие бои вокруг старого и нового слога тоже предсказаны в сатирах.

И французское кулинарное искусство, столь любимое русской поэзией, есть у Кантемира. Причем сразу в ироническом изводе, с обыгрыванием баснословной его цены:

...золото на золоте всходит

Тебе на стол... [Кантемир 1956, 149].

Так описана трапеза богача в 6-й сатире. В примечаниях Кантемир раскрывает секрет, выраженный при помощи полиптотона: «Французские повара нашли то искусство, чтоб кушанье так дорогое стряпать» [Кантемир 1956, 153].

В течение 18 века франкомания станет главной сатирической мишенью. Но предвестие ее уже можно услышать в сатирах Кантемира.

Италия

Италия в тексте сатир просто перечислена среди прочих заморских стран. Но в примечаниях встречается многократно, чаще всего в рассказе о поэтах: «Смотри там, какие были труды Енеевы, пока прибыл в Италию и поселил своих людей. Не меньши были труды его наследников в утверждении и распространении римской области» [Кантемир 1956, 82].

Италия, Рим упоминаются среди мест, связанных с именем Феофана.

Италия в сатирах – это поэзия, это наука. Последующая русская поэзия будет активно развивать эти тезисы.

Китай

«Китай, по-европейски *Хина*, La Chine, – великое и богатое государство, российскому смежное и царству Сибирскому» [Кантемир 1956, 101], – замечает Кантемир в примечаниях.

В пору Кантемира он уже хорошо известен в России. Воспринимается как край света:

Недавно с Китая,

С край света прибыв... [Кантемир 1956, 89].

Поставщик модного «пойла», которого ждет по утрам Евгений:

Тянешься уж час-другой, нежишься, сжидая

Пойло, что шлет Индия иль везут с Китая... [Кантемир 1956, 71].

«Всем известно же, что лучший чай (пахучий и вкусный листок дерева, так называемого) приходит из Китая и что, того листика вложив щепень в горячую воду, вода та становится, приложив кусок сахару, приятное пойло» [Кантемир 1956, 82].

Ко времени Пушкина уже и помещное дворянство пьет чай из китайского чайника, не видя в этом ничего экзотического.

Индия и Китай даны как поставщики «пойла», но у Кантемира они получаются не похожими друг на друга: Индия активна и, получается, более дружественна России – она шлет товары сама; а с Китая «везут» – здесь на первый план выходит уже даже не сам Китай, а те, кто везет:

Искусство само твой дом создало пространный,

Где все, что Италия, Франция и странный

Китайск ум произвели, зрящих удивляет... [Кантемир 1956, 149].

Китай все время как-то особенно выделен. «Произвели Италия, Франция» – зачем бы не сказать дальше: «Китай»? А Кантемир заостряет внимание именно на китайском уме. «Странный ум» – в устах представителей старого это, пожалуй, звучало бы как хула.

География используется и как средство создания иронического тона. В качестве материала для иронического сравнения часто выбираются отдаленные, экзотические страны, где мало кто бывал:

Как войско расположить, как раскопать шанцы,

Столь дико тебе, как нам – *китайские танцы*;

Осады, окоп, наступ когда поминаю,

Чашешь ты, что *арапским языком* болтаю... [Кантемир 1956, 373].

Индия

Индия в сатирах объединяется с Перу как поставщик золота и камней и с Китаем как поставщик модного «пойла»: «Кофе или шоколад. Лучший кофе приходит из Аравии, но и во всех Индиях тот овощ обилен. Всем уж у нас известно, что тот овощ, сжарив, смолов мелко и сваря в воде, вместо завтрака служит, и прихотливым – в забаву после обеда. *Шоколад* есть состав из ореха, *какао* называемый, который растет в

Индиях Западных, из сахара и из ванили, другого пахучего овоща той же Индии. Тот состав варят в воде или молоке, и пока варится он, часто болтают, чтоб пить горячий с пеною, и то пойло вместо завтрака принимается во всей почти Европе» [Кантемир 1956, 81].

В «Путешествии Онегина» индийские купцы доберутся до Нижнего: Сюда жемчуг привез индеец... [Пушкин 1950с, 200].

Перу

Вместе с Индией Перу – поставщик золота и драгоценных камней. Кантемир в примечании дает сведения о местонахождении этой страны: «Алмазы, яхонты, жемчуги и прочие драгоценные камни, также и золото приходит нам из Восточных Индий, то есть из Китая и окружающих тому мест, да из Перу, провинции в Америке, мест, обильных такими вещами» [Кантемир 1956, 153].

Гилян

Провинция на юго-западном побережье Каспийского моря: «Гилян» есть страна персидская, завоеванная Петром Великим в 1722 году, подвластна ещё России, когда сатира сия писана; но в 1734 году, чрез мирный между двумя державами договор, Персии возвращена» [Кантемир 1956, 103]. Снова сама собой возникает тема Петра.

И из Гиляни что-то привозит вездесущий купец в третьей сатире – расширяются торговые связи России. Интересно, что в Грибоедовской энциклопедии есть статья «Гилян» [Фомичев 2007]. А статьи «Кантемир» нет. Географическая ниточка, связывающая Грибоедова с Кантемиром, далеко не единственная. Тема «Грибоедов и Кантемир» тоже ждёт своего часа.

Арапские страны

Эти страны абсолютно риторичны. Возникают они в обвинительном монологе Филарета во 2-й сатире, обращенном к Евгению:

Арапского языка – права и законы

Мнятся тебе, дикие русску уху звоны... [Кантемир 1956, 75].

Сложная гипербатная конструкция соответствует сложности и непонятности для русского человека арапского языка. Этот язык настолько далёк, фантастичен и чужд, что представлен только отдалёнными звонами. А эти чуждые звоны, в свою очередь, означают такую же непонятность и чуждость для Евгения юридических профессиональных премудростей.

«Арапский язык» – контекстуальный синоним «китайским танцам». И то, и другое означает нечто странное, неведомое, практически нерелевантное и оттого очень пригодное для создания иронического тона.

Америка

Еще раз выйдем за рамки сатир. В «Песни V. В похвалу наук» Кантемир говорит об открытии Америки:

Бездны ужасны вод преплыв, доходим

Мир, отделённый от век бесконечных...[Кантемир 1956, 203].

К этим строчкам даётся такое примечание: «*Бездны ужасны вод преплыв* и проч. Преплыв ужасное море океанское, доходим (или находим) Америку, новый мир, от нашего отделенный чрез многие веки; известно, что Христофор Колумбус Америку изобрел в 1492 году» [Кантемир 1956, 208].

Мы перечислили страны, упоминаемые в самом тексте сатир. В примечаниях их список гораздо шире. Кантемир подробно говорит о маршрутах Феофана: «Феофан продолжал обучение свое в училище киевском, и прошел стихотворство, витийство и философию. В 1698 году, по обычаю учеников киевских школ, ездил в Польшу и оттуда, под именем униата, чрез Германию отъехал в Рим. Тамо обучился итальянскому языку и по трилетнем пребывании возвратился в Киев... император повелел ему за собою следовать в начатой против турков войне в 1711 году, в котором походе отправлял должность проповедника; по возвращении с похода учинен игуменом киевского Братского монастыря.... В 1715-м император Петр Великий, по отрешении патриаршеского достоинства, желая исправить порядок и исправление чинов церковных, призвал Феофана в Москву и епископом псковским поставил...» [Кантемир 1956, 100].

География «историческая» и «фантастическая»

«Историческая» – это «дела давно минувших дней» в географических категориях. В сатирах постоянно упоминаются поэты, исторические деятели прошлого. В примечаниях Кантемир, давая сведения о жизни каждого из них, вводит и новые географические названия. Так, с упоминанием Александра Македонского в мир сатир входит Вавилон, с описанием времени Ольги – греки и т.д.

К фантастическому можно отнести географию мифологии. Постоянно упоминаемые в сатирах греческие и римские боги, герои мифов обладают собственной средой обитания – так появляется Олимп («Олимп есть гора в острове Кипре. У Вергилия и других стихотворцев значит *небо*, понеже та гора гораздо высока»), Парнас («Парнас есть гора в Фоциде, провинции греческой, посвященна музам, на которой они свое жилище имеют») и т.д. При описании Икара возникают Афины, остров Крит, Эгейское море, при описании Елены и Менелая – Троя и т.д.

Географические границы мира сатир расширяются и при упоминании разных народов, как современных, так и живущих только в куль-

турной памяти: «греки и латины» («мертвые друзья»), «скифы» (не Кантемир ли вводит тему скифов в русскую поэзию?).

А рассказ о странствиях персонажей – добровольных (как у Петра, Евгения, Хрисиппа) или принудительных (сатиры, отправляющиеся в чужие края по воле Пана; крестьянин, отданный в солдаты, вынужденный «волочиться по свету») – не пролог ли к травелогам, чья популярность обусловлена во многом полиаспектностью и калейдоскопичностью подачи событий?

Мы начали статью с двух цитат, где использована географическая метафорика. Было бы странно, если бы мы не обратили внимание на этот аспект в сатирах.

Метафорика пути, путешествия, плавания, моря, гор действует на всем протяжении сатир, делая ещё более правомерным сравнение чтения с путешествием. Приведём лишь один пример. Подъём на гору использован как метафора движения в высшие слои общества:

Кто б не смеялся тому, что стежку жестоку
Топчет, лезя весь в поту на гору высоко,
Коей вершина остра так, что, осторожно
Сколь стопы ни утверждать, с покоем не можно
Устоять, и всякий ветер, что дышит, опасный:
Грозит бедному падеж в стремнины ужасны... [Кантемир 1956, 147].

Путешествовать по поэтическому миру сатир можно бесконечно, всякий раз выбирая новый маршрут.

Что же дал нам беглый взгляд на сатиры сквозь призму географии? География в сатирах достойна внимания и на уровне RES: она фиксирует начальный этап использования географической топики в русской поэзии Нового времени. Это своего рода представления о поэтическом глобусе первой половины XVIII в. С новой силой ощущается необходимость составления тезауруса сатир, где скрупулезное описание всех географических объектов станет важным разделом.

Но еще важнее исследование географии на уровне VERBA. Используя трансформацию известной формулы, можно сказать, что география в сатирах больше, чем география. Метафору зеркала в последнее время не употребляет только ленивый, но вины самой метафоры в этом нет. География в сатирах – это действительно зеркало. Каждое географическое название становится нервным узлом, активизирующим самые разные семантические «сближения», главными из которых оказываются время и память. Методы полифункционального использования географической топики, примененные Кантемиром, приняты и развиты последующей русской поэзией, в частности, Пушкиным (увы, часто без осознания генетической связи).

Так что можно сказать, что взгляд на сатиры сквозь призму географии дал новые нюансы, новые микросвязи внутри поэтического мира сатир, а значит, новые доказательства единства этого мира. И новое понимание обилия способов, с помощью которых Кантемир умеет расширять границы этого мира – вплоть до безграничности.

А что же наш главный вопрос: правомерно ли использование пушкинской цитаты в заглавии статьи о Кантемире? Вспоминал ли Пушкин, так и оставшийся виртуальным «любителем» «чужих краев», Кантемира всякий раз, когда вольно и свободно играл географической топижкой? Вряд ли. Однако отрицать наличие кантемировского слоя в пушкинской традиции вряд ли получится.

Поэтому заголовок статьи, включающий пушкинскую цитату в контекст разговора о сатирах Кантемира, представляется правомерным: в любом «стратиграфическом» разрезе русской поэзии Нового времени система топики и приемов Кантемира неизбежно оказывается самым ранним образованием.

Источники

Державин 1957 – Державин Г.Р. *Стихотворения*. Л., 1957.

Кантемир 1956 – Кантемир А.Д. *Собрание стихотворений*. Л., 1956.

Пушкин 1950a – Пушкин А.С. *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Том I. М.-Л., 1950.

Пушкин 1950b – Пушкин А.С. *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Том IV. М.-Л., 1950.

Пушкин 1950c – Пушкин А.С. *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Том V. М.-Л., 1950.

Литература

Довгий 2015 – Довгий О.Л. *И Кантемир, и Феофан*. Saarbrücken, 2015.

Пумпянский 1982 – Пумпянский Л.В. *Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина* // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 204–215.

Сементковский 1893 – Сементковский Р.И. *Антиох Кантемир. Его жизнь и литературная деятельность*. СПб., 1893.

Фомичев 2007 – Фомичев С.А. *Грибоедов. Энциклопедия*. СПб., 2007.

STRANGE COUNTRIES' NAIV AMATEUR: GEOGRAPHY IN A. CANTEMIR'S SATIRES.

© **Dovgy Olga Lvovna (2019)**, orcid.org / 0000-0002-3957-7857, SPIN-код: 1275-8614, Doctor of Philology, senior research fellow, faculty of journalism, Lomonosov Moscow State University (1 Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russian Federation); associate professor, history of Russian classical literature chair, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, 125993, Russian Federation), olga-dovgy@yandex.ru

The paper continues the series of author's publications devoted to the microphilological analysis of A. Cantemir's satires. The construction of satires is considered by the author to be a united text complex, a joint poetic world, admissible to unlimited amount of interpretations through different research prisms. The results achieved when changing optics clearly demonstrate the efficiency of defamiliarization device. Herein geography is taken as a prism. Numerous Russian and foreign topographical names in satires are functionally significant both at the «RES» level and at the «VERBA» level. Each geographic name turns out to be a nerve node, activating the most diverse semantic "convergence", the main of which are time and memory. Geography in satires is presented widely. Here and Moscow, and Moscow region, and St. Petersburg, and Siberia, and European France and Italy, and exotic India, China, "Arap" countries. The geographic boundaries of the satyr world are expanded by notes, where Cantemir gives detailed information about all the characters mentioned, either real, historical, and fictional. Important is also the "historical" ("deeds of by-gone days" expressed in geographic categories), and the "fantastic" geography (the mythological world of ancient Greece and Rome, with a detailed description of the gods' habitats, and the world of satyr forest people). The whole range of diverse artistic effects from the masterly use of geographic topography (including ways to achieve an ironic tone, the main thing in satires) is an organic part of the stock of ready-made words, transferred by Cantemir by Russian poetry. Methods of multifunctional use of geographic names, applied by Cantemir, are adopted and developed by subsequent Russian poetry - in particular, by Pushkin (alas, often without an awareness of the genetic link). Therefore, the title of the article, which includes Pushkin's quotation in the context of Cantemir's satires, seems appropriate: Cantemir's actual storage of topics and techniques turns out to be an inevitable basis for philological "excavations" and "deleting layers" when analyzing a lot of poetic texts.

Keywords: A. Cantemir, Satires, Geography, Russian Poetry, A. Pushkin

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)
Пумпянский 1982 – Pumpyanskiy L.V. *Ob ischerpyvayushchem dele-nii, odnom iz printsipov stilya Pushkina* [About exhaustive division, one of

the principles of pushkin's style]. Predisl. N.I. Nikolayeva. *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [Pushkin: research and materials]. Leningrad, 1982, V. 10, pp. 204–215. (In Russian).

(Monographs)

Довгий 2015 – Dovgy O.L. *I Kantemir, i Feofan* [And Cantemir, and Feofan]. Saarbrücken, 2015 (In Russian).

Сементковский 1893 – Sementkovskiy R.I. *Antiokh Kantemir. Ego zhizn' i literaturnaya deyatel'nost'* [Antioch Cantemir. His life and literary activities]. St. Petersburg, 1893. (In Russian).

Фомичев 2007 – Fomichev S.A. *Griboyedov. Entsiklopediya* [Griboyedov. Encyclopedia]. St. Petersburg, 2007. (In Russian).

Поступила в редакцию 1.07.2019

УДК 82

**К ИСТОЛКОВАНИЮ СТИХОТВОРЕНИЯ А.С. ПУШКИНА
«АРИОН» (1827)**

© **Листов Виктор Семенович** (2019), SPIN-code: 6433-3940, доктор искусствоведения, профессор, Новый институт культурологии (Российская Федерация, 123056, г. Москва, ул. Васильевская, д. 13, стр. 1), vslistov@mail.ru

В работе сделана попытка проследить, как в творчестве А.С. Пушкина складывались основные мотивы стихотворения «Арион». Автор предлагает новый подход к интерпретации стихотворения, альтернативный укоренившейся в школьной практике «декабристской» трактовке или толкованию, основанному на анализе мифологических элементов данного текста. В поле зрения автора находится лицейское послание Пушкина к Н.Г. Ломоносову (1814), где образы, к которым поэт впоследствии обратится в «Арионе» (море, чёлн, парус и др.), используются в обобщенном, метафорическом значении. Также актуализируются некоторые фабульные особенности православной житийной литературы. В частности, речь идёт о знакомстве Пушкина с житием Преподобного Виссариона Чудотворца (пам. 6 июня ст. ст.), египетского святого, подвизавшегося в V веке н.э. Прослеживаются существенные «переклички» между жизненным путём преп. Виссариона и биографией Пушкина, также осознававшего свою особость, даже юродивость, несоответствие своей судьбы обыкновённым жизненным путям. Это осознание могло стать источником образа мореплавателя, выброшенного на берег после кораблекрушения, который присутствует и в «Арионе», и в житии преп. Виссариона. Кроме того, отмечается сходство жизненных положений святого и поэта: Пушкин тоже ощущал невосполнимую утрату, которая в его случае была не отвлеченно-иносказательной, а вполне конкретной, относящейся к социально-политической сфере. Следуя во второй половине 20-х годов в русле общественно-исторических взглядов Н.М. Карамзина, поэт поддерживал идею просвещённой монархии, опирающейся на родовую аристократию, однако реальные общественные процессы противоречили этому идеалу. Возможно, в «Арионе» нашли отражение мысли Пушкина по поводу трансформации прежнего сословного уклада и судьбы его сторонников. Делается вывод, что существующие интерпретации «Ариона» не являются исчерпывающими, в связи с чем необходимо искать новые пути к пониманию известного стихотворения.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, Преподобный Виссарион, Н.М. Карамзин, юродство, дворянское сословие, монашество.

1.

Стихотворение Пушкина «Арион» – одно из самых знаменитых. В советские годы оно входило в школьные программы по литературе и верно служило для создания и укоренения образа поэта-декабриста в сознании молодого поколения. Более того, самая дата написания «Ариона» – июль 1827 г., через год после казни пяти мятежников, – должна была доказывать непоколебимую верность «таинственного певца» идеалам погибших друзей и соратников. Иной смысловой слой, связанный с историей древнегреческого поэта Ариона (VII-VI вв. до н.э.) и с мифами вокруг его имени, существовал параллельно, но не акцентировался. Считалось, что это лишь маскировка для отвода глаз бдительной царской цензуры.

Напомним канонический текст стихотворения:

Нас было много на челне;
Иные парус натягали,
Другие дружно упирали
В глубь мощны веслы. В тишине
На руль склонясь, наш кормщик умный
В молчаньи правил грузный челн;
А я – беспечной веры полн –
Пловцам я пел... Вдруг лоно волн
Измял с налету ветер шумный...
Погиб и кормщик и пловец! –
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою [Пушкин 1948а, 58]

Определимся сразу: цель предлагаемого сообщения не полемическая. Опыт обращения к множеству произведений Пушкина постоянно убеждает: едва ли не каждое однозначное толкование пушкинского текста недостаточно. А иногда и просто некорректно. Поэтому мы далеки как от совершенного отрицания декабристской версии, так и от абсолютных попыток свести смысл стихов к перепевам мотивов классической древности. Всё это, по нашему мнению, в разной степени может сосуществовать в пределах стихотворения.

У нас нет возможности дать сколь-нибудь полный историографический обзор литературы об «Арионе». Скажем только, что стихотворение обсуждали едва ли не все классики пушкиноведения, начиная с Анненкова и Бартенева и кончая нашими старшими современниками. Подробный обзор литературы читатель найдёт, например, при известной статье

И.В. Немировского [Немировский 1994]. В качестве парадокса отметим мнение Владимира Набокова, который коснулся этой темы в своём комментарии к так называемой «X главе» романа «Евгений Онегин». Объясняя выражение *«искры пламени иного»* из строфы XII, Набоков, с нечастой для него прямолинейностью, утверждает:

«В стихотворении «Арион» /.../, в названии которого стоит имя прекрасного греческого менестреля, спасенного из воды благодарным дельфином, Пушкин описал чёлн с гребцами (олицетворяющими декабристов) и поющего им поэта (самого себя). Чёлн разбивает буря, и все гибнут, кроме певца, который в последних строках – классическая метафора – сушит свои одежды на скале и поёт прежние гимны» [Набоков 1998, 660].

Свой комментарий В.В. Набоков посвящает особенностям версии декабризма у Пушкина, а не «Ариону» как образцу пушкинской лирики. Поэтому, может быть, не следует преувеличивать значение попутной реплики. Но всё-таки, прямое и полное отождествление гребцов с декабристами и лирического героя с автором стихотворения не кажется достаточно убедительным. С этой точки зрения особенно неблагоприятной представляется упоминаемая Набоковым строка *«И гимны прежние пою»*. В таком контексте она довольно близко подводит к утверждению, будто Пушкин 1827 года остаётся всё тем же инфантильным свободолюбцем, каким был тогда, когда среди его старших друзей пылали «искры пламени иного». Думается, полагать Пушкина поэтом-декабристом ко второй половине 20-х годов нет оснований. Тем более удивительной выглядит едва ли не советская версия «Ариона» под пером Набокова. Прямолинейность и однозначность комментатора не согласуются здесь и с известными фактическими данными, данными совершенно другого ряда.

Насколько нам известно, к изучению «Ариона» не привлекалось лицевое стихотворение Пушкина – послание «Н.Г. Ломоносову», написанное в 1814 году и в следующем, 1815-ом, опубликованное в журнале «Русский музеум». Вот фрагмент этого послания, с помощью которого можно, кажется, кое-что объяснить в положении лирического героя стихотворения 1827 года:

И ты, любезный друг, оставил
Надежду пристань тишины,
Челнок свой весело направил
По влаге бурной глубины;
Судьба на руль уже склонилась,
Спокойно светят небеса
Ладья крылатая пустилась

Расправя *счастья* паруса.
Дай Бог, чтоб грозной непогоды
Вблизи ты ужас не видал,
Чтоб бурный вихорь не вздувал
Пред челноком шумящи воды!
Дай Бог под вечер к берегам
Тебе пристать благополучно... [Пушкин 1937а, 76].

Приведенные четырнадцать строк близки к «Ариону» и по смыслу, и даже лексически. Море, чёлн, парус («ладья крылатая»), предвестье грозной непогоды. И – участь человека, смело, вопреки опасности, пустившегося по волнам. Всё это тревожит воображение Пушкина-лицеиста за десятилетие до декабрьского восстания. Особенно в этом контексте впечатляет сопоставление двух строк:

Судьба на руль уже склонилась /.../

и

На руль склоняясь, наш кормщик умный /.../

Пятнадцатилетний Пушкин, конечно, не персонифицирует судьбу; тем более, не связывает ее с вольнолюбивыми офицерами, которым в 1814 году ещё не грезятся ни тайные общества, ни мятежное каре на Сенатской площади. Здесь, повторяем, явления совсем другого общественного и художественного наполнения. Но как раз смысловая близость двух стихотворений, разделённых десятилетием, заставляет внимательно присмотреться к лицейскому посланию.

Адресату стихотворения «И ты, любезный друг, оставил» посвятил довольно подробное сообщение Л.А. Черейский. Это расширенный вариант статьи, не вошедшей в оба издания его известной книги «Пушкин и его окружение». Статья помещена во «Временнике пушкинской комиссии». Вот что мы узнаём о человеке, к которому юный Пушкин обратился со своим стихотворением. Николай Григорьевич Ломоносов (1798 – 1853) – родной брат Сергея Ломоносова, лицейского сокурсника Пушкина. Вместе с маменькой, Каролиной Семёновной, Николай Григорьевич в 1814 году (дважды?) посетил лицей, с чем, по-видимому, и связаны как начало знакомства его с поэтом, так и стихотворение о судьбе, склонившейся на руль челнока. Известно о Н.Г. Ломоносове мало: служил в двух пехотных полках и уже в 1819 году был уволен в отставку по болезни. Доживал в своих поместьях. Для нас важно только то, что он никогда не служил во флоте и судьба его никак не была связана с морем. Л.А. Черейский совершенно прав, когда утверждает, что «образы в пушкинском стихотворении лишены конкретных значений и воспринимаются как метафоры, изображающие житейское море» [Черейский 1986, 190].

Комментарий (под общей редакцией В.Э. Вацуро) к тому лицейскому стихотворению Пушкина сообщает, что «повод к написанию послания неизвестен» [Вацуро 1996, 537]; там же выявлены очевидные подражания юного Пушкина известным поэтам – В.А. Жуковскому, Ф. Шиллеру, Э. Парни и другим авторам. По-видимому, сходные наблюдения можно было бы отнести и к «Ариону», хотя, конечно, нетрудно заметить явную удалённость ученических упражнений лицеиста от зрелого мастерства первого поэта России. Если всё же в «ветре шумном» можно различить какие-то отдалённые отзвуки 14 декабря, то, разумеется, далеко не в первую очередь и не в определяющем смысле. Справедливости ради укажем только на мнение Л.С. Гинзбурга об «Арионе», который, весьма возможно, никакого отношения к декабристам не имеет, и, создавая его, Пушкин думал только о поэте [Немировский 1994, 170]. Предположение Л.С. Гинзбурга заслуживает тем большего внимания, что стихотворение благополучно проходило цензуру ещё при жизни Пушкина. Оно было напечатано в № 43 «Литературной газеты» [Пушкин 1948а, 1144]. Как цензоры, так и многочисленные читатели, кажется, не усмотрели здесь намёка автора на верность идеям побежденного восстания, не увидели в образе погибшего «кормщика умного» ни Пестеля, ни Рылеева. Да и сами оставшиеся в живых мятежники что-то не находили в стихотворении мотивов своей, к тому времени уже общеизвестной истории.

С другой стороны, ревнители древнегреческой поэзии и мифологии без труда обнаруживали здесь коренные отличия, удаляющие произведение от древнегреческой традиции. Сюжетные связи, характер лирического героя, весь пафос пьесы находятся на очевидном смысловом и формальном расстоянии от классических оригиналов. Это выходит за пределы нашей темы. Поэтому об отличиях «Ариона» от показаний древних исторических источников мы судить не будем. Противоречия в сложении окончательного текста общеизвестны и останутся вне рамок работы.

Начать придётся несколько издалека.

За два с половиной года до того, как первый вариант «Ариона» был положен автором на бумагу, ссыльный и поднадзорный Пушкин живёт в сельце Михайловском. В новый, 1825 год, его друг, Иван Пущин, навещает невольника. Подробности этого ставшего уже легендой визита рассказаны в известных записках И.И. Пущина. В них есть и такой многозначительный эпизод. В разгар послеобеденного чтения рукописной комедии «Горе от ума» к крыльцу подъехал настоятель местного Святогорского монастыря. «Пушкин, – вспоминает Пущин, – взглянул в окно,

как будто смутился и торопливо раскрыл лежащую на столе Четью-Минею» [Пушкин 1974, 109]. Нас занимает здесь не основной отмеченный Пушкиным мотив – как благонамеренной книгой маскировалось чтение неподцензурной рукописи, – а простой факт: Четьи-Минеи находились на столе у Пушкина в самой обычной, будничной обстановке, вне связи с приходом того или иного гостя. Доказательство знакомства Пушкина с Четьи-Минейми можно было бы не продолжать: каждый просвещенный дворянский недоросль с детства знал и помнил Жития Святых, расположенные по числам годового хронологического круга. Всё же напомним, что Четьи-Минеи (в трёх томах?) потом стояли на полках личной библиотеки Пушкина в доме на Мойке [Модзалевский 1988, 39].

«Арион» писан в Петербурге, куда Пушкин возвратился после долгих лет ссылки. Мы не знаем точно, какая именно литература изо дня в день сопровождала его в годы странствий. Но предположение, будто в столичной гостинице Демута, в междугородних экипажах и гостевых комнатах у друзей его сопровождают Четьи-Минеи, не кажется чересчур смелым. Жития Святых не только вообще в кругу самого распространенного чтения современников Пушкина, но и постоянный источник его собственных чувствований и размышлений. Священная История и житийная литература служат тем, что можно было бы назвать обычным культурным фоном трудов и досугов поэта. Одна из близких его приятельниц так передала его диалог с другом, П.А. Плетневым. <Плетнев сказал>: «Ты всё повторяешь: грустно, тоска, ничего не пишешь, не читаешь. – Любезный друг, – отвечал он, – вот уж год, что я, кроме евангелия, ничего не читаю» [Смирнова-Россет 1989, 343].

2.

Под 6 июня (ст. ст.) православная церковь отмечает память Преподобного Виссариона Чудотворца. Святой жил в V в. н. э. в Египте. Его земному пути и чудесам, явленным по его молитвам, посвящено подробное и красочное описание. Вместе с тем, житие Виссариона составлено далеко не только из оригинальных эпизодов, оно включает в себя ряд мотивов и формул, общих для многих произведений житийной литературы – вроде ухода из родительского дома, раздачи имения нищим и монастырям, самоуничтожения, сурового поста и т.д. Интерес Пушкина к житию Виссариона – и в этом основная гипотеза нашей работы – направлен на несколько оригинальных пассажижей текста, ведущих к стихотворению «Арион».

Праведная жизнь чудотворца прошла на средиземноморском побережье Африки. По этой причине в его житии постоянно чередуются эпизоды священнодействия то в водной стихии, то на суше, в пустыне. Житийных примеров на эту тему – множество. Выберем только один, наиболее, на наш взгляд, показательный.

Преподобный Виссарион вместе с учеником своим, Дулою, шёл в знойный день по берегу моря. Ученик захотел пить. Тогда учитель сотворил молитву над солёной морской водой и сказал: «Во имя Господа почерпни и пей». Вода оказалась пресной, приятной для питья. Тогда Дула стал наливать воду в сосуд – на случай, если в пути опять подступит жажда. «Оставь, – сказал ему старец, – и здесь Бог и везде Бог». Когда путники свернули от моря в пустыню, ученик опять попросил пить. Виссарион взял милоть Дулы, отошел на вержение камня и в милоть спутника принёс ему воды [Житие...].

Совершая эти два равнозначных чуда, Виссарион как бы наглядно утверждает высказанную максиму: «И здесь Бог, и везде Бог». Благодаря этому возникает образ, восходящий к первым строкам Ветхого Завета: «В начале сотвори Бог небо и землю» (Быт., 1, 1, 2). Подразумевается, что власть Бога одинаково распространяется на все сотворённые Им стихии. Поэтому-то Виссарион, следующий путями Господними, может сотворить пресную воду и на земной тверди, и на море. Собственно, в пределах представлений преподобного, земля и море объединены, прежде всего, тем, что одинаково следуют креативной воле Вседержителя. С этой точки зрения нет разницы в положении лирического героя стихотворения «Арион»: и в волнах, и на берегу таинственный певец одинаково послушен «велению Божию» [Пушкин 1948а, 424]. Казалось бы, понимание очевидного единства всех сторон, всех образов христианского космоса недалеко продвигает нас в истолковании конкретного пушкинского стихотворения, Так оно и было бы, если бы не заведомо известные Пушкину подробности жития Святого. Они-то и дают возможность обсуждать хрестоматийные стихи в ином, именно житийном контексте.

«По словам учеников, – сказано в описании его священнодействий, – жизнь преп. Виссариона была подобна жизни какой-нибудь воздушной птицы, или рыбы, или земных животных; ибо он всё время жизни своей провёл без смущения. Ибо не озабочивало его попечение о доме, не овладевало, кажется, его душою ни желание иметь поле, ни жажда удовольствий, ни приобретение жилищ, ни переноска книг <...> . Он, подобно пленнику, терпел то здесь, то там, – терпел холод и наготу, опалем был жаром солнца, всегда находясь на открытом воздухе. Он, как

беглец, укрывался на скалах пустынных и часто любил носиться по обширной и необъятной песчаной стране как бы по морю. Если случалось ему приходиться на места тихие, где монахи ведут жизнь однообразную, по уставу киновий, он садился у ворот, плакал и рыдал, как бы пловец после кораблекрушения, выброшенный на берег» [Юродство ...].

Сравнение жизненного пути человека с плаванием в житейском море – очевидный трюизм, общее место. Нет необходимости это доказывать. Сам Пушкин отдаёт дань этому сопоставлению в послании лицеистам «19 октября», написанном в том же году, что и «Арион», – 1827-ом. Это обращение к Богу: да поможет Он друзьям на всех поприщах, в том числе и «в пустынном море» [Пушкин 1948а, 80]. Здесь речь идёт, конечно, не столько о буквальной водной стихии, сколько об образной, обобщённой картине жизненного пути. Нам ещё предстоит вернуться к этому небуквальному пониманию «моря» в стихотворении «Арион». Здесь же отметим прямое, лексически почти одинаково выраженное сходство положений преподобного Виссариона и лирического героя пушкинского стихотворения. Покинув – на время или навсегда? – свои обычные жизненные пути, они чувствуют себя *как пловцы после кораблекрушения, выброшенные на берег*.

Это самочувствие совершенно естественно и понятно для христианского подвижника, пустытника, коротающего свой век вдали от людей – в тяготах, опасностях и прямых обращениях к Небу. Разумеется, уставная жизнь обители – не по нём. Плача и рыдая, отказывается он взойти под мирный кров монастыря, разделить общую судьбу тамошних богомольцев. Преподобный Виссарион по самосознанию своему скорее близок к пророку, который влачится в пустыне и томим духовной жаждой. Преподобный служит Богу как юродивый, а не как монах, регулярно ограниченный монастырским уставом.

Пушкин, безусловно, осознавал свою юродивость. Маску священного безумия он надевал на себя тогда, когда жизнь ставила его в тупик, когда счастье, возможное только на обыкновенных путях жизни, трагически от него отворачивалось. Он и сам толковал о своём юродстве – то через резонёра Николку в «Борисе Годунове», то в беседе с болдинской соседкой, объясняя ей свои светские промахи [Разговоры Пушкина 1929, 154].

Но как только мы осознаем образные соответствия стихотворения «Арион» в другой, чисто духовной системе координат, так смыслы произведения сразу же наполняются множеством новых нюансов. Например, строка «Погиб и кормщик и пловец» ещё больше удаляется от общепонятных жизненных прототипов. «Пловец» перестаёт соотноситься

с водной стихией и обретает значение человека, идущего своим трудным жизненным путём. То же самое и «кормщик». Он, кормщик, которого можно было бы назвать и кормчим, здесь лишь образно сопоставлен с судоводителем. В основе тут обобщённое значение, связанное со старинным смыслом глагола «окормлять». Напомним названия древних сборников апостольских, соборных и епископских правил, а также собраний законов светской власти – «Кормчие книги» (византийские номоканоны). Церковная традиция вовсе не предусматривала здесь буквального понимания судна, плывущего по морю.

Вот текст, имевший хождение в русской религиозной среде XIX века: «Когда погасает светильник, утопает кормчий, уходится в плен военачальник, то кругом водворяются тьма, отчаяние и ужас. То же самое и в духовной жизни. Духовно ослеплённый человек перестаёт отличать добро от зла, ложь принимает за истину, грех за добродетель и носится по житейскому морю, как захваченный бурей корабль, который потерял из виду маяк и на котором уже утонул кормчий [Юродство...]. Собственно, «кормчий» представляет здесь от религиозно ориентированного разума; «музыкант и кормчий, хорошо держа вожжи, заставляют коней идти в порядке – мерно ударяя по струнам, чувствам, управляет рулём, отражает и стремление волн, и порывы ветров» [История боголюбцев].

Но вернёмся к житию Преподобного Виссариона. Мы покинули его перед воротами обители, куда он не решался войти, ведомый своей логикой, непонятной монашествующей братии. Молитва, пост и соблюдение уставов казались ей необходимым и достаточным оправданием её земного бытия. Виссарион, несомненно, знал и чувствовал свою особость, отторжение от среды монастырских затворников. Божьи дары пророчества и чудотворения, по-видимому, не находили себе применения там, где молитвенные обращения к Богу были подчинены строгому регламенту и обычаю, где весь быт был расписан по годовому календарю и по часам суточного цикла.

Обратимся ещё раз к житийному диалогу Виссариона с монашествующим перед воротами обители: «Иногда кто-нибудь из братий находил его сидящим тут подобно нищему, скитающемуся по миру, и, приближаясь к нему, с сожалением говорил ему: что ты плачешь? Если нуждаешься в необходимом, то дадим тебе, сколько можем, только войди к нам, раздели с нами трапезу, подкрепишь! Авва Виссарион отвечал: не могу оставаться под кровлею, пока не найду имущества своего. Я, говорил он, различным образом лишился великого имущества. Я и попался морским разбойникам, и потерпел кораблекрушение, и лишился

славы своего рода, из знатных сделался незнатным. Если же брат, прослезившийся при его словах, уходил и приносил ему кусок хлеба и, подавая, говорил: прими это, отец, а прочее возвратит тебе Бог, по словам твоим, – отечество, славу рода и богатство, о которых ты сказываешь. Старец ещё более плакал и громко рыдал, приговаривая: не умею сказать, могу ли я найти, что, потеряв, ищу» [Юродство ...].

В приводимом отрывке отчасти повторены уже знакомые нам мотивы – отказа от монастырского хлеба, невозможности переступить порог обители, наконец, кораблекрушения. Однако, эти мотивы играют здесь новыми красками. Бесприютное странничество Виссариона должно было найти прямой и живой отклик в душе Пушкина. Идёт 1827 год – разгар скитаний Пушкина по градам и весям отечества. И он тоже, как древний страстотерпец, не знает, где нынче преклонит голову. И он тоже, как Виссарион, происходит из Африки, чьи пустыни, несомненно, и есть достойное место служения человека, наделённого пророческим даром¹.

Африканские декорации священнодействий Виссариона заслуживают в связи с Пушкиным отдельного рассмотрения. Но это – иная тема. Её черты тем не менее проглядывают не только в «Пророке», но и во многих других произведениях поэта. Так, в послании «Козлову» с этой точки зрения могут быть рассмотрены знаменитые строки: «Недаром тёмною стезёй / Я проходил пустыню мира» [Пушкин 1947, 391]. Строго формально здесь речь идёт, конечно, обо всём земном, посюстороннем мире. Однако здесь так же, как в «Пророке», в образном смысле действие может происходить не только вообще в «изгнании земном», но и более определённо – «под небом Африки моей» [Пушкин 1937b, 26]. По меньшей мере, речь идёт о ещё одной стороне общности русского поэта и египетского чудотворца.

Вместе с тем, картина, нарисованная в житии, сама по себе заслуживает пристального внимания. Вот юродивый Виссарион сидит у порога обители и не хочет в неё войти, не желает вкусить от монастырских хлебов. Чем он мотивирует свой отказ? Оказывается, он не может обитать вместе с людьми потому, что несчастливо сложились обстоятельства. Он, попав в своё время в руки морских разбойников, не только потерял великое имущество, но и лишился славы своего рода; из знатного сделался незнатным. Утешающие его монахи возлагали надежду на Бога: дескать, Он вернёт Виссариону отечество, славу рода и богатство.

