БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра русской литературы

РУССКАЯ И БЕЛОРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРЫ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

Материалы
V Международной научно-практической конференции,
посвященной юбилеям профессоров
И. С. Скоропановой и С. Я. Гончаровой-Грабовской

Минск, 9–10 октября 2025 г.

Научное электронное издание

Минск, БГУ, 2025

ISBN 978-985-881-874-6

© БГУ, 2025

УДК 821.161.1.09"19/20"(06)+821.161.3.09"19/20"(06)
ББК 83.3(2Рос)6я431+83.3(4Беи)6я431

Редакционная коллегия:
доктор филологических наук, профессор *С. Я. Гончарова-Грабовская*;
доктор филологических наук, профессор *И. С. Скоропанова*;
кандидат филологических наук, доцент *Т. П. Сидорова*;
кандидат филологических наук, доцент *Е. С. Иванова*

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор *Г. К. Тычко*;
кандидат филологических наук, доцент А. *Ф. Берёзко*

Русская и белорусская литературы рубежа XX–XXI веков : материалы V Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. юбилеям проф. И. С. Скоропановой и С. Я. Гончаровой-Грабовской, Минск, 9–10 окт. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: С. Я. Гончарова-Грабовская (гл. ред.) [и др.]. — Минск : БГУ, 2025. — 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). — Текст : электронный. — ISBN 978-985-881-874-6.

Представлены материалы литературоведов из Беларуси, России, Черногории и Китая, в которых рассмотрены векторы исследования современного литературного процесса Беларуси и России, особенности поэтики отдельных авторов и магистральные тенденции в прозе, поэзии, драматургии, а также новые подходы в изучении истории литературы.

Мнение членов редколлегии может не совпадать с точкой зрения автора публикации.

Минимальные системные требования:
PC, Pentium 4 или выше; RAM 1 Гб; Windows XP/7/10;
Adobe Acrobat.
Оригинал-макет подготовлен в программе Microsoft Word

Редактор *Е. С. Иванова*
Ответственная за выпуск *Т. П. Сидорова*

Подписано к использованию 25.11.2025. Объем 2,6 МБ

Белорусский государственный университет.
Управление редакционно-издательской работы.
Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.
Телефон: (017) 259-72-40.
email: urir@bsu.by
http://elib.bsu.by

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ ……... 5

I. СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ И БЕЛОРУССКАЯ ПРОЗА
К юбилею профессора Ирины Степановны Скоропановой ……..... 7
Скоропанова И. С. Феномен трансгуманизма в современной русской прозе …….. 8
Азевич И. П. Мифообраз войны в русскоязычной прозе современных белорусских писателей невоенного поколения ..…… 24
Алексеевич Е. В. Концепция личности в романе Д. М. Липскерова «Осени не будет никогда» ……. 31
Воінава-Страха М. М. Асаблівасці новай рэалістычнай парадыгмы ў малой прозе У. Сцяпана …….. 38
Гао Юйкунь. Аповесць Васіля Быкава “Альпійская балада” ў перакладзе на кітайскую мову: аналіз вопыту Цзінь Гэ …… 45
Жутова С. Ю. Трансформация образа героя в детской литературе XX–XXI веков 54
Зотова П. П. «Паучье княжество» М. Понизовской как современная интерпретация русского готического романа: мотивы, эстетика и психологизм 60
Коковина Н. З., Михайлова И. П. Концепт «заветная земля» в художественном пространстве прозы курских писателей: аксиологический аспект …….. 65
Король Н. Б. Усложнение системы персонажей как признак полифонической структуры романа В. Шарова «Возвращение в Египет» ……... 73
Лунькова С. А. Внеязыковые приемы воссоздания прошлого в современной исторической прозе ……... 81
Морозова И. И. Современная художественная литература и манипулирование общественным сознанием ……..... 86
Павлинова О. М. Бинарная оппозиция «жизнь — смерть» в подростковых повестях в русской литературе начала XXI века ..……. 94
Праведникова М. С., Францова Н. В. «Река Оккервиль» Татьяны Толстой как «петербургский текст» ……. 102
Рыбальченко Т. Л. Мотив разгадывания отца в романах В. Набокова, Д. Галковского, А. Иличевского …… 108
Старостина С. А. Авторские стратегии Г. Яхиной в сети …… 122
Тернова Т. А. Специфика жанрообразования в прозе А. Варламова ……. 127
Цветкова М. А. Топонимический код романа «Откровение Егора Анохина» П. Ф. Алёшкина ……... 135
Шамякина М. В. К определению понятия «метажанр» (на материале фантастической литературы) ……. 140
Швецова А. М. Русско-сербские духовные связи в очерке Ю. М. Лощица «Андрей» 145
Щеголькова О. В. Формы травматического опыта в романе А. Геласимова «Чистый кайф» …… 152

II. СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ И БЕЛОРУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ
К юбилею профессора Светланы Яковлевны Гончаровой-Грабовской ……..... 159
Гончарова-Грабовская С. Я. Русская и белорусская драматургия на рубеже XX–XXI веков (стратегии развития) ……. 160

Аверьянова Е. С. Камерность как авторская стратегия новейшей русской драматургии ……. 168
Гурина Е. П. «А. Каренин» и «Каренин А.» как варианты театральной адаптации романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» …….. 176
Журчева О. В. Перформативный потенциал новейшей российской драмы в области социального театра …… 184
Журчева Т. В. Создание видео и аудиоряда как авторская стратегия драматургии Вадима Леванова (на материале пьесы «Роман с Онегиным») …… 193
Тютелова Л. Г. Диалог с читателем / зрителем в современной драматургии для подростков …… 202

III. СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ И БЕЛОРУССКАЯ ПОЭЗИЯ

Андрич Н. Мифопоэтические мотивы в творчестве Михаила Кукина …….. 209
Волкова М. В. Пастернаковский код в лирике А. С. Кушнера: стихотворение «Нет, мы не плачем в феврале!..» в 11 классе средней школы ……... 222
Дуброўскі А. У. Празаізм як мастацкі сродак у паэзіі Пятра Жаўняровіча ……... 230
Лю Цзялэ. Стратэгія перакладу вершаў кітайскага цыкла Максіма Танка і міжкультурнае ўзаемадзеянне беларускай літаратуры ……. 237
Мартысевіч М. А. “А ўсё ж Вядзьмак патрэбен нам!..”: вобраз аўтара ў паэме “Сказ пра Лысую гару” ……... 243
Светашёва Т. А. Перформативные телесные практики в русской поэзии второй половины XX — начала XXI вв. ……... 250
Сінькова Л. Д. Паэтызацыя Красы ў сучаснай беларускай лірыцы (па творчасці Л. Дранько-Майсюка) ……. 257
Флоря Н. И. Религиозные мотивы в творчестве Бориса Рыжего: поэтика богооставленности и депрессивный дискурс ……... 268
Шматкова І. І. «Вершаняты»: паэтычныя мініяцюры Г. Каржанеўскай ……. 278

IV. НОВЫЕ ПОДХОДЫ В ИЗУЧЕНИИ РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУР

Воропаев В. А. Русская эмиграция о Гоголе …… 283
Капшай Н. П. Выніковасць метаду інтэрпрэтацыі пры аналітычным разглядзе лірычнага твора чытачамі-падлеткамі ……... 294
Праведников А. С. Категория пространства в прозе Андрея Платонова …….. 300
Праведников С. П., Францова Н. В. Что читали курские гимназисты (по материалам романов Е. Л. Маркова) ……... 305
Сидорова Т. П. «Беседы с русским народом» архиепископа Иоанна Сан-Францисского (Шаховского) как образец литературной критики ……. 313
Сорокина Н. В. Творчество Е. А. Боратынского в критике рубежа веков: к 225-летию со дня рождения поэта …….. 327
Третьяк З. И. Психологизм как ведущий художественный прием изображения военной действительности в прозе В. Гаршина и С. Крейна …….. 337
Щедрина Н. М. Идея исторического самоотрицания в романе Юрия Трифонова «Нетерпение» (к 100-летию со дня рождения) ……. 344

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ ……. 353

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий сборник материалов V Международной научно-практической конференции «Русская и белорусская литературы рубежа XX–XXI веков» отражает ключевые векторы исследования современного литературного процесса двух стран. Данный форум, ставший уже традиционной и ожидаемой площадкой для профессионального диалога, в этом году приобретает особое звучание, поскольку приурочен к юбилеям двух выдающихся ученых, чей вклад в филологическую науку оценен далеко за пределами Беларуси, — профессоров Ирины Степановны Скоропановой и Светланы Яковлевны Гончаровой-Грабовской. Их многолетний самоотверженный труд, энциклопедические знания и глубокая преданность литературе заложили прочный фундамент для современных исследований и во многом определили интеллектуальные ориентиры, которых придерживаются авторы настоящего издания.

Структура сборника воспроизводит магистральные направления сегодняшнего литературоведения. Первый раздел, посвященный современной русской и белорусской прозе, свидетельствует о сложности и многогранности художественного мира, создаваемого писателями наших дней. Исследователей интересуют не только конкретные авторские стратегии и поэтика отдельных текстов, но и глобальные философско-эстетические проблемы времени. Анализируются феномены перехода к «постчеловеческому будущему», иммортализма, травматического опыта, рефлексия над которыми становится ключевой для понимания духовного климата эпохи. Образы войны, формирующиеся в ретроспективе «невоенного поколения», и новые реалистические парадигмы указывают на непрекращающийся поиск адекватного языка для описания исторической и повседневной реальности. Безусловный интерес представляют работы, в которых скрупулезно исследуются механизмы воссоздания прошлого в исторической прозе, а также актуализация таких вечных категорий, как жизнь и смерть, в литературе для подростков с учетом возрастной специфики восприятия.

Исследования в области драматургии, представленные во втором разделе, демонстрируют, что современная пьеса — это динамичный организм, чутко реагирующий на изменения в театральном языке и социокультурном контексте. Ученые фиксируют поворот к камерности и интимности как авторской стратегии, раскрывают перформативный потенциал драмы в сфере социального театра. Важным трендом становится активный диалог с классикой, будь то театральные адаптации романа Л. Н. Толстого или игровые реминисценции пушкинского сюжета. Технологическая революция также находит свое отражение в драматургическом тексте, где

видео- и аудиоряд превращаются в полноправные элементы художественной выразительности, а диалог с подростковой аудиторией выстраивается на принципиально новой, доверительной ноте.

Современная поэзия, ставшая предметом изучения в третьем разделе, предстает как пространство интенсивных межкультурных и межтекстовых связей. Исследователи прослеживают мифопоэтические традиции, религиозные мотивы и уникальные авторские миры, складывающиеся в творчестве русских и белорусских поэтов. Отдельного внимания заслуживают работы о поэтике богооставленности и депрессивном дискурсе, отражающие экзистенциальные тревоги времени. В то же время в поле зрения филологов попадают и такие явления, как прозаизм как художественный прием, а также изящные поэтические миниатюры, демонстрирующие разнообразие жанровых и стилевых поисков авторов. Особую актуальность приобретают статьи, посвященные переводу и межкультурной коммуникации, подчеркивающие растущий интерес к белорусской литературе в глобальном, в частности, китайском контексте.

Раздел «Новые подходы в изучении русской и белорусской литературы» расширяет хронологические и методологические рамки сборника. Он объединяет статьи, в которых классические тексты и историко-литературные процессы переосмысливаются через призму современных теоретических парадигм. Здесь и рецепция творчества Н. В. Гоголя в русской эмиграции, и прочтение прозы А. Платонова через категорию пространства, и анализ историософских концепций в романе Ю. Трифонова. Исследователи обращаются к истории чтения, анализируя круг литературных предпочтений курских гимназистов, и предлагают продуктивные методы интерпретации лирики для подростковой аудитории. Этот раздел наглядно показывает, что диалог с классикой остается живым и плодотворным источником для генерации новых научных идей.

Проведение юбилейной конференции и издание ее материалов стали возможны благодаря активному участию представителей научного сообщества Беларуси, России, Черногории, Китая, что продолжает традицию международного сотрудничества, заложенную в стенах Белорусского государственного университета. Мы надеемся, что представленные в сборнике работы не только подведут определенные итоги изысканий в области современной литературы, но и послужат стимулом для новых открытий, творческих дискуссий и дальнейшего укрепления научных связей между странами.

Редакционная коллегия

I. СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ И БЕЛОРУССКАЯ ПРОЗА

К ЮБИЛЕЮ ПРОФЕССОРА ИРИНЫ СТЕПАНОВНЫ СКОРОПАНОВОЙ

Ирина Степановна Скоропанова — известный белорусский ученый-литературовед, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Белорусского государственного университета.

В 1972 г. Ирина Степановна защитила кандидатскую диссертацию по теме: «Идейно-художественные искания М. А. Булгакова (20-е годы)», которая стала первой в СССР диссертацией по творчеству М. А. Булгакова, а в 2003 г. — докторскую диссертацию «Русская постмодернистская литература: типология, поэтика, концептосфера».

Главным объектом научных интересов профессора И. С. Скоропановой стала парадигма «реализм — модернизм — постмодернизм» в русской литературе конца XX — начала XXI века.

За годы своей научной деятельности Ирина Степановна приняла участие в сотнях международных конференций, опубликовала более 340 научных работ, в числе которых 5 монографий, 2 книги монографических статей, 6 учебных пособий. В числе наиболее известных и значимых ее работ: монография «Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык» (2000); пособия для студентов «Роман В. Пелевина „Чапаев и пустота“ как объект интерпретаций» (2004), «Киберпанк Владимира Сорокина „Пир“: опыт прочтения и изучения», (2006), хрестоматия «Минская школа на рубеже XX–XXI веков» (2007), книга монографических статей «Концептуальная проза Анатолия Андреева» (2015); монографические исследования «Авангардызм Віктара Жыбуля» (2018), «Стихи-диссиденты Всеволода Некрасова» (2020), «Феномен мещанства в творчестве русских писателей» (2020), «Культурфилософские шифры Анатолия Королева» (2021), «Интегративное письмо в поэтической книге Михаила Сухотина: 4 поэмы нулевых и неправильные стихи» (2021).

За многолетнюю плодотворную научную и преподавательскую деятельность Ирина Степановна удостоена звания почетного профессора БГУ (2015), нагрудного знака Министерства образования Беларуси «Выдатнік адукацыі» (2015), Благодарности ректора БГУ (2019), нагрудного знака «100 год БДУ» (2021), диплома и нагрудного знака лауреата премии Константина Кедрова (2024), Почетной грамоты ректора БГУ (2024).

Имя профессора И. С. Скоропановой получило известность не только на родине, но и за рубежом: в России, Украине, Сербии, Болгарии, Польше, Чехии, Словакии, Германии, Нидерландах, США, Тайване, ЮАР, Индии и Китае.

УДК 821.161.1.09“19/20”-3

ФЕНОМЕН ТРАНСГУМАНИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

И. С. Скоропанова

Белорусский государственный университет,
Минск, Беларусь, skoropanovai@bsu.by

В статье дается разъяснение понятия «трансгуманизм», рассматривается трактовка данного феномена на материале современной русской прозы. Центральная для трансгуманизма проблема обретения реального бессмертия представлена в контексте постчеловеческого будущего — мира AI, нанотехнологий, биотехнологий, генной медицины, но неизменного в своих социальных и нравственных параметрах.

Используется междисциплинарный метод исследования.

Ключевые слова: трансгуманизм; иммортология; клонирование; крионика; киберинплантация мозга; биоробот; киборг; Злобро Добло (Добло Злобро).

THE PHENOMENON OF TRANSHUMANISM IN CONTEMPORARY RUSSIAN PROSE

I. S. Skoropanova

Belarusian State University,
Minsk, Belarus, skoropanovai@bsu.by

The article provides an explanation of the concept of “transhumanism”, considers the interpretation of this phenomenon based on the material of modern Russian prose. The central problem of transhumanism is the acquisition of real immortality, presented in the context of the posthuman future — the world of AI, nanotechnology, biotechnology, genetic medicine, but unchanged in its social and moral parameters.

An interdisciplinary research method is used.

Keywords: transhumanism; immortology; cloning; cryonics; brain cyber implantation; biorobot; cyborg; Zlobro Doblo (Doblo Zlobro).

На протяжении столетий феномен человека получал различные интерпретации в религии, науке, идеалистической и материалистической философии, и к общепринятой трактовке люди так и не пришли. В наиболее распространенном варианте человек — живое существо, соединяющее в себе природное и разумное («разумную душу», по Аристотелю) и способное к изменению окружающей среды и самого себя с целью улучшения условий своего существования, включая воздействие на природу,

социальную организацию, создание материальной и духовной культуры, потребность в самосовершенствовании. Важнейшим двигателем его развития явилось осознание смертности человека и желание что-то этому противопоставить, породившее религию (причины появления каковой, согласно Х. Ортеге-и-Гассету, — психологически защитные), философию с различными концепциями посмертного существования, в том числе — символического бессмертия в памяти человечества, наконец, как следствие научно-технического прогресса — стремление с его помощью усовершенствовать саму природу человека, в алхимии вылившееся в поиски эликсира жизни, вечной молодости, создания лабораторным способом искусственного человека — гомункула, а в перспективе — достижения реального бессмертия. В русской культуре данная идея восходит к А. Радищеву-мыслителю как автору трактата «О человеке, его смерти и бессмертии» и русскому космизму Н. Фёдорова [33], К. Циолковского, А. Чижевского, В. Вернадского [5], в литературе наиболее ярко проявившемуся в творчестве В. Хлебникова, Н. Заболоцкого, К. Кедрова, воплотивших образ Homo Cosmicus. В связи с развитием кибернетики, совершившей рывок во второй половине XX века, и появлением компьютерно-цифровых технологий, AI, нано- и биотехнологий, генной инженерии подошли к практическому (научному) решению проблемы иммортологии (*лат*. immortalis — бессмертный). Иммортализм — система взглядов, выражающих стремление избежать смерти либо максимально отдалить ее.