¹ Не исключаем, что в самом имени лирического героя своего стихотворения Пушкин находил переключку с именем древнего святого: ВИССАРИОН.

Но преподобный только пуще рыдал: братия монастырская не понимала его.

Жалобы Виссариона, действительно, трудно понять. В них совершенно отсутствует обыкновенная житейская логика. Ни попадание в руки к морским разбойникам, ни утрата имущества и имени, ни кораблекрушение не служили препятствием для жизни праведника в мирной обители. Этого не довольно. До беседы с монастырской братией житие нигде не сообщает о горестных событиях, настигших праведника. Напротив. Своё имение он сам, по своей воле, после смерти родителей раздал нищим и монастырям. Значит, он не мог быть ограблен морскими разбойниками (будь иначе, он обладал бы чертой, роднившей его с древним Арионом). Мы помним историю с античными разбойниками и кораблём, утонувшим в бурю.

Если ориентироваться только на житийный текст, то придётся признать, что бедствия, декларируемые Виссарионом, находятся в сложных отношениях с действительностью. Иначе никак не объяснить отмеченные противоречия между его жизненным путём, рассказанным в третьем лице, и его собственным, от первого лица, автобиографическим пассажем. Единственное правдоподобное объяснение будет состоять в том, что несчастья, на которые ссылается праведник, суть *иносказания*, притчи. Известно, что в молодости, став иноком, он обрелся в общежитийном скиту недалеко от Александрии. Дальнейшие события, последующие повороты судьбы заставили его покинуть скит; он обрёл дар яуродства и избрал местом своего служения африканскую пустыню.

Какие именно происшествия – действительные или воображаемые – определили его отказ от существования «под кровлей», повели к странствиям, в которых он терпел многочисленные беды и лишения? Этого мы не знаем и не будем об этом гадать, тем более что не африканский праведник находится в центре нашего внимания.

Для нас важны не сами по себе характер и обстоятельства жизни чудотворца Виссариона, но в первую очередь попытка найти тот смысловой ряд, который мог бы привлечь внимание автора стихотворения «Арион». Многие буквальные соответствия тут ничего не проясняют. Тщетно было бы искать нечто несомненно общее между древним угодником и человеком нового времени – Пушкиным. Но сходства проявляются, если предметом сопоставления будут не отдельные личные черты характеров, а история семей, родовая история поколений.

3.

Летом 1827 года мы застаём Пушкина на очередном историческом и мировоззренческом перепутье. В близком прошлом остались углублённые размышления в русле декабристского свободолюбия, французской революции и западного либерализма. Автор «Бориса Годунова» не то чтобы разочаровался в правах и свободах на европейский лад, но убедился в трудности, а то и невозможности близкого укоренения этих ценностей на русской почве. Поэт всё больше отдаёт должное Николаю Михайловичу Карамзину, с его идеалом просвещенной монархии, опирающейся на родовую аристократию, на «лучших сынов отечества», верно служащих державе. В параллель к допетровским пристрастиям Карамзина, Пушкин определяет роль дворянина-помещика как призвание доброго главы крестьянской общины. Его ответственность за судьбы мужиков тем весомее, чем больше их в его владении. Подобные суждения встречаются у Пушкина нередко; в полный голос об этом говорит резонёр Владимир, герой пушкинского «Романа в письмах» [Пушкин 1948b, 52-53]. К тем же соображениям близок и другой любимый герой автора – Алексей Берестов из повести «Барышня-крестьянка» [Пушкин 1948b, 123].

Потерянный рай, в котором давно уже не обретаются потомки многих привилегированных допетровских вотчинников, сейчас, столетие спустя, тревожит воображение поэта. В отличие от неких иносказательных утрат преподобного Виссариона, утраты Пушкина носят общественный, точнее, исторический и сословный характер. Не с Александра Сергеевича началось падение некогда влиятельного и богатого рода Пушкиных. Не с него семья отделилась от власти и потеряла общепризнанное когда-то аристократическое достоинство. «Смотри, пожалуй, вздор какой» [Пушкин 1948a, 260] – откликнулся Пушкин на прозвище аристократа. И слышится в том отклике не только ирония, но и вполне понятная горечь.

Над страницами жития Виссариона поэт остро чувствовал, может быть, не столько родство исторически заданных характеров – своего и главного героя, сколько ситуативное совпадения обстоятельств. В самом деле: ему, Пушкину, не приходилось раздавать своего имущества (хотя нищим и подавал щедро), не случалось поддерживать аскетический образ жизни и творить чудеса в пустыне и на море. Однако всё это было доступно его воображению. Поэтому он без сомнений мог оценить *сходство положений*, в которых находились оба – и он сам, и древний праведник.

Преподобный Виссарион оплакивал своё очевидное отторжение от среды людей, в том числе и людей собственного, духовного сословия. Он понимал, что его призвание несовместимо с обыкновенными путями жизни. Поэтому и «плакася горько», когда монашествующий брат невольно высказывал ему своё пожелание: да возвратит тебе Господь всё – отечество, славу рода, богатство. Добрый чернец не чувствовал Виссарионовых иносказаний, принимал их прямо и буквально. Но Пушкин-то как раз во всей полноте понимал притчевый смысл рыданий праведника.

Позволим себе короткое отступление.

Вопрос о соотношении личных и надличностных интересов на сцене отечественной истории во всей ясности и полноте по существу не ставился в нашей науке до рубежа XIX – XX вв. Одним из первых историографов, кто сумел этот вопрос ясно сформулировать, был П.Н. Милюков, автор работы «Верховники и шляхетство». В русле «странного сближения» труд Милюкова был посвящен как раз борьбе родовой аристократии и служилого дворянства вокруг реформаторского наследия Петра I. В 1730 году в связи с воцарением императрицы Анны Иоанновны решалось, каким путём пойдёт Россия. Какая часть правящего сословия – чиновно-дворянское большинство или аристократическое меньшинство – определит судьбу империи? В проекте государственного устройства, выдвинутом князем Дмитрием Михайловичем Голицыным, содержались внятные Милюкову намёки на грядущую конституцию. Но нас интересует здесь исключительно моральная сторона проблемы. «Можно утверждать, – писал Милюков, – что проект Голицына не только не имел своекорыстно-личного характера, но не имел даже <характера> своекорыстно-сословного» [Милюков 1905, 22]. Сколь бы ни произвольно была выстроена воображаемая нравственная линия «Виссарион – Голицын – лирический герой стихотворения Пушкина», она, наш взгляд, выявляет важнейшую сторону характеров героев. Мы не последуем за историками и политологами, изучающими становление русской конституции и не станем утверждать, будто Пушкин испытывал какую-то особую приязнь к противникам императрицы Анны Иоанновны. Но старого аристократа Голицына и Пушкина сближают здесь общее бескорыстие, общая – в понимании каждого из них – забота о благе отечества.

Автор стихотворения «Арион» с болью переживал не личные потери, но унижение рода, семьи. Он отчётливо видел, как старые, традиционные ценности общины, вотчины на протяжении последнего столетия сметаются петровской «Табелью о рангах», как чиновничество – рацио-

нальное и бездушное – оттесняет с ключевых мест в государстве доброго барина, не похожего в глазах народа на чужого, иностранца. Тут мы вступаем в область социально-исторических представлений Пушкина. Они довольно неопределённые, весьма подвижны, с трудом и сомнением могут быть осознаны как постоянные величины. В этой области иногда, кажется, невозможно выявить окончательное мнение Пушкина, высказанное однажды и навсегда.

Хороший пример такой неопределённости – соображения Пушкина о местничестве. Несомненно, поэт видел архаическую ветхость системы государственных назначений на основе династического родословия, когда, допустим, великокняжеские отпрыски (Рюриковичи, Гедиминовичи и пр.) получали преимущественное право на высшие державные должности. Уже в трагедии «Борис Годунов» царь обещает Басманову скорую отмену местничества, вопреки ропоту «знатной черни». В той же трагедии Басманов прямо утверждает, что юный государь Федор Борисович для него, Басманова, «презрел и чин разрядный, / И гнев бояр» [Пушкин 1948d, 92]. Некоторый налёт иронии ощущается и в рассказе о судьбе героя неоконченной поэмы, Варлаама Езерского, который «умер, Сицких пересев» [Пушкин 1948с, 98]. Казалось бы, всё ясно: Пушкин не одобряет местничества, относится к нему отрицательно? Нет. Всё не так однозначно. В <«Опровержениях на критики»> поэт упоминает одного из своих предков, который подписался под Соборным деянием об уничтожении местничества, «что мало делает ему чести» [Пушкин 1949, 161]. Согласимся: это усложняет пушкинские представления о предмете. «Таинственный певец» понимает не только вздорность аристократической спеси, но и то обстоятельство, что в формах местничества существовали тогдашние понятия о чести, «ныне» в большой степени утраченные.

Позволим себе и другой, похожий пример. За пять лет до «Ариона» Пушкин написал «Заметки по русской истории XVIII века», в которых, в частности, нападал на законодательство Петра III и Екатерины II, определяющее права и свободы русского дворянства. По тогдашнему мнению Пушкина, указы *о вольности дворян* суть «указы, коими предки наши столько гордились и коих справедливее должны были бы стыдиться» [Пушкин 1949, 15]. Лишь много лет спустя, когда Пушкин в полной мере на себе испытал нарушение своих дворянских прав, он существенно иначе оценил и царствование, и законодательство Екатерины Великой.

Подобных примеров множество. Не будем их продолжать. Они убеждают в том, что автор «Ариона» в историко-социологической обла-

сти не обладал твёрдой шкалой ценностей, не придерживался раз и навсегда установленных взглядов. Поэтому лишь с большой осторожностью попробуем мы наметить смысловые пределы основных формул стихотворения. Что может означать вступительное утверждение «Нас было много на челне»? Какой «ветер шумный» налетает на лоно волн? Что за «гимны прежние» поёт спасшийся певец?

Напомним: наша цель не полемическая. Мы не собираемся прилагать максимальные усилия для того, чтобы доказать, будто пловцы не декабристы, а некое другое множество, не состоявшее в тайных обществах. Сомнения сомнениями, а декабристская версия «Ариона» пришлась весьма впору XX веку, с его войнами, революциями, всеобщей нетерпимостью. Думается, однако, что обобщённый пушкинский «пловец» держал курс не к этим берегам. К 1827 году в сознании Пушкина традиционные ценности должны были сильно потеснить прежние либеральные устремления, характеризующиеся как «забавы взрослых шалунов» [Пушкин 1937b, 526].

«Мы», которых было *много* на челне, вовсе не кажутся той сотней прапорщиков, что пытались переменить исторический быт отечества. Скорее здесь речь идёт о людях карамзинского идеала, носителях здорового религиозного и национального взгляда на настоящее и будущее России. Во всяком случае, это люди *сословия*, а не люди *заговора*. Если воспользоваться образом стихотворения, то их отправили на дно «ветер шумный» Петровских реформ и многие преобразования времён императриц. О том, как именно это произошло, Пушкин знает и судит по «Записке о древней и новой России» Н.М. Карамзина². Недаром уже осенью 1827 года (почти одновременно с работой над «Арионом») Пушкин в беседе с Алексеем Вульфом делится своими творческими планами: написать историю России от Петра Великого до Николая I. По нашему мнению, как раз «Арион» и может рассматриваться как поэтическая параллель к *этой* истории. Но тут ему не суждено было в связном рассказе продвинуться за пределы крестьянской войны под водительством Пугачева.

Здесь следует оговориться. Соотнося идейное наследие «Ариона» с устремлениями Пушкина-историографа, мы не поддерживаем прямых параллелей и персонафикаций. Конечно, не следует в «ветре шумном»

² Нас здесь не занимает старая полемика о том, когда именно Пушкин прочёл «Записку о древней и новой России». Сошлёмся на мнение М.А. Цявловского о том, что секретный текст карамзинской «Записки» мог быть известен Пушкину не позднее 1826 года. См.: [Цявловский 1936, 713-715]. Аргументы Цявловского представляются нам вполне убедительными.

видеть исключительно грозу Петровских реформ, а в спасении «таинственного певца» искать одни только биографические подробности, связанные с московской коронацией Николая I. Всё здесь гораздо более обобщено, больше строится как образная ткань, чем как стихотворный репортаж о событиях. Пушкин, думается, зовёт здесь «заметить разность», а не только сходство, между собою и лирическим героем стихотворения.

Та же особенность может быть выявлена и там, где речь идёт о «гимнах прежних». Если понимать эти гимны в буквальном, биографическом смысле, то придётся подозревать Пушкина в перепевах оды «Вольность» или озорных нозлей вроде «Сказки» («Ура! В Россию скачет / Кочующий деспот») [Пушкин 1949, 69]. Вряд ли это можно серьёзно обсуждать в условиях 1827 года. Скорее тут речь идёт обо всём широко понимаемом творчестве поэта, которое мало зависит (или даже не зависит вовсе) от сиюминутных державных или общественных притязаний. Оно, творчество это, может выстраиваться и в согласии, и в полемике с конъюнктурой. Преемственность («гимны прежние») как раз в том, что певец сегодня, как и вчера, поёт то, что хочет («и для тебя условий нет»). Он может с одинаковым правом и успехом перелагать в своих «гимнах» хоть древнегреческого менестреля, хоть египетского христианского подвижника, хоть даже и самого себя.

Зримые образы в «Арионе» столь же условны; они не влекут за собой никаких напоминаний о конкретных событиях, прямо соизмеримых с судьбой человека. Мы помним о фиктивности образа «моря» в лицейском послании к Н.Г. Ломоносову. Теперь этот надличностный подход к природной силе продолжается. «Арион» ставится в ряд других стихотворений, в которых сама по себе водная стихия условна, может служить образным эквивалентом любых жизненных проявлений. Достаточно будет совершенно произвольно сравнить стихотворение «К морю» (1824) и послание к Вяземскому (1825). В первом случае это свободная стихия, блещущая «гордою красой» [Пушкин 1947, 331], а во втором – «древний душегубец» [Пушкин 1948а, 21]. По существу же здесь вся гамма противоречивых проявлений, восходящая к поучениям о земле и море в устах Преподобного Виссариона: «И здесь Бог и везде Бог».

Может быть, только однажды образная ситуация, близкая к поэтической ткани «Ариона», возникает потом под пером Пушкина. Знаменитой болдинской осенью 1830 года он пишет стихотворение «Когда порой воспоминанье...». В финале его трудно читаемого автографа помнят некий «печальный остров – берег дикой», куда непогода

Заносит утлый мой челнок [Пушкин 1948а, 243-244].

Но и здесь, кажется, мы не наблюдаем никакого смыслового приближения к грозе, погубившей пловцов «Ариона». Контекст стихотворения существенно иной. Поэт «привычно мечтою» обращается к российскому Северу (Соловки?) и видит в этом обращении альтернативу своим прежним мечтам – об Италии, о светлом крае, где небо блещет [Листов 2000, 138 – 153]. Пушкин, по мнению П.И. Чаадаева, на рубеже тридцатых годов становится национальным поэтом. Изменяется мир его устремлений. Звонкая средиземноморская скала, под которой певец сушил влажную ризу, сменяется увядшей тундрой русского Севера, а лавр и кипарис уступают зимней бруснике.

Так или иначе, но всемирная отзывчивость Пушкина преодолевала все мысленные границы. И всепоглощающая верность свободолюбивым идеалам ранней молодости постепенно отступала во второй «ряд» сознания, сменялась более глубокими и более плодотворными ощущениями и чувствами...

Источники

Житие... – *Житие преподобного отца нашего Виссариона*. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/489 (дата обращения 6.07.2019).

История боголюбцев – *История боголюбцев*. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Feodorit_Kirskij/istorija-bogoljubcev (дата обращения 6.07.2019).

Пушкин 1937а – Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*, 1837—1937: В 17 т. Т. 1. М.; Л., 1937.

Пушкин 1937б – Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*, 1837—1937: В 17 т. Т. 6. М.; Л., 1937.

Пушкин 1947 – Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*, 1837—1937: В 17 т. Т. 2. М.; Л., 1947.

Пушкин 1948а – Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*, 1837—1937: В 17 т. Т. 3. М.; Л., 1948.

Пушкин 1948б – Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*, 1837—1937: В 17 т. Т. 8. М.; Л., 1948.

Пушкин 1948с – Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*, 1837—1937: В 17 т. Т. 5. М.; Л., 1948.

Пушкин 1948д – Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*, 1837—1937: В 17 т. Т. 7. М.; Л., 1948.

Пушкин 1949 – Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*, 1837—1937: В 17 т. Т. 11. М.; Л., 1949.

Пушкин 1974 – Пушкин И.И. *Записки о Пушкине*: В 2-х тт. Т. 1. М., 1974.

Разговоры Пушкина 1929 – *Разговоры Пушкина*. Собрала С. Гессен и Л. Модзалевский. М., 1929.

Смирнова-Россет 1989 – Смирнова-Россет А.О. *Дневник. Воспоминания*. М., 1989.

Юродство... – *Юродство о Христе и Христа ради юродивые восточной русской церкви: исторический очерк и жития сих подвижников благочестия*. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Zhitija_svjatykh/yurodstvo-o-hriste-i-hrista-radi-yurodivye-vostochnoj-russkoj-tserkvi-istoricheskij-ocherk-i-zhitija-sih-podvizhnikov-blagochestija/#0_9 (дата обращения 6.07.2019).

Литература

Вацуро 1996 – Вацуро В.Э. *Комментарий* // Пушкин А.С. *Стихотворения лицейских лет. 1813 – 1817*. СПб., 1996.

Листов 2000 – Листов В.С. *Новое о Пушкине. История, литература, зодчество и другие искусства в творчестве поэта*. М., 2000.

Модзалевский 1988 – Модзалевский Б.Л. *Библиотека А.С. Пушкина. Приложение к репринтному изданию*. М., 1988.

Набоков 1998 – Набоков В. *Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»*. Перевод с англ. СПб., 1998.

Немировский 1994 – Немировский И. В. *Декабрист или сервилист? (Биографический контекст стихотворения «Арион») // Легенды и мифы о Пушкине*. СПб., 1994. С. 168-184.

Черейский 1986 – Черейский Л.А. *Пушкин и Л.А. Ломоносов* // *Временник Пушкинской Комиссии*. Вып. 20. Сб. научных трудов. Л., 1986. С. 189-191.

Милюков 1905 – Милюков П. *Верховники и шляхетство*. Ростов-на-Дону, 1905.

Цявловский 1936 – Цявловский М.А. *Записки официального назначения* // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 6 т. Т. 5. М–Л., 1936. С. 713-715.

ON THE CONTENTS OF POEM "ARION" BY A.S. PUSHKIN (1827)

© **Listov Victor Semyonovich (2019)**, SPIN-code: 6433-3940, Doctor of Arts, professor, New Institute of Cultural studies (13/1 Vasilyevskaya, Moscow, 123056, Russian Federation), vslistov@mail.ru

The author attempts to trace the formation of the main motives of the poem "Arion" in the work of A.S. Pushkin. The author proposes a new approach to the interpretation of the poem as an alternative to the "Decembrist" interpretation or understanding based on the analysis of mythological elements of this text – an interpretation which has become deeply ingrained in school practice. The author focuses on the lyceum message of Pushkin to N.G. Lomonosov (1814), where the images that the poet would later turn to in "Arion" (sea, bark, sail, etc.) are used in a generalized, metaphorical sense. The article also provides an update of some plot features of Orthodox hagiographic literature. In particular, the study considers the fact that Pushkin was familiar with the life of the Monk Bessarion the Wonderworker (mem. June 6, O.S.), an Egyptian saint who became a martyr in the 5th century A.D. There are significant "correlations" between the life of St. Bessarion and the life of Pushkin, who also understood his own uniqueness, even foolishness, the inconsistency of his destiny with ordinary life. This understanding could become the source for the image of the navigator washed ashore after the shipwreck, which is present in the "Arion", and in the life of St. Bessarion. In addition, there is also similarity of the life positions of the saint and the poet: Pushkin also felt an irreplaceable loss, which in his case was not abstractly allegorical, but rather specific, related to the socio-political sphere. Adhering to the social and historical views of N.M. Karamzin in the second half of the 1820s, the poet supported the idea of an enlightened monarchy, based on the clan aristocracy. However, the real social processes contradicted this idea.

Perhaps, Arion reflects Pushkin's thoughts on the transformation of the former class system and the fate of its supporters. The author concludes that the existing interpretations of Arion are not exhaustive, and therefore it is necessary to look for new ways to understand this famous poem.

Keywords: A.S. Pushkin, Rev. Bessarion, N.M. Karamzin, foolishness, nobility, monasticism.

References

(Articles from Scientific Journals)

Черейский 1986 – Chereyskiy L.A. *Pushkin i L.A. Lomonosov* [Pushkin and L.A. Lomonosov]. *Vremennik Pushkinskoy Komisii*. Vyp. 20. Sb. nauchnykh trudov. Leningrad, 1986, pp. 189—191. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

Вацуро 1996 – Vatsuro V.E. *Kommentariy* [Commentary]. Pushkin A.S. *Stikhotvoreniya litseyskikh let. 1813 – 1817* [Lyceum poems. 1813-1817]. St. Petersburg, 1996. (In Russian).

Немировский 1994 – Nemirovskiy I. V. *Dekabrist ili servilist? (Biograficheskiy kontekst stikhotvoreniya «Arion»)* [Decembrist or servist? (The biographical context of the poem "Arion")]. *Legendy i mify o Pushkine* [Legends and myths about Pushkin]. St. Petersburg, 1994, pp. 168-184. (In Russian).

Цявловский 1936 – TSyavlovskiy M.A. *Zapiski ofitsial'nogo naznacheniya* [Official Notes]. Pushkin A.S. *Poln. sobr. soch.* [Full composition of writings] T.5. Moscow, Leningrad, 1936, pp. 713-715. (In Russian).

(Monographs)

Листов 2000 – Listov V.S. *Novoye o Pushkine. Istoriya, literatura, zodchestvo i drugiye iskusstva v tvorchestve poeta* [New about Pushkin. History, literature, architecture and other arts in the work of the poet]. Moscow, 2000. (In Russian).

Модзалевский 1988 – Modzalevskiy B.L. *Biblioteka A.S. Pushkina. Prilozheniye k reprintnomu izdaniyu* [Library A.S. Pushkin. Appendix to the reprint edition]. Moscow, 1988. (In Russian).

Набоков 1998 – Nabokov V. *Kommentariy k romanu A.S. Pushkina «Evgeniy Onegin»* [Commentary on the novel by A.S. Pushkin "Eugene Onegin"]. St. Petersburg, 1998. (In Russian).

Милюков 1905 – Milyukov P. *Verkhovniki i shlyakhetsvo* [The supreme and nobility]. Rostov-na-Donu, 1905. (In Russian).

Поступила в редакцию 6.07.2019

ФРАНЦУЗСКИЕ ПЕРЕВОДЫ ПУШКИНСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНДРЕ МАРКОВИЧА И РОЛЬ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ACTES SUD» В РАБОТЕ ПЕРЕВОДЧИКА

© **Теплова Наталья Евгеньевна** (2019), ORCID: 0000-0002-7181-4680, доктор филологических наук, профессор, Университет Конкордия (H3G1M8, Canada (Канада), Quebec (Квебек), Montreal (Монреаль), 1455 De Maisonneuve Boulevard West, Office LB 631.03), natalia.teplova@concordia.ca, +1-514-848-2424, доб. 7503

В центре внимания автора находится проблема взаимодействия переводчика, которому, с точки зрения переводоведения, в процессе анализа художественного перевода должна быть отведена первоочередная роль, и издательства как фактора, от которого зависит переводческая деятельность. Данная проблема рассматривается на примере сотрудничества французского переводчика Андре Марковича и издательства «Actes Sud», с 1990-го года публикующего выполненные Марковичем переводы произведений русской литературы. Цель исследования – выявление роли, которую играет «Actes Sud» в работе Марковича, в становлении и развитии его самобытного стиля. Методологической базой исследования служат работы А. Бермана, который предлагает анализировать художественный перевод с точки зрения «позиции переводчика», «проекта перевода» и «горизонта переводчика», и Л. Венути, обращающегося к понятию «(не)видимость переводчика». Констатируется, что своим успехом Андре Маркович обязан издательству «Actes Sud» и его основателю Юберу Ниссену, который согласился реализовать замысел Марковича и опубликовать его переводы текстов Ф.М. Достоевского, поразившие читателей нетрадиционностью стилистических решений. Именно поддержка издательства позволила Марковичу работать над новыми проектами, среди которых особое место занимает перевод произведений А.С. Пушкина. Опубликованные «Actes Sud» переводы пушкинских пьес и «Евгения Онегина» сопровождался объемным паратекстом, объяснявшим значение А.С. Пушкина для русской литературы и раскрывавшим проект и манеру перевода. Значительный по объему паратекст, создаваемый с одобрения издательства, стал отличительной особенностью переводов Марковича, позволившей французским читателям углубить знания о русской литературе и обеспечившей «видимость» переводчика. Знаковым этапом в процессе обретения переводчиком собственного голоса стала публикация авторской книги Марковича «Андре Маркович. Солнце Александра. Пушкинский круг 1802-1841», выпущенной «Actes Sud» в 2011 г. В последующих переводах Марковича тенденция к преодолению переводчиком «невидимости» сохраняется, являясь следствием продуктивного сотрудничества творческой личности и издательства.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, художественный перевод, переводчик, издательство, Андре Маркович, «Actes Sud».

Как объясняет Антуан Берман [Berman 1995, 73–83], при анализе опубликованного художественного перевода следует обращать внимание на три основных параметра: позицию переводчика, проект перевода и горизонт переводчика. Напомним, что «позицией переводчика» [Berman 1995, 74] Берман называет «определённое отношение переводчика к своей собственной деятельности, то есть некую «концепцию» или «ощущение» перевода, его смысла, его целей, его форм и его способов»¹. «Проект перевода» указывает на предполагаемый способ перевода [Berman 1995, 76], а «горизонт переводчика» является «совокупностью языковых, литературных, культурных и исторических параметров, «определяющих» чувства, действия и мысли переводчика» [Berman 1995, 79]. Примечательно, что, рассуждая об этих трёх понятиях, Берман рассматривает исключительно фигуру переводчика. Например, исследователь обращает внимание на необходимость внимательного аналитического прочтения перевода, который может «как рентгеновский снимок представить проект перевода», а также на необходимость прочтения «всего того, что переводчик мог сказать в других текстах (предисловиях, послесловиях, статьях, беседах... о переводе и не только о нём» [Berman 1995, 83]. Однако Берман практически не упоминает роль издательства (или издателя) в определении или анализе конкретного проекта перевода. Это несколько неожиданно, тем более что выражение «(не)видимость переводчика» (или «переводчик-невидимка») сформировалось именно при изучении противостояния между переводчиком и издателем, противостояния, которое по исторически сложившимся причинам маргинализировало роль и влияние переводчика в западном пространстве на протяжении многих веков. Вспомним, среди прочих, монографию Лоуренса Венути, которая так и называется *Невидимость переводчика* [Venuti 1995]. Нам кажется, что изучение динамики отношений между переводчиком и издателем может как раз пролить свет на проект перевода, а также на «видимость» или «невидимость» переводчика в отдельно взятом проекте.

Сегодня имя Андре Марковича (André Markowicz) известно не только в узком кругу специалистов по переводоведению или литературоведению. У него часто берут интервью, приглашают на теле- и радиопередачи, о нём пишут статьи как журналисты ежедневных газет, так и исследователи. Однако так было не всегда, и статус, который Маркович

¹ Здесь и далее перевод с французского наш.

смог достичь своей работой, во многом был определён его взаимоотношением с издательством «Actes Sud».

Как пишет Фредерик Дешан (Frédérique Deschamps) в своей статье для ежедневной газеты *Либерасьон* (*Libération*) [Deschamps 1999], первая встреча между Андре Марковичем и Юбером Ниссенем (Hubert Nyssen), основателем издательства «Actes Sud», состоялась в 1990 году. Издатель возвращался со встречи с Ниной Берберовой, в которой Маркович принимал участие как переводчик. В метро Маркович, по словам журналиста, набрался смелости и сделал следующее предложение: надо заново перевести всего Достоевского. Юбер Ниссен ничего не понимал в проблематике, которая занимала Марковича, но, как в дальнейшем признался сам издатель, он был сражён умением переводчика убеждать: «Вы видели эту невероятную силу обаяния, которую Маркович может иметь над людьми. Когда он говорит, вы ему обязательно верите» [Deschamps 1999]. Как бы то ни было, эта первая встреча положила начало длительному сотрудничеству между Марковичем и «Actes Sud». На перевод «всего Достоевского» ушло десять лет, и первые изданные тома произвели эффект разорвавшейся бомбы. Критики, читатели, журналисты, литературоведы разделились на два лагеря: на тех, кто был согласен с проектом перевода, и на тех, кто его не принимал. Действительно, стиль Марковича радикально отличался от гладкого, элегантного стиля его предшественников. Переводчик сумел убедить Ниссена, что Достоевский не писал гладко, элегантно, что его стиль отражал, например, и душевные страдания литературных героев, и саму технику работы Достоевского. Таким образом, переводы Марковича не только не следовали «традициям» французских переводов произведений Достоевского, но и задевали за живое французский академический истеблишмент. Издательству метод работы Марковича пришёлся по душе. Можно сказать, Маркович выиграл пари, и с конца 90-х годов он уже не являлся робким неизвестным переводчиком, предлагавшим десять лет назад Ниссену смелую, но казавшуюся безумной идею. Доверие, с которым издатель относился к Марковичу, позволяло теперь переводчику делать новые предложения и разрабатывать новые проекты перевода. Маркович не имеет эксклюзивного контракта с «Actes Sud». Например, свои переводы шекспировских текстов он публикует в других издательствах. Однако именно «Actes Sud» позволяет Марковичу работать над серией взаимосвязанных проектов и даёт ему «carte blanche». Можно сказать, что одним из основных проектов является работа над произведениями Пушкина.

На самом деле, как рассказывает сам Маркович, его первые шаги на переводческом поприще начинались именно с Пушкина. Лет с пятнадцати Андре Маркович посещал семинары Ефима Эткинда, который и попросил талантливого юношу перевести несколько пушкинских стихотворений: «Таким образом, с отрочества я принимал участие в переводческих семинарах, которые меня научили тому, что стало в дальнейшем моей профессией» [Markowicz, Morvan 2015]. Сборник переводов пушкинских произведений, выполненных под руководством Ефима Эткинда, вышел в 1981 году [Pouchkine 1981] в издательстве «Аж д'ом» («L'âge d'homme»). Свои же личные переводы из Пушкина Маркович публикует в «Actes Sud». Это издательство даёт переводчику пространство для зачастую объёмного паратекста, что, конечно, положительно влияет не только на «видимость» самого переводчика, но и на рецепцию Пушкина как автора, которого, не стоит этого скрывать, далеко не все французские читатели знают, чью значимость далеко не все понимают.

В 1993 году, в то время, когда Маркович ещё работает над переводами произведений Достоевского, в «Actes Sud» выходит перевод пушкинского «Каменного гостя» [Pouchkine 1993]. На обложке – фотография памятника Пушкину, заглавными буквами жирным шрифтом – имя автора, название произведения и шрифтом чуть мельче следующая надпись: «Пьесы, переведённые с русского и представленные Андре Марковичем». В 1993 году Маркович уже знаменит. Именно в этом 1993 году *le Nouvel Observateur* [Le Nouvel Observateur 1993] печатает нашумевшую статью «Дело Марковича» («L'affaire Markowicz»), в которой обсуждается его нетипичный подход к переводу Достоевского. Таким образом, фраза «Пьесы, переведённые с русского и представленные Андре Марковичем» не только указывает на то, что издательство поддерживает и уважает метод перевода Марковича, но также даёт понять, что и переводы пушкинских текстов в исполнении Марковича звучат по-новому. Этот перевод будет переиздан в переработанной Марковичем версии в 2006 году. Помимо самого перевода пьес А.С. Пушкина, Маркович помещает в начале книги «Предупреждение», написанное в 2005 году, где объясняет значимость Пушкина для его современников и следующих поколений русских писателей. Подобный «кликбейз» необходим, так как он настраивает читателей на встречу с великим автором. В конце книги Маркович добавляет «Заметки» о переведённых пьесах, уточняет библиографический и исторический контекст. На задней стороне обложки уже сам издатель помещает небольшой параграф о пьесах Пушкина и основную информацию об авторе: «Родившийся в Москве в 1799 году, ушедший из жизни в Санкт-

Петербурге в 1837 году, Александр Пушкин, лирический и эпический поэт, драматург, романист в стихах и в прозе, историк, критик, не только является самым крупным русским автором, но и воплощением национального гения». Последующие несколько строк отведены Марковичу и его проекту перевода: «Андре Маркович, который предлагает здесь полностью пересмотренную версию этих небольших пьес, также перевёл роман в стихах «Евгений Онегин» («Actes Sud», 2005).

Действительно, в 2005 году, после многолетней неустанной работы над пушкинским романом, Маркович публикует своего «Евгения Онегина» [Pouchkine 2005]. Несколько лет спустя он признается, что из всех выполненных им переводов – и даже если он уже больше никогда ничего не переведёт – «Евгений Онегин» останется самым главным его трудом. В этот раз на обложке издательства «Actes Sud» можно прочитать четыре имени: имя автора, название романа, имя переводчика и имя Михаила Мейлаха, который написал к этому изданию подробное предисловие. Маркович же пишет ещё более объёмные, поделённые на главы (или части) «Заметки переводчика», в которых, среди прочего, объясняет свой проект, подход и манеру перевода. Например, мы узнаём [Pouchkine 2005, 310], что свою работу над *Евгением Онегиным* Маркович начал в 1978 году, когда Эткинд попросил его пересмотреть перевод, выполненный в 1902 году Гастоном Перо (Gaston Pérot). С 1978 года Маркович постоянно работал над своей версией «Евгения Онегина». В части под заголовком «Перевод на слух» Маркович рассказывает о том, как он нашёл ключ к переводу на французский язык ритма и мелодики пушкинского текста. Однажды в поезде Маркович, под стук колёс, начал рассеянно самому себе читать вслух по-русски «Евгения Онегина» и вдруг услышал накладывающиеся обрывки французского текста. Это было как «неожиданное чувство эха, которое в свою очередь воспроизводит эхо памяти» [Pouchkine 2005, 310]. Таким образом, Маркович продолжил работать на слух, «записывая текст лишь тогда, когда строфы принимали в уме свою завершённую форму» [Pouchkine 2005, 311]. Именно отрывок из «Заметок переводчика», а не свой текст издатель поместит на заднюю сторону обложки этой книги.

В 2011 году издательство «Actes Sud» выпускает книгу, где Маркович уже представлен как автор. Впрочем, имя Пушкина тоже присутствует на обложке: «Андре Маркович. *Солнце Александра. Пушкинский круг 1802-1841*» [Markowicz 2011]. Действительно, в рамках этого проекта Маркович выступил не только в роли переводчика и составителя (а переведены здесь многочисленные стихи восемнадцати поэтов, от Радищева до Тютчева), но и в роли автора «Предисловия», всех сопровож-

дающих переводы текстов «Пролога», восьми глав, «Эпилога», «Биографических справок», «Хронологических справок», «Библиографических справок» и «Заметок». На примере этого проекта стоит говорить не только о «видимости» переводчика, но и о его голосе, который поистине здесь звучит в полную силу. Издатель по-своему подчёркивает значимость этого труда. На внутренней обложке издатель поясняет, что «*Солнце Александра* является частью гигантской по объёму работы Андре Марковича по освещению русской литературы XIX века, которую он ведёт для серии «Вавилон» с 1990 года». На задней стороне обложки издатель уточняет: «После перевода *Евгения Онегина*, шедевра Александра Пушкина (1799-1837), Андре Маркович взял на себя задачу объединить вокруг того, кто остаётся самым великим русским поэтом, стихи, написанные его друзьями, порой друг для друга. Многие из этих поэтов, заточённые в тюрьмы или находящиеся в ссылках (после восстания декабристов (14 декабря 1825) против царя Николая I), обречённые на раннюю смерть, как и сам Пушкин, противостояли тирании своей поэзией. Эта книга не только настоящий роман о жизни целого поколения, но и новый подход к открытию потерянного континента русского романтизма. Так сильно отличающийся от французского романтизма, он именно охарактеризован борьбой поэта с властью, борьбой, которая дала луч света в России, названный в XX веке Осипом Мандельштамом (который сам погиб в изгнании) «Солнцем Александра»».

О Марковиче издатель добавляет следующие строки: «Преданный своему делу переводчик, Андре Маркович перевёл для серии «Вавилон» все романы Достоевского, а также все пьесы Гоголя и Чехова (с Франсуазой Морван). Его труд обновил и пополнил наши знания о многочисленных произведениях русской литературы, в частности фундаментального периода XIX века».

Действительно, Маркович уже не ограничивается переводами. Как он объясняет в «Предисловии» [Markowicz 2011, 12], он не хотел составлять антологию русского романтизма. Его задачей было постараться передать «этот непрерывный разговор текстов между собой, это эхо, которым одни тексты спустя годы отзываются в других и написать, посредством переведённых стихов, историю этого поколения [Markowicz 2011, 13] То, что для русских читателей не нуждается в объяснении, таковым не является для читателей французских. Сам по себе перевод отдельно взятого произведения, каким бы блистательным он ни был, не может отразить всю значимость пушкинских текстов, поэтому именно обращение к диалогу (полилогу) поэтов и перекличкам их стихов, возможно, сможет дать представление иностранному читателю о гениаль-

ности Пушкина и его влиянии на русскую литературу. Сказать – это одно, а показать это – сложнейшая задача, с которой Андре Маркович, на наш взгляд, справился.

Бесспорно, идея проекта *Солнце Александра* принадлежит переводчику, но именно благодаря сложившимся взаимоотношениям между Андре Марковичем и издательством «Actes Sud» этот проект был реализован. Можно сказать, что в 1990 году издатель дал шанс тогда ещё молодому, неизвестному переводчику, который, без преувеличения, перевёрнул представление французских читателей не только о стиле русской литературы XIX века, но и об основных представителях этой эпохи.

В заключение отметим, что работа Марковича продолжается. В 2012 году вышли в свет его переводы пушкинской *Пиковой Дамы* [Pouchkine 2012] и *Моего Пушкина* [Tsvetaïeva 2012] Марины Цветаевой. В 2016 – *Бориса Годунова*. [Pouchkine 2016] Все эти издания продолжают подчёркивать «видимость» и голос переводчика через сам перевод, а также посредством объёмного паратекста, уже ожидаемого читателем.