Иммортализм — важнейший аспект нового, современного интеллектуально-философского направления — трансгуманизма, продвигающего идеи использования «достижений науки и сложных технологий для улучшения умственных и физических способностей человека с целью устранения тех аспектов человеческого существования, которые трансгуманисты считают нежелательными, — страданий, болезней, старения, смерти» [31].

Первая часть данного слова — *транс*- в переводе с латыни означает *переход, изменение*, вторая — *гуманизм* (от *лат*. humanus — *человеческий, человечный*; от *лат*. homo — *человек*). Это система воззрений, нацеливающая на утверждение новой разновидности гуманизма, предполагающей улучшение самой природы человека, что должно избавить его от страданий и даже смерти.

Целостную концепцию трансгуманизма дал Ф. Эсфендиари к началу 1990-х годов. Сам термин в широкий обиход одним из первых ввел американский философ М. Мор. С конца XX и в XXI веке осуществляется многогранная разработка идей трансгуманизма. Особое внимание привлекли книги Э. Тоффлера «Третья волна» [31], Ю. Н. Харари «21 урок для XXI века» [37], Ф. Фукуямы «Наше постчеловеческое будущее» [35], С. Хантингтона «Столкновение цивилизаций» [36], Н. Срничека и

А. Уильямса «Изобретая будущее» [30], вбирающие в себя трансгуманистический аспект. В России внимание к нему обозначилось в работах А. Криман «Идея постчеловека: сравнительный анализ трансгуманизма и постгуманизма» [15], Я. Афанасенко и Т. Черновой «Проект трансгуманизма: антропологическая составляющая» [1], В. Мокия «Антропологические аспекты развития экономических систем» [19], Р. Икеина «Sapiens, или Молчание небес» [11], в статье Н. Гриценко «Технокоммунизм как возможное будущее человечества» [9].

Появились различные разновидности трансгуманизма [32].

«Как идеология он оформился в 1998 г., когда Н. Бостромом и Д. Пирсом была создана Всемирная ассоциация трансгуманистов (переименованная позднее в Humanity+ <…> В 2000 г. было создано Российское трансгуманистическое движение» [15, с. 144]. В 2015 г. началось формирование трансгуманистических партий в Европе и остальном мире.

Заметная роль в данном процессе, особенно в попытках заглянуть в будущее, принадлежит литературе. Первоначальный толчок дал роман М. Кэйдина «Киборг», название какового — гибрид из частей слов «кибернетический организм». Получили известность произведения У. Гибсона «Нейромант», Ф. Дика «Мечтают ли андроиды об электроовцах», И. Макьюэна «Машины как я», в большей степени предупреждающие об опасности захвата власти искусственными созданиями над людьми. Не осталась в стороне и русская литература. Более того, как и по ряду других параметров, в этом ей принадлежит ведущая роль в мировом литературном процессе.

Особую позицию избрал Эдуард Лимонов, заявивший о себе в данном случае не как писатель, а как мыслитель, издавший книгу очерков натуральной философии «Ереси» (2008). Посвящены «Ереси» С. Ковалевскому, А. Фоменко, В. Пшеничникову, на каковых Э. Лимонов во многом опирается. В приложении представлены в авторской интерпретации и работы С. Ковалевского о живой Вселенной, согласно которой «Космос заселен живыми эфирными и плазменными существами», и «в нашей Солнечной системе существуют невидимые с Земли, неизвестные человеку планеты» [16, с. 170], между которыми идет непрекращающаяся жестокая борьба. Как можно понять, все это открылось С. Ковалевскому в мистическо-оккультном сне-медитации, получив наукообразное оформление. Это совсем другой взгляд на мир, воспринимаемый Э. Лимоновым то ли как гениальное открытие, то ли как гениальное сумасшествие. В большей степени он склоняется к первому, сообщая: «Я никогда не верил в пустую и холодную Вселенную. Я всегда верил, что страсти и энергия бушуют там. Ведь бушуют же они на Земле. А мы на нашей планете — часть Космоса, переходящего в Хаос. Отчего же целое должно быть иным, нежели его

часть?» [16, с. 198]. Но разрабатывает Э. Лимонов собственное учение о том, кто такой человек, в чем его истинное предназначение и «ультимативная задача» человечества. Толчок к формированию излагаемой им доктрины дали успехи современной науки и новых технологий, в том числе биотехнологий. Э. Лимонов напоминает об уже внедренном искусственном оплодотворении и о том, что «ученые мира вплотную подошли к клонированию человека» [16, с. 39]. Между тем вопрос о происхождении человека, его появлении на Земле остается открытым и спорным, уж очень он как существо разумное отличается от природных организмов. «Мировые религии настаивают на Сотворении Человека» [16, с. 30] Богом (богами). С позиций трансгуманизма автор перепроверяет эту точку зрения, подробно анализируя священные тексты иудеев, христиан, мусульман, не забывая и египетские, и шумерские, и все более уходя к истокам. Он обнаруживает в них немало нестыковок и противоречий, когда речь идет о создании человека, в том числе подчеркивает: и Яхве, и Аллах говорят о себе то «Я», то «Мы» или: «Вот человек стал как один из *Нас*» (*здесь и далеекурсив наш*. — И. С.) [16, с. 47], а также: «Сделаем Человека по образцу *Нашему*» [16, с. 40]. А используемые способы создания человека близки к технологиям клонирования. Следовательно, по Э. Лимонову, человека создали некие Сверхсущества из иной, более высокоразвитой цивилизации, нежели земная. Все это автор по-своему обосновывает и делает вывод: «Да-да, мы биороботы» [16, с. 39]. Согласно гипотезе Э. Лимонова, цивилизация Сверхсуществ питается чистой энергией и для ее выработки создала людей. Самый сильный заряд аккумулированной энергии должна была давать смерть человека, и «биоробот был намеренно создан смертным. Никакого бессмертия для него не предполагалось. Он был создан как инкубатор для выращивания духовных энергий» [16, с. 80]. Бог же священных книг, полагает Э. Лимонов, по-видимому, «личина, которую надели на себя Создатели, пытаясь заставить человечество служить своим целям» [16, с. 47]. Но, очевидно, в группе Создателей-Сверхсуществ возник конфликт, и один из них почему-то посчитал нужным (ради эксперимента?) дать людям разум, что в Библии символизирует вкушение плода с Древа Жизни. Разумный человек, от какового неизвестно чего ожидать, Сверхсуществам был не нужен. Э. Лимонов фиксирует жестокое преследование ослушавшихся: изгнание из Рая, Мировой потоп, рассеяние и разделение языков при строительстве Вавилонской башни и т.п. Для автора немаловажно вместе с тем, что с первых дней творения человек восстал против своего положения: «Мы — восставшие биороботы. Создатель изгнал прародителей от древа жизни, чтобы мы не стали бессмертными, как сами Создатели. Но наш разум, который мы украли, научил нас передавать информацию от индивидуума к индивидууму, от поколения к

поколению и складывать эти наши знания в сокровищницу человечества. <…> Недалек тот день, когда мы найдем наших Создателей и нападем на них. Состоится великая битва! Мы скрутим их, пленим их и выведаем у них тайны» [16, с. 60]. Вот на что нацеливает Э. Лимонов человечество, вот каким видит его будущее в космическо-вселенском измерении. Решившихся на это, чтобы «изменить нашу судьбу» (например, переселившись из-за перенаселения на более благодатную планету), он называет «воинами человечества».

Э. Лимонов вместе с тем считает нужным подчеркнуть: «Но я решительно против индивидуального бессмертия. Бессмертие лишит нас трагизма, мы станем банальны. Воин не должен быть бессмертным. Бессмертие — это буржуазно» [16, с. 165]. Э. Лимонов нацеливает на полное освобождение от указанной зависимости от Сверхсуществ и познание живых тайн Вселенной, обогащающих разум и позволяющих человеку развиваться дальше, двигаясь вперед, «конец истории» и застой отрицая.

Улавливается некоторая параллель с точкой зрения одной из разновидностей трансгуманизма, согласно которой конечная цель трансгуманизма — максимализация разума во вселенной.

При всей популярности Э. Лимонова сколько-нибудь существенного резонанса его концепция человека-киборга не получила.

Иная ситуация — в русской художественной литературе.

При осмыслении различных аспектов трансгуманизма писатели, как правило, обращаются к футурологическому моделированию, прослеживая развитие обозначившихся тенденций до их логического конца. Преобладают антиутопии с присущей им фантастической условностью, но насыщенные кибернетической терминологией, описанием соответствующих интеллектуальных технологий и образами трансформированных посредством их использования человекообразных существ, каковы Nano Sapiens, BIV, Homo Overclocked, Homo Extensis, homo ultimus. Создан целый пласт талантливых произведений, востребованных читательской средой, но еще недостаточно изученных литературоведением. Знаковыми для уяснения поднимаемых писателями проблем нужно признать «Глобальный человейник» А. Зиновьева, «Ю» В. Сорокина, «Пустой город. Социопсевдоархитектурный проект с подробными описаниями» Д. Яцутко, «Stop, коса!» А. Королева, «Авиатор» Е. Водолазкина, «Пан-оптикум» К. Бенедиктова, «Последний из…» В. Рыбакова, «Будущее» Д. Глуховского, «iPhuck 10», «Transhumanism Inc.», «KGBT+», «Путешествие в Элевсин», «Круть», «A SINISTRA» В. Пелевина.

Первым в русской литературе дал образ будущего, названного писателем постчеловеческим, А. Зиновьев в социологическом романе «Глобальный человейник» (1996). Действие перенесено в середину XXI века,

и автор доводит до логического конца тенденции, обозначившиеся в эпоху глобализации. Исторический проект, учитывающий лишь доминирующие интересы Запада и основанный на демократии олигархического типа и денежной диктатуре, признается тупиковым. Уделяет внимание А. Зиновьев и продолжающемуся наращиванию роли так называемых интеллектуальных технологий, включая биотехнологии, как-то: пересадку мозга, сердца, пениса и других органов, продлевающих жизнь, повышающих физиологическую активность или внешнюю привлекательность, использование крионики — заморозки человеческих тел на столетие и более в расчете, что в будущем научатся излечивать считающиеся неизлечимыми болезни и даже возвращать организму молодость, наконец, — создание различных типов кибернетических и биороботов, помогающих людям в решении сложных задач или даже замещающих человека в целом ряде профессий, в том числе роботов — школьных преподавателей и надзирателей в тюрьмах и колониях, сексуальных дублеров, интеллектуальных литературных рабов. Пропагандистски это обосновывается стремлением улучшить жизнь людей, но новейшие технологии стоят сумасшедших денег, что по карману лишь элите, составляющей небольшой процент населения планеты. Вообще, показывает А. Зиновьев, роль искусственного в жизни нарастает, вытесняя естественное: природа почти полностью истреблена; заявивший о себе еще в XX столетии феномен одиночества многократно усилился, произошло заметное снижение интеллектуального уровня людей, характеризующихся примитивизмом их душевной организации и жизненных запросов, своеобразная социальная роботизация человека, следующего утвердившимся стандартам. Работающие с интеллектуальными технологиями прекрасно знают методы их использования и дают им сложнейшие задания, которые исполняет AI, сами же об этих вопросах не думая, а лишь получая результат. Но, говорится в романе, есть «биологический закон: орган, который не упражняется, отмирает. Вследствие развития интеллектуальной техники человеческий мозг используется лишь на одну сотую его возможностей» [10, с. 403]. Данный аспект не учитывается и никак не компенсируется. Сам человек, его развитие не являются целью описываемого общества (хотя утверждается обратное) — ставка делается на достижение максимального комфорта в проживании жизни. Господствующие отношения между людьми сугубо прагматичные и эгоистичные. Неудивительна нерешенность целого ряда проблем, превращение цивилизации будущего в социобиологическую машину, люди в которой уподобляются муравьям в муравейнике, откуда — и окказионализм «человьи», и используемый в заглавии романа образ «человейника». Восходящий к Ф. Достоевскому, он модифицирован в трансчеловеческом ключе.

Прибегая к гротескному заострению, А. Зиновьев дает свой социологический и философско-исторический прогноз будущего с деградировавшим в нем человеком, а эволюцию человеческой цивилизации провидит как деэволюцию [8], если этому никак не противостоять.

Смену моделей человека, внедряемых социумом, начиная с эпохи модерна, продолжая постмодерном и заглядывая в трансмодерное будущее, дает В. Сорокин в киберпанке «Пир» (2001). Это человек идеологизированный — рыночная личность — человек роботизированный — клон — киборг. Заглавие отсылает к античному восприятию жизни как явлению прекрасному — метафорическому пиру, на который призван человек, и оттеняет степень ее изуродованности людьми в силу искаженности их сознания господствующими в социуме доктринами и стандартами, враждебными жизни и полноценному развитию человека, в конечном счете — подготавливающими антропологический апокалипсис. Таково внедрение идеалов, требующих для своего осуществления жертвоприношений, масштабы которых все более увеличиваются после появления средств массового уничтожения и развязывания мировых войн; нацеленность на создание общества потребления и преподнесение потребления как смысла жизни; вытеснение природно-естественного искусственным, включая новейшие компьютерно-цифровые, нано- и биотехнологии, ведущие к «скрещиванию» человека с машиной, превращение человеческой цивилизации в гигантскую мегамашину; наконец, проект создания бестелесного искусственного человека, каковому обещана вечная жизнь. Да и все иные доктрины обещают лучшую жизнь и усовершенствование человеческой природы; однако нацелены они преимущественно на внешние параметры жизни («умный дом», «умная машина» и т. п.) и человеческой внешности (суперсовременные косметические процедуры, различные операции с телом), а не на внутренний мир человека и его духовно-нравственное самосовершенствование. Напротив, властвующим выгоден стандартизированный массовый человек, не способный к самостоятельным размышлениям, неразвитый, старающийся быть «как все» — обезличенный. Приветствуя интеллектуальные технологии, повышающие комфорт (если имеет на это средства), он не задумывается о связанных с ними угрозах, начиная с умаления человеческого фактора на Земле — вытеснения его искусственным интеллектом, возможностью использования того в неблаговидных целях, умственной деградации людей, едва ли не все возникающие вопросы передоверяющих компьютерно-цифровым устройствам, живущих под знаком консьюмеризма, и кончая исчезновением рода человеческого при биотрансимплантации людей.

В рассказе «Ю» В. Сорокин показывает, как накопленные за века проблемы, наслаиваясь друг на друга во все более технологически

усложняющемся мире, приводят к утверждению Нового Средневековья, при всей его социальной ущербности и культурной невменяемости вполне удовлетворяющего трансформированных роботоподобных людей.

Изображая трансмодерное будущее, писатель использует фантастику, компьютерно-цифровую терминологию, вообще условный язык, имитирующий обозначения новейших интеллектуальных и биологическо-медицинских технологий, в том числе загадочные для читателя аббревиатуры KTT, TR-идея, WoV, CKL, LM, RW, ML, RQ-секиры, RL, C-art, описывает достижения в данных сферах: продление срока жизни (до 300 лет), устранение голода на планете за счет использования *k*-продуктов вместо *n*-продуктов (*k* — первая буква слова «клонированный», *n* — «натуральный».), обретение живущими необычных свойств (например, способности летать благодаря крыльям); упоминает автор «живородящий бархат», «живородящий лен», «живородящие обои» и другие диковины и чудеса, способные поразить воображение. Побывав в Японии, В. Сорокин узнал об исследованиях ученых Осакского университета, которые «получили потомство у мышей от двух отцов без участия матери» [18, с. 90]. В рассказе воссоздан аналогичный технологизированный вариант зачатия уже от трех мужчин — ААбера, DANNO, Еаня, поваров, отстаивающих утраченный вкус к Естеству. Таков главный герой Ю. Правда, этот тип зачатия в трансмодерном обществе будущего уже считается отсталым, так как перешли и на клонирование людей, и это зафиксировано в законодательстве, подчинение каковому вложено в клонов при их создании.

Царит в изображаемой Поднебесной культ еды, чему, в основном, посвящены проводимые праздники, и самая престижная профессия здесь — повар, каковым с детства мечтает стать каждый из подрастающего поколения, занимая все более высокое положение в Кухне у правителей различных разрядов, а как идеал — в Кухне у Владыки Мира. Интересы жителей в основном и сводятся к изучению и составлению разнообразных рецептов приготовления пищи, вытесняя все остальное. Какие-либо духовные запросы у них отсутствуют.

Ю на этом фоне отличается от остальных, ведь он зачат от совокупившихся сторонников Естества, передавших ему, помимо своего профессионального мастерства, и ген натурала. В какой-то момент юноша решается использовать *n*-мясо и создает «Обелиск Возвращения к Естеству», представлявший собой «комбинацию из совокупляющихся половых органов 132 животных, уложенных друг на друга в форме обелиска. Основанием обелиска служили половые органы слонов, пиком — карликовых мышей. Все они были сварены в собственной крови без каких-либо специй» [28, с. 235]. Это было возвращение к подлинной реальности и гимн во славу Жизни.