Источники

Deshamps 1999 – Deshamps F. *André Markowicz, 38 ans, retraduit tout Dostoïevski pour rendre à l'écrivain sa véhémence. N'en déplaise aux puristes. Version originelle*. Libération. 15 janvier 1999. URL: http://www.liberation.fr/portrait/1999/01/15/andre-markowicz-38-ans-retraduit-tout-dostoievski-pour-rendre-a-l-ecrivain-sa-vehemence-n-en-deplais_261228 (дата обращения 15.12.2018).

Le Nouvel Observateur 1993 – *Le Nouvel Observateur*. 27 mai-2 juin 1993, n° 1490. P. 120–123.

Markowicz 2011 – Markowicz A. *Le Soleil d'Alexandre. Le cercle de Pouchkine 1802-1841*. Arles, 2011.

Markowicz, Morvan 2015 – Markowicz A., Morvan F. *Traduire à quatre mains*. La Revue de belles-lettres. 11 mars 2015. URL: <http://francoisemorvan.com/traductions/tchekhov/traduire-a-quatre-mains/> (дата обращения 15.11.2018).

Pouchkine 1981 – Pouchkine A. *Œuvres poétiques I*. Paris, 1981.

Pouchkine 1993 – Pouchkine A. *Le convive de pierre*. Arles, 2006 [1993].

Pouchkine 2005 – Pouchkine A. *Eugène Onéguine*. Arles, 2005.

Pouchkine 2012 – Pouchkine A. *Boris Godunov*. Arles, 2016.

Pouchkine 2012 – Pouchkine A. *La dame de pique*. Arles, 2012.

Tsvetaïeva 2012 – Tsvetaïeva M. *Mon Pouchkine*. Arles, 2012.

Литература

Berman 1995 – Berman A. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, 1995.

Venuti 1995 – Venuti L. *The Translator's Invisibility*. London and New York, 1995.

THE FRENCH TRANSLATIONS OF PUSHKIN'S WORKS BY ANDRÉ MARKOWICZ AND THE ROLE OF THE "ACTES SUD" PUBLISHING HOUSE IN THE TRANSLATOR'S WORK

© **Teplova Natalia Evgenyevna** (2019), ORCID: 0000-0002-7181-4680, Doctor of Philology, professor, Concordia University (H3G1M8, Canada, Quebec, Montreal, 1455 De Maisonneuve Boulevard West, Office LB 631.03), natalia.teplova@concordia.ca, +1-514-848-2424, доб. 7503

The author focuses on the problem of the interaction of the translator, who, when it comes to the translation itself, should be given the primary role in the process of analyzing literary translation, and the publisher as a factor which affects the translation activity. This problem is considered on the example of cooperation between the French translator Andre Markovich and the Act Sud publishing house, which since 1990 has published Markovich's translations of Russian literature. The purpose of the article is to identify the role that Act Sud plays in Markovich's work, in the formation and development of his distinctive style. The methodological basis of the study is the work of A. Berman, who offers to analyze literary translation in terms of "translator's position", "translation project" and "translator's horizon", and L. Venuti, who introduces the concept of "(in)visibility of the translator". Andre Markovich owes his success to the "Act Sud" and its founder Hubert Nissen, who agreed to support Markovich's proposal and publish his translations of texts by F.M. Dostoevsky, which struck readers with non-traditional stylistic choices. It was the support of the publishing house that allowed Markovic to work on new projects, among which is the translation of A.S. Pushkin. Translations of Pushkin's plays and Eugene Onegin, published by Act Sud, were accompanied by a voluminous paratext explaining the significance of A.S. Pushkin for Russian literature and revealing the project and the manner of translation. The sizable paratext created with the approval of the publisher became a distinctive feature of Markovich's translations, which allowed French readers to deepen their knowledge of Russian literature and gave "visibility" to the translator. The milestone in the process of giving a voice to the translator was the publication of Markovich's book "Andre Markovich. The sun of Alexander. Pushkin's Circle of 1802-1841", published by Act Sud in 2011. Markovich keeps his tendency to overcome "invisibility" in his subsequent works demonstrating the results of a productive collaboration between the artist and the publisher.

Keywords: A.S. Pushkin, literary translation, translator, publishing house, André Markowicz, "Actes Sud".

References

(Monographs)

Berman 1995 — Berman A. *Pour une critique des traductions : John Donne* [For a review of translations: John Donne]. Paris, 1995. (In French).

Venuti 1995 — Venuti L. *The Translator's Invisibility*. London and New York, 1995.

Поступила в редакцию 3.06.2019

УДК 821.161.1.0

**ПЕСНЯ АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА «ОШИБКА»
И ВОПРОСЫ ЕЁ ИЗУЧЕНИЯ**

© Кулагин Анатолий Валентинович (2019), SPIN-code: 1885-4061, доктор филологических наук, профессор, Государственный социально-гуманитарный университет (Россия, 140411, Московская область, г. Коломна, ул. Зеленая, д. 30), litkaf@mail.ru

В статье рассматривается программная для поэтического наследия А. Галича песня «Ошибка» (1964). Цели работы – воссоздание творческой истории «Ошибки», а также выявление ключевых особенностей данной песни, позволяющих характеризовать ее как одно из центральных произведений в творчестве А. Галича. Статья состоит из двух частей. В первой из них дан аналитический обзор работ, полностью или частично посвященных «Ошибке». Вопросы, интересующие ученых, группируются вокруг нескольких проблем. Во-первых, это историческая основа произведения, включающая в себя историю неудачной Ленинградско-Новгородской наступательной операции Красной Армии в начале 1944 года и охоту в Завидове с участием Хрущёва и Фиделя Кастро. Во-вторых – датировка песни (сам поэт ошибочно относил её к 1962 году). В-третьих – литературный генезис «Ошибки»: в качестве её источников исследователи называют стихотворения Н. Майорова, Б. Слуцкого, Д. Самойлова, А. Межирова, баллады Жуковского и Лермонтова. Во второй части статьи подтверждается этапный характер рассматриваемого произведения: оно открывает в творчестве Галича военную тему как тему остросоциальную, имеющую свою теневую сторону, и поднимает на новый уровень тему социальной несправедливости, пропасти между жизнью партийных чиновников и простых людей, затрагивавшуюся поэтом и прежде, но не выходившую, как в «Ошибке», на уровень поэтического осмысления истории страны. Автор статьи анализирует также ритмику песни, отмечая, что использование гекзаметра (шестистопного дактиля) отсылает слушателя и читателя к гомеровскому эпосу, с присущим ему общенациональным масштабом событий, важным и для автора «Ошибки». Трёхтактовый ритм напоминает также о музыкальном жанре вальса: в сопоставлении с иронической песней Галича «Старательский вальсок» «Ошибка» звучит как окрашенная горькой иронией констатация утраты современниками исторической памяти и ценностей прошлых эпох.

Ключевые слова: Галич, песня «Ошибка», творческая история, историческая основа, контекст, ритмика.

1

В 1964 году Александр Галич написал песню «Ошибка». Вот её полный текст:

Мы похоронены где-то под Нарвой,
Под Нарвой, под Нарвой,
Мы похоронены где-то под Нарвой,
Мы были – и нет.
Так и лежим, как шагали, попарно,
Попарно, попарно,
Так и лежим, как шагали, попарно,
И общий привет!

И не тревожит ни враг, ни побудка,
Побудка, побудка,
И не тревожит ни враг, ни побудка
Помёрзших ребят.
Только однажды мы слышим, как будто,
Как будто, как будто,
Только однажды мы слышим, как будто
Вновь трубы трубят.

Что ж, подымайтесь, такие-сякие,
Такие-сякие,
Что ж, подымайтесь, такие-сякие,
Ведь кровь – не вода!
Если зовёт своих мёртвых Россия,
Россия, Россия,
Если зовёт своих мёртвых Россия,
Так значит – беда!

Вот мы и встали в крестах да в нашивках,
В нашивках, в нашивках,
Вот мы и встали в крестах да в нашивках,
В снежном дыму.
Смотрим и видим, что вышла ошибка,
Ошибка, ошибка,
Смотрим и видим, что вышла ошибка
И мы – ни к чему!

Где полегла в сорок третьем пехота,
Пехота, пехота,
Где полегла в сорок третьем пехота
Без толку, зазря,
Там по пороше гуляет охота,
Охота, охота,
Там по пороше гуляет охота,
Трубят егеря! [Галич 2003, 92–93].

Судя по тому, что «Ошибке» посвящены уже несколько специальных статей, она занимает в поэтическом наследии Галича одно из центральных мест. Скажем кратко о том, какие вопросы привлекают внимание исследователей этой песни.

Во-первых, это её историческая основа. Известен относящийся к 1974 году устный рассказ самого поэта об истории написания песни. Галич говорит, что во время поездки в Тбилиси на пленум Союза кинематографистов он прочитал в газете о правительственной охоте, организованной Хрущёвым для Фиделя Кастро «на месте братских могил под Нарвою, где в тысяча девятьсот сорок третьем году ко дню рождения Геня всех времён и народов товарища Сталина было устроено контрнаступление, кончившееся неудачей, потому что оно подготовлено не было <...> Я помню, что, когда я прочёл это сообщение, меня буквально залило жаром, потому что я знал историю этого знаменитого контрнаступления, и вот... эта трагичная, отвратительная история. И тут же в смолёте я начал писать эту песню...» [Галич 2003, 91]. Исследователи скорректировали автокомментарий поэта. Выяснилось, что Галич ошибочно упоминает в песне сорок третий год и Нарву. События, о которых он поёт, в реальности относятся к недостаточно подготовленной и поэтому повлекшей неоправданные потери Ленинградско-Новгородской наступательной операции начала 1944 года, приуроченной к другой дате советского календаря – дню Красной Армии (23 февраля) [Богоявленский, Митрофанов 1999]. Если говорить конкретно, то речь идёт о неудачном Мерикюласком (Нарвском) десанте. Кроме того, песня, которую сам поэт датировал 1962 годом, на деле написана в 1964-м, во время пленума Союза кинематографистов в Тбилиси: именно в 1964-м (в конце февраля), а не в 1962-м, он и состоялся [Костромин 2001]¹. В те-

¹ Отметим курьёз с датировкой «Ошибки» в новейшем издании сочинений Галича, где в комментарии к песне дата (1964) указана верно, тогда как в самом тексте её значится всё тот же 1962 год [Галич 2016, 51; Галич 2016, 430]. Комментатор допускает, впрочем, и другие нестыковки: так, упоминание в тексте песни «крестов» и «нашивок» означает, по его мнению, что «восставшие из мёртвых по призыву горна солдаты принадлежали к досоветской эпохе в истории России». Если так, то какое отношение к сюжету песни имеет то обстоятельство, что «охота была устроена на полях, где <...> находились братские могилы <...> советских солдат и офицеров»? Но последнее и само по себе не вполне корректно: ведь Галич, как бы соединивший в песне Нарву и не названное им Завидово, пишет не историческую хронику, а поэтическое произведение. Мы согласны с А.Н. Костроминым в том, что «Ошибка» имеет вневременной, общечеловеческий смысл; такое толкование снимает все внешние противоречия в тексте песни. Уместно привести и наблюдение В.А. Зайцева, обратившего

чение января – февраля, вплоть до поездки Галича в Тбилиси, в «Правде» появлялись материалы и о снятии блокады Ленинграда (разумеется, без упоминания о просчётах), и ко дню Советской Армии, и по следам визита Кастро. Всё это в творческом сознании поэта и переплелось. Охота же состоялась, как выяснили Б. Богоявленский и К. Митрофанов, не в тех местах, «где полегла в сорок третьем (или сорок четвёртом, сейчас речь уже не о том – А. К.) пехота», а в Завидове (Тверская область). Там, в специально отведённых для этой забавы высокопоставленных лиц урочищах, 15–18 января ею (охотой) развлекали кубинского команданте [Богоявленский, Митрофанов 1999, 3]. Основание так полагать – напечатанная в «Правде» речь Хрущёва на совместной с Кастро «встрече с трудящимися города Калинина» 17 января: «Мы находимся в вашей области несколько дней. Мы решили показать нашему другу Фиделю и его соратникам русскую природу зимой, показать леса в снегах. Мы хотели также, чтобы наши кубинские друзья показали, как они умеют зверя стрелять. И товарищ Фидель показал себя как меткий стрелок – он уже убил несколько диких кабанов. <...> Но охота ещё не закончена...» [Народы СССР и Кубы – навеки вместе! 1964, 1]

Другой интересующий исследователей вопрос – литературный генезис песни. Галич был, как известно, чрезвычайно эрудированным, начитанным человеком, превосходно знал поэзию, многое декламировал наизусть. Мы в своё время обратили внимание на сходство лирической ситуации в песне «Ошибка» и в стихотворении погибшего на войне поэта Николая Майорова «Нам не дано спокойно сгнить в могиле...», опубликованного в 1963 году [Кулагин 2010, 85–98]. Вслед за нами литературный контекст песни Галича попытался расширить Н.А. Богомолов: по его версии, «Ошибка» восходит к появившемуся в 1953 году и вызвавшему широкий резонанс стихотворению Бориса Слуцкого «Памятник» [Богомолов 2012b, 41–52]. Сам Галич мог соотносить свою «Ошибку» со стихотворением Александра Межирова «Мы под Колпином скопом стоим...» (1956); известную песню на эти стихи, мелодия которой приписывается Анатолию Аграновскому, Галич иногда пел и сам. В самом деле, межировская ситуация «артиллерия бьёт по своим» не так уж далека от смысла песни Галича. Биограф Галича М. Аронов

внимание в тексте «Ошибке» на местоимение «мы»: оно расширяет смысл песни и превращает её в произведение «не только о Нарве и сорок третьем годе и даже не только об Отечественной войне, но <...> о бессмысленных жертвах и тяжком грехе беспамятства» [Зайцев 2003, 136].

отмечает, что мотивом утраченной памяти о погибших солдатах и зачастую бессмысленности самой их гибели автору «Ошибки» было близко стихотворение Давида Самойлова «Ах, поле, поле, поле...», которое Галич тоже исполнял (в начале 60-х, под рояль) [Аронов 2010, 348]. Для полноты картины добавим (и об этом сказано в нашей прежней статье), что мотив призыва погибшего солдата в новый бой звучал в поэзии самого Галича и до «Ошибки» – в произведениях начала 1960-х («Песня о солдате» для фильма «На семи ветрах») и даже 1942 года («Путём войны») [Кулагин 2010, 86–87].

Наблюдения над более отдалённым по времени историко-литературным контекстом песни обнаруживаем в методической работе Д.П. Журбиной, связывающей «Ошибку» с балладной традицией Жуковского («Ночной смотр») и Лермонтова («Воздушный корабль») [Журбина 2009]. Такой вектор анализа тем убедительнее, что к балладам Жуковского Галич всегда испытывал большой интерес [Карпухина 2003].

2

Творческая история «Ошибки», как видим, насыщена и даже увлекательна; между тем песня оказывается в точке соприкосновения некоторых ключевых линий творчества Галича, благодаря чему занимает, на наш взгляд, одно из центральных мест в его поэтическом наследии.

Во-первых, она открывает собою военную тему. До «Ошибки» Галич-поэт о войне не писал; ранние опыты, в том числе относящиеся к военному времени [Галич 2000, 450–466], в данном случае не в счёт. Правда, краем эта тема была затронута в «Больничной цыганочке» и «Левом марше» (обе – 1963?), но именно краем, эпизодически; да и сама дата написания этих песен – под вопросом. По-настоящему же эта тема вошла в лирику Галича именно в 1964 году, когда он коснулся теневой стороны войны. Военная (и, конечно, не только военная) тема в Советском Союзе подавалась в печати и в официально разрешённом искусстве выхолощено, в ней доминировало героическое начало, а связанные с войной острые проблемы – будь то бессмысленные жертвы, социальное неравенство или ГУЛАГ – чаще всего замалчивались². Отныне Галич, обращаясь к теме войны, обязательно будет вскрывать одну из таких проблем. В «Песне о синей птице» (1965?) прозвучит намеченная

² Было бы ошибкой, однако, считать, что разговор об этих проблемах был под запретом. Так, уже в повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946) рассказывается о капитане, бессмысленно погубившем солдат. – *Прим. ред.*

в «Левом марше» тема штрафных батальонов: «А нас из лагеря да на фронт!» [Галич 2003, 117]. В «Вальсе, посвящённом уставу караульной службы» (1965?), Галич споёт об унижительном недоверии, которому подвергала власть вернувшихся с войны: «Как пошли нас судить дезертиры, // Только пух, так сказать, полетел. <...> Так чего же ты не помер, как надо, // Как положено тебе по ранжиру?» [Галич 2003, 137]. В «Балладе о вечном огне» (1968) подвергнет сарказму фальшь помпезных монументов – казённой памяти о войне, тогда как о миллионах замученных в сталинских лагерях вспоминать было не принято: «А ещё: / Где бродили по зоне каэры, // Где под снегом искали гнилые корни, // Перед этой землёй – никакие премьеры, // Подтянувши штаны, не преклонят колени!» [Галич 2003, с. 254–255]³. В поэме «Кадиш», посвящённой памяти пошедшего в газовую камеру за учениками Януша Корчака, откровенно скажет о том, что представляет собой послевоенная, подсоветская Польша (надо понимать, и весь так называемый соцлагерь): «Не возвращайтесь в Варшаву, // Я очень прошу Вас, пан Корчак! // Вы будете чужеземцем // В Вашей родной Варшаве!..» [Галич 2003, 323].

Другая важнейшая тематическая линия творчества Галича, в которой «Ошибка» занимает тоже, на наш взгляд, ключевое место, – социальное неравенство, пропасть между властью имущими и обыкновенными людьми. Высокопоставленные партийные чиновники живут в поэзии Галича (как и в реальности) своей, отдельной жизнью, безмерно далёкой от жизни простых людей. В последней строфе «Ошибки» эта тема выходит – за счёт ситуации охоты – на передний план; именно к ней и стягивается лирический сюжет. На другом по отношению к власти имущим социальном полюсе – погибшие войны.

Впервые Галич вышел на тему «барских» привилегий ещё до начала своего серьёзного, большого песенного творчества – в 1961 году; вышел с подачи Геннадия Шпаликова, сочинившего шуточные стихи «Мы поехали за город...» («...А за городом заборы, // За заборами – вожди»). Галич добавил к стихам Шпаликова свои, усилив политическую остроту противопоставления жизни «нашей» и жизни «вождей»: «А в пути по радио // Целый час подряд // Нам про демократию // Делали доклад. // А за семью заборами, // За семью запорами, // Там доклад не слушают – // Там шашлык едят!» [Галич 2003, 64, 66]⁴. Социальная пропасть прикрыта идеологией и ханжеской моралью. В следующем, 1962-м, году в чис-

³ См. об этой песне: [Свиридов 2009].

⁴ Об истории создания этой песни см.: [Крылов 2001, 14–18].

ле самых первых оригинальных авторских песен поэта появляется «Городской романс», герой которого предаёт свою любовь ради брака с дочерью большого чиновника: «А в глазах-то у тебя дача в Павшине, // Холуи да топтуны с секретаршами, // И как вы смотрите кино всей семейкою, // И как счастье на губах – карамелькою!..» [Галич 2003, 69] В позднейшем «Письме в семнадцатый век» (1973), одном из самых сложных произведений Галича, тема загородной жизни власть имущих возникнет на скрещении разных тематических линий: она будет контрастно, с сарказмом оттенена высокими религиозными мотивами («Направо – Лыковская Троица, // Налево – дача номер пять» [Галич 2003, 406]; «В вечерний дым уходит Троица, // На даче кушают обед» [Галич 2003, 407]), историко-культурной параллелью – включением в лирический сюжет «красотки Вермеера», словно читающей письмо лирического героя («У них бланманже сторожат сторожа, // Ключами звеня. // Простите меня, о моя госпожа, // Простите меня!» [Галич 2003, 407]), наконец, драматичной судьбой самого лирического героя, в которой обитатель дачи сыграл роковую роль («На этой даче государственной // Живёт светило из светил, // Кому молебн благодарственный // Я б так охотно посвятил!» [Галич 2003, 406–407]). Песня «Ошибка», в которой тема привилегий впервые переплелась с общенациональной (военной) темой, – важный шаг на пути поэта к этому масштабному лирическому полотну.

И ещё одна важная контекстуальная примета «Ошибки» – её ритмика. Текст песни, начиная с прижизненного «посековского» сборника «Поколение обречённых» [Галич 1972, 46–47], традиционно печатается именно в таком виде, в каком мы его воспроизвели в своей статье: каждая строфа состоит из восьми стихов. В. Бетаки, готовивший издание лирики Галича для серии «Новая библиотека поэта», утверждал, что Галич участвовал в подготовке «Поколения обречённых» как для первого (1972), так и для второго (1974) издания [Бетаки 2006, 333–334], просматривал тексты. А.Е. Крылов, напротив, убеждён, что считать «Поколение обречённых» книгой авторизованной нельзя [Крылов 1999]. Но готовил тексты к печати в любом случае не сам поэт.

Известно, что Галич был профессионально чуток к ритмическому звучанию стиха. Ему был знаком довольно редкий для поэтического и литературоведческого обихода термин «пеон»; он говорил, что одну из своих песен – «Номера» – писал именно как пеон (пеон четвёртый) [Богомоллов 2012а, 450–452]. Мы не располагаем автографом «Ошибки» и не можем судить о том, как записал её текст сам поэт, но он не мог бы не заметить, что при такой записи, которой пользуются все издатели

лирики поэта, нарушается ритм стиха. Скажем, в двестишии «Мы похоронены где-то под Нарвой, // Под Нарвой, под Нарвой» (и в любом другом) первый стих выдержан в ритме четырёхстопного дактиля, а второй – в ритме двустопного амфибрахия. Но стоит «вытянуть» две строки в одну – и мы получаем классический шестистопный дактиль, настоящий гомеровский гекзаметр («О, да помогут вам боги, имущие дома в Олимпе»)! Нельзя не признать, что и в ритмическом «сбое» (амфибрахий вместо дактиля) есть свой эффект, но всё-таки напрашивается выбор в пользу классического размера. Он слишком уникален: поэты двадцатого века им уже не пользовались.

Что даёт он автору «Ошибки»? Нам думается, что даёт большое («гомеровское») эпическое дыхание. Песня 1964 года, если вслушаться, – грандиозная поэтическая фреска, где многое напоминает о классическом эпосе: война, гибель воинов, память, предательство этой памяти, большое историческое время... Эрудиция Галича могла подсознательно (а может быть, и сознательно, ибо гомеровские мотивы в его творчестве иногда звучат, контрастно соприкасаясь с реальностью двадцатого века⁵) подсказать ему размер, на классическом уровне передающий дух новейшей эпопеи. Неспроста В. Буковский заметил (сразу после кончины Галича), что этот поэт «для нас <...> никак не меньше Гомера. Каждая его песня – это Одиссея, путешествие по лабиринтам души советского человека» [Буковский 1978, 127]. Позже эту идею развернёт Л. Плющ, назвавший свою статью о Галиче (кстати, вообще одну из первых статей о поэте) «Гомер опричного мира»; речь в ней пойдёт о присущем его творчеству «эпическом начале» [Плющ 1992]⁶.

Кроме того, стоит напомнить, что трёхсложник – размер «вальсовый», и для Галича это важно. В названиях его песен порой появляется слово «вальс» или «вальсок»: «Старательский вальсок», «Вальс, посвящённый уставу караульной службы», «Колыбельный вальс», «Вальс-баллада про тещу из Иванова», «Вальс его величества», «Кумачовый вальс». Все эти названия (как и, например, «Городской романс» или «Командировочная пастораль») ироничны или пародийны; их комизм в литературе о поэте уже отмечен [Плющ 1992, 312–313]. Традиционные музыкально-поэтические жанры словно «сталкиваются» с реальностью

⁵ «Привет тебе, друг доносчик, // Привет тебе, с новой книжкой! // Партийная Илиада! // Подарочный холузяж!» («Песня про велосипед» <1968?>); «Но нас не помчат паруса на Итаку, // В наш век на Итаку везут по этапу. // Везут Одиссея в телячьем вагоне, // Где только и счастья, что нету погонии!» («Возвращение на Итаку», 1969) [Галич 2003, 245; 273].

⁶ Ср.: [Сопровский 2019, 156–157].

двадцатого века, то печальной, то нелепой, то трагической. Их звучание становится от этого сниженным. Так, в названии песни «Старательский вальсок» (1963) второе слово настраивает на невинно-безмятежный лад, но песня звучит как инвектива в адрес современников, малодушно не замечающих происходящего вокруг них: «Но поскольку молчание – золото, // То и мы, безусловно, старатели» [Галич 2003, 79]. При этом интонация поющего поэта окрашена иронией.

Так вот, нам представляется, что песня «Ошибка» – это не только «новейшая эпопея», но и своего рода «охотничий вальсок». Ситуация охоты здесь семантически равноценна описанию старательской работы в прежней песне. Одни «стараются», другие охотятся – и оба занятия прикрывают главное: нежелательную правду жизни (в одном случае) и нежелательную правду смерти (в другом). Последние стихи «Ошибки» – «Там по пороше гуляет охота, // Охота, охота, // Там по пороше гуляет охота, // Трубят егеря!» [Галич 2003, 93] – Галич пел как раз с иронической интонацией, вполне в русле своего творческого понимания классического жанра вальса (и не только). Ирония его, конечно, приправлена горечью.

Надеемся, что комментаторский и интерпретаторский потенциал песни «Ошибка» не исчерпан, и изучение её ещё сулит множество открытий.

Источники

Бетаки 2006 – Бетаки В. *Примечания* // Галич А. Стихотворения и поэмы. СПб., 2006. С. 333–365.

Галич 1972 – Галич А. *Поколение обречённых*. Франкфурт-на-Майне, 1972.

Галич 2000 – Галич А. *Книга стихов 1942 года* // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. IV. М., 2000. С. 450–466.

Галич 2003 – Галич А. *Песня об Отчем Доме: Стихи. Песни. Статьи. Интервью. Ноты*. М., 2003.

Галич 2016 – Галич А. *Когда я вернусь: Стихотворения и поэмы*. СПб., 2016.

Народы СССР и Кубы – навеки вместе! 1964 – *Народы СССР и Кубы – навеки вместе!* // Правда. 1964. № 18. 18 янв. С. 1–2.

Литература

Аронов 2010 – Аронов М. *Александр Галич*. М.; Ижевск, 2010.

Богомоллов 2012a – Богомоллов Н.А. *А. Галич. «Номера»: Текстология, комментарий, интерпретация* // Текстологический временник: Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 2. М., 2012. С. 444–459.

Богомоллов 2012b – Богомоллов Н.А. *К вопросу о литературных источниках песни А. Галича «Ошибка»* // История литературы. Поэтика. Кино: Сб. в честь М.О. Чудаковой. М. 2012. С. 41–52.

Богоявленский, Митрофанов 1999 – Богоявленский Б., Митрофанов К. *«Ошибка» Александра Галича и исторические ошибки в художественном тексте* // История: Ежегод. прилож. к газ. «Первое сентября». 1999. № 14. С. 1–8.

Буковский 1978 – Буковский В. *«И возвращается ветер...»* Нью-Йорк, 1978.

Журбина 2009 – Журбина Д. *Два стихотворения о войне* // Литература: Науч.-методич. газ. для учителей словесности. 2009. № 8. С. 21–22, 27.

Зайцев 2003 – Зайцев В.А. *Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции*. М., 2003.

Карпухина 2003 – Карпухина Ю.С. *Романтическая традиция В.А. Жуковского в творчестве Галича* // Галич: Новые статьи и материалы. Вып. 2. М., 2003 [на тит. листе ошиб.: 2001]. С. 69–75.

Костромин 2001 – Костромин А.Н. *«Ошибка» Галича: ошибки сегоднешние и всевременные...* // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. Вып. 1. М., 2001. С. 148–165.

Крылов 1999 – Крылов А. *Как это всё было на самом деле* // Вопросы литературы. 1999. № 6. С. 279–286.

Крылов 2001 – Крылов А. *Галич – «соавтор»*. М., 2001.

Плющ 1992 – Плющ Л. *Гомер опричного мира* // Заклинание Добра и Зла: [О Галиче] / Сост. Н.Г. Крейтнер. М., 1992. С. 311–325.

Свиридов 2009 – Свиридов С.В. *Песенный обелиск* // Галич: Новые статьи и материалы. Вып. 3. М., 2009. С. 229–247.

Сопровский 2019 – Сопровский А. *Встать, чтобы драться, встать, чтобы сметь!* [Эссе 1989 г.] // Знамя. 2019. № 2. С. 147–158.

PHILOLOGICAL STUDY OF “OSHIWKA” (“MISTAKE”) BY ALEXANDER GALICH

© Kulagin Anatoliy Valentinovich (2019), SPIN-code: 1885-4061, Doctor of Philology, professor, State Social and Humanitarian University (30 Zelenaya str., Kolomna, Russia), litkaf@mail.ru

The article considers the song “Oshibka” (“Mistake”) (1964), a major work in the poetic heritage of A. Galich. The aim of the work is to recreate the creative history of “Oshibka” (“Mistake”), as well as to identify the key features of this song, which make it one of the central creations in the work of A. Galich. The article consists of two parts. The first part provides an analytical review of works devoted in whole or in part to “Oshibka” (“Mistake”). The interest of scholars mainly gravitates to several issues. The first issue is the historical basis of the work, which revolves around the unsuccessful Leningrad-Novgorod offensive operation of the Red Army in early 1944 and Khrushchev and Fidel Castro hunting trip in Zavidovo. The second issue is the origin date of the song (the poet himself mistakenly attributed it to 1962). The third issue is the literary genesis of “Oshibka” (“Mistake”): scholars consider the poems by N. Mayorov,

B. Slutsky, D. Samoilov, A. Mezhirov, the ballads of Zhukovsky and Lermontov as the main sources. The second part of the article confirms the sequential nature of the song: it sheds light on high social relevance of Galich’s military themes and their darker sides, and raises to a new level the theme of social injustice, the gap between the lives of party officials and ordinary people - a topic which was previously addressed by the poet but which received a new level of poetic comprehension of the country’s history only in “Oshibka” (“Mistake”). The author of the article also analyzes the rhythm of the song, noting that the use of a hexameter (dactylic hexameter) reminds the listener and reader to the Homeric epic, with its inherent nation-wide scale of events, which is also important for the author of “Oshibka” (“Mistake”). The three-beat rhythm also reminds of the waltz music genre: in comparison with Galich’s ironic song “Staratelskiy Valsok” (“Little Waltz of Prospectors”), “Oshibka” (“Mistake”) sounds like a statement stained with bitter irony of the loss of historical memory and values of past eras by Galich’s contemporaries.

Keywords: Galich, song “Oshibka” (“Mistake”), creative history, historical basis, context, rhythm.

References

(Articles from Scientific Journals)

Богоявленский, Митрофанов 1999 – Bogoyavlenskiy B., Mitrofanov K. «*Oshibka*» Aleksandra Galicha i istoricheskiye oshibki v khudozhestvennom tekste [“Mistake” by Alexander Galić and historical errors in the literary text], *Istoriya: Ezhenedel’noye prilozheniye k gazete “Pervoye sentyabrya”* [“History”: weekly annex to the newspaper “First September”], 1999, no 14, pp. 1–8. (In Russian).

Журбина 2009 – Zhurbina D. *Dva stikhotvoreniya o voyne* [Two poems about the war], *Literatura: Nauchno-metodicheskaya gazeta dlya uchiteley slovesnosti* [Literature: Research and methodological newspaper for teachers of philology], 2009, no 8, pp. 21–22, 27. (In Russian).

Крылов 1999 – Krylov A. *Kak eto vsoyo bylo na samom dele* [How it really was], *Voprosy literatury* [Literary topics], 1999, no 6, pp. 279–286. (In Russian).

Сопровский 2019 – Soprovskiy A. *Vstat', chtoby drat'sya, vstat', chtoby smet'!* [Esse 1989 g.] [Stand up to fight, stand up to dare!], *Znamya* [The Ensign], 2019, no 2, pp. 147–158. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

Богомолов 2012a – Bogomolov N.A. *A. Galich. "Nomera": Tekstologiya, kommentariy, interpretatsiya* [A. Galić. "Numbers": Texology, commentary, interpretation], in *Tekstologicheskiy vremennik: Voprosy tekstologii i istochnikovedeniya* [Textual chronicle: Issues of Texology and Source Studies], vol. 2. Moscow, 2012, pp. 444–459. (In Russian).

Богомолов 2012b – Bogomolov N.A. *K voprosu o literaturnykh istochnikakh pesni A. Galicha "Oshibka"* [To the question of literary sources of song "Mistake" by A. Galić], in *Istoriya literatury. Poetika. Kino: Sbornik v chest' M.O. Chudakovoy* [History of literature. Poetics. Cinema: Collection in honor of M.O. Chudakova]. Moscow, 2012, pp. 41–52. (In Russian).

Карпухина 2003 – Karpukhina Yu.S. *Romanticheskaya traditsiya V.A. Zhukovskogo v tvorchestve Galicha* [The romantic tradition of V.A. Zhukovsky in works by Galić], in *Galich: Novyye stat'i i materialy* [Galić: New articles and materials], vol. 2. Moscow, 2003, pp. 69–75. (In Russian).

Костромин 2001 – Kostromin A.N. *"Oshibka" Galicha: oshibki segodnyashniye i vsevremennyye...* ["Mistake" by Galić: mistakes today and all-time...], in *Galich: Problemy poetiki i tekstologii* [Galić: Problems of poetry and textology], vol. I. Moscow, 2001, pp. 148–165. (In Russian).

Плющ 1992 – Plyushch L. *Gomer oprichnogo mira* [Homer of the oprichnina world], in *Zaklinaniye Dobra i Zla: [O Galiche]* [Spell of Good and Evil: [About Galić]], sostavitel' N.G. Kreytner. Moscow, 1992, pp. 311–325. (In Russian).

Свиридов 2009 – Sviridov S.V. *Pesennyy obelisk* [Song obelisk], in *Galich: Novyye stat'i i materialy* [Galić: New articles and materials], vol. 3. Moscow, 2009, pp. 229–247. (In Russian).

(Monographs)

Аронов 2010 – Aronov M. *Aleksandr Galich* [Alexander Galić]. Moscow; Izhevsk, 2010. (In Russian).

Буковский 1978 – Bukovskiy V. *"I vozvrashchayetsya veter..."* ["And wind returns ..."]. New York, 1978. (In Russian).

Зайцев 2003 – Zaytsev V.A. *Okudzhava. Vysotskiy. Galich: Poetika, zhanry, traditsii* [Okudzhava. Vysotsky. Galić: Poetry, genres, traditions]. Moscow, 2003. (In Russian).

Крылов 2001 – Krylov A. *Galich – "soavtor"* [Galić as a "co-author"]. Moscow, 2001. (In Russian).

Поступила в редакцию 11.07.2019

ПОЭТИЗИРОВАННЫЙ РАБЛЕЗИАНСКИЙ БРЕВИАРИЙ («КОНСПЕКТ» ТИМУРА КИБИРОВА)

© **Коровашко Алексей Валерьевич (2019)**, SPIN-code: 9423-5439, доктор филологических наук, профессор, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Российская Федерация, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), welt20062@yandex.ru

Статья посвящена анализу и интерпретации стихотворения Тимура Кибирова «Конспект», входящего в сборник «Интимная лирика» (1998). В ходе анализа устанавливается, что, вопреки названию, данное стихотворение представляет собой не поэтический парафраз ключевых положений знаменитой книги Михаила Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1965), а, условно говоря, систему лирических контраргументов автора, предназначенных для опровержения такого бахтинского тезиса, как возможность обретения бессмертия внутри карнавального коллективно-родового тела. В полном соответствии с лично выработанной индивидуальной философией, отражающейся во множестве других поэтических текстов, Кибиров стремится доказать, что единственная форма бессмертия, доступная человеку, – это бессмертие, предлагаемое христианской доктриной. Концепция бессмертия, защищаемая Бахтиным в книге о Рабле, соотносится не столько с христианством в различных его ответвлениях, сколько с учениями стоиков и материалистическим мирозерцанием. Помимо экспликации смысловой доминанты анализируемого стихотворения, статья описывает корреляции, существующие между его конкретными структурными элементами и теми фрагментами монографии Бахтина, которые спровоцировали их появление. Кроме того, в статье регистрируются и характеризуются все «следы» бахтинской философско-литературоведческой теории в корпусе текстов кибировской лирики. Наряду с этим излагаются наблюдения над спецификой композиционного членения стихотворения «Конспект», подчиненного задачам дезавуирования бахтинской концепции карнавала. Уделяется также внимание обозначению того места, которое стихотворение «Конспект» занимает и в художественном пространстве «Интимной лирики», и в эволюции кибировского творчества в целом.

Ключевые слова: Михаил Бахтин, Тимур Кибиров, Франсуа Рабле, конспект, маргиналии, карнавал, амбивалентность, стоицизм, христианство, бессмертие

Сборник «Интимная лирика» (1998) занимает особое место в творчестве Тимура Кибирова. Сам он в предисловии объясняет отличие «Интимной лирики» от всего написанного ранее следующим образом: «...Большинство стихотворений, составивших эту книжку, резко отли-

чаются от всего, что я публиковал до сих пор. Дидактика предыдущих книг, искреннее желание сеять, если не вечное, то разумное и доброе, жизнеутверждающий пафос, сознание высокой социальной ответственности мастеров слова и т. п., к сожалению, уступили место лирике традиционно романтической, со всеми ее малосимпатичными свойствами: претенциозным нытьем, подростковым (или старческим) эгоцентризмом, высокомерным и невежественным отрицанием современных гуманитарных идей, дурацкой уверенностью в особой значимости и трагичности авторских проблем, et cetera» [Кибиров 2009, 316].

Разумеется, процитированное признание представляет собой не искренний рассказ об особенностях персональной творческой эволюции, а литературный прием, заключающийся в ироническом обыгрывании традиционных воззрений на природу поэтического творчества. Вместе с тем это признание, пусть и не напрямую, содержит вполне достоверную информацию о смене авторских пристрастий. До окончания “перестройки” Кибиров занимался тем, что пародийно воспроизводил штампы и формулы господствующего советского языка, включающие в себя и те из них, которые обслуживали литературную «дидактику», призывающую писателей сеять заготовленные Некрасовым семена разумности, доброты и вечности, не сбиваться с жизнеутверждающей тональности, осознавать всю серьезность ответственности перед партией и правительством и так далее.

Семь лет спустя, именно столько прошло между 1991 и 1998 годами, Кибиров неожиданно обнаружил, что постперестроечный язык, доминирующий в интеллигентском “волапуке” и средствах массовой информации, столь же клиширован, пуст и далек от подлинной реальности, как и абсолютно выхолощенный “говорильный аппарат” советской эпохи¹.