Соответственно оцененный, в том числе с точки зрения угроз, которые несет клонированному миру, Ю превращен в соляной столб, установленный «в центре Главной Праздничной Кухни в назидание поварам» [28, с. 238].

Имя главного героя рассказа — говорящее. «„Ю“ — категория китайской философии, совместно с „У“ образующая оппозицию „бытие — небытие“. <…> В китайском буддизме категория „Ю“ была использована для определения чувственной реальности, противоположной „пустотешуньяте“ (кун)» [40, с. 461]. Таким образом, автор обращает читателей к философскому уровню рассматриваемой проблемы, выступая как защитник бытия и подводя к пониманию, при каких условиях трансгуманизм может обернуться трансантигуманизмом [27].

Свои опасения, связанные с клонированием ради победы над смертью, высказывает и Д. Яцутко в антиутопии «Пустой город» [41]. Действие перенесено в отдаленное будущее, когда в результате успехов нанотехнологий, биотехнологий и генной медицины стала реальностью многовековая мечта человечества о вечной жизни.

Обозначенный в заглавии город символизирует цивилизацию, научившуюся воскрешать умерших посредством материализации генетической формулы в виде клонов и таким образом пришедшую к бессмертию. Процедура перманентного воскрешения здесь уже стала привычной и никого не удивляет. Но в изображаемом городе царит страшная скука — клоны не знают, чем себя занять и лишь имитируют настоящую жизнь, предаваясь абсурдным развлечениям. Смерть — что ни говори — стимулировала работу мысли, — а здесь она отсутствует, как и родственные и любовно-семейные отношения, ибо все производятся из своей собственной клетки, и повторяется то, что уже было, а какого-то развития в обществе бессмертных не наблюдается.

Общее впечатление — весьма грустное.

Необычность романа А. Королёва «Stop, коса!» (2008) (в отличие от других авторов) в том, что писатель не переносит действие в будущее, а пишет о современности. Большое внимание он, однако, уделяет новым настроениям, появившимся в российском обществе начала 2000-х в связи с успехами технологий, основанных на микроэлектронике, а также первым практическим шагам иммортализтических идей трансгуманизма, выразившимся в создании первой в мире фирмы «Криораша». А. Королёвым зафиксирована одержимость сторонников трансгуманизма созданием бессмертного индивида — Nano Sapiens.

Осмысление происходящего дается через восприятие главного героя — Никиты Царевича, или Кита. Это философски мыслящий человек, в связи с чем в произведении велик интертекстуальный пласт,

воссоздающий точки зрения на жизнь, смерть, бессмертие, накопленные за историю человечества (так что роман получает философское звучание).

Возникшая любовь к независимой и сумасбродной Куки приводит Кита в круг московской «золотой молодежи», где его, однако, воспринимают как человека отсталого, не продвинутого. Здесь же помешаны на самом модном: однополом сексе, трансвестизме, ЛСД, наконец, на трансгуманизме с его идеей крионики: заморозке в жидком азоте и сохранении при особом режиме тела или только мозга скончавшегося с перспективой воскрешения через 50–100 лет. Поборники трансгуманизма пытаются воздействовать на скептика, ведут при нем соответствующие разговоры: «нам чертовски не повезло. До победы над смертью осталось лет пятьдесят... Мы последнее поколение человечества, которое умрет. <…> Тогда зачем цепляться за старые формы? <…> Нет никаких принципиальных ограничений по переводу человеческого организма на небиологическую основу» [14, с. 27].

Кит сталкивается с этим и непосредственно, ибо любимая Куки избрала заморозку. Ожидание счастья оборачивается для героя драмой, тем более что результаты обретения бессмертия еще не подтверждены практикой.

«Stop, коса!» А. Королёва как бы предостерегает не встретить трансгуманистические перемены «врасплох».

Обратился к проблеме заморозки и Е. Водолазкин в романе «Авиатор» (2016, изд. 2021), но у него особый ракурс рассмотрения вопросов биотехнологий, образующих захватывающую интригу при подведении итогов советской истории и осуществляемой переоценке ценностей. Само понятие «заморозка» используется не только в научно-технологическом значении, но и в переносном, метафорически-иносказательном — как обозначение состояния российского общества в советскую эпоху, и прежде всего — в годы массовых репрессий, вина за которые, как известно, была возложена на Сталина; всенародного же покаяния влюбленных в него масс не произошло, рецидивы не вполне изжитого прошлого возможны и опасны для современности, дает понять писатель.

В романе «Авиатор» Е. Водолазкин следует принципу психоистории и повествует о первой в мире разморозке в 1990-е годы подвергшегося крионике человека. Таков главный герой — Иннокентий Платонов. Это мировая сенсация, но сам Платонов оценивает перемены за 50 лет, разобравшись в них, критично. Прежде всего у него впечатление, что люди стали более нервными, легко набрасывающимися друг на друга. Отталкивают героя и восторжествовавшие во многих телепередачах показуха и пошлость, засилье рекламы. Особенно угнетает Платонова помешательство на деньгах, пренебрежение моральными нормами.

И размороженный у Е. Водолазкина постепенно начинает чахнуть, так как настоящего опыта «воскрешения» у специалистов еще нет, а в конце концов разбивается в самолете, потерпевшем катастрофу при посадке.

Метафорически автор подводил к размышлениям и о проблемах с социальной «разморозкой», увенчавшейся чем-то совсем не тем.

К. Бенедиктов в мини-повести «Пан-оптикум» (2018) выявляет неполноценность проекта бессмертия, дающего опримитивизированную копию человека, заточенного в электронной системе, обеспечивающей его существование, как в тюрьме. Ведь осуществляемые программы от него не зависят, при необходимости корректируются. Происходящее оценивается в произведении как паноптикум в прямом смысле слова — некий абсурдный фарс, вызывающий и смех, и горечь. Ведь традиционно паноптикум — это музей, «в котором выставлены для обозрения восковые фигуры и другие предметы, вызывающие интерес своей необычностью (от *греч.* παν — все и οπτικός — зрительный)» [28, т. III, с. 19]. И все изображаемое К. Бенедиктовым — «отредактированное», пребывающее под жестким контролем власти [2]. Позднее М. Фуко ввел понятие «паноптизм» [34], а Н. Носов в антиутопии «Незнайка на Луне» город, в каковой попал герой, назвал Паноптикум. Все это — олицетворение неафишируемой тоталитарности, по-разному проявляющей себя из века в век. У К. Бенедиктова — предупреждение: не восторжествует ли она и в трансмодерном будущем, когда «смерть субъекта», выявленная М. Фуко, станет реальностью.

Свой угол зрения на трансгуманизм в аспекте проблемы иммортологии у Д. Глуховского в романе «Будущее» (2016, изд. 2021).

Время действия в произведении — 25-й век, 2455 год. Мир по-прежнему расколот, но его райским уголком считается объединенная Европа, получившая наименование Утопия. Уже 200 лет, как осуществлена многовековая мечта человечества — создана вакцина от смерти. Но не все страны (главным образом из-за отсутствия средств) имели возможность осуществить поголовную вакцинацию, а Европа это сделала, да на свой лад еще и союзническая Панамерика. Населяют Европу только молодые и красивые люди, уже родившиеся бессмертными, ощущающие себя счастливыми, живущими в лучшее из времен, когда-либо бывших на планете.

«Мы больше не homo sapiens. Мы — homo ultimus» [7, с. 36], — горделиво может сказать, кажется, каждый из них. Перевод этих слов с латыни: «человек последний», то есть высшая и конечная ступень человеческой эволюции.

Вечная жизнь в Европе «включена в базовый социальный пакет» [7, с. 18]. Большего, казалось бы, и желать невозможно. Возникают тем не менее и проблемы.

Вакцинация от смерти, узнает читатель, привела к резкому росту народонаселения Земли. Если его «численность в начале двадцать первого

века составляла 7 миллиардов, то к концу столетия — сорок миллиардов. И потом оно удваивалось каждые тридцать лет» [7, с. 163], вылившись в конце концов в триллион. Произошло перенаселение планеты, территориальные и природные ресурсы которой, оказалось, не рассчитаны на такое количество людей. Стало не хватать места для их расселения, продуктов для питания, энергии для жизнеобеспечения и многого другого. Выход был найден в постепенном уничтожении природы и строительстве на освободившихся местах жилищ, производстве искусственного питания, автоматизации всех технических процессов, в целом — в вытеснении естественного искусственным. Для того же, чтобы контролировать рождаемость, перешли к искусственному оплодотворению, приняли Закон об обязательности иммортологической вакцинации, беременность и рождение ребенка квалифицируя как преступление.

Показана и деятельность Фаланги, боевого авангарда Партии Бессмертия, жестоко расправляющейся с решившимися на естественное рождение детей и сохранение традиционной семьи. Таков и Ян Нахтигаль, фанатик существующего режима, под воздействием пришедшей к нему любви и ожидаемого ребенка начинающий, однако, меняться, и ставший в конце концов противником возникшей системы, вытесняющей подлинно человеческое, формирующей стандартных, бездушных, пустоголовых людей с весьма примитивными интересами.

В. Рыбаков в рассказе «Последний из…» (2018) касается вопросов, в большей степени связанных со сферой социальной реакции на новые технологические и биотехнологические веянья, включая возможность обретения бессмертия. Огромных денег, каких требовало проведение киберимплантации, у подавляющего большинства не было. На этой почве возникли бунты, грабежи, погромы, не говоря уже о многоликом мошенничестве. Ошеломляющего взлета добились популисты, «обещавшие сделать иммортализацию обязательной и бесплатной» [26, с. 375], хотя так и не смогли сделать это из-за плохой «социалки».

Важно, в чьих руках окажутся кибернетические супертехнологии и как будут осуществлять свою волю называемые «архитекторами миропорядка», настаивает автор.

Наиболее развернутая панорама цивилизации восторжествовавшего трансмодерна дана В. Пелевиным в цикле романов «Transhumanism Inc.» (2021), «KGBT+» (2022), «Путешествие в Элевсин» (2023), «Круть» (2024), «A SINISTRA» (2025). Предшествовал этому роман «iPhuck 10» (2017), в котором отражен переход к постчеловеческому будущему — эпохе искусственного интеллекта, и сам AI (один из его алгоритмов) у В. Пелевина — главный герой [20]. Он весьма симпатичный, но может использоваться людьми и в корыстных, даже преступных целях, не скрывает писатель [27].

Действие пелевинского цикла происходит через 200 лет после описанного в «iPhuck 10», когда кибернетические технологические мощности многократно возросли.

Роман «Transhumanism Inc.» в жанровом отношении — киберпанк и является зачином и концептуальным стержнем по отношению ко всему циклическому повествованию.

У В. Пелевина дана уже состоявшая реальность трансгуманистического проекта, и заглавие первого романа — обозначение корпорации «Transhumanism Inc.», играющей главную роль на планете, так как осуществляет и контролирует весь иммортологический процесс и обеспечивающие его условия, поддерживая состояние бессмертия в течение всего оплаченного клиентом срока. Основной социальной мотивацией человечества стал переход из мира, где есть смерть, в мир бессмертия, хотя обретение бессмертия требует колоссальных сумм. Это услуга для миллиардеров. Недовольство других снимается установкой в их черепах социальных имплантов-нейролинков, обеспечивающих благонадежность, как и мнимой надеждой на предоставление бессмертия бесплатно за особые заслуги. От крионики и клонирования перешли к сохранению особым образом препарированного мозга, плавающего в подогретом цереброспинальном растворе, будучи окруженным «со всех сторон проводами и трубками» [21, с. 68]. От внешней Сети в мозг приходят сложнейшие сигналы, рисующие «пространство чудес», то есть особую виртуальную реальность, оплаченную клиентами, дабы было не скучно просто лежать в растворе. Размещен мозг в специальном модуле — непрозрачном параллелепипеде, напоминающем банку, — отсюда и выражение «баночная элита». Банкохранилище расположено в Неваде глубоко под землей и состоит из таеров разного уровня стоимости и престижности. Объектом поклонения, идеалом является Гольденштерн Прекрасный, владелец акций корпорации «Transhumanism Inc.», хотя в дальнейшем выясняется, что это ширма для истинных хозяев планеты, не желающих «светиться». «Баночники» продолжают вести межконкурентную борьбу и в романе «KGBT+» убирают своего соперника Рокфеллера. Они создают иллюзию суперсовременного, желанного общества, и все на Земле проникнуто духом гольденштейнеризма.

Социальная система трансмодерна, дает понять В. Пелевин, не изменилась. Общество по-прежнему иерархически разделено на «верхи» и «низы», причем, кроме денег, ни тех, ни других ничего не интересует. И сами «верхи», несмотря на миллиарды и власть, ведут не подлинную жизнь, а действуют в определенной заказываемой ими виртуальной симуляции — роде кинофильма, в котором сами участвуют, и в основном, избирают то же, что на Земле: производство посредством алхимии золота,

как в романе «A SINISTRA» [25], роль императора, деспотически управляющего большими массами людей, как в романе «Путешествие в Элевсин» [23], искусственное насыщение человеческими эмоциями при внутренней пустоте, как в романе «KGBT+» [22], осуществление самых нежизненных утопий, впустую растрачивая человеческую энергию, как в романе «Круть» [24].

Ретро-будущее — так оцениваются перспективы человеческой цивилизации в избранном направлении, несмотря на изменение внешних форм существования, в главном копирующей прошлое: непрекращающиеся распри, вражду, насилие, все более масштабные войны. Искусственная же, вторичная, стереотипная массовая литература, воплощающая различные социальные мифы и идеологические конструкции, как спутник посткарбонового трансмодерна с ее тотальной симуляцией действительности подвергается разгрому посредством ее идиотизации в тексте романов.

Вводимое В. Пелевиным словообразование «Злобро Добло», составленное из корней слов «зло» и «добро», но меняющее свою семантику, обнажает искажение ценностных ориентиров, когда зло выдается за добро, и наоборот. Также писатель ведет игру со словом «трансгуманизм», трактуя первую часть как самостоятельную в прямом значении: транс — это «ступор мозговой деятельности, пребывание в особого рода сне», «невменяемость» [28, т. IV, с. 544]. В такое состояние вводят людей СМИ, принадлежащие, как правило, крупнейшим корпорациям, и прежде всего «Transhumanism Inc.». Самые раскрученные в них, конечно, — продающиеся.

В последнем романе «A SINISTRA» (что означает «Левый путь»), происходит вместе с тем неожиданное. Сотрудник секретной службы «Transhumanism Inc.» Маркус Зоргенфрей, по службе внедренный в симуляцию баночников, избравших черную магию, из числа каковых двое почему-то не вернулись, дабы разгадать эту загадку, вынужден войти в алхимическую среду, производящую золото и сотрудничающую с властью — Советом Десяти Венецианской Республики, и дабы не раскрыть себя, должен принимать участие в спекуляциях и убийствах; но в силу своих русских корней в какой-то момент раскаивается, перемещается в Чистилище, чтобы просветлить душу.

Таким образом, раскрыв дефективный характер воссозданной трансмодерной цивилизации, В. Пелевин не ставит крест на самом трансгуманизме, а утверждает необходимость духовно-нравственного совершенствования индивидов, составляющих общество, без чего его преображение нереально.

Писатель предостерегает от некритического восприятия трансгуманизма, своими романами будит умы [18; 37].

Предпринятый анализ произведений русских писателей, посвященных феномену трансгуманизма, удостоверяет, что у каждого автора — собственное творческое лицо, свой язык и стиль; к тому же одни обращаются к гротескному реализму, другие — к модернизму, третьи — к постмодернизму, активно экспериментируют. И в то же время они дополняют друг друга в осмыслении проблем жизни, смерти, бессмертия, приближают к лучшему пониманию феномена трансгуманизма, характеризуя его как явление далеко не однозначное, имеющее и позитивную, и негативную стороны. Технологический прорыв, показывают писатели, идет в отрыве от социального, нравственного, культурного, целостный человек замещается его частью либо искусственной копией. Nano Sapiens, BIV, Homo Extensis, Homo Overclocked, Homo ultimus, биоробот, киборг у них в силу своего уродства вызывают сочувствие или смех. Отсюда — перевес критического начала. Без полноценного человека полноценного общества быть не может, предостерегают рассмотренные антиутопии. Высказанные соображения русских писателей способны породить в трансгуманизме новую струю.

Библиографические ссылки

1. *Афанасенко Я. А., Чернова Т. Г.* Проект трансгуманизма : Антропологическая составляющая NBIC-технологий // Новые идеи в философии. 2022. № 9 (30). С. 104–115.

2. *Бенедиктов К.* Пан-оптикум // 2084.ru [сборник]. М. : АСТ, 2018. С. 149–178.

3. Бионика // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/ wiki/БИОНИКА (дата обращения: 10.09.2025).

4. *Бодрийяр Ж.* Соблазн. М. : Ad Marginem, 2000.

5. *Вернадский В.* Несколько слов о ноосфере // Успехи современной биологии. 1944. № 18. Вып. 2. С. 113–120.

6. *Водолазкин Е.* Авиатор : роман. М. : АСТ, 2023.