Поскольку в речевых средствах, не требующих паразитирования на кем-то созданном языковом “теле”, Кибиров был достаточно стеснен, ему не оставалось ничего другого, как направить свои силы по уже

¹ Свидетельств того, что этот язык воспринимается Кибировым как своеобразный жаргон новоявленных “офеней”, торгующих оптом и в розницу залежалым импортным товаром постмодернистской выделки, в «Интимной лирике» предостаточно. Приведем лишь два примера: «Мы говорим не дискурс, а дискурс! / И фраера, не знающие фени, / трепещут и тушуются мгновенно, / и глохнет самый наглый балагур!...» [Киби́ров 2009, 327]; «Даешь деконструкцию! Дали. / А дальше-то что? – А ничто. / Над кучей ненужных деталей / сидим в мирозданье пустом. // Постылые эти бирюльки / то так мы разложим, то сяк, / и эхом неясным и гулким / крошечный ответствует мрак...» [Киби́ров 2009, 342].

привычному руслу иронизирования и пародии. Разница с предшествующими поэтическими опытами заключалась только в том, что если ранее Кибиров добывал необходимые словесные блоки, «с энергией тупою вгрызаясь в гипс советского ампира» [Кибиров 2009, 340], то теперь под его руками оказался материал совсем иного рода – текучий, не до конца устоявшийся, аморфный. Для преодоления этого материала вполне хватало старческой “беззубости”, обходящейся минимальными энергетическими затратами.

Самую жидкую пищу поэтическому воображению Кибирова давали гуманитарные шлягеры 1990-х, истолкованию и переосмыслению которых и посвящена большая часть «Интимной лирики». Труды Ролана Барта, Валерия Подороги, Александра Эткинда и других властителей постперестроечных российских дум стали для Кибирова, с одной стороны, источником вдохновения, а с другой – объектом приложения давно отретпированных стихотворных методик. Раскрывая двери своей творческой лаборатории, Кибиров с профессиональной иронической ухмылкой приглашает читателя войти внутрь. «В помощь неутомимым исследователям проблем интертекстуальности, – сообщает он, – в конце книги приводится список основной литературы, так или иначе использованной при написании этой книги» [Кибиров 2009, 317]. Это вполне, надо сказать, привычное обнажение приема не только страхует автора от возможных претензий к предлагаемым интерпретациям и оценкам (“Что вы хотите? Это же не всерьёз!”), но и создает пародийную имитацию научного трактата, предполагающего обязательное присутствие подробной библиографии.

Среди книг, образующих содержательно-тематическое ядро «Интимной лирики», есть и книга Михаила Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М., 1990), которой посвящено стихотворение «Конспект»².

² Стоит отметить, что история мировой поэзии знает множество случаев, когда высказывание, книга или даже целая мировоззренческая система какого-нибудь философа становились предметом лирической медитации (достаточно сослаться в этой связи на коллекцию соответствующих примеров, содержащихся в монографии Л.А. Калинникова «Иммануил Кант в русской поэзии» ([Калинников 2008])). Но ситуации, в которых роль стимула к созданию стихотворных опытов доставалась труду скорее филологическому (в большей степени соприкасающемуся с литературоведением, чем с философией как таковой), чрезвычайно, насколько можно судить, редки. В качестве поэтических произведений, имеющих типологически сходную с кибировским «Конспектом» генеалогию, можно назвать, в частности, стихотворения Федора Сологуба «Чародей-

Нельзя не обратить внимание на то, что с чтением этой монографии Тимур Юрьевич слегка подзадержался. Будучи впервые опубликованной в 1965 году, книга Бахтина довольно быстро стала поставщиком расхожих терминов и концепций. Уже в 1970-е годы в обязательный лексикон прогрессивного советского гуманитария прочно вошли ее основные понятия («карнавал», «амбивалентность», «материально-телесный низ» и т.д.). Но по каким-то причинам Кибиров приобщился к бахтинской мудрости уже тогда, когда «Творчество Франсуа Рабле» прекратило быть библиографической редкостью и превратилось в набор мемов, регулярно всплывающих даже в речах студентов-первокурсников. Иными словами, бахтинскую книгу Кибиров законспектировал не тогда, когда она была «ворованным воздухом» (точнее было бы сказать – полуворованным), а тогда, когда она стала предметом ритуализованных манипуляций, выражающихся, например, в ее обязательном упоминании филологами-диссертантами, усматривающими «карнавальное начало» в любом приеме пиццы, даже если этот прием осуществлялся в университетской столовой³.

Прежде чем перейти к анализу внутренней структуры кибировского стихотворения, отметим, что заголовок, которым снабдил его автор, не является адекватным отражением содержательных параметров текста. Понятие «конспект» отсылает нас к идее предельно краткой фиксации

ный плат на плечи...» (1897) и «Нет словам переговоров...» (1922), инициированных чтением исследования Николая Крушевского «Заговоры как вид русской народной поэзии» (1876). Хотя сборник «Чародейная чаша» (1922), куда включены указанные стихотворения, не имеет списка использованной литературы, он обладает несомненными признаками квазинаучного оформления, выражающимися в том, что и к «Чародейному плату...», и к «Нет словам переговоров...» Сологуб делает примечания, вынесенные в конец книги и воспроизводящие цитаты из труда Крушевского (подробнее о влиянии Крушевского на Сологуба см.: [Коровашко 2009]).

³ Вероятнее всего, именно доступность издания 1990 года и послужила главным фактором, обусловившим обращение Кибирова к штудированию «библии» карнавала. На излете перестройки книга Бахтина была напечатана тиражом 50000 экземпляров, что на долгое время превратило ее из дефицитного товара в массовый продукт, регулярно всплывающий у букинистов по очень доступной цене. Впрочем, ради спасения чести чужого поэтического мундира вполне можно допустить, что на момент создания «Интимной лирики» Кибиров занимался не чтением, а углубленным перечитыванием книги Бахтина, с которой впервые ознакомился еще при советской власти. Однако такое допущение ничего не отменяет в наших дальнейших рассуждениях.

основных положений исходного произведения. По большому счету, конспект должен позволить любому, кому он попал в руки, получить представление о том произведении, которое послужило для него источником. Стихотворение Кибирова при всем желании нельзя рассматривать в качестве «пособия», дающего возможность реконструировать бахтинскую теорию народно-смеховой культуры. Впрочем, было бы по меньшей мере наивно предъявлять к лирической миниатюре требования подобного рода. У нее совсем другие задачи, лежащие не в области увеличения информативности, а в сфере, условно говоря, нагнетания суггестивности. Учитывая все эти уточнения, следует, однако, признать, что заглавие кибировского стихотворения обещает несколько больше, чем читатель в итоге получает. Это рассогласование читательских ожиданий и авторских деклараций не возникло бы, придумай Кибиров своему произведению другое название. Соревноваться с ним в «нейминге» мы, понятное дело, не будем, ограничимся лишь указанием на то, что в семантическом плане анализируемое стихотворение находится достаточно далеко от конспекта или парафразы, зато приближается к такому жанру, как маргиналии. Перед нами не рифмованное сокращенное изложение большого научного труда, а спровоцированное некоторыми его фрагментами и положениями частное высказывание.

При установлении соответствий между бахтинской книгой и произведением Кибирова становится очевидно, что все они делятся на две неравные по объему группы. К первой из них, содержащей меньшее количество элементов, относятся прямые отражения бахтинской терминологии. В «Конспекте», что, естественно, вполне предсказуемо, читатель сталкивается с такими ключевыми для «Творчества Франсуа Рабле» категориями, как «амбивалентность» и «карнавал». Другим опорным терминам данного исследования, «гротеску», «площадному слову» и «материально-телесному низу», в стихотворении Кибирова места не нашлось (будь это настоящий конспект, а не его поэтизированный вариант)⁴.

⁴ Есть в «Конспекте» и практически обязательный для любого разговора о Бахтине термин «диалог», восходящий к «Проблемам поэтики Достоевского». В пандан к нему следовало бы ожидать упоминание «хронотопа», но «Конспект» каким-то чудесным образом обходится без этого удручающе затертого слова. Однако в корпусе кибировской лирики, взятой как единое целое, мы это понятие все-таки находим. Фигурирует оно в стихотворении «Тема», открывающем сборник «Шалтай-Болтай», опубликованный в 2002 г. Вот его первая строфа, в которой и звучит знаменитый бахтинский термин: «Жил да был богов певец, / Пел он, пел и, наконец / оказался в полной жопе. / В этом скорбном хронотопе /

Вторую группу схождений, доминирующую в количественном плане, образуют не прямые отражения тех образов, которые фигурируют в пятой и шестой главах бахтинской монографии (под непрямыми отражениями мы понимаем все те случаи, когда исходное слово или фраза предстают в тексте-реципиенте в измененном обличье, например, в виде реминисценции, аллюзии, парафразы, смутно угадываемого отзвука и т.п.).

Так, строчки «я весь дерьмом измазан, я смешон» [Кибилов 2009, 325] коррелируют с рассуждениями Бахтина о том, что карнавалы гротескные снижения предполагали, помимо прочего, различные манипуляции с человеческими экскрементами: «...испражнения, – пишет он в главе "Площадное слово в романе Рабле", – играли большую роль в ритуале праздника глупцов. Во время торжественного служения избранного шутовского епископа в самом храме кадили вместо ладана испражнениями. После богослужения клир садился на повозки, нагруженные испражнениями; клирики ездили по улицам и бросали испражнениями в сопровождающий их народ. Забрасывание калом входило и в ритуал шаривари. До нас дошло описание шаривари XIV века в «Roman du Fauvel»; из этого описания мы узнаем, что метание кала в прохожих практиковалось тогда рядом с другим ритуальным жестом – бросанием соли в колодезь» [Бахтин 1990, 163].

Фраза «утоплен в этом море разлитом» [Кибилов 2009, 325] восходит к замечаниям Бахтина о таких типичных гротескных образах, как «обливание мочой и потопление в моче» [Бахтин 1990, 163], играющих большую роль в романе Рабле («Напомним знаменитый эпизод первой книги романа (гл. XVII), в котором Гаргантюа обливает своей мочой любопытных парижан, столпившихся вокруг него; напомним в той же книге эпизод с кобылой Гаргантюа, затопившей у брода Вед своею мочой часть войска Пикрохола, и эпизод с паломниками, попавшими в поток мочи Гаргантюа; наконец, из второй книги напомним затопление мочой Пантагрюэля лагеря Анарха» [Бахтин 1990, 163-164]).

Траектории, по которым продукты бахтинских дискурсивных практик попадают в пространство кибиловского «Конспекта», могут быть и более замысловатыми. Возьмем, допустим, образ «площадной музыки». У Бахтина этот образ не встречается, но в рецепте, по которому его сотворил Кибилов, никакого секрета нет. Говоря о «площадных элементах», наполняющих роман Рабле, Бахтин упоминает «крики Парижа»

Наш певец уж не поет – / тесно здесь для Каллиопы, / не влетит сюда Эрот!..» [Кибилов 2009, 513].

(устную уличную рекламу) и сообщает, что они «были облечены в стихотворную форму и исполнялись на определенную мелодию» [Бахтин 1990, 170]. Рекламный слоган, звучащий на площади и положенный на музыку, и дает в итоге «музыку эту площадную» [Кибиров 2009, 325].

Сетования лирического героя на то, что он «утробною веселой поглощен, / вагиною хохочущей засосан» [Кибиров 2009, 325], не подпадают под категорию цитирования, пусть даже приблизительного. Однако их можно рассматривать как модусы лексико-семантической “субстанции”, пронизывающей книгу Бахтина и заключающейся в уравнивании «разверзающегося зева земли», «материнской утробы», «разинутого рта людей и животных» [Бахтин 1990, 364]. По справедливому утверждению Бахтина, «рот в гротескной топографии соответствует чреву и “uterus”» [Бахтин 1990, 365]. Эпитет «хохочущая», в книге о Рабле нигде не применяемый для обозначения органа, названного Кибировым, мотивирован эффектом автоматической констелляции типовых гротескных элементов: их соположение всегда таково, что возникает ощутимое комическое воздействие. Практически всё, «изображенное с помощью образов материально-телесного низа, снижается, очеловечивается и превращается в смешное страшилище» [Бахтин 1990, 372], способное и поглощать, и хохотать.

Парные образы «гуденья спермы» и «голошенья крови» [Кибиров 2009, 325] также могут показаться личным изобретением Кибирова, но и они имеют своим основанием не только индивидуальное воображение поэта, но и множество тех моментов в монографии Бахтина, которые затрагивают материально-телесные, физиологические аспекты карнализации. Их квинтэссенцию дает нам анализ начальной главы «Пантагрюэля», содержащий следующие положения: «После убийства Авеля пропитанная кровью земля была исключительно плодородной. <...> Таков первый телесный мотив этой главы. Его гротескно-карнавальный характер очевиден; первая смерть (по библейскому сказанию, смерть Авеля была первою смертью на земле) обновила плодородие земли, оплодотворила ее. Здесь – уже знакомое нам сочетание убийства и родов, но в космическом аспекте земного плодородия. Смерть, труп, кровь, как семя, зарытое в землю, поднимается из земли новой жизнью, – это один из древнейших и распространеннейших мотивов. Другая вариация его: смерть обсеменяет мать-землю и заставляет ее снова родить. Эта вариация часто расцвечивается эротическими образами (конечно, не в узком и специфическом смысле этого слова). <...> Но этот древний образ смерти-обновления, во всех его вариациях и оттенках, Рабле склонен воспринимать не в высоком стиле античных мистерий, а

в карнавальном, народно-праздничном духе, как веселую и трезвую уверенность в относительном историческом бессмертии народа и себя в народе» [Бахтин 1990, 362-363].

Смерть, по Бахтину, присуща только телу индивидуальному. В противостоящем ему гротескном или родовом теле (оба этих понятия Бахтиным смешиваются) «смерть ничего существенного не кончает, ибо смерть не касается родового тела, его она, напротив, обновляет в новых поколениях» [Бахтин 1990, 357]. Принадлежность к этому родовому телу, обладающему «коллективным историческим бессмертием» [Бахтин 1990, 359], будто бы дает человеку ощущение сопричастности вечной жизни, отменяя факт печальной конечности его существования.

Опровержением этого оптимистического тезиса или, может быть, что будет точнее, декларацией принципиального несогласия с ним и является стихотворение Кибирова.

При таком подходе его композицию можно считать трехчастной, причем части эти несимметричны, образуя схему 5 – 1 – 1.

Первые пять строф – это описание бахтинского карнавала, данное словно изнутри, глазами его непосредственного участника, не столько рефлектирующего, сколько действующего (карнавал этот, добавим, напоминает воспетую Львом Толстым стихийную «роевую» жизнь): «Участвуя в бахтинском карнавале, / я весь дерьмом измазан, я смешон, / утоплен в этом море разливанном, / утробой веселой поглощен, // вагиною хохочущей засосан, / я растворяюсь в жиже родовой. / Вольно же было молодцу без спросу / внимать музыке этой площадной! // Блатной музычке, гоготу и реву, / срамным частушкам уличных сирен, / гуденью спермы, голошенью крови, / вольно же было отдаваться в плен? // Вольно же было липкую личину / на образ и подобье надевать, / Отца злословия, изменяя Сыну / под юбкою Праматери шнырять? // Зачем же, голос мой монологичный, / так рано ты отчаялся звать, / солировать средь нечисти безличной, / на Диалог предвечный уповать?» [Кибиров 2009, 325].

Шестая строфа – это своего рода теоретическое осмысление только что описанного, причем голос лирического героя здесь как бы начинает звучать через уста самого Бахтина: «Бубни теперь, что смерть амбивалентна, / что ты воспрянешь в брюхе родовом, / что удобряют почву экскременты, / и в этих массах все нам нипочём...» [Кибиров 2009, 325].

И, наконец, третья часть, ограниченная последней строфой, – это опровержение той философской и мировоззренческой концепции, которая излагалась и обдумывалась на протяжении первых двух частей. Метафорически обозначая стандартные карнавальные действия как при-

людно разыгрываемую смерть отдельного персонажа (неразрывная связь любого карнавала со смертью может быть проиллюстрирована хотя бы традиционным уничтожением масленичных кукол), Кибилов отвергает попытку Бахтина отождествить происходящее с праздничным обретением бессмертия внутри коллективно-родового тела: «что все равно... Не все равно, мой милый! / И смерть есть смерть, и на миру она / не менее противна, чем в могиле, / хотя, конечно, более красна» [Кибилов 2009, 326].

С его точки зрения, обещание бессмертия через попадание в цепь умираний и рождений, создающих в своем чередовании пульсацию космической жизни, столь же дешевый трюк, что и посулы бесконечного постмортального существования в народной памяти или вечного продолжения личного бытия в череде потомков. Вариант бессмертия, предлагаемый Бахтиным в книге о Рабле, ничем, по сути дела, не отличается от учения о спасении, развивавшегося в античную эпоху философами-стоиками. Последние пытались гарантировать своим adeptам «вечность, но в безличной и анонимной форме – в форме бессознательного фрагмента космоса» [Ферри 2018, 63]. В их учении «смерть – это всего лишь переход, но этот переход осуществляется от личного и сознательного состояния <...> к состоянию слияния с космосом, в котором мы теряем все, что составляет нашу сознательную индивидуальность» [Ферри 2018, 63]. Однако стоикам нечего предложить тем, кто хотел бы после смерти сохранить, с одной стороны, собственное «я», а с другой – «встретиться с теми, кого любил, услышать, если это возможно, их голоса, увидеть их лица, а не встретить их в форме безличных космических фрагментов, камней или овощей...» [Ферри 2018, 63] (а тем более, позволим себе данное дополнение, – в форме продуктов деятельности пресловутого материально-телесного низа).

Нет большого секрета в том, какую форму бессмертия предпочитает сам Кибилов. Пусть в «Конспекте» и отсутствуют прямые указания на этот счет, но стоит нам выйти за его пределы, как ориентация поэта на систему христианских ценностей приобретёт характер неустраимой очевидности. Роль символа веры в «Интимной лирике» выполняет финальное стихотворение сборника. В нем повествуется о том, как престарелый юнкер Шмидт, глядя в зеркало, «вынимает пистолет <...>, чтоб Творцу вернуть билет» [Кибилов 2009, 347].⁵ Лирический герой на пра-

⁵ В генетическом аспекте данное стихотворение Кибилова нужно рассматривать как заочный диалог с творением Козьмы Пруtkова «Юнкер Шмидт»: «Вянет лист. Проходит лето. / Иней серебрится... / Юнкер Шмидт из пистолета /

вах создателя того замкнутого поэтического мира, в котором обитает планирующий самоубийство персонаж, стремится отговорить его от рокового поступка. Сначала он апеллирует к доводам разума, эстетического чувства и этического долга («Дорогой, честное слово, / это глупо и не ново, / некрасиво, нездорово! Ты же офицер»⁶ [Кибиров 2009, 347], но в конце концов использует календарный аргумент сакрального свойства: «Дело в том, что скоро Пасха! / В самом деле скоро Пасха! / Сплюнь три раза, вытри глазки! / Смирно! / Шаго-ом / арш!» [Кибиров 2009, 347].

Несмотря на то, что среди усердных читателей Бахтина были и те, кто доказывал необходимость определять этого ученого «путем сопряжения его с солнцем и далее с Пасхой» [Турбин 1991, 103], приближаясь тем самым к созданию новой, весьма специфической религии, заподозрить Кибирова в подобной “ереси” решительно невозможно. Пасха, о которой идет речь в «Престарелом юнкере Шмидте...», – это Светлое Христово Воскресение. Именно из Пасхального канона, а не из «Творчества Франсуа Рабле...» лирический герой Кибирова получает «благу» весть о разрушении смерти» [Флоровский 1935, 135].

Источники

Кибиров 2009 – Кибиров Т. *Стихи*. М., 2009.

Прутков 1965 – Прутков Козьма. *Полное собрание сочинений*. Л., 1965.

Литература

Бахтин 1990 – Бахтин М.М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М., 1990.

Калинников 2008 – Калинин Л.А. *Иммануил Кант в русской поэзии (философско-эстетические этюды)*. М., 2008.

Коровашко 2009 – Коровашко А.В. *Заговоры и заклинания в русской литературе XIX-XX веков*. М., 2009.

Турбин 1991 – Турбин В.Н. «И захватите с собой масла и сахару» (Два письма М.М. Бахтина: публикация и примечания) // Бахтин и философская культура XX века (Проблемы бахтинологии). Вып. I. Ч. 2. СПб., 1991. С. 99-106.

Хочет застрелиться. // Погоди, безумный, снова / Зелень оживится! / Юнкер Шмидт! честное слово, / Лето возвратится!» [Прутков 1965, 64].

⁶ В строгом смысле слова юнкер офицером не является, но для лирического стихотворения точность воспроизведения воинских чинов и званий относится к числу простительных погрешностей.

Ферри 2008 – Ферри Люк. *Краткая история мысли. Трактат по философии для подрастающего поколения*. М., 2018.

Флоровский 1935 – Флоровский Г. *О воскресении мертвых // Переселение душ. Проблема бессмертия в оккультизме и христианстве*. Paris, 1935. С. 135-167.

POETIZED RABLESIAN BRIVIARY (TIMUR KIBIROV'S POEM "KONSPEKT")

© **Korovashko Alexey Valerievich (2019)**, SPIN-code: 9423-5439, Doctor of Philology, professor, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (23 Prospekt Gagarina (Gagarin Avenue), Nizhnij Novgorod, 603950, Russian Federation), welt20062@yandex.ru

The article is devoted to the analysis and interpretation of Timur Kibirov's poem "Konspekt" ("Synopsis"), which is part of the collection "Intimate Lyrics" (1998). The analysis of the poem shows that, contrary to the name, this poem is not a poetic paraphrase of the key provisions of the famous book of Mikhail Bakhtin "The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance" (1965), but, relatively speaking, the author's lyrical counterarguments intended for refutation of such a Bakhtinsky thesis as the possibility of gaining immortality within a carnival collective tribal body. In full accordance with the personally developed individual philosophy, reflected in many other poetic texts, Kibirov seeks to prove that the only form of immortality available to man is immortality offered by Christian doctrine. The concept of immortality advocated by Bakhtin in the book on Rabelais is related not so much to Christianity in its various denominations as to the teachings of the Stoics and the materialistic worldview. In addition to the explication of the semantic dominant of the analyzed poem, the article describes the correlations that exist between its specific structural elements and those fragments of Bakhtin's monograph that provoked their appearance. Moreover, the article contains records and describes all the "traces" of the Bakhtin's philosophical and literary theory in the corpus of texts of Kibirov's lyrics. The author also makes observations on the specific features of compositional division of the poem "Konspekt" ("Synopsis"), which serves the purpose of disavowing Bakhtin's concept of carnival. The study also focuses on the designation of the place that the poem "Konspekt" ("Synopsis") occupies both in the artistic space of "Intimate Lyrics" and in the evolution of Kibirov's work in general.

Keywords: Mikhail Bakhtin, Timur Kibirov, Francois Rabelais, synopsis, marginal, carnival, ambivalence, stoicism, Christianity, immortality

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

Турбин 1991 – Turbin V.N. «*I zakhvatite s soboy masla i sakharu*» (*Dva pis'ma M.M. Bakhtina: publikatsiya i primechaniya*) ["And Take Oil and Sugar with You" (Two Letters by M. M. Bakhtin: Publication and Notes)].

Bakhtin i filosofskaya kul'tura XX veka (Problemy bakhtinologii) [Bakhtin and the philosophical culture of the 20th century (Problems of bakhtinology)]. Вып. I. СН. 2. St.Petersburg., 1991, pp. 99-106. (In Russian).

Флоровский 1935 – Florovskiy G. *O voskresenii mertvykh* [About the resurrection of the dead]. *Pereseleniye dush. Problema bessmertiya v okkul'tizme i khristianstve* [Reincarnation. The Problem of Immortality in Occultism and Christianity]. Paris, 1935, pp. 135-167. (In Russian).

(Monographs)

Бахтин 1990 – Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [The work of Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, 1990. (In Russian).

Калинников 2008 – Kalinnikov L.A. *Immanuel Kant v russkoy poezii (filosofsko-esteticheskiye etyudy)* [Immanuel Kant in Russian poetry (philosophical and aesthetic studies)]. Moscow, 2008. (In Russian).

Коровашко 2009 – Korovashko A.V. *Zagovory i zaklinaniya v russkoy literature XIX-XX vekov* [Spells in Russian literature of the XIX-XX centuries]. Moscow, 2009. (In Russian).

Ферри 2008 – Ferri Lyuk. *Kratkaya istoriya mysli. Traktat po filosofii dlya podrastayushchego pokoleniya* [A brief history of thought. A treatise on philosophy for the younger generation]. Moscow, 2018. (In Russian).

Поступила в редакцию 11.09.2019

«СТАРШИЙ СЫН» А.В. ВАМПИЛОВА: СТАНОВЛЕНИЕ РОДОВОЙ УТОПИИ

© **Деменева Ксения Александровна (2019)**, orcid.org/0000-0003-3775-5397, SPIN-code: 3094-3263, кандидат филологических наук, преподаватель, НИУ Высшая Школа Экономики (Россия, 603005, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, 25/12), x.demeneva@gmail.com

В статье рассматриваются особенности сюжетного построения комедии А.В. Вампилова «Старший сын», отражающие процесс становления родовой утопии, которая мыслится как идеальная среда существования человека. Отмечается, что при создании пьесы Вампилов обращается не к характерной для отечественного театра мольеровской сатирической традиции, а к менее востребованной шекспировской комедиографической стратегии, поднимая вопрос о возможности достижения подлинного семейного единения, перерастающего в родовую утопию. Используя мифопоэтический метод и метод литературной герменевтики, автор устанавливает, что семейный мир Сарафановых может быть сопоставлен с родовой общиной, которая первоначально изображается как неполная: сформировавшись благодаря созидательному материнскому элементу, воплощенному в образе Сарафанова, она лишена отцовского начала как стабилизирующей силы, сдерживающей распад рода. Такой силой становится Бусыгин, который, пересекая границу внутреннего пространства семьи, отказывается от позиции рефлексирующего скептика и разделяет хранимые Сарафановым этические ценности всеобщего равенства и единения. В результате, объединяющее героев семейное чувство, имеющее надындивидуальную природу, позволяет им построить родовую утопию – идиллический мир, идеальный духовный организм, изолированный от несовершенной, конфликтогенной внешней действительности. Особую роль в создании родовой утопии играет хронотоп предместья, провинциального городка, который, существуя на границе миров деревни и большого города, обеспечивает баланс между старыми и новыми ценностями, стабильность и защищенность семьи. Делается вывод, что в художественном мире пьесы норма связана не с укреплением внешних социальных связей, а с установлением форм родства, которые являются ключом к выявлению субстанционального содержания субъективности персонажей.

Ключевые слова: Вампилов А.В., «Старший сын», драматургия, пьеса, комедия, сюжет, родовая утопия

Пьеса «Старший сын» известна в двух редакциях: первая, имевшая рабочее название «Предместье», затем употреблявшееся наравне с основным, датируется 1965–1967 гг. В письме к Е. Л. Якушкиной от 29 мая 1965 г. Вампилов пишет, что заканчивает последний вариант пьесы

и планирует в скором времени прислать его в литчасть театра им. М. Н. Ермоловой [Переписка 1987, 211]. Надежды драматурга на то, что это будет окончательная редакция, не сбылись, поскольку 19 февраля 1969 г. на обсуждении в Управлении культуры пьеса была подвергнута жесточайшей критике, автора обвинили в этическом релятивизме и потребовали от него переработки завязки и некоторых биографических деталей жизни персонажей (в частности, антагонист Кудимов не мог быть, по мнению критиков, военным, поскольку военный в советской литературе – положительная фигура). Не ожидавший столь бурного неприятия произведения со стороны властных структур, Вампилов видит в этом противодействии категорический запрет на продвижение на сцену и в печать его лично: «Претензии, которые они предъявляют «Старшему сыну», надуманы специально, и, как видно, речь идет о заведенном и теперь уже планомерном отношении ко всем моим пьесам в целом» (письмо к Л. Е. Якушкиной, конец февраля 1969 г.) [Переписка 1987, 214]. Тем не менее Вампилов прислушивается к критике и переделывает первые диалоги пьесы, передоверяя часть реплик главного героя его двойнику.

Неприятие пьесы было как будто лишено логических оснований, поскольку в дальнейшем в ней видели веселый водевиль, не претендующий на остроту социального анализа и не содержащий в себе опасных политических выпадов (в отличие, например, от вызвавшей мощнейшую общественную дискуссию «Утиной охоты») [Шайтанов 1974, 145]. Театры, а затем и кинематограф стремились интерпретировать пьесу как мелодраму, чем в значительной мере облегчали ее социальную проблематику. Сам драматург регулярно возражал против подобной жанровой трактовки текста и предпочитал видеть в нем «трагикомедию» [Переписка 1987, 217]. Пьеса «Старший сын», как это стало понятно уже современникам Вампилова, была одновременно и архаичной в своем сюжетостроении, и новаторской, точнее, ее новаторство состояло в этой сугубой архаичности, необычной для 60–70-х гг., когда лидирующее положение занимала социально-психологическая драма, разрабатывавшая проблематику современности. Комедия казалась беспочвенной, выросшей ниоткуда, поэтому к ней предъявлялись повышенные этические требования. Это была реакция удивления, переросшая затем в агрессивное неприятие.

В середине семидесятых, когда «Старший сын» обрел собственную судьбу на сцене (пьесу называют одной из наиболее сценичных в театре Вампилова), возникла иная тенденция – видеть в ней «хорошо сделанную пьесу», лишенную острой драматургической проблематики, не бо-

лее чем анекдот, имеющий своей целью исключительно развлечение. Отечественная комедия была уже у своих истоков сатирической, и для иных форм не было выработано способов дешифровки. «Старший сын» не вырос из традиции русской комедиографии, а появился в ней как некий необъяснимый феномен, как несистемный, нарушающий правила элемент. Восприятие «Старшего сына» в сатирическом ключе обнажало в нем этическую двусмысленность сюжетных ситуаций (жестокий розыгрыш в наказание за несуществующий грех Сарафанову, воину-фронтовику), мелодраматические трактовки шли против авторского замысла. Пьеса говорила с читателем и зрителем на языке другой комедиографической традиции – условно говоря, не мольеровской, закрепленной на отечественной почве практикой сатирической комедии, а шекспировской, менее востребованной ветви. В «Старшем сыне» Вампилов поднимает вопрос о возможности гармонического единения людей в рамках семьи, которая в финале претворяется в родовую утопию. Герои комедий Шекспира обретали собственный рай в Арденском лесу, герои Вампилова создавали идеальный мир в провинциальном городе [Ярхо 1970].

По сюжету старший сын и брат, Бусыгин, входит в семью Сарафановых, когда она находится на грани распада: дочь Нина собирается уехать вместе с будущим мужем на Сахалин, младший сын Васенька, страдая от неразделенной любви, неоднократно делает попытки убежать из дома – Сарафанов тщетно пытается удержать детей. На данном этапе родовая община неполна: в ней есть только материнский элемент, создающий мир общины, формирующий ее атмосферу, хранящий знание о действительности и гарантирующий его передачу. Он воплощен в Сарафанове и его утешительной философии пассивного доверия к жизни: «Кто что ни говори, а жизнь всегда умнее всех нас, живущих и мудрствующих. Да-да, жизнь справедлива и милосердна» [Вампилов 2004, 159]. Сарафанов не просто заменил своим детям покинувшую их мать, он изначально воплощал в себе материнское, творящее из себя мир начало, спокойное, устойчивое, равновесное: играя и сочиняя музыку, он становится конгениален той творческой силе, которая формирует космос из пустоты (музыка творения, гармоническая первооснова мира, голос бога в бытии). Оратория «Все люди братья» – это гимн единого мира (мир как одна фратрия, конституируемая законом равенства людей перед породившим их бытием), где все повязаны общностью крови, живой водой человеческого существования. Символично и то, что Сарафанов играет на кларнете – духовом инструменте, он выдыхает из себя музыку как часть собственной жизни, из которой вырастает утопи-

ческая родовая общность (кларнет – флейта – дудочка, музыка идиллических пастушков и пастушек, созидаящая их прекрасный мир, уподобленный раю). Он весь отдается строительству этого единого мира, в котором люди, связанные между собой общностью социальных ролей, становятся равными между собой братьями, отпрысками одной, благосклонной к ним жизни, не разделенными условностями взаимного отчуждения, не противопоставленными друг другу необходимостью соподчинения. Творимая им музыка – это отголосок первобытия, который доносится до человека в момент обнажения разлома в существовании: на свадьбе, когда происходит смена социального статуса и смерть старой жизни, во время похорон, когда ощущаются конечность бытия, вынужденность возврата к нерасчлененному единству с толщей материального мира (последняя и окончательная степень слитности человека с породившим его бытием).

Уникальность Сарафанова, выраженная в приобщенности его к тайнам мира, к закулисной творения, подчеркнута словом «блаженный», его вторым именем, данным женой: «Я не помню своей матери, но недавно я нашла ее письма – мать там называет его не иначе как блаженный. Так она к нему и обращалась: «Здравствуй, блаженный...», «Пойми, блаженный...», «Блаженный, подумай о себе...», «У тебя семья, блаженный...», «Прощай, блаженный...» И она права...» [Вампилов 2004, 142]. Блаженный – святой, видевший воочию рай, вознесенный при жизни, вкушивший сладости бытия в божестве, он наделен знанием о должном и на земле исполняет функции творца, созидая из музыки родовую гармонию. Однако сотворенный Сарафановым мир рушится, поскольку он лишен отцовского начала, обладающего силой удержания текущего состояния, сохранения достигнутого в акте творения. Отсутствие одного элемента подтачивает всю конструкцию, ценностные пустоты оказываются разрушительными для утопии, которая воспринимается младшим поколением как навязанная данность («Васенька. Сумасшедший! Было лучше, когда ты обо мне не заботился!» [Вампилов 2004, 163]).

Мир Сарафанова на момент пьесы заявлен, но не утвержден, не закреплён в жизни, он нуждается в стабилизирующей силе, каковую приносит с собой старший сын Бусыгин. Войдя в семью, он не только становится братом Нине и Васеньке, но и выполняет по отношению к ним функции отца: выгоняет из дома чужака (духовно неродственного семье Сарафановых Кудимова), удерживает всех членов семьи под единой крышей, сохраняет дом, наставляет младших. О том, что именно отцовского начала не хватало в семье, свидетельствует реплика Нины: «Нет бы раньше. Водил бы меня в кино, на танцы, защищал бы, уму-разуму

учил. А то – на тебе, явился! В последний день, как нарочно» [Вампилов 2004, 143]. Мир Сарафановых был хрупок и незащищен без Бусыгина, был неспособен к борьбе за выживание, стремился к элиминации, замыканию во внешний круг жизни. Вхождение в дом старшего сына сделало семью целостной, к финалу все функции сохранения рода распределены и исполняются, семья возвращается к древнейшим формам эндогамии, замыкается сама на себе, на своем счастье, едва ли переводимом на язык окружающих: «Макарская. Чудные вы, между прочим, люди» [Вампилов 2004, 174]. Род становится броней человека, его защитой от внешнего холода (именно холод приводит Бусыгина в дом Сарафановых; символический холод одиночества человека, отсутствие у него прочных социальных связей, определенное предшествующей практикой недоверие к людям и противопоставленное этому тепло дома, в замкнутом пространстве которого можно обрести золотой век, вернуться в эмбриональное состояние, перестать охранять от разрушительного вторжения субъективную границу).

В пьесе «Старший сын» иногда видели инцестуальные мотивы, от которых драматург стремился откеститься: в частности, в черновиках пьесы сохранилось упоминание о том, что Нина – неродная дочь Сарафанова. Для русской комедиографической традиции, гораздо более патриархальной и консервативной в вопросах морали и нравственности, нежели западноевропейская, любовь пусть и мнимого брата к сестре выглядит кощунственно. Приписывание Сарафанову материнских черт в данном контексте может быть воспринято не только как произвольная трактовка, но и как попытка травестирования положительного образа пьесы, низведение до грубой материальности «праведника», «ангелического персонажа». Однако эндогамия может пониматься как аморальная система родства только из экзогамного века, когда сняты запреты на брак с чужаками, – это лишь доказывает, что этические нормы изменчивы. Бусыгин не является для Нины родственником по крови, как не является ей и отцом – он исполняет его функции, которые были в тягость Сарафанову. Дарение табакерки – это не только способ удержания Бусыгина в доме, но и акт передачи отцовской власти, смена главы (патриарха) семьи: «Это пустячок, серебряная табакерка, но дело в том, что в нашей семье она всегда принадлежала старшему сыну. Еще прадед передал ее моему деду, а ко мне она попала от твоего деда – моего отца. Теперь она твоя» [Вампилов 2004, 126]. Табакерка является символом связи поколений, единства рода, который поддерживает свое существование благодаря наследованию по мужской линии. Бусыгин становится главой рода, одновременно и сыном, и зятем Сарафанова, берет на себя

ответственность за сохранение целостности семьи, воплощая в себе волевое, активное, сдерживающее начало. Пассивность же Сарафанова сродни пассивности самого бытия, которое естественным образом творит и поддерживает живое. Добытое персонажем знание устойчиво и выдерживает проверку опытом: «Кто что ни говори, а жизнь всегда умнее всех нас, живущих и мудрствующих. Да-да, жизнь справедлива и милосердна. Героев она заставляет усомниться, а тех, кто сделал мало, и даже тех, кто ничего не сделал, но прожил с чистым сердцем, она всегда утешит» [Вампилов 2004, 159] – доказательством тезиса служит весь сюжет пьесы. Созданная утопия, случайно обретшая недостающий элемент и сумевшая его удержать в своих рамках (в Бусыгине был угадан сын и брат) в финале прочна.

Разница исполняемых главными героями функций нередко понимается как их идейная поляризация: Бусыгин объявляется носителем мрачной философии недоверия к людям («У людей толстая кожа, и пробить ее не так-то просто. Надо соврать как следует, только тогда тебе поверят и посочувствуют. Их надо напугать или разжалобить» [Вампилов 2004, 98]), рефлексирующим грешником, которому противопоставлен «ангелический» Сарафанов, мелодраматически верящий в милосердие, в компенсаторные (утешительные) возможности жизни, взвешивающей поступки и воздающей по заслугам. У позиции Бусыгина есть источник, который он указывает в одной из реплик: «А я знаю <людей>. Немного. Кроме того, иногда я посещаю лекции, изучаю физиологию, психоанализ и другие полезные вещи» [Вампилов 2004, 98]. Бусыгин подходит к жизни как скептик-естествоиспытатель, делающий выводы о душе, препарируя тело (пессимистичная аналитика в противовес интуитивному приятию, отчетливо базаровский компонент образа). Он декларирует свою жизненную позицию, которая противопоставлена этической норме, априорно подразумеваемой жанровой философией комедии, практически сразу, предопределяя тем самым завязку пьесы. Чтобы сюжет состоялся, он должен был ошибаться. Данной фразой также заявлено его расподобление с типом положительного героя комедии, прямо выражающего социальный идеал. Книжные знания Бусыгина еще до конца не проверены на практике и, по существу, не исходят из субстанционального содержания его субъективности. Постепенно переходя из внешнего круга отношений (чужой человек) в зону семьи, он утрачивает это представление, солидаризируясь с Сарафановым: «Папа, о чем ты грустишь? Людям нужна музыка, когда они веселятся и тоскуют. Где еще быть музыканту, если не на танцах и похоронах? По-моему, ты на правильном пути» [Вампилов 2004, 162]. Интуитивно чувствуя глубин-

ное, бытийное значение музыки, Бусыгин оказывает ближе в понимании сущности жизни к Сарафанову, нежели его родные дети, которые, скрывая свое знание правды, подтверждали тем самым унижительное положение отца. Семейная норма Сарафановых апеллирует не к социальной норме (постулируемой «серьезными» персонажами, такими как Сосед и Кудимов), а к высшей нормативности бытия, справедливой внутри себя гармонии.