7. *Глуховский Д.* Будущее : роман-утопия. М. : АСТ, 2021.

8. *Греков Л.* «Глобальный человейник» как «Зияющие высоты» западнизма // Зиновьев А. А. Глобальный человейник. М. : Центрполиграф, 2000.

9. *Гриценко Н. Н.* Технокоммунизм как возможное будущее человечества // Грани. 2013. № 5. С. 58–63.

10. *Зиновьев А. А.* Глобальный человейник. М. : Центрполиграф, 2000.

11. *Икеин Р.* Sapiens, или Молчание небес. М. : Бератех, 2005.

12. Киберпанк Владимира Сорокина «Пир» : опыт прочтения и изучения : Материалы в помощь студентам-филологам / авт.-сост. И. С. Скоропанова. Минск : БГПУ–ИСЗ, 2006.

13. Кластер // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кластер_единица_хранения_данных (дата обращения: 14.09.2025).

14. *Королёв А.* Stop, коса! М. : Гелеос, 2008.

15. *Криман А. И.* Идея постчеловека: сравнительный анализ трансгуманизма и постгуманизма // Философские науки. 2019. Т. 62. № 4. С. 132–147.

16. *Лимонов Э.* Ереси: Очерки натуральной философии. СПб. : ТИД Амфора, 2008.

17. *Лимонов Э.* Лекции о будущем. Мрачные пророчества. СПб. : Питер : Сер. «Публицистический роман», 2019.

18. *Миллер В. И.* Трансгуманизм как явление современной культуры (на примере творчества В. Пелевина) // Общество: философия, история, культура. Краснозаводск : Изд. дом «Хорс». 2023. № 5. С. 89–93.

19. *Мокий В. С.* Антропологические аспекты развития экономических систем // «Universum : экономика и юриспруденция» : электронный научный журнал. 2015. № 3 (14).

20. *Пелевин В.* iPhuck 10 : роман. СПб. : Азбука, 2020.

21. *Пелевин В.* Transhumanism Inc. М. : Эксмо, 2021.

22. *Пелевин В.* KGBT+. М. : Эксмо, 2022.

23. *Пелевин В.* Путешествие в Элевсин. М. : Эксмо, 2023.

24. *Пелевин В*. Круть. М. : Эксмо, 2024.

25. *Пелевин В.* A SINISTRA. М. : Эксмо, 2025.

26. *Рыбаков В.* Последний из… // 2084.ru [сборник]. М. : АСТ, 2018. С. 373–400.

27. *Скоропанова И. С.* Постчеловеческое будущее в романе Виктора Пелевина «iPhuck 10» // Диалог эпох в литературе: сб. науч. ст. Минск : БГУ, 2021. С.156–170. URL: https://elib.bsu.by/handle/123456789/273494 (дата обращения: 15.09.2025).

28. Словарь русского языка : в 4 т. М. : Госиздат, 1959.

29. *Сорокин В.* Пир. М. : Ad Marginem, 2001.

30. *Срничек Н., Уильямс А.* Изобретая будущее : Посткапитализм и мир без труда. М. : Strelka Press, 2019.

31. *Тоффлер Э.* Третья волна. М. : АСТ, 2004.

32. Трансгуманизм // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Трансгуманизм (дата обращения: 15.09.2025).

33. *Фёдоров Н. Ф.* Философия общего дела. М. : Проспект, 2024.

34. *Фуко М.* Надзирать и наказывать. URL: https://www.litres.ru/book/mishel-fuko/nadzirat-i-nakazyvat-rozhdenie-turmy-16713716/chitat-onlayn (дата обращения: 12.09.2025).

35. *Фукуяма Ф.* Наше постчеловеческое будущее. М. : АСТ ЛЮКС, 2004.

36. *Хантингтон С.* Столкновение цивилизаций. М. : Изд. АСТ, 2021.

37. *Харари Ю. Н.* 21 урок для XXI века. М. : Синдбад, 2019.

38. *Хвастунова Ю. В.* Популяризация идей трансгуманизма в художественной литературе (на примере анализа романа «Transhumanism Inc.» В. Пелевина) // Russian Studies in Culture and Society. 2022. Т. 6. № 2. С. 29–41.

39. Эзотеризм. Энциклопедия / сост. Грицанов А. А. Минск : Интерпрессервис; Книжный дом, 2002. С. 726–730.

40. Энциклопедия мистицизма. СПб. : Литера : Виан, 1997.

41. *Яцутко Д.* Пустой город. Социопсевдоархитектурный проект с подробными описаниями // Прозак : Антология / придумал и составил М. Фрай. СПб. : Амфора, 2004.

42. *Clynes M. E., Kline N. S.* Cyborgs and Space // Astronauties. September 1960. pp. 26–27, 74–76.

43. *Ettinger R.* The Prospect of Immortality / Russian translation. Moscow : Nauchniy mir. 2003. № 2. P. 29–41.

УДК 82-32

МИФООБРАЗ ВОЙНЫ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ НЕВОЕННОГО ПОКОЛЕНИЯ

И. П. Азевич

Витебский государственный университет имени П. М. Машерова, Витебск, Беларусь, drozd2929@mail.ru

В статье рассматриваются способы и приемы создания мифообраза войны в современной русскоязычной прозе — романе С. В. Антонова «Лоскутные звезды» и повести Е. С. Подкатик «Точка», определена их специфика. Проанализированы индивидуально-авторские приемы создания эффекта временной соотнесенности: «текст в тексте», внешние и внутренние психологические монологи. Отмечена причина неомифологического вектора развития современной белорусской прозы о войне.

Ключевые слова: современная белорусская литература; проза; неомифологизм; мифологическая цитация; писатели невоенного поколения.

MYTH OF WAR IN RUSSIAN-LANGUAGE PROSE OF CONTEMPORARY BELARUSIAN WRITERS OF THE NON-WAR GENERATION

I. P. Azevich

Vitebsk State University named after P. M. Masherov, Vitebsk, Belarus, drozd2929@mail.ru

The article examines the methods and techniques of creating a mythical image of war in modern Russian-language prose — the novel by S. V. Antonov “The Patchwork Stars” and the story by E. S. Podkatik “The Point”, their specificity is determined. Individual authorial techniques for creating the effect of temporal correlation are analyzed: “text within text”, external and internal psychological monologues.

Keywords: contemporary Belarusian literature; prose; neomythologism; mythological citation; writers of the non-war generation.

Со времени трагических событий Великой Отечественной войны, навсегда сломавших жизненные устои общества, перечеркнувших судьбы миллионов людей, прошло более восьмидесяти лет. Казалось бы, уже написаны лучшие книги писателей, которые непосредственно участвовали в освобождении захваченных территорий и «приближали как могли» день Победы, получили художественное осмысление все нюансы

исторических событий, описаны во всех словесных оттенках горечь поражений и радость мая 1945 года…

Проходит время. Появляется, с одной стороны, историческая дистанция, которая позволяет видеть минувшее более ясно, а с другой стороны, в руки берет рупор новое поколение писателей — не воевавшее, не испытавшее, не бывшее детьми войны, но понимающее важность сохранения исторической памяти, транслирующее на понятном для нового поколения художественном языке необходимость преодоления временного разрыва между прошлым и настоящим, скрепления разрозненных социокультурных феноменов повседневной действительности в единое целое. Тема Великой Отечественной войны по-прежнему остается ведущей в творчестве современных белорусских писателей. В их прозе находится немало примеров демонстрации различных способов и приемов художественной интерпретации образа войны в контексте неомифологизма.

Цель исследования — выявить способы и приемы создания мифообраза войны в романе С. В. Антонова «Лоскутные звезды» и повести Е. С. Подкатик «Точка» и определить их неомифологическую специфику.

Материалом для исследования послужили роман С. В. Антонова «Лоскутные звезды», который опубликован в 2019 году, и повесть Е. С. Подкатик «Точка» (впервые издана в 2014-м). Изучение данных произведений осуществлялось с использованием сравнительно-типологического метода и метода системного анализа.

Писатели, на долю которых пришлось военное лихолетье, рассказывали о войне и военном поколении именно так, как они это запомнили. «Натуралистическое» видение войны, проникновение во внутренние переживания человека являются отличительными чертами пера мастеров-фронтовиков — В. В. Быкова, М. Т. Лынькова, Я. Брыля, Ф. С. Пестрака, В. П. Тавлая, К. Т. Кириенко и др.

Проза писателей невоенного поколения отмечена своеобразной попыткой объединить «фронтовое» мировосприятие с «невоенным» и может быть прочитана в широком диапазоне — от дословного понимания сказанного до неомифологического осмысления контекста произведений. Тема войны, памяти, долга порождает импульс к ценностному осмыслению прошлого и настоящего через понимание и принятие минувшего.