Персонажи «Старшего сына», строящие помимо своей воли замкнутый идиллический мир, объединены родовым чувством, которое представляет собой субстанциальную часть их субъективности, наиболее устойчивое ее содержание. Так, в одной из реплик комического диалога с Бусыгиным Нина обнажает свою интуитивно понятую жизненную стратегию: «Мне Цицерона не надо, мне мужа надо» [Вампилов 2004, 135]. Персонажи пьесы изначально наделены сильным родовым инстинктом, семенным чувством: исходя из общих потребностей выстраиваемой утопии (гармонической жизни), они до конца не осознают их надындивидуальную природу и видят в этом проявление собственных, сугубо личных желаний и надежд. По существу, утопия требует от человека расстаться с тем, что он полагает своей индивидуальностью, и принять в качестве нее основной закон – утопическое равенство перед высшей субстанцией, в данном случае родом. Бусыгин расстается с представлениями, данными ему в личном опыте, отказывается от постулируемой идеологии, обнаружившей шаткость и непрочность в лоне доверяющей ему семьи («Нет уж, не дай-то бог обманывать того, кто верит каждому твоему слову» [Вампилов 2004, 123]). Вера героя в обособленность людей друг от друга, в то, что единственным связующим звеном между ними может быть ложь, разрушается в первых же сценах комедии, поскольку изначально была готова к разрушению. Несоответствующая растворенной в замкнутом мире Сарафановых норме, идеология Бусыгина разоблачена, но герой не посрамлен, не дезориентирован, поскольку, назвавшись сыном и братом, он стал причастен родовому чувству.

Художественный мир пьес Вампилова обладает особым типом материальности: в нем произнесенное слово готово к воплощению, едва появившись, оно становится судьбой героя: слово всегда связано с высшей интуицией, которая позволяет угадать во множестве сюжетов тот единственный, который тождествен субъективности. Слово творит мир, создает его, как и музыка Сарафанова: персонаж подключен через речевой поток к самой жизни, которая имеет словесную природу, он неведомым для себя образом выговаривает собственное бытие, неожиданно стано-

вится его творцом. Мир пьес Вампилова плотен, он подступает к герою со всех сторон, заставляя его угадывать в материальных чертах жизни знаки собственной судьбы. Так, например, в «Утиной охоте» траурный венок и символические похороны побуждают Зилова к рефлексии, заставляют задуматься о смысле собственного существования, который лежит в области утиной охоты – недостижимого рая, где бессмертны и человек, и утки. Но, приближаясь к заветной точке слияния с миром в реальном пространстве, герой утрачивает ее навсегда и влечется к иной форме небытия – аннигиляции собственной жизни, самоубийству как последнему способу приобщения к миру, с которым он трагически разединен. Любая идеология, постулируемая персонажами «Старшего сына», уязвима: и научно обоснованное недоверие к людям Бусыгина, и инфантильная доверчивость Сарафанова не представляют собой идеальной стратегии существования, поскольку оба персонажа не способны противостоять разнообразным проявлениям жизни. Единственной надежной защитой является замкнутый на самом себе род, который дает возможность гармонического слияния субъективностей в общем чувстве причастности к субстанциальному смыслу – глобальность данного смысла состоит в его универсальности, в возможности выстраивать подобную модель отношений и в других средах. Он не дает ответа на вопрос, как объединиться всем (всем гражданам страны, всему человечеству), однако для человека, ощущающего отъединенность от остальных, не видящего для себя позитивных способов соединения с людьми, это верный способ гармонизации, нахождения собственного места в бытии. В комедиях, подобных «Старшему сыну», бытие осознается как частность, а не как всеобщность, и данное осознание является залогом нахождения счастливой судьбы для тех персонажей, которые принимают норму явленного им мира как субстанциальное содержание собственной субъективности [Гегель 1971, 602].

Утопия – это мир везде и нигде, она апеллирует к мифам о золотом веке, когда люди жили в достатке и не знали конфликтов. Идеальный мир утопии, который находится в иной системе пространственных координат, отделяется от несовершенной, губительной, конфликтогенной действительности и во времени, выстраиваясь в зоне будущего, хронологически несовместимого с моментом восприятия (текущим настоящим). Новая утопия порывает с прошлыми грехами человечества, начиная жизнь заново, с абсолютного нуля, в отрыве от предписанного опыта. Защищенная от внешних вторжений, она замкнута, подобно раю, куда человек может войти только полностью очистившись от того, что считал истинным для себя и с чем связал собственную субъективность.

Утопия возвращает человека к природе, к ее циклическому времени существования, в котором повторяемость и воспроизводимость жизни являются залогом ее устойчивости и незаблемости. Перенесенная в пространство города, она обнаруживает собственную несостоятельность, поскольку время города линейно, растянуто, в нем каждое событие уникально и ценно, а конфликты оказываются фактором движения из настоящего в будущее, становления времен. В большинстве случаев крах утопии связан именно с элиминацией или подавлением конфликтов, которые полностью не исчезают и переходят в сферу бессознательного, мотивируя поступки и предвещая распад утопически идеального мира. Для утопии человек слишком несовершенен, он может существовать в ней в том случае, если откажется от самого себя, дистиллирует собственную человечность из разнообразия проявлений «я». В золотом веке человечества, как правило, связываемом либо с отдаленным прошлым, либо с возможным будущим, индивидуальность не должна представлять собой ценности, поскольку она препятствует полному слиянию с миром (отказ от самосознания как пропуск в идеальный мир, человечество как совершенный в своей функциональности муравейник). Отличие родовой утопии от утопии социальной, как она описана Т. Мором, Г. Уэллсом и др., состоит прежде всего в том, что она не нуждается в столь явном удалении от мира людей — она сопряжена с ним, хотя и находится в стороне от магистральных линий конфликтов. Бытие социальной утопии, так или иначе, обнаруживает собственную тупиковость, поскольку, представляя собой идеальную форму существования, она не знает развития и обречена на стагнацию, а затем и крах. Достигнутый рай оказывается тюрьмой для человека, из которой необходимо вырваться любой ценой. Родовая утопия подходит к вопросу установления границ более гибко: она ограничивает человека настолько, насколько он сам к этому готов. Родовые связи являются не единственными, но главенствующими в жизни героев: семья Сарафановых выступает в финале как единый, цельный организм, в котором совокупность частей (составляющих семью членов) имеет собственный, больший, чем просто суммарный, смысл. Абсолютного равенства составляющих родовой ком индивидов не предполагается, поскольку им предназначено исполнять различные функции: они не взаимозаменяемы, а взаимодополняемы. Отец находит продолжение в детях, дети находят укоренение в отце, — спаянность членов рода столь же важна, как и их автономность. Быть самим собой для них означает быть отцом, сыном, старшим или младшим братом, сестрой. От человека не требуется быть в каждую минуту на пике собственной человечности, что неизбежно ведет к эффекту

усталости утопии, к ее старению, необходимым и достаточным является естественное поведение, в котором проявляется субъективность. Родовая утопия – этот рай для немногих, для избранных – тех, кто обрел свою настоящую семью (Бусыгин упоминает о том, что у него есть мать и брат, однако именно благодаря силе семейного чувства Сарафановых он обрел понимание собственной жизненной роли – таким образом, далеко не любая семья может быть претворена в идеальный духовный организм). Важнейшим фактором построения утопии является то, что возникает она в предместье (городок Ново-Мыльниково), представляющем собой некую промежуточную зону между городом и деревней: с одной стороны, его жители достаточно разобщены, атомизированы, индивидуальны и самостоятельны, с другой стороны, они сохраняют следы памяти о жизни в общине. Они уже чуть больше собственной судьбы, но еще чувствуют связь с коллективным прошлым и его ценностями. Только в предместье, смешивающем черты времен, консервативном и в то же время носящем черты урбанистической просвещенности, способном удерживать старые ценности и принять новые, родовая утопия оказывается устойчивой и защищенной. Она типологически однородна пространству собственного возникновения: как и предместье, она рождается в промежутке между прошлым и будущим, на границе миров, с одной стороны, удаляясь от времен тотального растворения человека в общине, с другой стороны, не слишком сближаясь со временем индивидуализации человека, когда связи с социумом и действительностью в целом начинают пониматься как сковывающие. В рамках деревни родовая утопия обнаруживает усталость и черты распада, в рамках города она слишком архаична, неадекватна логике всеобщего движения, не способная держать заданный темп развития, не составляет конкуренции иным формам социальности. То, что в критике понимается как поэтизация Вампиловым быта небольших провинциальных городов, было следствием поиска естественного пространства для реализации гармонической модели существования. В отличие от А. Арбузова, В. Розова, которые насыщали свои пьесы исторически деталями, Вампилов стремился избавиться от конкретики (в этом состоял смысл проводимых им многочисленных правок текстов), говорить на общем языке, который будет понятен и современникам, и потомкам.

Источники

Вампилов 2004 – Вампилов А.В. *Утиная охота: Пьесы. Записные книжки*. Екатеринбург, 2004.

Переписка 1987 – *Ему было бы нынче пятьдесят...* Переписка А. Вампилова с Е. Якушкиной // Новый мир. 1987. № 9. С. 209-226.

Литература

Гегель 1971 – Гегель Г.В.Ф. *Эстетика*. В 4-х тт. Т.3. М., 1971.

Шайтанов 1974 – Шайтанов И. *Четыре варианта одной проблемы* // Сибирские огни. 1974. № 7. С. 137-150.

Ярхо 1970 – Ярхо В.Н. *У истоков европейской комедии*. М., 1970.

"THE ELDER SON" by A. V. VAMPILOV: THE FORMATION OF CLAN UTOPIA

© **Demeneva Ksenia Aleksandrovna (2019)**, orcid.org/0000-0003-3775-5397, SPIN-code: 3094-3263, PhD in Philology, teacher, National Research University Higher School of Economics (25/12 Bolshaya Pecherskaya Ulitsa, 603155 Nizhny Novgorod, Russian Federation), x.demeneva@gmail.com

The article discusses the features of the plot construction of the comedy “The Elder Son” by A.V. Vampilov, reflecting the process of formation of a clan utopia, which is perceived in the play as an ideal human environment. It is noted that in his play, Vampilov does not refer to the Moliere's satirical tradition common for Russian theaters, but to a less-popular Shakespearean comedy strategy, raising the question of whether it is possible to achieve a true family unity, which can transform into a clan utopia. Using the mythopoetic method and the method of literary hermeneutics, the author establishes that the Sarafanov family world can be compared with the clan-like community, which is initially portrayed as incomplete: it formed around the creative mother element embodied in the image of Sarafanov, but remains devoid of the paternal principle as a stabilizing force that restrains the decay of the genus. Busygin becomes such a force. He crosses the border of the internal space of the family, abandons the position of a reflecting skeptic and shares the ethical values of comprehensive equality and unity cherished by Sarafanov. As a result, the protagonists are united by a family feeling, a supra-individual nature of which allows them to build a clan utopia - an idyllic world, an ideal spiritual organism isolated from an imperfect, conflictogenic external reality. A special role in creating a clan utopia is played by the chronotope of a suburb, a provincial town, which, existing on the border of the worlds of a village and a big city, provides a balance between old and new values, stability and security of the family. It is concluded that in the artistic world of the play, the norm is not associated with strengthening of external social ties, but with the establishment of forms of kinship, which are the key to identifying the substantial content of the subjectivity of the characters.

Keywords: Vampilov A. V., “The Elder Son”, drama, play, comedy, plot, patrimonial utopia.

References

(Articles from Scientific Journals)

Шайтанов 1974 – Shaytanov I. *Chetyre varianta odnoy problemy* [Four variants of one problem]. Sibirskiye ogni, 1974, no. 7, pp. 137–150. (In Russian).

(Monographs)

Гегель 1971 – Hegel G.W.F. *Estetika* [Aesthetics] v 4-kh tt. T.3. Moscow, 1971. (In Russian).

Ярхо 1970 – Yarkho V.N. *U istokov evropeyskoy komedii* [From the beginning of the European comedy]. Moscow, 1970. (In Russian).

ПОВЕРКА АЛГЕБРОЙ ГАРМОНИИ

ALGEBRAIC EXAMINATION OF HARMONY

УДК 82.2+792.09

РЕПЕРТУАРНАЯ ПОЛИТИКА СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ ТЕАТРОВ В СЕЗОНЕ 2018–2019 ГОДОВ

© **Прошин Евгений Евгеньевич** (2019), SPIN-код: 5576-0070, ORCID: 0000-0002-6993-4077, AuthorID: 41610, кандидат филологических наук, доцент, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Российская Федерация, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), filnnov@mail.ru

Автор статьи обращается к театральному репертуару сезона 2018-2019 гг., поставив перед собой задачу статистического исследования его особенностей. Репертуарная политика складывается с учетом корреляции эстетических поисков театральных коллективов и коллективного запроса, горизонта ожидания публики. Поэтому даже простой подсчет общего количества литературных произведений, пьесы по которым ставятся на российских театральных подмостках, дает возможность представить основные тенденции. В целом можно прийти к выводу о несомненном популизме, которого придерживается абсолютное большинство театров. В числе наиболее часто ставящихся оказываются либо хрестоматийные (по преимуществу XIX – начала XX вв.) тексты, либо непритязательный комедийный репертуар за авторством современных драматургов. Любопытно, что сохраняется достаточно устойчивый интерес к литературе советского периода: произведения ряда авторов тех лет ставятся достаточно интенсивно. Свою долю в репертуаре имеют и проверенные временем произведения как основа детского репертуарного сегмента. При этом современная "серьезная" литература, за вычетом некоторых исключений, не пользуется особой популярностью. Можно сказать, что российские театры, обращаясь к литературным претекстам, в массе своей не выходят за пределы консервативно-популистской репертуарной политики. Более того, видна четкая разница между театральными центрами и периферией. Если в первых заметно фрондирование, выбор менее очевидного и предсказуемого репертуара, то со всё большим отдалением от них репертуарная политика выглядит даже не компромиссной, а попросту инерционно-архаичной. Кажется, такие театры испытывают затруднения с привлечением публики, больше ориентируются на решение материальных проблем, вопроса выживания, нежели на эстетическую интенциональность, из-за чего прагматическая тактика в большинстве случаев оказывается гораздо важнее эстетической стратегии.

Ключевые слова: репертуарная политика, спектакль, современный российский театр, статистический метод исследования, социология литературы.

Изучение репертуарной политики современных российских театров чаще всего не входит в круг основных интересов гуманитарных исследователей. Впрочем, социологический подход к литературе до сих пор вызывает существование недоверия даже в более масштабных контекстах. Согласно авторитетному мнению, «...недостаточно исследованы не только взаимосвязи между различными элементами литературы (писателями и издателями, писателями и читателями, критикой и читателями, цензурой и издателями и т.п.), но и сами эти элементы. Точнее, каждый из этих элементов изучен очень выборочно, когда одним аспектам и проблемам посвящены десятки работ, а о других, весьма важных, с нашей точки зрения, нет практически ни одной» [Рейтблат 2001, 10]. Между тем даже чисто статистические подсчеты могут представить очень интересную и показательную картину, установить, к каким авторам и произведениям наиболее активно обращаются в своих постановках современные театральные режиссеры. В нашу задачу не входит рассмотрение драматургической стилистики как таковой, мы лишь обращаем внимание на сам факт обращения к определенному литературному материалу. Понятно, что один и тот же текст – условный «Гамлет» Шекспира – можно репрезентировать очень консервативно и, напротив, ультрарадикально. Время создания произведения не играет при этом решающей роли: многие современные пьесы, например, в художественном отношении гораздо архаичнее произведений даже «серебряного века», и постановки, связанные с ними, нисколько не страдают от излишнего формализма. Однако надо принять во внимание следующее: что такое театральная современность, связана ли она с поиском нового языка по отношению к давным-давно устоявшемуся репертуару или все же цели театра выходят за узкие рамки перманентного ревизионизма? Иными словами, является ли театр институцией, открывающей зрителю, помимо прочего, современную литературу, или же он индифферентен к подобной осознанной интенции?

Исследование современного театра удобно и в том смысле, что на данный момент фактически не осталось «принужденных» по экстраэстетическим причинам культурных лакун, ажиотаж вокруг которых был так характерен для рубежа 1980-90-х годов, с его пафосом возвращения полузабытых имен. С тех прошло уже более четверти века, и современная культурная атмосфера характеризуется более однородным по своему характеру вниманием к литературе самых разных эпох и стран. Нет идеологически строгого противопоставления классики авангарду, нет априорного предпочтения инерции эксперименту и т. д. Проще говоря,

театр сейчас находится в том состоянии, которое далеко от эстетических бурь, отличается серьезной степенью инклюзивности, и потому может продемонстрировать более взвешенную, без экстрахудожественных перекосов «карту внимания», если можно так назвать итоги выбора тех или иных литературных произведений для театральных постановок.

Итак, для реализации цели нашего исследования мы учли в общей сложности репертуар 393 профессиональных драматических коллективов России¹. Лидерами по их количеству являются Приволжский федеральный округ (75 театров), Москва (69 театров) и Центральный федеральный округ (53 театра). Меньше всего коллективов насчитывается в Северо-Кавказском и Дальневосточном федеральных округах (18 и 17 театров соответственно). Общее число спектаклей – 9503. Оговоримся, что в наш реестр попали те постановки, которые связаны с литературными претекстами, но это абсолютно доминирующий театральный формат по понятным причинам (явно более 90 процентов от общего числа). Количество же авторов, чьи произведения ставились в сезоне 2018-19 гг., – 1736, то есть в среднем на одного автора приходится примерно 5,5 постановок.

Если говорить о наиболее популярных авторах, то с большим отрывом лидируют два писателя – это А.Н. Островский и А.П. Чехов. На первого приходится 365, на второго – 321 постановка. Эти цифры достигнуты разным способом. Драматургическое творчество Островского обширно и насчитывает несколько десятков пьес, среди которых выделяется несколько лидеров режиссерского интереса, но тем не менее нет ни одной, которая бы входила в число первых двадцати лидеров по количеству постановок. Напротив, солидный показатель Чехова достигнут преимущественно за счет ряда «хитов», в числе которых оказались и пьесы, и эпические произведения, но об этом чуть ниже.

Более 200 постановок сделано по текстам Н.В. Гоголя, В. Шекспира и А.С. Пушкина (250, 215 и 212). Не менее ста появлений на сцене отмечено у Ф.М. Достоевского, Г.-Х. Андерсена, Р. Куни, Е. Шварца, Ж.-Б. Мольера, М.А. Булгакова. От 50 до 100 постановок связано с именами еще 18 авторов.

Даже при самом общем рассмотрении этого достаточно пестрого списка лидеров обращает на себя внимание ряд аспектов. Абсолютно доминируют классические писатели. Из одиннадцати первых имен только трое представляют литературу XX столетия. Далее количество этих, условно говоря, «недавних» писателей увеличивается, но пред-

¹ Все данные о репертуаре взяты с официальных сайтов российских театров.

ставляется показательным, что по итогам XX века ни один из творивших в нем авторов не стал по-настоящему хрестоматийным, да и попадание их в расширенный список лидеров объясняется самыми разными причинами: это и ключевые для литературного процесса имена (Булгаков или Шукшин), заведомо репертуарные и перевалившие через кризисный для советского наследия рубеж столетий писатели-драматурги (Шварц или Арбузов), детские авторы (Маршак) и т.д., в то время как список классиков предстает вполне монолитным, соответствующим нашим ожиданиям, и связан с общеизвестными персонами мирового масштаба. Число зарубежных авторов невелико, а из современных авторов в лидерах оказалось всего два: Марк Камолетти (1923-2003) и Мартин Макдонах (1970 г.р.)². Впрочем, нынешняя отечественная литература выдвинула тоже лишь двух «корифеев»: Ярославу Пулинович (безусловный лидер из «новых имен») и Николая Коляду, которого считать, однако, в первую очередь писателем вряд ли стоит. Следовательно, верхняя часть репертуарного списка связана с материалом, по преимуществу проверенным временем, десятилетиями являющимся заложником режиссерских экспериментов. Вспоминая результаты, полученные авторами коллективного социологического исследования репертуарной политики ленинградских театров в 1970-е годы, приходится констатировать печальный факт: если в эпоху застоя «наибольшее количество пьес (48% процентов репертуара) создано после 1965 года» [Театр и публика 2013, 63], то на данный момент обращение к литературному материалу последних 20-30 лет намного уступает постановкам классических произведений, которых в 1970-х годах было всего 16% процентов от общего репертуара. Таким образом, на данный момент мы наблюдаем ярко выраженную консервативную репертуарную фазу, даже несмотря на существование ряда театров, ориентирующихся именно на актуальный материал.

Если же посмотреть, какие именно произведения удостоились наибольшего количества постановок, то ситуация становится еще более очевидной в свете тезиса о компромиссной, коммерческой политике современных театров, которые предпочитают не рисковать, а делать ставку на материал сугубо классический или имеющий откровенно развлекательный

² Творческое долголетие Марка Камолетти и продолжающаяся востребованность его наследия театрами самых разных стран мира позволяют говорить о нем именно как о современном авторе, а не как о фигуре, связанной исключительно с XX веком. Что касается Мартина Макдонаха, то применение к нему и к его творчеству эпитета «современный» не требует каких-либо оговорок и пояснений.

характер. Интересно, что авторы упомянутого исследования, анализирувавшие репертуарные особенности ленинградской театральной жизни в 1970-е годы, уже тогда отметили формирующийся популистский запрос публики: «...налицо противоречие между растущим уровнем образования и относительным снижением требовательности зрительской массы к театральному материалу» [Театр и публика 2013, 45].

Не нарушая привычных ожиданий, современный список открывается двумя комедиями Гоголя: «Женитьбой» и «Ревизором» (60 и 59 спектаклей соответственно). На третьем месте – и это неожиданность – еще одна комедия, но уже музыкальная. Это пьеса Авксентия Цагарели «Ханума» (54 постановки). Немного отстал «Вишневый сад» Чехова (52 раза), который, напомним, по авторскому определению, тоже является комедией. Более сорока раз ставились попури из рассказов – по преимуществу опять же комических – того же Чехова (47), комедии «Очень простая история» Ладо и «Примадонны» Кена Людвига, «Ромео и Джульетта» Шекспира (все по 44 спектакля), «Аленький цветочек» Аксакова, «Гамлет» Шекспира, компилятивные спектакли по малым пьесам Чехова (все по 42), рассказы Шукшина и чеховская «Чайка» (по 41 разу), а также «№ 13» Куни. Очевидно, что творчество Чехова дало большее, чем у всех остальных авторов, количество театральных хитов, но, за исключением двух пьес Шекспира, весь остальной материал представит как совершенно непритязательный, ориентированный на самую массовую или детскую (как в случае с Аксаковым) аудиторию. Бросается в глаза и его подчеркнутая комедийность, что, скорее всего, связано с установкой на легкий терапевтический эффект для зрительской аудитории, а не приглашение ее к серьезной эстетической работе. Импульсивность свойственна и репертуару детскому и юношескому. Количество произведений, служащих основной для «невзрослых» постановок, сравнительно невелико, и закономерно, что в промежутке от 30 до 40 постановок расположилось сразу несколько из них: «Щелкунчик» Э.Т.А. Гофмана, «Снежная королева» Х.К. Андерсена, «Волшебник изумрудного города» Волкова, «Конек-горбунок» П. Бажова, «Кошкин дом» С.Я. Маршака, «Золотой ключик» А.Н. Толстого, «Золушка» Е.И. Шварца и «Кот в сапогах» Ш. Перро. Как видим, это все материал опять же совершенно традиционный, и то, что создано для детей за последние несколько десятилетий, не пользуется таким вниманием у режиссеров, как проверенные временем и зрительским успехом произведения.

Из взрослых пьес в том же количественном диапазоне представлены «Старший сын» А.В. Вампилова, «Горе от ума» А.С. Грибоедова,

«Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше, «Тартюф» Мольера, «Три сестры» А.П. Чехова, «Гроза» А.Н. Островского, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. Снова приходится делать вывод о театральном компромиссе: ранее 19 столетия написано целых две пьесы, в то время как из всего прошлого века в списке фигурирует только произведение Вампилова, а весь постсоветский период, как и творчество современных зарубежных авторов, не дал ни одной пьесы, популярность которой оказалась бы сравнимой с популярностью лидеров списка, кроме «Примадонн» Людвиг, чья судьба оказалась внезапно успешной. Если посмотреть, какие произведения получили более двадцати сценических интерпретаций, ситуация практически не меняется. Наряду с постановками Пушкина, Островского, Шекспира, Чехова, Горького, Гоголя, Шоу или же авторов советского периода: Арбузова и Володина – из современной отечественной литературы пользуется успехом лишь «Земля Эльзы» упомянутой выше Ярославлы Пулинович. Зарубежная литература представлена относительно новой эксцентрично-непритязательной комедией Франсиса Вебера «Ужин с придурком» (1991) и приобретшей мировую популярность детской пьесой Ульриха Хуба «В восемь у ковчега». Как мы видим, через фильтры режиссерского внимания практически не проходит серьезный, драматический в классическом смысле этого слова материал, создаваемый современными писателями, и обращения к нему гораздо более редки, чем хотелось бы, если исходить из тезиса, что современный театр по определению должен интерпретировать современную же литературу, а не выдавать очередную реплику по поводу давным-давно написанного и сыгранного не одну тысячу раз.

В целом количество постановок на материале произведений отечественных авторов очевидно превосходит количество обращений к иностранному материалу, который составляет одну треть в лучшем случае. При этом из русскоязычного материала доминирует литература XIX века, причем нельзя сказать, что родовая природа литературных произведений существенно сказывается на предпочтениях постановщиков. Так, на 140 спектаклей по драматургии Гоголя приходится 110 интерпретаций его эпических произведений, а «Мертвые души» ставятся почти так же часто, как «Игроки». В случае с лермонтовскими произведениями вообще наблюдается родовой паритет. Из тех текстов, которые поставлены более 20 раз, число драматических в два раза больше, чем остальных, но далее это соотношение выравнивается. Можно сказать, что каких-то априорных преференций материал, предназначенный для театральной истории, не имеет, поэтому за счет усилий многочисленной

когорты авторов, обращение к которым составляет десять и меньшее количество случаев, в театральный репертуар вторгаются даже лирические произведения в чистом виде. Оговоримся, что в нашем исследовании мы игнорировали формат поэтического попури, то есть такие спектакли, в которых представлен собирательный образ лирического поэта на основе широкого обращения к его самым различным текстам. Нами учитывались только такие постановки, которые более-менее концептуальны, опираются на лирический цикл как эстетическое единство или же на одно крупное произведение и весьма редки. Скромно представлен в проанализированном репертуаре XVIII век русской литературы, что, пожалуй, предсказуемо. При этом комедии Фонвизина, являющиеся, безусловно, частью русского культурного кода, до сих пор ставятся весьма широко («Недоросль» интерпретирован 16 раз) На удивление скромны показатели литературы «серебряного века», если не включать в её рамки творчество реалистов начала XX столетия. Именно драматургия модернистов и авангардистов того периода игнорируется почти полностью, точечные обращения к пьесам Мережковского, Блока или Маяковского не в счёт. Это можно назвать примером утраченного контекста, хотя подобное индифферентное отношение вызывает недоумение. Даже Леонид Андреев представлен считанным количеством пьес (включим его в нереалистический ряд).

Зато никуда не исчезло внимание к произведениям советского периода, включая творчество «чистых» драматургов. Очень популярны Шварц, Булгаков и Вампилов, актуальны Володин, А.Н. Толстой, Арбузов, Горин и Шукшин. Что уж говорить о детских постановках: Маршак, Сергей Михалков, Корней Чуковский, Сергей Козлов и еще ряд авторов стабильно ставятся в самых разных регионах.

Итак, если говорить осторожно, то современная репертуарная политика российских театров весьма конформна. Налицо ориентация на усредненные представления зрителей о том, что и почему ставится на сцене. Доминирование классических произведений, современного неприязнательного комедийного материала, расхожего набора произведений для детей и юношества слабо оттеняется наличием материала из «зоны риска», коей является актуальная литература более глубокого содержания. Талантливые авторы, стремящиеся к новаторству и осмыслению насущных современных проблем, к сожалению, особой тенденции не создают и никакую моду не диктуют. Наряду с этим видна четкая разница между театральными центрами и периферией. Если в первых заметно фрондирование, выбор менее очевидного репертуара, то со всё большим отдалением от них репертуарная политика выглядит даже

не компромиссной, а попросту инерционно-консервативной. Кажется, такие театры испытывают затруднения с привлечением публики, больше ориентируются на решение материальных проблем и вопросов каждодневного выживания, нежели на эстетическую интенциональность. Иными словами, прагматика в большинстве случаев оказывается гораздо важнее эстетики. Этот вывод печален, но, увы, очевиден.

Литература

Рейтблат 2001 – Рейтблат А.И. *Как Пушкин вышел в гении*. М., 2001.

Театр и публика 2013 – *Театр и публика. Опыт социологического исследования 1960 - 1970-х годов*. М., 2013.

Приложение 1.

Авторы, произведения которых ставились не менее 40 раз в сезоне 2018–2019 гг.:

А.Н. Островский – 365
А.П. Чехов – 321
Н.В. Гоголь – 250
В. Шекспир – 215
А.С. Пушкин – 212
Ф.М. Достоевский – 137
Х.К. Андерсен – 125
Р. Куни – 110
Е.Л. Шварц – 108
Мольер – 104
М.А. Булгаков – 102
Я.А. Пулинович – 80
А.В. Вампилов – 79
А.М. Горький – 75
И.С. Тургенев – 68
Ш. Перро – 65
С.Я. Маршак – 64
А.М. Володин – 61
Н.В. Коляда – 61
К. Гольдони – 60
А.Н. Толстой – 59
М. Камолетти – 57
А.Н. Арбузов, Л.Н. Толстой – 55
Г.И. Горин, А. Цагарели – 54
В. Шукшин – 51

К. Людвиг, М. Макдонах – 50
М. Бартенев, А. Коровкин – 49
Т. Уильямс – 48
О. Уайльд – 47
М. Ладос – 44
С.Т. Аксаков, Э. Шмитт – 42
А. Линдгрэн, Ю. Поляков – 41
И. Вырыпаев, В. Красногоров, В. Сигарев – 40

Приложение 2

Пьесы, которые ставились не менее 20 раз в театральном сезоне 2018–2019 гг.:

- 60 постановок – «Женитьба» Н.В. Гоголя
- 59 – «Ревизор» Н.В. Гоголя
- 54 – «Ханума» А. Цагарели
- 52 – «Вишневый сад» А.П. Чехова
- 47 – спектакли по рассказам А.П. Чехова
- 44 – «Очень простая история» М. Ладос, «Примадонны» К. Людвиг, «Ромео и Джульетта» В. Шекспира
- 42 – «Аленький цветочек» С.Т. Аксакова, «Гамлет» В. Шекспира, малые пьесы А.П. Чехова
- 41 – рассказы В.М. Шукшина, «Чайка» А.П. Чехова
- 40 – «№ 13» Р. Куни
- 35 – «Старший сын» А.В. Вампилова
- 34 – «Щелкунчик» Э.Т.А. Гофмана
- 33 – «Волшебник изумрудного города» А.М. Волкова, «Горе от ума» А.С. Грибоедова
- 32 – «Снежная королева» Х.К. Андерсена
- 31 – «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Бомарше, «Конек-горбунок» П.П. Бажова, «Кошкин дом» С.Я. Маршака, «Тартюф» Мольера, «Три сестры» А.П. Чехова
- 30 – «Гроза» А.Н. Островского, «Золотой ключик» А.Н. Толстого, «Золушка» Е.Л. Шварца, «Кот в сапогах» Ш.Перро, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского
- 29 – «Женитьба Бальзаминова» А.Н. Островского
- 28 – «Малыш и Карлсон» А. Линдгрэн
- 27 – «Золотой цыпленок» В. Орлова, «Мой бедный Марат» А.Н. Арбузова, «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского
- 26 – «День рождения кота Леопольда» А. Хайта

25 – «Доходное место» А.Н. Островского, «Земля Эльзы» Я. Пулинович, «Пять вечеров» А.М. Володина, «Сказка о царе Салтане» А.С. Пушкина, «Слишком женатый таксист» Р. Куни, «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира, «У ковчега в восемь» У. Хуба

24 – «Варшавская мелодия» Л. Зорина, «Остров сокровищ» Р.Л. Стивенсона, «Тетки» А. Коровкина

23 – «Боинг–боинг» М. Камолетти, «Васса Железнова» А.М. Горького, «Дядя Ваня» А. П. Чехова

21 – «Вождь краснокожих» О'Генри, «Двенадцатая ночь» В. Шекспира, «Игроки» Н.В. Гоголя, «Лес» А.Н. Островского, «Поминальная молитва» Г.И. Горина, «Ужин с дураком» Ф. Вебера, «Ужин по-французски» М. Камолетти

20 – «Бешеные деньги», «Волки и овцы», «Свои люди – сочтемся» А.Н. Островского, «Мертвые души», «Ночь перед Рождеством» Н.В. Гоголя, «Пигмалион» Б. Шоу

Приложение 3

Авторы с наибольшим количеством поставленных в театральном сезоне 2018–2019 гг. произведений:

А.Н. Островский – 42, А.П. Чехов – 37 Н. Коляда – 36 А.С. Пушкин – 30 В. Шекспир – 25 А.М. Горький, Л.Н. Толстой – 21 Ф.М. Достоевский – 20 Н.В. Гоголь – 18 Я. Пулинович, И.С. Тургенев – 17 И. Васьковская, В. Красногоров, В. Ольшанский, В. Сигарев – 16 М.А. Булгаков, Н. Саймон – 15 Х.К. Андерсен, К. Гольдони, В. Илюхов, Ю. Поляков, Т. Уильямс – 14 М. Бартенев, Э. Шмитт – 13 Ж. Ануй, бр. Гримм, Мольер, Е.Л. Шварц – 12 А.М. Володин, И. Вырыпаев – 11

Приложение 4

Распределение количества театральных коллективов и постановок по регионам и городам России:

Приволжский федеральный округ – 75 театров, 1947 спектаклей

Москва – 69 театров, 1501 спектакль

Центральный федеральный округ – 53 театра, 1259 спектаклей

Сибирский федеральный округ – 43 театра, 1233 спектакля

Санкт-Петербург – 43 театра, 773 спектакля

Уральский федеральный округ – 30 театров, 729 спектаклей

Южный федеральный округ – 23 театра, 743 спектакля

Северо-Западный федеральный округ – 22 театра, 495 спектаклей

Северо-Кавказский федеральный округ – 18 театров, 286 спектаклей

Дальневосточный федеральный округ – 17 театров, 537 спектаклей

REPERTOIRE POLICY OF MODERN RUSSIAN THEATERS DURING THE 2018–2019 SEASON

© **Proshchin Evgeniy Evgenyevich** (2019), SPIN-код: 5576-0070, ORCID: 0000-0002-6993-4077, AuthorID: 41610, PhD in Philology, associate professor, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (23 Prospekt Gagarina (Gagarin Avenue), Nizhnij Novgorod, 603950, Russian Federation), filnnov@mail.ru

The author of the article turns to the theater repertoire of the 2018-2019 season, aiming to conduct a statistical study of its features. The choice of the subject of the study is due to the fact that the repertoire policy is formed with regards to the correlation of the aesthetic searches of theatrical groups and public demand, the audience's expectation horizon. Therefore, even a simple calculation of the total number of literary works, plays which are staged by Russian theaters, makes it possible to present the main trends in the interaction of modern theater and literature. In general, we can come to the conclusion about the undoubted populism that is inherent in the repertoire policy of the vast majority of theaters. Among the most demanded are either the iconic texts (mainly of the 19th - early 20th centuries), or an unpretentious comedy repertoire authored by contemporary playwrights. It is noteworthy that there remains a rather steady interest in the literature of the Soviet period: theaters actively stage plays by authors of this period. Time-tested pieces also have their share in the repertoire as the basis of the children's repertoire segment. At the same time, modern "serious" literature, with a few exceptions, is not very popular. It is concluded that for the most part Russian theaters pursue a conservative-populist repertoire policy in their appeal to literary pretexts. Moreover, there is a clear difference between the theater centers and the periphery. While the former noticeably incline towards expression of discontent through the selection of a less obvious repertoire, the situation is different with the provincial theaters – the further the theater is removed from the center the less accommodating its repertoire policy is with some clearly being inertly conservative. It seems that such theaters are having difficulty attracting the public and thus are more focused on solving material problems than on the pursuit of aesthetics. Therefore pragmatic tactics in most cases becomes much more important than the aesthetic strategy.

Keywords: repertoire policy, performance, modern Russian theater, statistical research method, sociology of literature.

References

(Monographs)

Рейтблат 2001 – Reytblat A.I. *Kak Pushkin vyshel v genii* [How Pushkin became a genius]. Moscow, 2001. (In Russian).

Театр и публика 2013 – *Teatr i publika. Opyt sotsiologicheskogo issledovaniya 1960 - 1970-kh godov* [Theatre and the public. The Experience of Sociological Research 1960-1970s]. Moscow, 2013. (In Russian).

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА
В КОНТЕКСТЕ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ

MODERN LITERATURE IN THE CONTEXT
OF ORAL TRADITION

УДК 821.161.1; 398

**ФОЛЬКЛОР КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ КОНЦЕПТ
В РОМАНЕ ГУЗЕЛИ ЯХИНОЙ «ДЕТИ МОИ»**

© **Шафранская Элеонора Федоровна** (2019), SPIN-code: 5340-6268, ORCID: 0000-0002-4462-5710, доктор филологических наук, профессор, Московский городской педагогический университет (Российская Федерация, 129226, Москва, 2-ой Сельскохозяйственный проезд, д. 4, к. 1), shafranskayaef@mail.ru

В статье рассматриваются формы и задачи использования элементов фольклора в романе Г. Яхиной «Дети мои». Автор обращает внимание на то, что в современной русской литературе появилось несколько романов, в которых речь идёт о бытовании фольклора в советский период (например, романы А. Мелихова «Исповедь еврея» и А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени»). Фольклор в них представлен как вид культуры, имплицитно включенный в повседневную жизнь каждого человека. Подлинному фольклору противопоставлен псевдофольклор, который стал результатом вмешательства официозной идеологии в развитие устного народного творчества. Именно этот инициированный властями эксперимент лег в основу одной из интриг романа Г. Яхиной «Дети мои». Отмечается, что роман «Дети мои» посвящен исторической судьбе немцев Поволжья и частной жизни одного колониста, учителя Якова Баха, его любви к жене и дочери, к поэзии Гёте и родной природе. Одна из центральных сюжетных линий романа связана с фольклором и его бытованием в среде носителей национальной культуры: Бах – собиратель, самостоятельный исследователь и создатель местного фольклора. Влюбленный в письменное, а главное, в устное слово, Яков Бах уверовал в его магию, но к финалу своей фольклорной деятельности разочаровался в ней, так как собственно фольклор, тем более псевдофольклор, не способен был повлиять на реальные события. В статье представлена судьба «маленького человека» на фоне надвигающейся катастрофы XX века – репрессий и казней, остранным увиденным человеком, не только не говорящим по-русски, но и вообще не говорящим.

Ключевые слова: немцы Поволжья, остранение, фольклор, псевдофольклор, современная русская литература.

Действие романа «Дети мои» начинается в канун революционных событий в Российской империи и продолжается вплоть до 1938 года. Место действия – небольшая немецкая колония на Волге, в ходе повествования превратившаяся в советскую автономную область, а затем и в автономную республику. На первый взгляд действие романа связано с жизнью немецкого поселения, потомков тех, кто был приглашен в Россию императрицей Екатериной II, обратившейся к прибывшим: «Дети мои». Однако будни и праздники, свершения и трагедии поволжских немцев – это лишь исторический фон в романе. Сюжет выстроен вокруг одного персонажа, школьного учителя Якова Баха, и его немногочисленной семьи: сначала жены, а потом его дочери и приبلудного сына. Причем все исторические перипетии представлены в рецепции Баха, остраненно воспринимающего изменения в его колонии, которые он видит с другого берега Волги. Собственно, этим и интересен роман – свежим, остраненным взглядом на историю страны.

С одной стороны, хутор, где обосновался Бах, – это как будто бы нереальный, сказочный топос, вроде бы находящийся рядом с обычными людьми, но невидимый ими, где и прошли счастливые годы жизни Баха. Никто не верил в существование этого хутора, ведь «горы правобережья неприступны совершенно, <...> нет там ничего, кроме бесконечного дремучего леса» [Яхина 2018, 78]. Такой маркесовский Макондо, или остров Утопия. С другой – «Утопия» потому и «утопична», что не может существовать в отрыве от остального мира.

Когда у Баха родилась дочь, а жена умерла при родах, потребовалось молоко для новорожденной, на хуторе взять его было негде – пришлось отправиться к людям. Пойманный на воровстве, Бах неожиданно вступает в «коммерческую» сделку с новой властью в лице красного комиссара Гофмана: тому нужен фольклор местных немцев, через его посредство власть собирается вести свою «красную» пропаганду.

Бах оказался не только носителем местного фольклора, он, будучи учителем и человеком, чутким к слову и высказыванию, стал ходячей фольклорной энциклопедией для Гофмана. Слух – главная составляющая образа колониста-учителя Баха. Еще до потери речи, в результате страшного стресса, слух Баха определяет его самобытность: маленький человек, живущий маленькой жизнью, Бах предпочитает *слушать* большую жизнь. «Иногда, заслушавшись, Бах даже забывал, что он и сам – часть этого мира <...> Бах предпочитал слушать» [Яхина 2018, 15]. Когда он стал обучать Клару, невидимо сидевшую за ширмой, он потерял покой, влюбился в девушку, *слушая* ее. «Бах готов был слушать Клару часами» [Яхина 2018, 62]. Также «Бах слушал сны» [Яхина 2018,

63]. Видимо, немота пришла к Баху неспроста: она отсекала не столь важную функцию организма Баха, усилив главную – слух.

В начале своей фольклорной «миссии» Бах слушал сказки, которые ему рассказывала из-за ширмы Клара. Сказки вращались в Баха, становились органической частью его личности, чтобы потом быть переданными Гофману.

Если говорить языком фольклористики, то сказки Клары не были собственно сказками, это были устные нарративы с установкой на достоверность. «Как отличались они от знакомых Баху книжных сказок! <...> ...Сюжеты эти звучали как обыденные сообщения о происшествии на соседнем хуторе, как скупые заметки о бытовых преступлениях. Истории эти, вероятно, привезены были с германской родины еще во времена Екатерины Великой и с тех пор изменились мало или не изменились вовсе, прилежно передаваемые из уст в уста поколениями немногословных и не склонных к фантазиям Тильд. <...> И Клара верила в эту жизнь...» [Яхина 2018, 60]. Влюбленный в Клару, еще умевший говорить, Бах, став супругом Клары, «впитывает» ее всю, главное – то, что слышал от нее: песенки и шванки, пословицы и поговорки, прибаутки и присказки – все это было родное и близкое, «как вездесущая трава или паутина, как запах воды и камней; они шли этой уединенной жизни и росли из нее, потому исправлять Кларину речь не хотелось. Бах по-прежнему любил слушать ее, но слушал теперь, не прерывая и даже научаясь находить в диалекте определенную красоту» [Яхина 2018, 90].

Все это пригодится Баху, когда он потеряет речь, пережив изнасилование Клары залетными бандитами, когда останется один на один с новорожденной Анче, когда надо будет добывать для нее пропитание.

Местная власть решила «вливать новое вино в ветхие мехи». «Лицо его (комиссара Гофмана. — Э.Ш.) озарилось радостью, глаза расширились, взор просветлел. – Ах, какая тема! <...> Замена фольклорных форм...» [Яхина 2018, 169]. Столкнувшись с этим восторгом, арестованный Бах поначалу и не собирался вступать в сделку с Гофманом. Будучи фанатом этих самых «фольклорных форм», Бах схватил карандаш и стал писать то, что так желал узнать Гофман, – посыпавшиеся из памяти пословицы и поговорки волжских гнадентальцев, сопровождая их комментариями собирателя.

«Кануть в Волгу – пропасть без вести», «Таскать воду в Волгу – заниматься бесполезным трудом», «В тазу Волгу переплыл – о том, кто излишне бахвалится», «Этот и до Каспия дойдет – о наглом и напористом человеке», «Много воды утечет в Волге – о том, что нескоро случится», «Когда Волга вверх потечет – о том, что никогда не случится»

[Яхина 2018, 171] и еще десятки всплывших в памяти Баха устойчивых фраз, слышанных им на хуторе во времена учительства и от любимой Клары. Еще и еще ждал Гофман. «Драчливый, как из Зельмана», «жадный, как из Швабии», «простодушный, как из Гнаденталья» [Яхина 2018, 172], — сыпал поговорками Бах. Однако Гофман все тщательно просеивал, примеряя старое содержание к новым реалиям: «Зельман — это где? <...> — Ниже по Волге... <...> — Тогда можно оставить. А вот Швабию придется изъять из оборота» [Яхина 2018, 172].

Идеологический процесс-прессинг, который символизирует в романе фигура Гофмана, вписан в реальный исторический контекст: «Изменения в устной поэзии заключались, во-первых, в медленном, а потом во все более убыстряющемся изживании старых фольклорных жанров, связанных со старой религиозной и общественной идеологией» [Соколов 1941, 39] — так отчитывался в 1938 году советский фольклорист Ю.М. Соколов на заседании Отделения общественных наук при АН СССР, посвященном состоянию советского фольклора.

Собственно, тогда и образовался некий крен в фольклоре, перекося, когда под влиянием пропаганды особо ретивые фольклористы в кооперации с носителями фольклора выдавали на потребу власти новую, «социалистическую по форме» продукцию: это и пресловутые новины, бездна пропагандистских частушек и сказов, а уж на национальных окраинах просто процветал авантюризм (стал хрестоматийным случай, герой которого, писатель Леонид Соловьев, издал якобы переведенный на русский язык узбекский эпос о Ленине; впоследствии, уже после смерти писателя, стало очевидно, что это была находчивая выдумка, сумевшая, однако, оказать воздействие на «академические» круги: по следам Соловьева отправилась экспедиция за аутентичными текстами, но, не найдя их, просто перевела «эпос» Соловьева).

В романе Яхиной именно для достижения подобных целей Гофман использует знатока фольклора Баха.

Исчерпав весь запас пословиц и поговорок, Бах стал описывать трудовые будни гнадентальцев и созданную ими номенклатуру хрономимов и предметов обихода: как они именовали месяцы года (январь — «ледовый»), февраль — «месяц сбора оленьих рогов», март — «весенний месяц», апрель — «месяц травы» и т. д. [Яхина 2018, 179]), как называли одежду, строительные детали жилища; он рассказывал об истории основания Гнаденталья, приметах, рецептах народной медицины, именах гнадентльцев. За эти записи он получал порцию молока для своей Анче. Впечатлительный и фанатичный, как и все первокомиссары, Гофман был в восторге: «Пиши мне про живое: про людей пиши, про характеры

их! Чему верят? Чего боятся? Чего ждут? Зачем живут? <...> Понял, Бах?» [Яхина 2018, 185]. И Бах писал. Но настал момент, когда он иссяк.

У Гофмана зреет план: как изжить все те пережитки, о которых столько написано (и опубликовано Гофманом под псевдоним в «Волжском курьере»). Гофман изрекает свою программу: «...не бороться с ними нужно, а возвращать! Лелеять! Пестовать!» [Яхина 2018, 193]. Все записи Баха Гофман дополняет своими выводами и предложениями: «месяц вина» переименовать в месяц революции, «Христов месяц» – в месяц зимы, критикует все приметы и суеверия. Для более внятной пропаганды Гофману требовались сказки. «Напиши мне сказку, Бах... <...> Для начала хотя бы одну. Выбери лучшую из всех, что знаешь, – и не просто перескажи, как слышал в детстве, а поройся в ней, поищи смыслы, досочини что-нибудь, наконец. Нам нужна не пыльная прабабкина сказка, а новая, звонкая, хрустальная...» [Яхина 2018, 195].

К слову, в докладе Ю.М. Соколова (1938) упомянуто о подобной тенденции обновления фольклора: «Некто Линд в Республике Немцев Поволжья издал книгу сказок. Многие обрадовались: “Вот настоящие советские сказки!” И как интересно, по-новому трактуется традиционный сюжет о сером волке и красной шапочке! Серый волк — символ кулака, красная шапочка — это комсомолочка. Кулак хочет нанести вред комсомолке, комсомолка освобождает себя и других от когтей кулака. Так развивается сюжет. Мы решили проверить точность записи. Послали письмо на место, по указанным в книге адресам. Что же оказалось? Линд, действительно, записал от какой-то старушки сказку о красной шапочке. Но это — всем известная гриммовская сказка, а все новое истолкование введено в сказку самим собирателем. Писателям не возбраняется пользоваться фольклором. Наоборот, все мы радуемся, когда писатель принимает к этим замечательным источникам народной поэзии. Но нельзя выдавать свои собственные произведения за произведения народного творчества» [Соколов 1941, 51].

И Бах стал писать сказки. «Сказок он помнил так много, что мог бы купить на них целую бочку молока, целый колодец или целую Волгу, — Бах помнил все, что рассказывала ему Клара» [Яхина 2018, 202]. Он внял требованиям Гофмана: «...тут тебе и сказка с трудовой моралью, и инструкция по уходу за яблоневым садом, и культурная революция, и агропрос...» [Яхина 2018, 211]. Бах понял, чего не хочет слышать Гофман: никакой религии, мистики, магии, никаких чародеев и волшебников — никаких *бывших* героев, «пусть про них *бывшие* люди и читают: гимназисточки с офицеришками да дамочки интеллигентские» [Яхина

2018, 240], только простые люди-труженики: ткачи, сапожники, рыбаки, крестьяне. Сказки настолько впечатлили жителей Гнаденталья, ожидавших все новых и новых сюжетов, что на хуторе стали случаться совпадения: события происходили в соответствии с сюжетом недавно опубликованной и прочитанной гнадентальцами сказки. Сначала совпадения были оптимистичными: Гнаденталь процветал. Однако, по мнению Алана Дандеса, фольклор может действовать и как весьма опасная сила [Дандес 2003]. Тот жизнотворный потенциал, которого ожидал от фольклора Гофман, оказался не столь положительным. Как замечает Бах, все несчастья из сказок повторяются в реальной жизни. Бах сличает свои сюжеты и события в Гнадентале – совпадения очевидно трагические. Он пытается сочинять новые сказки, избегая несчастных персонажей, веря в магию слова. Но реальность оказывается сильнее фольклора: никакие сказки, никакие словесные усилия не могут ей противостоять. Бах прекращает сочинять свои сказки и вспоминать Кларины. На этом его фольклорная деятельность заканчивается.

Всем предшествующим годам Бах дает свои названия. Г. Яхина выносит баховский календарь на последнюю страницу романа, делая таким образом акцент на исторической картине, воспринимаемой глазами Баха. Да, роман и исторический в том числе. История Гнаденталья, остраненно воспринятая школьным учителем, взиравшим на родную колонию с другого берега Волги, вписана в историю страны. Все этапы жизни немецкого поселения – революционные годы, насильственный переход к новой общественной-экономической формации, экспроприация, коллективизация, голод, временное процветание и проч. – проходят перед глазами Баха. Годы, как будто пробежавшие вдоль Волги, названы им годом разоренных домов, годом безумия, годом нерожденных телят, годом голодных, годом мертвых детей, годом небывалого урожая, годом спрятанного хлеба, годом большой лжи, годом большого голода и др. Последние годы в хронологии Баха – годы вечного ноября, это 1935–1938. Метафора «ноябрь» знаменует мрачный и трагический период в жизни не только немецкой колонии, но и всей страны. Помимо того, что сам Бах был арестован на волне шпиономании тридцатых годов, пришла к финалу и жизнь немецкой колонии. Решение о ее ликвидации целиком зависело от одного человека, вождя, не названного по имени, но однозначно узнаваемого. По случаю вождь оказался в немецкой автономии: он чувствует себя в ней Гулливером среди лилипутов, с брезгливостью глядя на порядок и отсутствие всякой монументальности, так характерной для стиля, творцом которого время назначило именно его. Первый российский трактор (исторический факт), назван-

ный «Карликом», вызывает у него раздражение – «Карлику» подписан смертный приговор. Неожиданно пропавших «Карликов» Бах видит во время своего путешествия по дну Волги, и не только их, но и многих своих соплеменников, так же как и «Карлики», неожиданно исчезающих из Гнаденталя, – такой поволжский «Сандармох».

Композиция романа выстроена поглавно, глав – пять, они названы в честь тех, с кем прожил свою жизнь Бах: глава «Жена» – о Кларе, «Дочь» – об Анче, «Ученик» – о комиссаре Гофмане, любителе фольклора, «Сын» – о киргизском мальчике Ваське, «Дети» – о выросших Анче и Ваське, вырвавшихся из-под опеки Баха и устремившихся в большую жизнь. Однако в центре повествования, несмотря на заглавие романа («Дети мои»), находится фигура Баха, образ которого становится художественным воплощением исторической судьбы российских немцев. Бах – один из тех «лилипотов», которые так раздражали вождя, каких было по стране сотни тысяч, миллионы и которые нашли свой приют на дне Волги, затянутые туда водоворотом недавней истории. Кто эти безвестные маленькие люди? о чем они думали, мечтали? во что верили?

Гузель Яхина выбрала из этого полчища бесславно погибших одного – Якова Баха, обладавшего талантом любви к слову, хоть и потерявшего возможность говорить. В пространстве исторической повседневности образ Баха материализовал тот этноним, которым наградил русский язык германцев: Бах – немтырь, немец. Этот безвестный человек (маленький для исторического контекста) любил, чувствовал, трудился, заботился о своей земле, своем саде, растил детей в безграничной заботе, но был раздавлен пятой великана: его маниакальными комплексами, бесчеловечным распорядком, введенным им в жизнь страны.

Так Гузель Яхина в романе «Дети мои» на примере судьбы одного персонажа осветила историческую эпоху 1920–1930 годов России.

Ряд русских прозаиков, чьи романы опубликованы в 2000-е годы, тоже обращается к советской исторической повседневности, например, Александр Мелихов в «Исповеди еврея» [Мелихов 2004] – к послевоенным годам, Александр Чудаков в романе «Ложится мгла на старые ступени» [Чудаков 2012] – к эпохе 1940–1950 годов, Людмила Улицкая в «Зеленом шатре» [Улицкая 2011] – к эпохе 1950–1970 годов (ряд, безусловно, может быть продолжен.) Из этих романов складывается, пазл к пазлу, масштабная картина советского XX века, состоящая не только из разных временных промежутков, но и из разных локусов. Можно также утверждать, что эти романы образуют коллективную историко-художественную эпопею и реализуют некий проект, никем не заданный,

однако появившийся совершенно органично: пришло время подводить итоги двадцатому веку, искать истоки современной реальности. «Я чувствую, как память второй половины двадцатого века прибавается волною только сейчас. От этого возникает абсолютно новое чувство ответственности перед прошлым» [Громова 2019], – делает запись в Фейсбуке Наталья Громова, исследователь советской литературной повседневности середины века.

В каждом из названных выше романов присутствует исторический пласт культуры повседневности своей эпохи. Фольклор входит в эту культуру как основной паттерн¹. Недолго задерживаясь в памяти, он, тем не менее, дает представление о настроениях и чаяниях людей в конкретном месте и в конкретное время. Зафиксированный письменно, фольклор представляет историческую ценность. Собственно, Гузель Яхина выполнила миссию фольклориста, воссоздав фольклор немцев Поволжья с опорой на всеми забытые публикации.

Источники

Громова 2019 – Громова Н. *Запись в Фейсбуке*. URL: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2784403851570138&id=100000016502662 (дата обращения: 25.08.2019).

Мелихов 2004 – Мелихов А. *Исповедь еврея*: Роман. СПб., 2004.

Улицкая 2011 – Улицкая Л.Е. *Зеленый шатер*: Роман. М., 2011.

Чудаков 2012 – Чудаков А.П. *Ложится мгла на старые ступени*: Роман-идиллия. М., 2012.

Яхина 2018 – Яхина Г.Ш. *Дети мои*: Роман. М., 2018.

Литература

Дандес 2003 – Дандес А. *Фольклор: семиотика и/или психоанализ*. М., 2003.

Соколов 1941 – Соколов Ю.М. *Основные линии развития советского фольклора* // Советский фольклор: Сборник статей и материалов. № 7. М.; Л., 1941. С. 38–53.

Шафранская 2017 – Шафранская Э.Ф. *Роман А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» в аспекте филологической антропологии* // Вестник САФУ. 2017. № 4. С. 140–147.

¹ Смотрите, например, об этом: [Шафранская 2017]

FOLKLORE AS A PLOT-FORMING CONCEPT IN GUZEL YAKHINA'S NOVEL "MY CHILDREN"

© **Shafranskaya Eleonora Fedorovna** (2019), SPIN-code: 5340-6268, ORCID: 0000-0002-4462-5710, Doctor of Philology, professor, Moscow City Pedagogical University (4 Vtoroy Selskohoziaystvenny proezd, Moscow, Russian Federation), shafranskayaef@mail.ru

The article discusses the forms and tasks of using the elements of folklore in the novel by G. Yakhina "My Children". The author draws attention to the fact there have been several novels in modern Russian literature that deal with the existence of folklore in the Soviet period (for example, the novels by A. Melikhov, "Confession of a Jew" and A. Chudakov, "The Darkness Lies on the Old Steps"). These works feature folklore as a type of culture, implicitly embedded in the everyday life of every person. True folklore is opposed to pseudo-folklore, which was the result of the interference of official ideology in the evolution of folklore. It was this experiment initiated by the authorities that formed the basis of one of the plot elements of the novel by G. Yakhina "My Children". It is noted that the novel "My Children" is dedicated to the historical fate of the Volga Germans and the private life of one colonist, teacher Jacob Bach, his love for his wife and daughter, for Goethe's poetry and nature. One of the central storylines of the novel is associated with folklore and its existence among the bearers of national culture: Bach is a collector, amateur researcher and creator of local folklore. Bach falls in love with the written, and most importantly, the spoken word, and develops belief in its magic. However, by the end of his folklore activity he becomes disappointed in it, since folklore itself, especially pseudo-folklore, is not able to influence real events. The article discusses the fate of the "little man" against the backdrop of the impending catastrophe of the twentieth century - repressions and executions, seen in a detached manner by a man who not only does not speak Russian, but does not speak at all.

Keywords: Germans of the Volga region, detachment, folklore, pseudo-folklore, modern Russian literature.

References

(Articles from Scientific Journals)

Шафранская 2017 – Shafranskaya E.F. *Roman A. Chudakova "Lozhitsya mgla na staryye stupeni" v aspekte filologicheskoy antropologii* [A. Chudakov's novel "A Gloom is Cast Upon the Ancient Steps" in aspect of philological anthropology], *Vestnik SAFU* [Bulletin of the Northern Arctic federal university], 2017, no 4, pp. 140–147. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

Соколов 1941 – Sokolov Y.M. *Osnovnyye linii razvitiya sovetskogo fol'klora* [Main lines of development of the Soviet folklore], in *Sovetskiy fol'klor: Sbornik statey i materialov* [Soviet folklore: Collection of articles

and materials], No 7. Moscow; Leningrad: Academy of Sciences of the USSR publ., 1941, pp. 38–53. (In Russian).

(Monographs)

Дандес 2003 – Dandes A. *Fol'klor: semiotika i/ili psikhoanaliz* [Folklore: semiotics and/or psychoanalysis]. Moscow: East literature publ., 2003. (In Russian).

Поступила в редакцию 25.08.2019

**ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА РОМАНА АНДРЕЯ РУБАНОВА
«ФИНИСТ – ЯСНЫЙ СОКОЛ» И ГОРИЗОНТ
ЧИТАТЕЛЬСКИХ ОЖИДАНИЙ**

© Курочкина Анна Анатольевна (2019), SPIN-код: 2731-0010, ORCID: 0000-0002-1248-9320, кандидат филологических наук, ассистент, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Российская Федерация, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), chikalinka@mail.ru.

В статье представлен анализ читательских мнений, высказанных в рамках «непрофессиональной» дискуссии о романе Андрея Рубанова «Финист – ясный сокол». Автор статьи показывает, как индивидуальное восприятие текста обусловлено, с одной стороны, особенностями его структуры, а с другой – разнообразными культурными контекстами современного функционирования жанра сказки. Анализируя феномен восприятия «Финиста» как исторически достоверного нарратива, исследователь прослеживает многообразные связи романа с популярной сейчас фолк-истори. Эти связи охватывают как образ прошлого в целом, так и отдельные художественные приемы, создающие ощущение устного «сказа» и архаизованной, исконной русской речи. Анализ демонстрирует, что читательское впечатление «сказовости» базируется на современных стереотипных представлениях об истории русского языка, с одной стороны, на актуальных речевых жанрах – с другой, на использовании социального диалекта и субкультурной лексики – с третьей.

Как на уровне работы с образами, так и на уровне работы с языком «Финист – ясный сокол» Рубанова обнаруживает глубокую связь с актуальными процессами, происходящими со сказочным интертекстом в пространстве российской массовой культуры. Автор статьи объединяет их в два доминантных направления. Первое характеризуется созданием новых комбинаций сказочных сюжетов, мотивов и образов, нарушающих традиционные принципы жанра. В рамках второго волшебная сказка обретает статус психотехники и становится средством типизации психологических состояний и коллизий. Первая тенденция ярко проявилась в «Финисте» через нетипичную контаминацию сюжетов о чудесном супруге и змеборце, условно исторический хронотоп и рационализацию фантастики. Вторая отразилась в авторском подходе к образам героев-повествователей и в восприятии читателями главной героини Марьи.

Ключевые слова: Рубанов, «Финист – ясный сокол», сказка, фолк-истори, фольклоризм.

В 2019 г. «Редакция Елены Шубиной» и издательство АСТ выпустили новый роман Андрея Рубанова «Финист – ясный сокол». Перипетии

конкурса на получение премии «Национальный бестселлер» и одержанная романом победа вызвали бурную литературно-критическую дискуссию вокруг достоинств и недостатков «Финиста», его жанровой природы и качества. Дискуссионное обсуждение в поле профессиональной критики – явление естественное и даже желательное для любого романа, претендующего на включение в анналы литературного процесса. Но в случае с «Финистом» особенно любопытным и информативным оказался шквал «непрофессиональных» рецензий, обнаживший целый ряд культурных контекстов, с которыми связан «сказочный» роман Андрея Рубанова¹.

Пожалуй, самой частой читательской претензией к автору «Финиста» стала историческая недостоверность различных деталей повествования. В первом приближении подобный упрек автору художественного текста выглядит комично и вызывает желание назидательно рассказать что-нибудь хрестоматийное о природе художественной условности, но вряд ли стоит повиноваться этому импульсу. Если мы пристальнее взглянем на типичные отрицательные отзывы, инспирированные рубановским романом, то обнаружим, что в их основе лежит не только когнитивная наивность читателя. Сама структура рубановского текста то и дело подает «условные сигналы» исторической достоверности совершенно особого рода. Несмотря на повествование от первого лица, логика нарратива соотносится в нем с абсолютно узнаваемым дискурсом «фолк-истории»². Пользуясь правом художника, автор сознательно и последовательно подталкивает читателя к тому, чтобы он соотносил декорации развития сказочного сюжета с узнаваемым историческим хронотопом (Резан, Итиль, Можай и другие топонимы соотносимы с конкретным временным периодом). Отождествление этого хронотопа с дохристианской Русью – не плод чрезмерного семиотизирования со стороны читателей, то есть попыток истолковать соответствующие символы и знаки текста в строго определенном ключе. В своих интервью Рубанов сам говорит, что фантазировал на тему «белых пятен» в официальной истории – периода «веков за пять до принятия христианства», о котором ничего не известно. Поскольку изданию «Финиста» предшествовал довольно длительный этап предварительных публичных чтений

¹ Претензии содержащиеся в рецензиях, размещенных обычными читателями на различных интернет-сайтах и форумах (Facebook, Livelib и др) сводятся к тем же оценкам и аргументам, которые выдвигались критиками в рамках дискуссии, сопровождавшей «Нацбест»

² Здесь мы используем термин фолк-истори в значении, установленном для него Д. Володихиным. См.: [Володихин 2000]

фрагментов с комментариями автора (многие из них доступны в записи на YouTube), мы можем воочию наблюдать, как проявляет себя двойственная позиция писателя по отношению к природе своего повествования. Показательны и регулярные ссылки Рубанова на использование научной литературы, в качестве которой выступают, прежде всего, труды академика Рыбакова, и презентации собственноручно сделанных копий аутентичных военных доспехов, восстановленных «по диссертации археологов». Именно в этом смысле «Финист» никак не вписывается в рамки жанра славянского фэнтези: сама структура медленного, внимательного к историческим деталям и мировоззренческим нюансам повествования, подспудно вступающего в смысловые отношения с тиражируемыми современным масскультом представлениями о русской дохристианской истории, противоречит ожиданиям любителей фэнтези, рассчитывающих встретить динамичный сюжет и проработанный, целостный, замкнутый художественный мир, соотносящийся с известной сказкой. Но для Рубанова сказочный сюжет вторичен³. Персонажи-рассказчики постоянно растекаются мыслью по подробностям быта, поясняют причины своих поступков и растолковывают нюансы мировоззрения.

В чем же типологическое сходство «Финиста» с сочинениями «фолк-хисториков» националистического крыла? На первый взгляд авторская установка кажется противоположной. «Финист» – художественная фантазия на тему известной сказки, лишенная конспирологического посыла и пафоса разоблачения, присущего сочинениям, вышедшим из-под пера приверженцев фолк-хистори. В их сочинениях фольклорные нарративные структуры присутствуют имплицитно, формируя ракурс читательского восприятия, а толкования традиционных мотивов имеют характер разоблачений и «открывают дверь» в мир сокровенных знаний. Сказка как жанр обретает здесь статус тайного послания, расшифровка которого – отдельное направление в литературной области фолк-хистори. Так, например, сюжет «Финиста – ясна сокола» был включен А. Хиневичем в четвертую книгу «Славяно-Арийских Вед» в виде «Сказа о Ясном Соколе». Текст представлял собой практически дословный плагиат версии сказки, созданной А. Платоновым в 1947 г. [Платонов 1948]. Все внесенные дополнения были связаны исключительно с космологией и теологией возглавляемых Хиневичем радикальных родноверов. В частности, одна из трансформаций текста, по сравнению с вариантом Пла-

³ Здесь уместно упомянуть, что в основе романа лежит сценарий киносказки, созданный женой писателя Аглаей Курносенко, попросившей Рубанова его доработать, о чем писатель не раз сообщал в интервью.

тонова, предполагает указание на то, что героине, чтобы достичь «чертога Финиста»⁴, необходимо износить не три, а семь пар железных сапог, изглодать не три, а семь железных хлебов. Все они будут изношены и изглоданы во время длительного космического путешествия через шесть планет, на которых обитают почитаемые родноверами богини Карна, Желя, Среча, Несреча, Тара и Джива, к седьмой, на которой найдется Сокол. Здесь важно, что во всех двадцати русских вариантах сказки о Финисте речь идет о трех хлебах, сапогах, колпаках или посохах. А между тем, пересказывая во время очередного интервью⁵ сюжет народной сказки о Финисте, Рубанов говорит о семи сапогах и семи хлебах, что указывает на его знакомство со «Сказом» Хиневича. Этот факт позволяет по-новому взглянуть и на образ летающего Вертограда, и на историю его обитателей, хранящих древние знания, утраченные земными людьми.

«Сказ о Ясном Соколе» был опубликован в составе «Славяно-Арийских Вед» в 2001 г., а в 2009 г. последователь Хиневича «академик» Н. Левашов написал «научное исследование», представляющее собой сопоставление сказа и сказки о Финисте. Используя для анализа то же платоновское переложение «Финиста», Левашов пришел к *обоснованному сопоставлением текстов* выводу, что сказ был известен создателям сказки, и те злонамеренно исключили всю содержащуюся в «первоисточнике» информацию о «великом прошлом» дохристианской Руси. Причудливые пути подобной исследовательской мысли мы можем наблюдать в многочисленных деконструкциях: «Колобка» (о том, как Луна катится по созвездиям), «Федота-стрельца удалого молодца» (о том, как герой должен пойти вглубь себя по Родовому пути), «Крошечки-Хаврошечки» (о созвездии «Небесной коровы Зимун») и многих других. Ключевым для нашего анализа здесь является специфическое восприятие сказочного текста как входа в мир знаний о прекрасном, утопичном прошлом.

Конечно, мир романа Рубанова не претендует на сенсационные откровения о прошлом, поскольку писатель руководствуется принципом художественной условности. Однако при ближайшем рассмотрении тех монологов глумилы, кожедуба и Соловья, которые посвящены описа-

⁴ Согласно представлениям русских неоязычников, чертог Финиста представляет собой «двенадцатый сегмент звездного неба, входящий в священный Сварожий Круг» (Интернет источник: <http://radogost.ru/chertog-finista.html>, (дата обращения 10.10.2019)).

⁵ Упомянутое выступление А.Рубанова доступно по ссылке: https://www.youtube.com/watch?v=Xvz_6qIxxvs. (дата обращения 10.10.2019)

нию истории, культуры и быта условной дохристианской Руси, мы обнаруживаем в изобилии приметы типичной ретроутопии, составляющей основу современных неоязыческих и псевдоисторических реконструкций. Суть этой ретроутопии сводится к социальной и культурной упорядоченности, якобы присущей миру далеких предков и столь дефицитной в современной действительности. В романе Рубанова она формульно выражена словосочетанием «ряд и лад»⁶, которое, словно заклинание, снова и снова звучит из уст персонажей и становится ключевым для характеристики главных героев. А рецензент романа пишет: «Не знаю, точно ли Рубанов ставил это своей целью при работе над книгой, но мне показалось, что ему удалось через пересказ русской народной сказки показать, как из недр древности и язычества рождался Русский мир. И что вообще из книги можно вывести национальную идею. <...> Жить не по лжи, по правде, русские лад и ряд, справедливость – все эти понятия русской жизни в книжке проявляются очень занимательно»⁷.

Подобная ретроутопия, заключенная в стремлении «углубить» национальные корни и обрести в этой глубине прецеденты социальной гармонии, функционирует в современной культуре в нескольких дискурсивных пластах, тесно сплетенных друг с другом взаимопроникающими образами и «фактами». В научном дискурсе ее развивают работы Б.А. Рыбакова, посвященные дохристианской религии древних славян, в религиозном – сочинения многочисленных «родноверов», в публицистическом – описания националистов-конспирологов, в художественно-литературном – славянское фэнтези (С.Т. Алексеев, М.В. Семенова и др.). В современной культуре это область с абсолютно размытыми границами документального и художественно-условного, причем как для автора, так и для читателя/слушателя. Образы свободно перетекают из одного дискурса в другой, а стройность вымысла воспринимается как свидетельство его достоверности. Ярким примером подобных миграций может служить история «Правила» – тренажера, рекламируемого сего-

⁶ Романтическая концептуализация русской национальной идеи в понятии «лад» – практика не новая, но по-прежнему продуктивная. Наиболее яркое выражение она нашла в этнографических очерках В.И. Белова [Белов 1982], в эстетических взглядах И.К. Кузьмичева [Кузьмичев 1990] в публицистических статьях В.Н. Демина [Демин 1999]. В социально-политическом пространстве та же идея реализована в Уставе, Программе и деятельности Всероссийского созидательного движения «Русский Лад», возглавляемого Г.А. Зюгановым.

⁷ Рецензия DollakUngallant на книгу Андрея Рубанова «Финист – ясный сокол». См.: <https://www.livelib.ru/book/1002951731-finist-yasnyj-sokol-andrej-rubanov> (дата обращения 10.10.2019)

дня как древний метод «тренировки тела и духа». А между тем образ его восходит к конкретному литературному тексту 2000 г. Самое первое описание «Правил» открывает роман С.Т. Алексеева «Волчья хватка»: «Распятый веревками по рукам и ногам, он висел в трех метрах над полом и отдыхал, слегка покачиваясь, словно в гамаке. <...> Управляемостью Правил можно было овладеть лишь на этом станке, в течение долгого времени распиная себя на добровольной голгофе и постепенно сначала увеличивая, а затем снижая нагрузку. Суть управления заключалась в способности извлекать двигательную энергию не из мышц, чаще называемых среди араксов сырыми жилами, не из этой рыхлой, глиноподобной и легкоранимой плоти, а из костей, наполненных мозгом, и сухих жил – забытого, не востребовавшего и неисчерпаемого хранилища физической и жизненной силы» [Алексеев 2011, 3]. Согласно фэнтезийному сюжету технология эта тайно передавалась от отца к сыну вместе с профессиональной принадлежностью к «воинам араксам», особой группе, основанной и обученной Сергеем Радонежским⁸. В 2003 г. С.А. Зайцев, известный в узких кругах родноверов как Радослав, сконструировал и запатентовал подобное приспособление, сохранив за ним и название, и литературную легенду, которая потеряла авторство и обрела статус тайного знания. Сам С.А. Зайцев (мастер спорта СССР по тяжелой атлетике, мастер спорта СССР по силовому троеборью) в течение многих лет изучал восточные оздоровительные комплексы и системы, но авторскую методику оздоровления базирует на работе с «Правилom», с помощью которого «раскрывает и использует скрытые в костях и сухожилиях резервы сил»⁹ и «пробуждает родовую память»¹⁰. Практики с тренажером Зайцева были известны преимущественно среди родноверов, пока в 2015 г. М. Задорнов не создал им широкую рекламу,

⁸ Араксы, сойдя со страниц романа С.Алексеева на просторы Интернет-форумов, зажили своей жизнью и обрели статус «исторически реальных». Контекстный интернет-поиск в ответ на запрос «араксы» выдает в первых строках православный мультфильм про Пересвета и Ослябю «Православные воины Сергея Радонежского». Разумеется, контекстный поиск не различает дискурсы и выдает в едином списке ортодоксальный фильм, снятый телеканалом «Союз», и сюжет «Преподобный Сергей – волхв». Любопытно, что читательские дискуссии, подобные анализируемой, обнаруживают сходный механизм восприятия субкультурно ангажированных текстов как равно достоверных и не требующих верификации.

⁹ Цитата взята с авторского сайта Сергея Зайцева, доступного по ссылке: <http://pravilo.ru/pravilo.html> (дата обращения 10.10.2019)

¹⁰ Цитата взята с авторского сайта Сергея Зайцева, доступного по ссылке: <http://pravilo.ru/pravilo.html> (дата обращения 10.10.2019)

приписав «Правило» тайным ведическим знаниям преподобного Сергия. С этого момента популярность тренажера начала расти в геометрической прогрессии, он появился в спортивных клубах и потерял связь с «автором» и его «методикой». В статье 2016 г., опубликованной в «Научных известиях», источником знаний о «тренажере для подготовки воинов» становится некий «путешественник, вернувшийся из тайги от староверов». Само «Правило» описывается с характерной риторикой: «О нем пишут книги и слагают легенды, интуитивно догадываются и чувствуют его мощь, его боятся слабые и уважают сильные. Страшное на вид творение человечества, которое своими корнями уходит в глубокое прошлое, хранит в себе небывалую силу и мощь, целительные способности активации внутренних резервов человека <...>. Глубина его возможностей безгранична, скорость получения результатов молниеносна, диагностика организма человека поражает детальной точностью» [Ларин 2016, 82].

Подобная риторика так же типична, как и сам процесс миграции образа «Правил» из литературного текста в историческое воображение и ритуальную практику. Внутри субкультуры, продуцирующей, воспринимающей и воспроизводящей представления и образы, составляющие смысловое поле русской национальной псевдоистории, существуют свои типичные сценарии миграции и анонимизации авторских образов, сложно устроенные и не очевидные на первый взгляд, но типологически сходные с процессами интерференции контактирующих традиций в фольклоре. В указанной субкультуре усвоены и анонимизированы идеи крупных ученых (А.Н. Афанасьева, Б.А. Рыбакова, Н.И. Толстого, Е.Е. Левкиевской, Т.А. Агапкиной), писателей (С.Т. Алексеева, М.В. Семеновой, Ю.А. Никитина), а также многочисленные псевдоисторические конспирологические фантазмы, в изобилии порождаемые современным масскультом. Этот пласт коллективного исторического воображения очевидным образом послужил материалом для романа «Финист-ясный сокол» и ярко в нем представлен как в виде отдельных деталей, так и в качестве системы воззрений, логики мышления, структуры социальных связей и семиотики религиозных практик воображаемой дохристианской Руси. Конечно, речь идет не о прямом заимствовании мотивов, а об опосредованном субкультурой и преломленном сквозь призму воображения автора. Последнее, впрочем, работает согласно художественной логике фолк-истории, включая разрозненные мотивы, извлеченные из субкультурного «первичного бульона» смыслов, в утопично стройную и непротиворечивую систему воображаемого прошлого. То самое «Правило» – показательный пример работы Руба-

нова с образами этого типа. В художественном мире «Финиста» подобный тренажер оказывается частью регламентированного обычая физического воспитания мальчиков: «С пяти лет мы, вкуче с остальными детьми нашего селища, каждые двадцать дней ходили к ведуну на правку. Нас приматывали крепкими ремнями за руки и за ноги, подвешивали – и растягивали на четыре стороны, подвязывая к ремням камни, в зависимости от возраста – все более и более тяжкие. Понемногу мои кости и сухожилия обрели такую крепость, что к двенадцати годам я легко выдергивал с корнем березу высотой в два моих роста» [Рубанов 2019, 15]. Показательно, что обычай правки описан в романе дважды: в первой части – героем, воспитанным в данной культуре, а в третьей – персонажем, наблюдающим со стороны, чужаком. Мы видим, как узнаваемый образ «сшивает» художественный мир «Финиста» с другими виртуальными мирами, описанными в текстах различных дискурсов, функционирующих в рамках одной субкультуры. Таких мотивов в тексте множество, и анализ их достоин отдельного исследования. Здесь же мы отметим, что специфичное читательское ожидание достоверности от сказочного «Финиста» отчасти связано с двойственностью современного восприятия фолкхистории-текстов. Другая причина – специфическая речевая организация повествования.

Здесь надо отметить, что работа писателя над речью героев также лежит в русле любительских реконструкций: в первых двух частях автор последовательно заменяет латинизмы на архаические русские синонимы. Яркий пример – замена "факела" "светочем", актуализирующая устаревшее буквальное значение слова. Исключение латинизмов, хлынувших на Русь вследствие реформ Петра I, как инструмент стилизации основано на расхожем представлении о допетровской русской речи как поистине национальной. При этом лексика греческого происхождения, пополнившая русский язык с принятием христианства, используется Рубановым чрезвычайно активно. Это связано, с одной стороны, с тем, что именно этот лексический пласт составил язык описания религии и социального устройства, с другой стороны – с тем, что в массовом сознании он не вычленяется из русской речи как инородный элемент.

Другим важным элементом архаизации речи является использование устаревших (напр., «свеи» вместо «шведы») и диалектных (напр., «обутки» для обуви) слов вместо стилистически нейтральных и литературных. Любопытно, что источником диалектизмов зачастую становится не локальный диалект, а социальный, а точнее, воровской жаргон. Так, меч (слово «меч» по происхождению славянское) становится у Рубанова «сажалом» (это слово означает «нож» в уголовном жаргоне), а

глагол «огулять» используется в жаргонном значении, не зафиксированном в словарях территориальных диалектов. Некоторые просторечные слова обретают в тексте романа новый смысл, например, ругательное «злыдень» становится профессиональным наименованием особых княжеских воинов. Такое обозначение выглядит авторским окказионализмом, если смотреть на него исключительно сквозь призму толковых словарей Ушакова, Ожегова и Ефремовой, трактующих «злыдня» как сниженное, разговорное наименование злого человека¹¹. Между тем, «злыдень» – одно из названий начальника уголовного розыска на том же воровском жаргоне.

Некоторые выражения, звучащие как «исконно славянские», заимствованы Рубановым из современных реконструкций «древнерусских» единоборств. Например, «ровная дрежа» – стилизованный неологизм А.А. Шевцова из разработанной им боевой системы «Любки» – упоминается и Иваном Ремнем, и Соловьем.

Топонимика художественного мира «Финиста» сочетает в себе исторически достоверные старинные географические названия, легендарные наименования и авторские трактовки известных образов (Лукоморье превращается в Луковое море). Название небесного города птиччеловеков «Вертоград» связывает рубановского «Финиста» с широким литературным контекстом¹². Противопоставление «Вертограда небесного» и мира земного в романе переворачивает традиционную для русской религиозной философии метафору и девальвирует ее.

Еще одним приемом лингвистической реконструкции становится для Рубанова исключение из текста слов, содержащих букву «ф», как неславянских. И здесь писатель опирается, с одной стороны, на реальную историческую закономерность, а с другой – на устойчивый стереотип, сформированный в 1960-х гг. статьей Л.В. Успенского «Самая удивительная буква русской азбуки», первоначально опубликованной в журнале «Наука и жизнь», а затем – вошедшей в книгу «Слово о словах», крайне популярную и многократно переизданную [Успенский 1957]. Статья Успенского была широко известна в советское время, а с появлением Интернета стала источником нескольких популярных текстовых и визуальных мемов. Использование стереотипных представлений о признаках «исконной русской речи» в сочетании с сохранением абсо-

¹¹ В мифологии украинцев и белорусов также упоминаются «злыдни» — демонические существа, духи враждебные человеку, его недоля. Однако в этом значении слово употребляется во множественном числе.

¹² Историю литературного обращения к образу «вертограда» см. в [Разумовская 2010]

лютно современных синтаксических структур создает то самое впечатление «живой», «легко читаемой», «аутентичной» русской речи, которая так восхитила многих читателей романа «Финист – ясный сокол».

Заявленная в аннотации романа «устная» форма побывальщины, которая «никогда не была записана буквами», имеет у Рубанова довольно интересную структуру, объединяющую несколько узнаваемых нарративных стилей современной русской устной речи. Персонажи-рассказчики переключаются с одного на другой в зависимости от предмета повествования. События, связанные с Марьей и Финистом; описание их мира; предыстория «древних»; самопрезентация рассказчиков; культурная, аксиологическая, психологическая рефлексия – все эти темы характеризуются нюансами речевого оформления и соблюдением определенного ритма. Каждое сверхфразовое единство имеет свой зачин, развитие и завершается сентенцией, подытоживающей, обобщающей смысл рассказанного. Такая ритмичность повествования создает ощущение живой, спонтанной устной речи. Однако важно отметить, что, при стилизованности лексической компоненты, синтаксический строй речи и ее прагматика абсолютно современны и соотносятся с конкретными речевыми жанрами русского повседневного общения. Важно и то, что речевая тактика героев-повествователей соответствует именно мужским формам нарратива, в то время как формы, характерные для устной женской речи, становятся выразительной «фигурой умолчания». Контраст речевого поведения всех трех Иванов и Марьи является одним из смыслообразующих художественных приемов и, пожалуй, главным способом характеристики героини: она всегда инициатор коммуникации, вступает в общение с конкретной целью и именно достижению этой цели служат все ее реплики. В художественном мире романа ее сдержанность становится проявлением цельности и целеустремленности, которые и позволяют перевернуть существующий порядок вещей. Марья ведет себя в соответствии с логикой популярного в современной киноиндустрии образа женщины-супергероя. Однако в контексте художественного мира, создаваемого речью героев-повествователей, образ Марьи обретает дополнительную смысловую нагрузку, превращающую героиню из яркой и типичной «superwoman» в эскизно прорисованную героиню, обретающую силу и успех благодаря упорному терпению страданий. Подобная «мутация» образа в читательском восприятии может быть связана именно с использованием конкретных устных речевых стратегий в повествовании от лица трех Иванов.

Это, вероятно, объясняет то, что отсутствие личного рассказа Марьи о тяжелом пути от дома кузнеца до избушки старухи Язвы – второй по

частоте читательский упрек к роману «Финист – ясный сокол». Из-за чего может возникать подобное ощущение неполноты художественной структуры? Исследования антропологов показывают очевидную гендерную дифференциацию в типах устных повседневных рассказов, в системе которых мужские и женские жанры, с одной стороны, противопоставлены друг другу по стилю и интерпретации излагаемых событий, а с другой – тесно связаны и в своем противостоянии образуют целостную картину личного, социального и культурного опыта. Антрополог Ненси Рис, изучавшая русские повседневные разговоры в 1990-х, отмечала, что мужчины чаще использовали в речи жанры хвастовства, самовышучивания и повествований о хулиганских выходках, сексуальных похождениях и собственной маргинальности, опасности. В указанный период, по наблюдениям исследователя, подобная речевая стратегия являлась средством формирования маскулинности, противостоящей образу «правильной» (сдержанной и ответственной) мужественности, транслируемому дискурсом официальной культуры. В то же время наиболее частотным женскими жанрами Ненси Рис называла литании¹³ на тему страданий и рассказы о героически переносимых трудностях самого разного свойства, от хождения по магазинам до преодоления голода и мужского предательства. В подобных жалобах особенно важными становились мотивы находчивости в преодолении трудностей и нравственно возвышающего терпения. Жалоба как жанр встречалась и в мужской речи, однако здесь она оформлялась философскими рассуждениями. В целом же мужские и женские жанры взаимодействуют и дополняют друг друга, обеспечивая воспроизводство полоролевых социальных моделей и основных культурных доминант. Мужские и женские дискурсивные формы именно в совокупности своей формировали целостную картину «сказочной жизни»¹⁴ времен Перестройки, отражая ее динамику и психологический драматизм, а также служили сценарием самоидентификации и самопрезентации.

В речевых стратегиях героев-повествователей романа «Финист – ясный сокол» очевидным образом реализовано все разнообразие описанных Ненси Рис «мужских» жанров, а речевые портреты трех главных героев соотносятся с выявленными ею стратегиями маскулинной само-

¹³ Слово «литания» происходит из церковного лексикона и означает жалобу, мольбу молитву. Ненси Рис назвала «литанией» один из жанров разговорной речи россиян.

¹⁴ Это ироничное выражение, по свидетельству Ненси Рис, часто звучало в речи ее собеседников, имплицитно наполненной «средствами создания нарративов сказочного типа» [Рис 2005, 96]

презентации. При этом отсутствие дополняющих женских речевых форм образует то самое «значимое отсутствие», которое достраивается в воображении читателя до оставшейся за кадром истории «возвышающих страданий» Марьи по дороге к Финисту. Движимый подобным восприятием, рецензент пишет: «Марья – это и есть начало женского существа. <...> Каким огромным трудом, через тернии, через предательства и унижения, через слёзы и боль, с твердой, как железо, верой она ищет свою единственную любовь и никакие соблазны и преграды её не остановят <...>»¹⁵.

Анализируя «русские разговоры» 1990-х, Ненси Рис указывала на их особенно глубокую и сложную связь с фольклорными структурами, мотивами и образами. В частности, она отмечала особую роль «сказки» как частой метафоры, выражающей в разговорах природу «русской действительности». За прошедшую с того времени четверть века семиотические функции сказки только расширили свои границы. Процесс этот ярко отразился как в самом тексте «Финиста», так и в его восприятии. Если обобщить актуальные процессы, происходящие со сказочным интертекстом в пространстве российской массовой культуры, можно выделить два доминантных направления. Первое из них характеризуется созданием новых комбинаций сказочных сюжетов, мотивов и образов, нарушающих традиционные принципы жанра. Важной частью их поэтики становится некоторая условная достоверность, оформляемая узнаваемыми реалистичными деталями. Фантастические события обретают рационалистическую мотивировку, а место и время действия превращаются в конкретный, хотя и несколько экзотичный исторический хронотоп. Процесс переосмысления знакомых сказочных сюжетов и образов происходит и в литературе, и в кино, и в мультипликации, причем создаваемые «сказочные» миры тяготеют к слиянию и взаимоцитации. При всем разнообразии средств выразительности разных видов искусства принципы работы со сказочным материалом остаются теми же. Более того, описанный процесс не является чем-то специфически современным. Аналогичные изменения претерпевали фольклорные сказки, попадая в обработку к авторам лубков на рубеже XVIII-XIX вв., что подробно описано в монографии К.Е. Кореповой [Корепова 1999]. Вероятно, здесь мы имеем дело с типологически близкой трансформацией, происходящей со сказочным текстом при переходе из устной тради-

¹⁵ Рецензия Annet_bookspider на книгу Андрея Рубанова «Финист – ясный сокол». См.: <https://www.livelib.ru/book/1002951731-finist-yasnyj-sokol-andrej-rubanov> (дата обращения 10.10.2019)

ции в массовую культуру. Все приметы этого процесса мы находим и в романе Рубанова «Финист – ясный сокол»: здесь и нетипичная контаминация сюжетов о чудесном супруге¹⁶ и змееборце¹⁷, и условно исторический хронотоп, и рационализация фантастики (история летающего города, описание физиологии людей-птиц, образы Горына, старухи Язвы, Соловья-разбойника). Все эти трансформации служат своеобразному «переводу» знакомого сюжета на язык образов современных медиа, тиражирующих варианты упомянутых мотивов. И хотя типологически этот процесс соотносим и с лубочными адаптациями сказок XIX в., и с кинематографическими версиями XX в., сегодня это явление имеет очевидную специфику, выражающуюся в ироничности и сатиричности нарратива. Современная волшебная сказка проникнута юмором и злободневностью. С одной стороны, эта ее особенность уходит корнями в сказочную драматургию Е.Л. Шварца, с другой – связана с влиянием кинобизнеса. Экранизированная сказка как жанр «для семейного просмотра» предполагает многослойность смысла и «разнообразие удовольствий». Как следствие, элементы комедии положений соседствуют здесь с острой социальной сатирой. Элементами подобной поэтики насыщен и роман Андрея Рубанова. При всей ироничности тона Иванов-рассказчиков, их речь структурирована таким образом, что каждый эпизод или описание завершается своеобразной сентенцией, подводящей итог сказанному и в то же время часто апеллирующей к современной действительности. А многие «этнографические» контрасты, этические и психологические несоответствия в восприятии сказочных героев становятся метафорами актуальных социальных противоречий.

Именно эта «социальная заряженность», на наш взгляд, создает почву для противоречивых трактовок романа. Коммуникативные задачи текста множатся: заявленная история любви Марьи к Финисту вытесняется трансляцией различных форм мышления в их связи с разнообразным социальным укладом, обрастает историко-философскими смыслами. В этом роман Рубанова наследует именно драматургии Е.Л. Шварца. Однако в современном контексте разработка такой тематики через апелляцию к уникальному сказочному сюжету, выдвигающему на первый план не героя, а героиню, выглядит как маркетинговый ход. Рецензент пишет: «У меня очень много вопросов к Финисту, но главное, конечно, мои обманутые ожидания: всё-таки оригинальная сказка – это почти единственный сюжет в русском фольклоре, где активное дей-

¹⁶ № 432, по классификации сказочных сюжетов Аарне-Томпсона.

¹⁷ № 300, по классификации сказочных сюжетов Аарне-Томпсона.

ствующее лицо – девушка»¹⁸. Досада на то, что образ главной героини становится второстепенным, – частый мотив в «непрофессиональных» рецензиях. На первый взгляд это можно было бы связать с актуальными феминистическими настроениями, но, когда речь заходит об особом статусе «женских» сказок, все несколько сложнее. Здесь важно учитывать существенные изменения, произошедшие в функционировании сказки в женской аудитории в последние пятнадцать-двадцать лет. Дело в том, что после публикации в 2001 г. русского перевода книги К.П. Эстес «Бегущая с волками», наследующей традициям юнгианского психоанализа, в российской популярной психологии и эзотерике сказка стала обретать статус универсального инструмента, позволяющего вести опосредованный диалог с подсознанием. На волне популярности идей К.П. Эстес, использующей сюжеты «женских» сказок для иллюстрации психических процессов формирования феминной самости, издала свои первые книги Т.Д. Зинкевич-Евстигнеева. Уже в 2003 г. она основала в Санкт-Петербурге Институт сказкотерапии, просуществовавший как юридическое лицо до 2012 г., а виртуально – работающий и по сей день. В недрах этого учреждения, регулярно проводящего обучающие семинары и выдающего «сертификаты», выкристаллизовалась целая субкультура «сказкотерапевтов», не только использующих традиционные сказки, но и продуцирующих новые – «на любую потребу». В прикладном отношении «сказочный инструментарий» данного метода позволял решать широкий круг проблем, от невроза до энуреза. Однако смысловым ядром концепции оставалась идея «женского пути», пройдя который женщина воссоединялась с «Силой» и обретала «Женственность», а как следствие, любовь, здоровье, счастье, богатство, самореализацию. Инструкцией, или картой, в этом сакральном пути, по мысли Зинкевич-Евстигнеевой, служили волшебные сказки, особенно те, в которых главным действующим лицом становилась преодолевающая трудности героиня. Особый вклад в тиражирование такого восприятия «женских» сказок внесли многочисленные публикации Зинкевич-Евстигнеевой и ее учениц, представляющие собой авторские интерпретации «скрытых смыслов» известных сюжетов. Соответствующая методика некоторое время оставалась достоянием небольшого круга психологов-практиков, а затем вылилась на просторы социальных сетей, форумов и блогов и, благодаря Интернету, обрела масштабы фольклорного бытования. Разросшаяся методология «сказкотерапии» эволюциониро-

¹⁸ Рецензия higgsbosom на книгу Андрея Рубанова «Финист – ясный сокол». См.: <https://www.livelib.ru/book/1002951731-finist-vasnyj-sokol-andrej-rubanov> (дата обращения 10.10.2019)

вала в два прикладных направления. В сфере «технологий материнства» сказка стала использоваться в качестве средства коммуникации с болезнью, травмой или поведенческой проблемой. А в сфере «технологий женственности» попала в спектр многообразных эзотерических практик, теряющих в недрах Интернета авторство и ореол тайного знания и начинающих широко функционировать в качестве современного фольклора. В рамках обоих направлений, обретя статус психотехники, волшебная сказка (традиционная и современная, авторская) стала средством типизации психологических состояний и коллизий. По этой причине взаимодействие с текстом приобрело характер наивного отождествления с героем, предполагающего приобщение к некоему терапевтическому процессу, трансформирующему «сценарии» подсознания.

Подобный способ взаимодействия со сказочным текстом проявился и во многих рецензиях на «Финиста – ясного сокола». Иногда – в разочарованных упреках в редукции «главной» линии «уникальной женской сказки», иногда – в похвальных отзывах вроде этого: «Практическое руководство, как остаться лучшей и бесконечно любимой, и почитаемой, отказавшись от трех вырванных из груди сердец. Как не чувствовать вину, не полюбив эти кровоточащие сердца»¹⁹.

Подводя итог сказанному, хотелось бы отметить, что в современной массовой культуре сказка взаимодействует с многообразными научными, культурными и идеологическими контекстами. Сохраняя генетическую связь с фольклорным предком, современная сказка трансформировалась и обрела новые функции, различные в зависимости от конкретного культурного поля. Писатель, апеллирующий в своем творчестве к традиционному сказочному сюжету с позиций современного литературного процесса, неизбежно затрагивает и актуализирует многообразные смыслы, связанные с нынешним функционированием жанра. Дискуссия вокруг романа Андрея Рубанова «Финист – ясный сокол» отразила спектр культурных контекстов и разнообразие читательских ожиданий, обусловленных обращением к сказочному сюжету в предложенной писателем форме. И этот спектр не менее интересен и показателен, чем сам рубановский текст.

Источники

Алексеев 2011 – Алексеев С. *Волчья хватка*. М., 2011.

Белов 1982 – Белов В.И. *Лад: Очерки о народной эстетике*. М., 1982.

¹⁹ Рецензия shoo_by на книгу Андрея Рубанова «Финист – ясный сокол». См.: <https://www.livelib.ru/book/1002951731-finist-iasnyj-sokol-andrej-rubanov> (дата обращения 10.10.2019)

Демин 1999 – Демин В.Н. *Тайны русского народа. В поисках истоков Руси*. М., 1999.

Кузьмичев 1990 – Кузьмичев И. К. *Лада, или Повесть о том, как родилась идея прекрасного и откуда Русская красота стала есть*. М., 1990.

Платонов 1948 – Платонов А. *Финист – ясный сокол*. М., 1948.

Рубанов 2019 – Рубанов А. *Финист – ясный сокол*. М., 2019.

Литература

Володихин 2000 – Володихин Д. *Феномен фольк-хистори* // Отечественная история. 2000. № 4. С.16-24.

Корепова 1999 – Корепова К.Е. *Русская лубочная сказка*. Н.Новгород, 1999.

Ларин 2016 – Ларин В.Г., Свечкарев А.Н. *Влияние тренажера «Правило» на организм занимающихся* // Научные известия. 2016. № 1 (2). С 82-89.

Разумовская 2010 – Разумовская А.Г. *Вертоград в поэзии Серебряного века* // Русская речь. 2010. № 1. С. 14-21.

Рис 2005 – Рис Н. *Русские разговоры. Культура и речевая повседневность эпохи перестройки*. М., 2005.

Успенский 1957 – Успенский Л.В. *Слово о словах*. М., 1957.

GENRE CATEGORY OF THE NOVEL “FINIST – YASNY SOKOL” (“FINEST – THE BRAVE FALCON”) BY ANDREI RUBANOV AND THE HORIZON OF READERS’ EXPECTATIONS

© **Kurochkina Anna Anatolievna (2019)**, SPIN-код: 2731-0010, ORCID: 0000-0002-1248-9320, PhD in Philology, assistant, Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod (23 Prospekt Gagarina (Gagarin Avenue), Nizhniy Novgorod, 603950, Russian Federation), chikalinka@mail.ru

The article presents an analysis of the readers' opinions expressed in the framework of the “unprofessional” discussion about Andrei Rubanov’s novel “Finist – Yasny Sokol” (“Finest - The Brave Falcon”). The author shows how the individual perception of this text is determined, on the one hand, by its structure, and on the other, by the diverse cultural contexts of the modern functioning of the fairy tale genre. Analyzing the phenomenon of the perception of “Finist” as a historically reliable narrative, we can trace the diverse connections of the novel with the now popular folk history. These connections cover both the image of the past as a whole, and individual artistic techniques that create a sense of the spoken nature of the “tale” and archaized, original Russian speech. The analysis shows that the reader’s impression of the “tale” is based on modern stereotypes about the history of the Russian language on the one

hand, as well as by relevant speech genres, and the use of social dialect and subcultural vocabulary on the other.

Both at the level of images, and at the level of the language Rubanov's *Finist* finds a deep connection with contemporary processes taking place with a fairytale intertext in the vast Russian mass culture. The author of the article combines them within two dominant directions. The first is characterized by the creation of new combinations of fairy tales, motifs, and images that violate the traditional principles of the genre. In the framework of the second, a fairy tale gains the status of psychotechnology and becomes a means of typification of psychological states and conflicts. The first tendency was clearly manifested in *Finist* through an atypical contamination of plots about a wonderful husband and a dragon slayer, a conditionally historical chronotope, and rationalization of science fiction. The second was reflected in the author's approach to the characters of storytellers and in the readers' perception of the main character Maria.

Keywords: Rubanov, “*Finist – Yasnyy Sokol*” (“*Finest – The Brave Falcon*”), fairy tale, folk history, folklorism

References

(Articles from Scientific Journals)

Володихин 2000 – Volodikhin D. *Fenomen fol'k-khitori* [The phenomenon of folk history]. *Otechestvennaya istoriya* [National history], 2000, no 4, pp.16-24. (In Russian).

Ларин 2016 – Larin V.G., Svechkarev A.N. *Vliyaniye trenazhera “Pravilo” na organizm zanimayushchikhsya* [The influence of the “Pravilo” simulator on the body]. *Nauchnyye izvestiya* [Scientific News], 2016, no. 1 (2), pp. 82-89. (In Russian).

Разумовская 2010 – Razumovskaya A.G. *Vertograd v poezii Serebryanogo veka* [Vertograd in Silver Age poetry]. *Russkaya rech'* [Russian speech], 2010, no. 1, pp. 14-21. (In Russian).

(Monographs)

Корепова 1999 – Korepova K.E. *Russkaya lubochnaya skazka* [Russian popular fairy tale]. N.Novgorod, 1999. (In Russian).

Рис 2005 – Ris N. *Russkiye razgovory. Kul'tura i rechevaya povsednevnost' epokhi perestroyki* [Russian talk. Culture and Speech Daily Life 'of the Perestroika]. Moscow, 2005. (In Russian).

Успенский 1957 – Uspenskiy L.V. *Slovo o slovakh* [A word about words]. Moscow, 1957. (In Russian).

Поступила в редакцию 1.10.2019

**НА ПОДСТУПАХ К НИЖНЕМУ НОВГОРОДУ:
ОБ ОДНОЙ СТРАНИЦЕ ИЗ БИОГРАФИИ
БОРИСА МИХАЙЛОВИЧА ЭЙХЕНБАУМА**

© 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 (Российская Федерация, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), izumrud.nnov@mail.ru

Статья посвящена неизученному эпизоду биографии Бориса Михайловича Эйхенбаума, связанному с его планами приехать в Нижний Новгород с целью преподавания в учрежденном в 1918 году государственном университете. Вводятся в научный оборот документы из фонда 377 Центрального архива Нижегородской области (ЦАНО) – материалы переписки Бориса Михайловича с руководством университета относительно предстоящей работы. Открывает свод документов датированное 23 сентября 1918 г. заявление приват-доцента Эйхенбаума на имя ректора НГУ «о желании баллотироваться в профессора по истории русской словесности». К заявлению приложена автобиография (Curriculum vitae), где представлены подробные сведения об образовании, педагогической, научной и литературной деятельности. Как гласит следующий документ – Приказ ректора НГУ Д.Ф. Симицына, Эйхенбаум «зачисляется на должность Профессора Университета по кафедре русского языка и истории русской словесности <...> с окладом жалования по двенадцать тысяч (12000) рублей в год с восьмого октября 1918 года». Из дальнейшей переписки выясняется, что по объективным причинам Эйхенбаум не смог приехать в Нижний Новгород и приступить к исполнению служебных обязанностей, почему и был «уволен от должности» с 10 марта 1920 г. Также в настоящей статье отмечается, что некоторое время занимались преподавательской работой в НГУ коллеги Эйхенбаума по Петроградскому университету и Пушкинскому семинару профессора С.А. Венгерова: В.Л. Комарович и Ю.А. Никольский. Представлены факты литературных контактов Эйхенбаума и Б.А. Садовского. Используются материалы мемуаров М.А. Яхонтовой, где упоминается Б.М. Эйхенбаум.

Ключевые слова: Б.М. Эйхенбаум, Нижний Новгород, НГУ, curriculum vitae, В.Л. Комарович, Ю.А. Никольский, Б.А. Садовской, М.А. Яхонтова.

Осенью 1918 года в Нижнем Новгороде открылся Государственный университет. Для работы в нем приехала большая группа преподавате-

лей из Петрограда и Москвы¹. В их числе были и выпускники Петроградского университета, оставленные при нем для получения профессорского звания: историки литературы Василий Леонидович Комарович и Юрий Александрович Никольский. Их старший коллега по Петроградскому университету и Пушкинскому семинару С.А. Венгерова Борис Михайлович Эйхенбаум также рассчитывал приехать в Нижний, и, вполне возможно, одним из побудительных мотивов для этого решения было его общение с Комаровичем и Никольским. Последний вообще был одним из самых близких друзей Эйхенбаума, его многочисленные письма за 1915 – 1919 гг. хранятся ныне в РГАЛИ. Младший брат Никольского, Сергей Александрович, учился у Эйхенбаума в бытность того преподавателем Выборгского коммерческого училища². В 1917-ом добровольцем ушел на фронт Первой мировой, затем воевал в Добровольческой армии, в 1918-ом пленен и после жестоких пыток расстрелян красными. В газете «Наш век» (бывш. «Речь»), 28 (15) июля 1918 года Эйхенбаум напечатал некролог Сергея Александровича, в дальнейшем готовил к печати его посмертный сборник стихов, оставшийся неизданным. А в 1922-ом, когда в советской тюрьме умер старший Никольский, Борис Михайлович и его память почтил некрологом, отметив, в частности: «Он был человеком выдающимся и характерным – действительной индивидуальностью. Самая отчужденность от века была в нем явлением органическим, заслуживающим внимания» [Эйхенбаум 1922, 14].

К сожалению для нижегородцев, намерениям Эйхенбаума профессорствовать в их университете не суждено было сбыться. Но о них, этих намерениях, в архиве сохранились документы, имеющие историко-литературную ценность и могущие быть полезными для биографов выдающегося ученого, тем более что в имеющейся литературе о нем нет ни слова на этот счёт. Представим эти документы читателям нашего журнала в той последовательности, как они содержатся в архивном Деле [Личное дело Б.М. Эйхенбаума, ЦАНО].

¹ Подробно этот вопрос освещен в нашей книге «Нижегородский поэт Иван Ермолаев: портрет на фоне эпохи» [Изумрудов 2017].

² Выборгское восьмиклассное коммерческое училище располагалось не в Выборге, как можно было бы предположить исходя из его названия, а в Санкт-Петербурге по адресу: Финский переулок, дом 5 – *Прим. Ред.*

* * *

Документ № 1.

Господину Ректору Государственного
Нижегородского Университета
Приват-доцента Петроградского
Университета
Бориса Михайловича Эйхенбаума

заявление.

Имею честь заявить Вам о своем желании баллотироваться в профессора по истории русской словесности в Государственном Нижегородском Университете.

Прилагаю Curriculum vitae³.

Б. Эйхенбаум.

Петроград. 23 сент. 1918 г.

8-ая Рождественская, 21, кв. 9

[Личное дело Б.М. Эйхенбаума, ЦАНО, л. 1].

Документ № 2.

Curriculum vitae

Родился в 1886 году, учился в 1-ой Воронежской гимназии, которую кончил с золотой медалью в 1905 году. В том же году поступил в Петербургскую Военно-Медицинскую Академию, а пока она была закрыта, работал на биологическом отделении Вольной Высшей школы (П.Ф. Лесгафта). В 1907 г. перешел на историко-филологический факультет Петербургского университета, но вследствие тяжелой болезни не мог заниматься и начал работать только с 1908-09 уч. года – сначала на славяно-русском, потом на романо-германском отделении. Слушал лекции и работал в семинариях у профессоров: А.А. Шахматова, Н.М. Каринского, А.К. Бороздина, И.А. Шляпкина, Ф. А. Брауна, Д.К. Петрова, В.Ф. Шишмарева, Н.К. Никольского, Н.О. Лосского, А.И. Введенского и др. в 1913 г. выдержал государственные экзамены по славяно-русскому отделению. А в феврале 1914 г., по предложению А.К. Бороздина, подержанному И.А. Шляпкиным и Ф.А. Брауном, был оставлен при Университете по кафедре русского языка и словесности. С июля 1916 г.

³ Curriculum vitae (лат.) – автобиография; краткое жизнеописание.

начал получать стипендию, а в марте 1917 г. приступил к магистерским экзаменам, которые закончил в декабре того же года. В марте 1918 г. прочитал пробную лекцию в факультете (на тему – «О мелодике русского лирического стиха»), а в апреле был зачислен в приват-доценты Петроградского Университета.

Педагогическую деятельность начал в 1914 году – сначала в Гимназии Гуревича, преподавателем которой состою и сейчас, а кроме того – в реальном училище А.И. Гельда, в Женской Гимназии А.Ф. Мушниковой и в Тенишевском училище. Осенью 1917 г. был приглашен на Высшие Женские Историко-литературные курсы (бывшие Раева), где в течение 1917-18 уч. г. вел семинарий по изучению русского поэтического стиля первой половины XIX в. и читал курс лекций на тему – «Поэтика русской сентиментально-романтической школы». Весной 1918 г. получил приглашение вступить в состав профессоров Томского Университета и был выбран, но не мог выехать вследствие перерыва сообщения и должен теперь отказаться от этого плана.

Литературную деятельность начал с 1912 г. Состоял сотрудником в следующих изданиях: «Северные записки», «Запросы жизни», «Русская мысль», «Аполлон», «Русская школа», «Мелос», «Русская Молва», «Речь», «Биржевые Ведомости».

Б. Эйхенбаум

[Личное дело Б.М. Эйхенбаума, ЦАНО, л. 9].

Документ № 3.

Приказ по Нижегородскому Государственному Университету октября 19 дня 1918 г.

На основании постановления Собрания рабоче-энциклопедического факультета Нижегородского Государственного Университета от 8 октября 1918 года зачисляется на должность Профессора Университета по кафедре русского языка и истории русской словесности – приват-доцент Петроградского Университета Борис Михайлович Эйхенбаум с окладом жалования по двенадцать тысяч (12000) рублей в год с восьмого октября 1918 года.

Ректор Д. Синицын.

За секретаря В. Штернов (?)

[Личное дело Б.М. Эйхенбаума, ЦАНО, л. 3].

Документ № 4.
(На бланке НГУ).

Ректор Нижегородского Государственного Университета
Октября 16 дня 1918 года.
№ 1250.
Город Нижний Новгород.
Приват-доценту Петроградского Университета
Борису Михайловичу Эйхенбауму.

Петроград, 8-я Рождественская, 21, кв. 9.

Уведомляем Вас, милостивый Государь Борис Михайлович, что постановлением рабоче-энциклопедического факультета от 8 октября 1918 года Вы избраны на должность Профессора Нижегородского Государственного Университета с окладом содержания двенадцать тысяч (12000) рублей в год со дня избрания.

А потому благоволите озаботиться, по возможности незамедлительно, вступлением в исполнение служебных обязанностей, известив об этом письменно канцелярию Ун-<иверсите>та.

Ректор.
Секретарь [Личное дело Б.М. Эйхенбаума, ЦАНО, л. 4].

Документ № 5.

Петроград,
Восьмая Рождественская, 21, квартира 9.
Борису Эйхенбауму.

Уведомляю избранием профессором Университета.

Ректор Сеницын.
С подлинным верно.
Секретарь < подпись >
[Личное дело Б.М. Эйхенбаума, ЦАНО, л. 5].

Документ № 6.
(Телеграмма из Петрограда)

9. XI. 18.

Ректору Сеницыну.

Без подъёмных вынужден отказаться.

Эйхенбаум.

(На телеграмме – резолюция Сеницына: «Сообщить, что подъёмные будут высланы. Д. Сеницын»;

помета секретаря: «Послана телеграмма. К личному делу») [Личное дело Б.М. Эйхенбаума, ЦАНО, л. 7].

Документ № 7.
(Телеграмма (Копия)).

Петроград, 8, Рождественская, 21, квартира 9.

Эйхенбауму.

Деньги получите Нижнем по декрету.

Подлинный за надлежащими подписями.

Верно.

Секретарь < подпись >

[Личное дело Б.М. Эйхенбаума, ЦАНО, л. 8].

* * *

По объективным причинам Б.М. Эйхенбаум не смог приступить к исполнению своих обязанностей преподавателя Нижегородского университета. Поэтому он был «отчислен как не приехавший со времени его избрания 8/XI. 1918 года» [Личное дело Б.М. Эйхенбаума, ЦАНО, л. 10]. **Документ № 8** «Выписка из Протокола Заседания Историко-Филологического факультета Н.Г.У. от 10 марта 1920 года» гласит: «Закрытой баллотировкой отчисляется единогласно (7 чел.)» [Личное дело Б.М. Эйхенбаума, ЦАНО, л. 10]. И последний **Документ** в Деле (**№ 9**) – «Приказ № 288 по Нижегородскому Государственному Университету от 7 июня 1920 года» за подписью ректора И. Философова. В нем – запись, что Б.М. Эйхенбаум «увольняется от должности с 10 марта с/г» [Личное дело Б.М. Эйхенбаума, ЦАНО, л. 11].

Post scriptum

Приехавшие в Нижний Новгород столичные преподаватели, помимо исполнения своих непосредственных учебных обязанностей, активно участвовали в разносторонней общественно-просветительской деятельности. Вот что, в частности, писала А.А. Тахо-Годи в биографии А.Ф. Лосева, всемирно известного филолога и философа, именно в Нижнем Новгороде в те годы, впервые в своей судьбе, ставшего профессором: «Жизнь приехавшей учёной молодежи была крайне насыщена. Вели большую культурную работу, кроме обычных лекций, устраивали кружки, дискуссии, делали доклады, спорили. Лосев с увлечением просвещал нижегородцев музыкальной классикой. Читал лекции о Бетховене, Вагнере, Римском-Корсакове, Чайковском. <...> Занят был молодой ученый философско-богословскими проблемами и, будучи по природе своей Учителем, вопросами воспитания, особенно воспитания религиозного воспитания» [Тахо-Годи 1997, 71]. Столичные преподаватели своим авторитетом всячески поддерживали возникший в стенах университета литературно-художественный кружок, давший мощный стимул организации Нижегородского отделения Всероссийского союза поэтов. А некоторые из них – те же Комарович и Никольский – были тесно связаны с творческим кружком Бориса Александровича Садовского, самого крупного и влиятельного тогда в Нижнем писателя, хорошо известного и в столичных кругах. Садовской проводил занятия со всеми желающими, рассказывал о классиках и модернистах, давал уроки стихосложения, устраивал беседы порой на очень крамольные и злободневные темы... Памятником такого общения с Садовским стали письма к нему Никольского, сбереженные адресатом и находящиеся ныне в его фонде в РГАЛИ [Никольский, РГАЛИ]. Для Никольского знакомство с Садовским было очень важно ещё и в связи с «фетовским вопросом»: Борис Александрович имел тогда в России репутацию превосходного знатока творчества великого лирика, а им преподаватель-петроградец решил всерьёз заниматься.

Конечно же, грустно сознавать, что в это насыщенное знаковыми событиями время в Нижнем не было Эйхенбаума. Не приходится сомневаться, что он, по примеру Комаровича и Никольского, также перешагнул бы порог гостеприимного дома Садовского. Да, понимаем, единомышленники во взглядах на искусство они бы не обнаружили. Для убежденного, последовательного, порой жёстко-категоричного традиционалиста Садовского формализм, за который ратовал Эйхенбаум, был, конечно

же, неприемлем. Но при всём том оба они превыше всего ценили творческую свободу, жаждали искренности, правды, боготворили литературу, и оба казёнными идеологами были преданы ostrакизму как «несозвучные эпохе». И примечательно, что как раз Эйхенбаум окажется в числе тех, кто, в меру своих возможностей, будет пытаться помочь Садовскому вернуться к читателю.

...В 1920-ые Садовской пишет насыщенные интересной историко-литературной и биографически-бытовой информацией «Записки (1881 – 1916)». После неудачи с публикацией «Записок» в Москве автор обратился в «Издательство писателей в Ленинграде». Литературовед В.А. Мануйлов сообщил Садовскому, что в судьбе рукописи согласился принять участие Эйхенбаум, который вскоре (12.01.1932 г.) сам написал Борису Александровичу: «В Издательстве Писателей я уже давно сообщал о Вашем предложении. Ответ был такой: „Это интересно. Передайте, что мы просим прислать рукопись“. Положение теперь, как Вы вероятно знаете, такое, что никаких гарантий, никакой уверенности быть не может. Даже заключенные договора расторгаются по неожиданным соображениям. Но попробовать, я думаю, не мешает» [Эйхенбаум, РГА-ЛИ, л. 1]. Предполагалось, по согласованию с автором, что «Записки» выйдут с предисловием Эйхенбаума. К сожалению, планам этим, несмотря на все усилия, не суждено было сбыться. «Многоуважаемый Борис Александрович! Я навел справку в Изд-ве Писателей – рукопись отклонена, – с грустью извещал Эйхенбаум в письме от 27 апреля 1932 г. – Не удивляйтесь – за последние месяцы отклонены все новые рукописи, в том числе и одна моя. Это – плоды „лапповского“⁴ руководства“. Ваш адрес я сообщил Изд-ву, и они вышлют Вам рукопись. Жму Вашу руку. Б. Эйхенбаум» [Эйхенбаум, РГАЛИ, л. 2].

Одаренный филолог, поэт, нижегородская уроженка М.А. Яхонтова, родственница Садовского, сохранившая в своем архиве некоторые его рукописи (в частности, поэму «Вениамин Терновский», опубликованную нами в первом номере «Палимпсеста» [Измурдов 2018]), после окончания московского вуза преподавала в пединституте в Саратове. Причем, что нас особенно интересует, и в годы, когда в этом городе находились эвакуированные из блокадного Ленинграда научно-педагогические работники, в том числе и Эйхенбаум. Эти страницы биографии Яхонтовой нашли отражение в её мемуарах. В них дана ха-

⁴ От аббревиатуры ЛАПП (Ленинградская ассоциация пролетарских писателей, 1923 – 1932). ЛАПП являлась структурным подразделением РАПП – Российской ассоциации пролетарских писателей, самой одиозной литературной группировки тех лет.

рактика культурной жизни Саратова, в которой большую роль играли приезжие профессора. Правда, о самом Эйхенбауме Яхонтова не пишет (сконцентрировав внимание на Г.А. Гуковском и М.П. Алексееве, которые преподавали в пединституте), но она его, конечно же, знала: он блистательно читал лекции в местном университете, и с тамошней кафедрой пединститутотцы регулярно проводили совместные заседания.

А в главе мемуаров, посвященной послевоенной поре, идет рассказ о новой напасти, обрушившейся на интеллигентские круги, – инспирированной властями жесточайшей кампании борьбы с «безродным космополитизмом», под которым «подразумевалась готовность приверженному к нему человека совершить предательство, причинить родной стране какую угодно пакость» [Яхонтова, Архив М.А. Яхонтовой, 827]. И горестное: «Из Пушкинского Дома в Ленинграде уволили крупнейшего исследователя толстовского наследия – проф. Б.М. Эйхенбаума вместе с рядом других сотрудников...» [Яхонтова, Архив М.А. Яхонтовой, 829].

«Выражение “безродный космополит”, – с твердостью много повидавшего человека констатировала Марина Александровна, – на рубеже 40-х и 50-х годов звучало так же зловеще, как “враг народа” в 30-х, и в такой же мере требовало самой беспощадной расправы» [Яхонтова, Архив М.А. Яхонтовой, 828].

* * *

Прошли годы, поменялась идеология. Много всего поменялось... Имя Б.М. Эйхенбаума имеет ныне мировую известность. И любой, даже самый незначительный факт его биографии важен и ценен для науки, – даже такой вот, как планируемый, но так и несостоявшийся приезд в Нижний Новгород с целью чтения лекций в местном университете.

Источники

Личное дело Б.М. Эйхенбаума, ЦАНО – Личное дело Б.М. Эйхенбаума // ЦАНО. Ф. 377. Оп. 2. Ед. хр. 1412. 14 л.

Никольский, РГАЛИ – Никольский Ю.А. *Письма Б.А. Садовскому* // РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 2. Ед. хр. 147. 55 л.

Эйхенбаум, РГАЛИ – Эйхенбаум Б.М. *Письма Б.А. Садовскому* // РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 148. 2 л.

Яхонтова, Архив М.А. Яхонтовой – Яхонтова М.А. *Мое время в моем восприятии: Воспоминания. Рукопись* // Архив М.А. Яхонтовой. 909 с.

Литература

Изумрудов 2017 – Изумрудов Ю.А. *Нижегородский поэт Иван Ермолаев: портрет на фоне эпохи. Новое имя из литературного окружения Сергея Есенина*. Нижний Новгород, 2017.

Изумрудов 2018 – Изумрудов Ю.А. «В те дни, когда в преддверье “Рая”...»: Борис Садовской и его поэма «Вениамин Терновский» // Палимпсест. 2018. № 1. С. 140-172.

Тахо-Годи 1997 – Тахо-Годи А.А. *Лосев*. М., 1997.

Эйхенбаум 1922 – Эйхенбаум Б.М. Ю.А. *Никольский [Некролог]* // Литературные записки. 1922. № 1. С. 14.

AT THE GATES OF NIZHNY NOVGOROD: ABOUT ONE PAGE FROM THE BIOGRAPHY OF BORIS MIKHAILOVICH EIKHENBAUM

© **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 (23 Prospekt Gagarina (Gagarin Avenue), Nizhnij Novgorod, 603950, Russian Federation), izumrud.nnov@mail.ru

The article is devoted to a previously unknown episode of the biography of Boris Mikhailovich Eikhenbaum related to the unfulfilled plans of the scientist to come to Nizhny Novgorod to teach at the state university founded in 1918. Relying on the descriptive, biographical, and sociological research methods, working with archival documents and memoirs, the author confirms the internal unity of the literary community joined by a common passion for the chosen branch of knowledge, an interest in the exchange of experience. This paper introduces into scientific discourse documents from the Fund No. 377 of the Central Archive of the Nizhny Novgorod Region (CANN). These are materials of the correspondence of Boris Mikhailovich with university administration regarding his future job: a statement dated September 23, 1918 from Privatdozent Eikhenbaum addressed to the Rector of NSU “of the intent to run for a professor of history of Russian literature”, resume (Curriculum vitae) of the scientist, order of the Rector of the NSU D. Sinitsyn on the admission of Eikhenbaum “to the position of Professor at the Department of Russian Language and History of Russian Literature.” It follows from further correspondence that, for objective reasons, Eikhenbaum was unable to come to Nizhny and take up official duties, which is why he was “fired” as of March 10, 1920. It is also noted in the article that for some time classes at NSU were delivered by V.L. Komarov and Yu.A. Nikolsky, colleagues of Eikhenbaum at the Petrograd University and the Pushkin seminar of Professor S.A. Vengerov. The article also features a fragment of the correspondence of Eikhenbaum with B.A. Sadovsky and the materials of the memoirs of M.A. Yakhontova, where B.M. Eikhenbaum is also mentioned. The authors conclude

that B.M. Eikhenbaum as a professor at NSU could become an important part of the cultural life of Nizhny Novgorod, however, the fact that the scientist refused to move does not diminish the importance of face-to-face and distance interaction between him and Nizhny Novgorod literary scholars and writers.

Keywords: B.M. Eikhenbaum, Nizhny Novgorod, NSU, curriculum vitae, V.L. Komarovich, Yu.A. Nikolsky, B.A. Sadovsky, M.A. Yakhontova.

References

(Articles from Scientific Journals)

Изумрудов 2018 – Izumrudov YU.A. *“V te dni, kogda v preddver'ye “Raya” ...”: Boris Sadovskoy i ego poema “Veniamin Ternovskiy”* [“In those days when on the eve of Paradise ...”: Boris Sadovsky and his poem Veniamin Ternovsky]. Palimpsest, 2018, no. 1, pp. 140 – 172.

Эйхенбаум 1922 – Eykhenbaum B.M. *YU.A. Nikol'skiy* [Nekrolog]. Literaturnyye zapiski, 1922, no. 1, p. 14.

(Monographs)

Изумрудов 2017 – Izumrudov YU.A. *Nizhegorodskiy poet Ivan Ermolaev: portret na fone epokhi. Novoye imya iz literaturnogo okruzheniya Sergeya Esenina* [Nizhny Novgorod poet Ivan Ermolaev: portrait against the backdrop of the era. New name from the literary environment of Sergei Yesenin]. N.Novgorod, 2017.

Тахо-Годи 1997 – Takho-Godi A.A. *Losev*. Moscow, 1997.

Поступила в редакцию 4.07.2019

УДК 82

ЕСЕНИН. ОБЕЩАЯ ВСТРЕЧУ ВПЕРЕДИ
Фрагменты книги. Готовится к выходу в серии
«Жизнь замечательных людей» издательства
«Молодая гвардия» в конце 2019 года

© Прилепин Захар (2019), писатель (Нижний Новгород, Россия).

В представленных отрывках из новой книги Захара Прилепина «Есенин. Обещая встречу впереди» рассматриваются примеры личностного и творческого взаимодействия С.А. Есенина с заметными участниками поэтической жизни страны 1910-1920-х гг. (А.А. Блоком, имажинистами, «новокрестьянскими» поэтами), оказавшими существенное влияние на его мировоззрение, жизненный и творческий путь. Автор отмечает, что между Есениным и Блоком существовала особая связь, которую условно можно описать с помощью оппозиции «ученик – наставник»: Есенин разделял представления Блока о «музыке революции», о цели и значении происходивших в стране перемен; перенимал способы и средства создания цветовых и звуковых образов, характерные для поэтики знаменитого символиста; как и Блок, отвергал насмешническое, саркастическое отношение к изображаемому; следовал тому же вектору самопознания и самоосознания, что и Блок. В неоднозначной реакции Есенина на смерть Блока соединяются ощущение скорби, сиротства и желание «превзойти учителя», занять опустевшее место «хозяина русской поэзии». Вместе с другими имажинистами готовя «великое нашествие на старую культуру Европы», Есенин декларировал свое первенство среди поэтов-современников, чему способствовал успех имажинизма, популяризации которого не препятствовали ни критика А.В. Луначарского, ни слабое сопротивление представителей других литературных течений, не выдерживающих конкуренции на фоне нарочито демонстративной самопрезентации имажинистов. Автор обращает внимание на то, что Есенин, однако, открыто проявлял сочувствие к менее удачливым «новокрестьянским» поэтам, стараясь помогать развитию их литературной карьеры. С другой стороны, неудавшиеся выступления в «Стойле Пегаса» и отсутствие интереса столичной публики лишь ожесточали бывших единомышленников поэта, обвинявших его в отступлении от прежних мировоззренческих и эстетических ориентиров.

Ключевые слова: биография, Есенин, Блок, имажинисты, новокрестьянские поэты.

7 августа 1921 года в Петрограде умер Блок.

Он ничего не писал в последние годы; будто бы нехотя, без усердия, снисходительно возглавлял петроградское отделение Всероссийского Союза поэтов, за главенство в котором так боролись московские имажинисты; соглашался выступать с чтением стихов за баснословные суммы, объясняя это так: «Я стал корыстен, алчен и чёрств, как все» – в этом слышна не только горечь, но и самоирония; а в целом это почти имажинистский подход, только у имажинистов корысть перемалывалась весёлым, бойцовским цинизмом, а у Блока уже нет, он начал себя ненавидеть.

За то, что чёрств, за то, что поэзия ушла, за то, что больше не слышал музыки революции. В ужасе спрашивал у Корнея Чуковского: а вдруг эта революция поддельная? я её люблю, но всё-таки?

В начале мая 1921 года, за три месяца до смерти, Блок приезжал в Москву с выступлениями (Есенин как раз был в ташкентской поездке). Из зала Блоку выкрикнули: «Мертвец!» Он спокойно ответил: «Да, я мёртв».

Есенин, пока Блок был жив, иной раз оспаривал его, но тут вдруг загрустил.

Друзья-имажинисты к Блоку не питали и толики подобного чувства, и Есенин являлся на все подряд московские мероприятия памяти Блока, незванным и без Мариенгофа. Молодой, циничный, упрямый, Есенин в эти дни вдруг чувствует своё сиротство. И ещё какую-то безысходность случившегося, наставшего. Словно бы никто не мог в полной мере осознать кошмар утраты. Так Чехов писал Бунину: вот умрёт Толстой – и всё пойдёт к чёрту.

Умер не просто человек Александр Блок – с ним будто бы окончательно умирала надежда на «музыку революции», которая звучала совсем недавно, и Есенин тоже её слышал (ходят колоннами, гремят литаврами, много шумят на митингах, призывая и направляя – а музыка? что с ней?).

Явившись 14 августа на вечер памяти Блока, проводившийся Всероссийской ассоциацией пролетарских писателей в клубе «Кузница» на Тверской, Есенин, будучи совершенно трезвым, выкрикнул:

– Это вы, пролетарские поэты, виноваты в смерти Блока!

Пролетарские поэты вообще ничего не поняли: почему они? А есенинский крик был, в числе прочего, ещё и вот о чём: вы и меня забьёте своими кулаками в землю – глухие, не осознающие ни поэзии, ни революции, а только издающие грохот и гам.

Разве подобной революции чаял Блок? Разве похожи вы на жителей Инонии? Разве вам я говорил когда-то крепкое и честное слово «товарищ»? От вас – либо в смерть убежать, либо в «Стоило Пегаса» – и там, безо всякого стеснения матом орать со сцены, – потому что любая матерщина вменяемой и честнее вашей навязчивой бездарности.

На следующий день Есенин явился к старым своим приятелям – левым эсерам, у них, по адресу Петровка–23, тоже проходила партийная встреча, Блоку посвящённая. Клим Буревой пишет, что Есенин взял слово под самый финал: «Оратор он был плохой. Но в этот раз он, взволнованный, говорил с вдохновением, с любовью, с большой сердечностью. Вспомнить что-либо из этого выступления невозможно, ибо никакой логики, никакой связи в выступлении не было. Это был целый каскад образов, образов могучих, крылатых. Чувствовалось лишь, что так говорить не сможет обыкновенный человек, когда он не есть поэт – творец именно таких образов. Впечатление у присутствующих необыкновенное; а спроси, о чём говорил, – никто не скажет, сказочная какая-то речь! Как будто восстало множество образов из не рассказанных ещё сказок русского народа, как будто шелест ржи и пьянящий запах лесов залетели в столичную залу...» [Летопись жизни 2005, 169-170].

Буревой запомнил одну есенинскую фразу:

– Есть два поэта на Руси: Пушкин и Блок. Но счастье нашей эпохи, счастье нашей красоты открывается блоковскими ключами [Летопись жизни 2005, 169-170].

Означать это могло что угодно: и в «счастье», и в «эпоху», и в «красу» Есенин мог вкладывать какие угодно смыслы, понятные только ему самому. Однако трудно не заметить, что Есенин говорит здесь о гармонии и о самых гармоничных поэтах русской словесности. О поэтах, неслыханным образом вмещающих сразу всё: свет и тьму, печаль о Родине и неотменяемую растворённость в любимом Отечестве, презрение к пошлости и великое снисхождение к миру, безоглядное бунтарство и смирение пред жестоковым тираном, вольность и верность, богоборчество и прозрачную, родниковую, чистейшую веру.

И отсюда уже рукой подать до слов Бориса Пастернака – вернее, главного героя «Доктора Живаго» – о том, что Блок – «явление Рождества во всех областях русской жизни», как и Пушкин, конечно же, как и Пушкин.

Очевидным стало и то, что именно блоковское восприятие революции оказалось в своё время для Есенина наиболее близким. Ни марши и агитки Маяковского, ни мясорубка Мариенгофа, ни анархистский скепсис Шершеневича, даже ни клюевские надежды на пришествие кержен-

ского мужицкого большевика, явившегося вымести западническую ересь и дворянскую спесь, – а именно блоковский внимательный, трудный путь.

Это Блок лучше всех иных предчувствовал неизбежное возмездие миру прежнему, это Блок увидел идущего впереди красноармейцев Христа, это Блок отчеканил безупречным, почти ледяным голосом: «Мы – скифы, мы – азиаты!» – и сколько в этом голосе было великолепного высокомерия, которым крестьянские поэты, сколько ни старались, владеть так и не научились, – они всё, казалось, где-то в парадной колотили ногами, требуя впустить их (куда? зачем?), а Блок, он вёл себя иначе: на шум в парадной он даже не спустился, а вышел на балкон с бледным, но невозмутимым лицом и сказал, ни на кого конкретно не глядя: «Не надо шуметь, я сожгу это здание сам, вместе с вами». Сжёг – и замолчал на пепелище.

Иным и поныне видится здесь жесточайшее разочарование. Едва ли это стоит упрощать. В единственном написанном в смертный год стихотворении Блока («Пушкинскому Дому») сказано:

Что за пламенные дали
Открывала нам река!
Но не эти дни мы звали,
А грядущие века [Блок 1999, 96].

Чёрные дни пройдут – вот о чём говорил Блок, они лишь преддверие к грядущему – и, да, мы его звали, и зов свой не отменяем, Пушкин тому порукой.

«Я и сейчас думаю так же, как думал, когда писал «Двенадцать»», – бесстрастно отчеканит зимой 1921 года Блок на витиевато высказанную кем-то из «бывших людей» надежду о том, что он одумался. В Блоке – это вдруг явила его смерть – было слишком многое, чему Есенин ещё не научился. Не столько в смысле мастерства, сколько в смысле непреклонности и выверенности судьбы, позиции, жеста, шага. Смерти, наконец.

Смертей тогда было много, но в смерти Блока была слышна великая, религиозная, безмолвная жертвенность. В Блоке не было суеты. Блоку совсем не было свойственно хвастовство: он так спокойно знал своё место, что ему и в голову не приходило говорить об этом. Блок вёл себя как хозяин русской поэзии. Причём не хозяйствующий (на такового претендовал Брюсов), а просто – владеющий всем, как создатель.

Смерть разом вознесла Блока на такие высоты, что все в сравнении с ним стали суетней, меньше. Блок являл собой невиданную подлинность. Больше её негде было услышать, подсмотреть. Чтобы преодолеть

Блока (а с какого-то момента Есенин занимался именно этим), нужно было осознать его.

Первым делом, давным-давно Есенин учился у Блока живописи: как размешивать краски, как через скупой цвет или смешение двух-трёх оттенков дать огромное настроение.

Ты в поля отошла без возврата.

Да святится Имя Твое!

Снова красные копыя заката

Протянули ко мне острие [Блок 1997, 7].

– это Александр Блок, стихотворение, написанное 16 апреля 1905 года. И мы, конечно же, слышим здесь есенинское, 1916 года: «Гаснут красные крылья заката / Тихо дремлют в тумане плетни...» [Есенин 1996, 127]. Там же, у Есенина: «Не пошёл я за ней и не вышел / Провождать за глухие стога» [Есенин 1996, 127]. И у Блока, и у Есенина «она» ушла в поля, за стога.

Есенин научится у Блока музыке: цыганщине и романсу (которому Блок, в свою очередь, выучился у Аполлона Григорьева). В Константиново и в Спас-Клепиках такому не учили. Блок же показал, как натягивать струны до самой душевной крайности и обращать пошлость в натуральную муку.

Блока и Есенина роднила природная неприязнь к иронии, к иронистам, к пересмешичеству. У Блока и Есенина – всё всерьёз: в отличие от Маяковского или того же Шершеневича. Никакого саркастического зубоскальства; исключено. То, что являл собой условный (или конкретный) Саша Чёрный, у Блока вызывало омерзение (замешанное ещё и на вполне откровенной ксенофобии), а для Есенина просто не существовало, и его не сместило (в деревне так, над таким не смеются, а другой смеховой культуры, помимо «озорных частушек», Есенин не знал и знать не хотел). Самое весёлое – это наблюдать, как кто-то танцует русскую плясовую или цыганочку, да и та – предсмертная, сейчас танцующий задохнётся, рухнет на пол и не встанет никогда.

Если что-то Есенина в Блоке раздражало – так это ощущение нездоровности, сомнабулизма. Блок и умирал будто бы отстранённо от самого себя – и чёрного человека тростью прочь не гонял: пришёл за мной? да, я готов, только записные книжки переберу (перед смертью Блок съёж часть своего архива, вдумчиво отобранную).

Есенин однажды, напомним, скажет, что Блок смотрится «на наших полях как голландец» [Есенин 1997, 223]. Ему надо было хоть в чём-то очевидным образом превосходить учителя – ну, хоть в этом: Блок – голландец, а я здесь свой, меня в лицо узнают. Между тем, Блок, конечно

же, и любовью к России, тем самым «чувством Родины», на которое так упирал Есенин, обладал в самой органичной, самой природной степени.

Но, пожалуй, главное, чему научит Блок Есенина, – это благословенному поэтическому высокомерию. Говоря о высокомерии, мы говорим о высокой мере – в первую очередь по отношению к самому себе, обречённому на что-то, превышающее человеческие силы.

Но обращение Есенина к великому наследию Блоку ещё предстояло. Пока же всё выглядело чуть сложнее: смерть ошарашила и обидела, но и заставила ещё раз оглянуться Есенина на себя: а кто я – на фоне этой смерти?

* * *

22 августа имажинисты провели в «Стойле Пегаса» свой вечер, посвящённый памяти Блока. Само название мероприятия выводило его за рамки приличия: «Бордельная мистика Блока». Ни Мариенгоф, ни Шершеневич в своих мемуарах о том, кто этот вечер задумал, не сообщают: гордиться и правда нечем. Впрочем, основную часть мероприятия занял доклад критика, философа Алексея Топоркова о той самой бордельной мистике покойного поэта. Мариенгоф и Шершеневич появились на сцене под финал и ничего предосудительного о Блоке не сообщили. Разве что Вадим Габриэлевич жестоко трунил над публикой: живого Блока забросили и не читали, а едва умер – сразу начали хороводы водить. Он был прав. Однако для скандала вполне хватило собственно названия вечера. Общественность в который раз была возмущена. Раздражённые литераторы призывали едва ли не бить вконец обнаглевших имажинистов. Есенин на вечер не пришёл, как он позже объяснял, бойкотировав эту затею, но, вообще говоря, он вполне бы мог не допускать такого в принципе.

Думается, он совершенно не был против и всё происходило с его ведома. Когда его в очередной раз напрямую спросили, отчего такое случилось, Есенин сослался на когда-то сказанные ему в Петрограде слова Блока по поводу якобы разрушенного Кремля: «Кремль разрушить нельзя: он – во мне, и в вас; он – вечен» [Литературное наследство 1982, 810]. Есенин повторил то же самое о Блоке: он вечен, он в нас, а о бренном нечего печалиться. Никакого конфликта внутри имажинистской группы по поводу скандальной лекции в «Стойле» не было: когда Всероссийский союз поэтов вскоре проводил свой большой вечер памяти Блока, туда втроём, как ни в чём не бывало, заявили Есенин, Шершеневич и Мариенгоф. Побить их никто даже не пытался.

Последующие две недели оказались щедры на обескураживающие новости. Сначала пришло известие о том, что в Азербайджане умер Сергей Городецкий. Тоже ведь был старшим товарищем и опекуном! Следом другая дикая весть: в Петрограде за участие в антисоветском заговоре расстрелян Николай Гумилёв. Так и поэтов скоро не останется...

Вскоре выяснилось, что известие о смерти Городецкого ложное: Сергей Митрофанович жив и здоров. О Гумилёве опровержений не пришло. Роились тяжёлые слухи; поэты шептались по углам. Каким бы огульным ни был красный террор в Москве и Петрограде, равно как и белый террор в Сибири, на севере и на юге России, но представителей их круга, поэтического, кровавая вакханалия до сих пор никак не коснулась.

Поэты и первого, и второго, и даже третьего ряда ходили мимо смерти, чаще всего даже не поёживаясь. Леонид Каннегисер всё-таки исключение: он стрелял, он убил, он террорист. О реакции Есенина на гибель Гумилёва не известно ничего. О Гумилёве он никогда не вспоминал, гумилёвская поэтика ему была чужда, как конкурента его Есенин не воспринимал, а воспринимал так Клюева, Маяковского и, чуть позже, Пастернака. Но серьёзные раздумья наверняка были.

В зримой же деятельности имажинистов не случилось даже заминки, хотя бы в неделю длинной. Они продолжали выступать, готовить к изданию свои книжки и книжки о себе. Если в августе появилось отдельным изданием сочинение Сергея Григорьева «Пророки и предтечи последнего завета: имажинисты Есенин, Кусиков, Мариенгоф», то в начале сентября вышла брошюрка Рюрика Ивнева «Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа, Шершеневича» (пожалуй, после расстрела Гумилёва название такое было не совсем этичным).

Однако симптоматично в этом смысле одно событие не публичного толка, о котором стоит задуматься. Журнал «Печать и революция» со статьёй Луначарского, где имажинисты были названы шарлатанами, вышел ещё в начале августа и, безусловно, сразу попал в руки этой компании. Поначалу они и не подумали реагировать на выпад наркома — мало ли их полоскали. Но спустя месяц с лишним, то есть где-то через неделю после известия о Гумилёве, имажинисты вдруг обратились в редакцию журнала «Печать и революция» с письмом. Оно гласило: «Ввиду того, что вышеназванный критик и народный комиссар уже неоднократно бросает в нас подобными голословными фразами, центральный комитет имажинистского ордена считает нужным предложить:

1. Наркому Луначарскому – или прекратить эту легкомысленную травлю целой группы поэтов-новаторов, или, если его фраза не только фраза, а прочное убеждение, – выслать нас за пределы Советской России, ибо наше присутствие здесь в качестве шарлатанов и оскорбительно для нас, и не нужно, а может быть, и вредно для государства.

2. Критику же Луначарскому – публичную дискуссию по имажинизму...» [Есенин 2000, 242-243].

Подписали письмо Есенин, Мариенгоф и Шершеневич.

Что это было?

Возможности эмигрировать вскоре будут представлены всем троим – и никто из них за границей не останется. Определённая, подспудная реакция на известие о расстреле Гумилёва здесь имеется («...ну вас к чертям, и правда ещё убьёте»), но основной посыл всё-таки, с позволения сказать, шантажистский. Ровно такой же, как и в прошлый раз, когда имажинисты в 1919 году обращались к Луначарскому с той же самой просьбой.

Имажинисты были абсолютно убеждены в своей значимости и в известном смысле снова ставили наркому на вид: либо считайтесь с нами, либо пеняйте на себя – останетесь тут со своими недоученными пролетариями, «канцеляристом» (определение Есенина) Брюсовым, дичающим Клюевым и громыхающим Маяковским. Даже Бальмонт от вас сбежал: тёзка есенинского сына, писавший абсолютно просоветские стихи, не так давно выехал в командировку на Запад и не вернулся.

В этом контексте стоит рассмотреть и ещё один крайне занимательный документ. В те же дни, сразу после двух смертей, Есенин и Мариенгоф задумали совместный сборник с весьма нескромным названием: «Эпоха Есенина и Мариенгофа». Это было не случайной, впроброс, задумкой, а продуманным шагом. Сборник будет свёрстан, а Сергей и Анатолий напишут в качестве предисловия специальный манифест.

Для начала задумаемся, есть ли в самом названии сборника своеобразная реакция на уход Блока и, пусть и в меньшей степени, Гумилёва? Вопрос риторический, но ответ всё равно прозвучит.

Есть.

Безусловно, подразумевалось: пространство стало пустынной и главенство имажинистов в наступившую эпоху становится всё более очевидным. Манифест гласил: «Принося России и миру дары своего вдохновенного изобретательства, коему суждено перестроить и разделить орбиту творческого воображения, мы устанавливаем два непреложных пути для следования словесного искусства:

1) пути бесконечности через смерть, т.е. одевания всего текучего в холод прекрасных форм, и

2) пути вечного оживления, т.е. превращение окаменелости в струение плоти.

Всякому известно имя строителя тракта первого и имя строителя тракта второго» [Есенин 1999, 309].

(Естественно, имелось в виду, что за первый пункт отвечает Мариенгоф, а за второй – Есенин).

Но важно, что пишут эти молодые люди далее: «...мы категорически отрицаем всякое согласие с формальными достижениями Запада и не только не мыслим в какой-либо мере признания его гегемонии, но сами упорно готовим великое нашествие на старую культуру Европы. Поэтому первыми нашими врагами в отечестве являются доморожденные Верлены (Брюсов, Белый, Блок и др.), Маринетти (Хлебников, Кручёных, Маяковский), Верхарнята (пролетарские поэты – имя им легион). Мы – буйные зачинатели эпохи Российской поэтической независимости» [Есенин 1999, 309].

Дата – 12 сентября.

Сложно не отметить некоторый цинизм Сергея (его подпись стояла под манифестом первой) и Анатолия. Ладно ещё Маяковский: с ним они хотя бы пребывали в творческом конфликте. Но Хлебников? Они же сами его «короновали» на должность Председателя Земного шара и приняли в компанию имажинистов. Но Брюсов? Они же сами втягивали его во все имажинистские игры за власть в Союзе поэтов. О пролетариях, которых имажинисты пытались перетащить в свои ряды, говорить нечего: их не жалко. Но Блок? После его смерти прошло чуть больше месяца!

Своего места Есенин не собирался уступать ни живым, ни мёртвым.

* * *

В газетах писали, что в имажинистах есть нечто «американское». И расшифровывали, что именно: «Реклама. Крик. Натиск. Буйность».

Всё в точку. Но и это не весь список.

Имажинисты собрали не только самую влиятельную поэтическую школу – отделения их молодых последователей (к несчастью, в основном бездарных) открывались по всей стране и с не меньшим шумом лопались (в Харькове в центральном городском зале проходили литературные суды над имажинистами, в Воронеже с местной имажинистской молодёжью боролся молодой пролетарский поэт Андрей Платонов).

Имажинисты создали ещё и свой групповой стиль, вызывавший безусловную зависть у менее удачливых собратьев по ремеслу.

Здесь всё шло в дело: безапелляционные манифесты, шумные акции, бесперебойная публикация имажинистских книг, ставка на успех, безукоризненный денди-стиль в одежде, нарочитая скандальность, безусловная работоспособность, выражавшаяся, конечно, не только в постоянном обновлении поэтического репертуара, но и в организации подсобных хозяйств: кафе, книжных лавок и тому подобного.

И потрепанные футуристы, и размётанные временем символисты, и несчастные крестьянские самородки, и неказистые пролетарские поэты, никак не оправдывавшие возложенных на них государством надежд, — все они на имажинистском фоне терялись.

Правоверный большевистский поэт, будущий приятель Есенина, Илья Садофьев в своей поэме «Индустриальная свирель» провозглашал:

Дарю Коммуны машинистам

Индустриальную свирель!

Пушай грызут имажинисты

Бескровный образ — самоцель [Летопись жизни 2005, 139].

Но пока поэтические пролетарии дудели в свои свирели, имажинисты собирали самые большие залы в Москве. Если Есенину хоть кого-то из поэтической братии было жалко — так это своих крестьянских товарищей, прямо говоря, оставленных им.

Поочерёдно они заявлялись в «Стойло Пегаса», разве что не крестьясь украдкой, осматривались там: ага, на стенах ни одной строчки из их избяных песен нету, какие-то шершеневичи, кусиковы (насекомые какие-то, а не люди, прости, Господи), ага, повсюду девки сидят, разврат тут, поди, творится, а то и свальный грех, ага, вот и Серёжа бежит, несёт пирожки, наливочку — чует свою вину, чует, оттого и разыгрался так в приветливого хозяина.

Есенин и правда хотел им понравиться, вёл себя, словно за ним действительно имелась вина: он добился своего, он забрался наверх, а эти несчастные смотрят снизу и тоскуют. И ботинки у них плохие, и воротнички грязные, и стихи их слушать никто не хочет.

Орешин в 1919 уехал в Саратов: в Москве ему дела не находилось, а в Саратове он мог претендовать на роль первого поэта: и за два года, отдадим должное, выпустил там три сборника стихов. Но и Москве хотелось напомнить о своём существовании!

Есенин устроил заехавшему в столицу Орешину сольное выступление в «Стойле Пегаса». Публика реагировала на него вяло, тем более что читал он что-то большевистское, дидактическое, — даже Гале Бени-

славской, хоть её Есенин отдельно настраивал отдельно послушать его золотого друга Петра, – и той было не очень-то любопытно.

То там, то сям затевались разговоры, заглушавшие Орешина – Есенин в бешенстве носился по залу и в одном месте пшикал, а в другом прямо крыл матом: а ну-ка позакрывали рты свои, а не то вынесу сейчас из «Стойла»!

Орешин пообещал, что в другой раз будет лирику читать, – Есенин кивал согласно: да, Петь, давай лирику, давай ещё раз приходи. Даже гонорар тому заплатил – и что в итоге?

В итоге Орешин пишет стихи:
С Богом! Валяйте тройкой:
Шершеневич, Есенин, Мариенгоф!
Если Мир стал простой помойкой,
То у вас нет стихов!

Вы думаете: поэт – разбойник?
Но у вас ведь засучены рукава? –
Оттого, что давно вы – покойники

И мертвы в вашем сердце слова! [Летопись жизни 2005, 181]

Так себе стихи, конечно же. Почти проза; хотя и проза так себе. Если что-то и есть в них, так это искренность негодования. Завершались они так:

Нет, нет, не хочу обидеть,
Это слишком для вас хорошо.
Лишь от модной, завистливой челяди
Уйти б навсегда душой [Летопись жизни 2005, 181].

Самое здесь забавное, что рифма «обидеть» / «челяди» – типично имажинистская, диссонансная, равно как и строчка: «Уйти б навсегда душой» – будто подворованная у Есенина периода «Исповеди хулигана» или «Сорокоуста».

Ах, Орешин, ох, Петя...

Мариенгоф вспоминает одну из встреч, когда они увиделись лицом к лицу – Серёжа с Толей и бывшие крестьянские сотоварищи: «Пимен Карпов шипел, как серная спичка, зажжённая о подошву, а Пётр Орешин не пожалел ни «родителей», ни «душу», ни «бога»...» – проще говоря, покрыл Есенина и Мариенгофа отборной матерной бранью.

В иной раз Есенин бы драку устроил, а тут грустил: на крестьян он смотрел, как на самую несчастную родню, которой с эпохой точно не повезло, сноровки не хватило выкарабкаться.

Он и в Константиново отчего годами не ездил: стыдно было! Последний раз навещал родителей и сестёр в 1920 году, а до этого – в 1918-м. Два визита в несколько дней за четыре года! На Ростов и Нов-

город находил время, в Ташкент и Самарканд – и то ездил, а рязанских своих краёв, до которых куда ближе, избегал последовательно и упрямо.

Когда виделся с отцом в те заезды, кричал на него: кулак, ничего не соображаешь! – а теперь что было сказать? – крестьянство действительно бедовало, на него взвалили все невзгоды военного коммунизма. Отношения с крестьянскими поэтами несли на себе ещё и этот отпечаток: как будто он, Есенин, их обманул когда-то. Но разве он? Разве не сами они обманулись?

Вина Есенина была в одном: он оказался не просто одарённое, но и удачливее и предпочёл крестьянской их сцепке компанию Анатолия и Вадима. Предпочёл, да, но Анатолию и Вадиму внушал: моих, сиволапых, обижать не смей, поняли?!

Никто есенинской широты, увы, не ценил.

Клюев, Клычков, Карпов, Ширяевец, Орешин обменивались между собой редкими весточками, и настрой был у всех одинаков: пропал паренёк, загордился, украли нашего Серёжу.

Источники

Блок 1997 – Блок А.А. *Полное собрание сочинений и писем*: В 20 т. Т. 2. Стихотворения. Книга вторая. М., 1997.

Блок 1999 – Блок А.А. *Полное собрание сочинений и писем*: В 20 т. Т. 5. Поэмы и стихотворения (1917 – 1921). М., 1999.

Есенин 1996 – Есенин С.А. *Полное собрание сочинений*: В 7 т. Т. 4. Стихотворения, не вошедшие в «Собрание стихотворений». М., 1996.

Есенин 1997 – Есенин С.А. *Полное собрание сочинений*: В 7 т. Т. 5. Проза. М., 1997.

Есенин 1999 – Есенин С.А. *Полное собрание сочинений*: В 7 т. Т. 7. Книга первая. Автобиографии. Дарственные надписи. Фольклорные материалы. Литературные декларации и манифесты. М., 1999.

Есенин 2000 – Есенин С.А. *Полное собрание сочинений*: В 7 т. Т. 7. Книга вторая. Дополнения к 1 – 7 томам. Рукою Есенина. Деловые бумаги. Афиши и программы вечеров. М., 2000.

Литература

Летопись жизни 2005 – *Летопись жизни и творчества С.А. Есенина*. В пяти томах. Т. 3. Кн. 1. 1921 – 10 мая 1922. М., 2005.

Литературное наследство 1982 – *Литературное наследство*. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 3. М., 1982.

YESENIN. WE'LL MEET AGAIN THE STARS FORETELL

Excerpts from the book.

To be released by the "Molodaya Gvardiya" Publishing House in the fall of 2019.

© **Prilepin Zahar (2019)**, writer (Nizhny Novgorod, Russia).

The excerpts from the new book by Zakhar Prilepin "Yesenin. We'll meet again the stars foretell" feature examples of personal and creative interaction of S. A. Yesenin with prominent representatives of the country's poetic scene of the 1910-1920s. (A.A. Blok, imaginers, "new peasant" poets), who had a significant impact on his worldview, life and career. The author notes that there was a special connection between Yesenin and Blok, which can conditionally be described as the "student-mentor" opposition: for example, Yesenin shared Blok's ideas about the "music of revolution", about the purpose and significance of the changes that were taking place in the country; adopted the methods and means of creating color and sound images, which are typical for the poetics of the famous symbolist; like Blok, he rejected a mocking, sarcastic attitude towards the depicted; followed the same vector of self-knowledge and self-awareness. The ambiguous reaction of Yesenin to the death of Blok combines the feeling of sorrow, orphanhood and the desire to "surpass the teacher", to take the vacant place of "the master of Russian poetry." Together with other imaginers, Yesenin prepared a "great invasion into the old culture of Europe", declaring his superiority among contemporary poets, which was facilitated by the success of imagism, the popularity of which could be overshadowed neither by A.V. Lunacharsky, nor by the weak resistance of representatives of other literary movements who could not meet the competition of the deliberately outspoken self-presentation of imaginers. The author draws attention to the fact that Yesenin, however, openly showed sympathy for the less successful "new peasant" poets, trying to help develop their literary careers. However, the failed performances in the Pegasus Stall and the lack of interest in the metropolitan audience only further alienated the poet's supporters, who accused him of betraying previous ideological and aesthetic worldviews.

Keywords: biography, Sergey Yesenin, Alexander Blok, imaginers, new peasant poets.

References

- (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)
- Летопись жизни 2005** – *Letopis' zhizni i tvorchestva S.A. Esenina* [Chronicle of life and work of S.A. Yesenin]. V pyati tomakh. T. 3. Kn. 1. 1921 - 10 maya 1922. Moscow, 2005. (In Russian).
- Литературное наследство 1982** – *Literaturnoye nasledstvo* [Literary heritage]. T. 92. *Aleksandr Blok. Novyye materialy i issledovaniya* [Alexander Blok. New materials and research]. Kn. 3. Moscow, 1982. (In Russian).

Поступила в редакцию 15.09.2019

ПАЛИМПСЕСТ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№2/2019

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. 8,8. Заказ № 682. 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.