В контексте диахронических исследований, когда нужно сопоставить современную и традиционную трактовку изучаемого предмета, в современной науке используется понятие «неомифологизм».

В настоящее время это понятие широко употребляется отечественными и зарубежными исследователями, анализирующими различные аспекты процесса мифологизации в культуре и литературе XX–XXI веков и стоящего за этим процессом мировоззрения.

Как отмечают литературоведы, «мифологические значения присутствуют в тексте вне зависимости от творческой индивидуальности писателя. Они органически присущи всей литературе, вне ее национальной и временной принадлежности» [5, с. 87]. В этой связи в науке принято говорить о современном мифологическом сознании, то есть о неомифологизме (приставка нео- имеет значение «новый», «современный»), а значит, и о современной мифологической картине мира, которая описывает конкретные социальные, политические, экономические, идеологические задачи.

Термин «неомифологизм» появился в советском литературоведении и культурологии во второй половине XX века и связан с именем Е. М. Мелетинского. Данным словом ученый обозначал «англо-американское направление развития теории мифа в литературоведении» [3, с. 23].

Современные исследователи, например, Е. Л. Дашко, считают, что «неомифологическая литература объединяет идеи, проблемы, синтезирует мифы, что усиливает игровой компонент текстов, влияющий на формирование вариативных читательских ассоциаций» [2, с. 4].

Лингвист, литературовед и философ В. П. Руднев не разграничивает мифологическое и неомифологическое сознание, подчеркивая, что неомифологизм, «являясь реакцией на позитивистское сознание XIX века, заключает в себе интерес в культуре к изучению классического и архаического мифа в ткани художественного произведения» [7, с. 184]. «Текст пропитывается аллюзиями и реминисценциями, — пишет В. П. Руднев. — И здесь происходит самое главное: художественный текст сам начинает уподобляться мифу по своей структуре» [7, с. 185].

В современной науке неомифологизм идентифицируется как «новая редакция традиционного мифологизма, направленная на транспонирование мифологических смыслов и порождаемых ими образов в новые миры, мифологически идентичные инварианту реальности [5, с. 278], как «синтез разновременных традиций и возрождение в авторском мифотворчестве глубинных структур и механизмов» [4, с. 90].

Как подчеркивает Я. В. Погребная, «неомифологизм избирает объектом внимания не саму космогонию и ее ритуальное воспроизведение, а именно положение субъекта в мире, созданном и упорядоченном космогоническим мифом и поддерживаемом космогоническим же ритуалом» [5, с. 207]. Иными словами, неомифологическое начало выступает одновременно формирующим принципом художественности произведения и инструментом его описания, анализа и интерпретации. Рассмотрим функционирование современных произведений о войне (романа С. В. Антонова «Лоскутные звезды» и повести Е. С. Подкатик «Точка») в неомифологическом контексте.

В книге С. В. Антонова «Лоскутные звезды», исполненной в жанре исторического детектива, описываются события в двух временных плоскостях: Беларусь (а конкретнее, город Быхов) во времена оккупации и наше десятилетие в этом же городе. Роман построен в двух измерениях: основное повествование ведется от первого лица (журналист Семен Багров — сын Бориса Багрова, пострадавшего во время Холокоста), исторический же пласт обрамляется в повествование от третьего лица (рассказ о жизни семьи еврея Якова Багрова из города Быхова и гибели почти всех ее членов в 1941 году). Прием «текст в тексте» используется автором для художественного обобщения: судьба одного персонажа, одной семьи проецируется на общечеловеческую судьбу. Внук погибшего еврея, сын чудом выжившего еврейского мальчика, не видя напрямую ужасов войны, находясь уже в пенсионном возрасте, все равно испытывает «генетическую» боль и желание разобраться: «Теперь платить по счетам придется мне, его наследнику. Что чувствовал, взяв на себя эту роль? Не знаю. С одной стороны, мне, как журналисту, было очень интересно прикоснуться к истории. Тем более что она касалась меня лично. С другой — приходилось ворошить воспоминания, покрытые не толстым слоем пыли, а целым пластом слез и крови» [1, с. 6]. Война осмысливается автором как индикатор человеческого достоинства, его понимания себя и своего предназначения. Без памяти о прошлом нынешние герои не могут построить свое счастье.

Именно такую, «животворящую», роль играет историческая память о войне и в произведении Е. С. Подкатик «Точка»: пока 35-летняя главная героиня повести Людмила Стаханова не помогла разобраться с «призраками» прошлого одинокой 92-летней старушке, бывшей узнице Минского гетто Андреевой Мирре Львовне, потерявшей во время Великой Отечественной войны всю семью, ее судьба не складывалась: «Как больно ставить точки», — восклицает главная героиня, но, понимая, что без этого невозможно обрести свою жизнь, свою судьбу, добавляет: «Все встало на свои места. События. год назад перевернувшие мою жизнь, наконец пришли к своему завершению. Можно ставить точку» [6, с. 147].

Индивидуальная психология персонажа становится одновременно универсальной общечеловеческой психологией. Главному герою, осмыслившему военные события, свидетелем которых он не был, отводится роль универсального носителя общечеловеческой психологии.

В произведениях ярко выражена идея цикличности, повторения, которая получает воплощение в романе «Лоскутные звезды» через «двухслойность» сюжета, а в повести «Точка» через монологи персонажей, включая внутренние монологи главной героини.

Каждая глава в «Лоскутных звездах» начинается событием или образом, которыми заканчивается предыдущая глава. Например, первая глава части «Всадники Апокалипсиса» заканчивается предложением: «Светом солнца, бегом облаков над Днепром, росой на изумрудной траве Белой горы». Вторая глава начинается с образа росы: «Роса на траве и листочках картофеля высохла, унеся с собой остатки утренней прохлады». Такие лексическая и семантическая переклички позволяют создать эффект временной соотнесенности и художественно воплотить мысль о сохранении исторической памяти в поколениях.

Тематика многочисленных монологов в «Точке» сводится к одному: свидетельница и участница трагических событий Мирра Львовна делится воспоминаниями о войне. Во внутреннем монологе главной героини Людмилы из этих образов-мифов вырастает мифообраз войны, который не только структурирует повествование, но и имеет символическое значение — несмотря на нечеловеческие страдания, люди выжили, чтобы мир и жизнь продолжались, наполняясь смыслом: «Если бы Мирра Львовна не пасла девочку, то на свете не было бы Вячеслава Иосифовича Июльского. Если бы ее, Людмилу Стаханову, не послали на перепись населения, то вряд ли она познакомилась бы со своим будущим мужем. Как много случайностей творят нашу жизнь. только случайности ли это?» [6, с. 151]. Автор создает мифообраз войны как универсальную категорию, через которую персонажи способны познать смысл жизни, найти истинный путь.

Воспоминания героев, пронизанные высокой эмоциональной напряженностью и драматизмом, вовлекают читателя в процесс их толкования, становятся для него стимулом к познанию истинного смысла жизни.

Еще одна важная деталь неомифологической поэтики — семантизация предметов действительности и трансформация их в статус мифа-символа.

Способом установления коммуникации современного мира с миром военного прошлого, с миром войны является вещественный мир. В качестве вещи, сигнала, указывающего на присутствие иной реальности, «может выступать любой объект действительности, который наделен зримостью, вещественностью, исполняет свое прямое назначение в реальности с необратимой линейной темпоральностью» [5, с. 214]. Так, в романе «Лоскутные звезды» таким семиотическим знаком выступает Желудевый Человек: «А мне очень хотелось понять, что именно здесь произошло в сорок первом, узнать, чем занимался отец в последние месяцы своей жизни и, в конце концов, разобраться, какую роль играл во всем этом Желудевый Человечек» [1, с. 31]. В конце романа читатель узнает, что эту вещь главному герою Борису из «другой» исторической плоскости подарил полицай Абрам, который пытался помочь ребенку. Этот Желудевый

Человек стал символом чудесного спасения еврейского мальчика: «Борька увидел размазанные по стеклу лучи солнечного света и понял, что выполнил наказ Абрама — остался жив. А еще он увидел стоящего на подоконнике Желудевого Человечка, своего верного друга, молчаливого свидетеля всех пережитых ужасов» [1, с. 252]. Герой, которому предназначено послание, и читатель, которому адресован смысл романа, должны узнать этот миф-объект, передающий послание, выступающий семиотическим окном, открывающим присутствие другого мира, и связать его с антивоенным пафосом.

В повести «Точка» такими вещами выступают одна из семи оригинальных картин Дюрера для алтаря «Семь скорбей и семь радостей» — последнее, что осталось от довоенной домашней обстановки семьи Мирры Львовны, и люстра — единственный подарок матери Мирры Львовны от ее немецкой семьи. Все эти объекты наделены символическим значением и превращаются в мифологему, отсылающую читателя к библейской традиции, которая и даст код для расшифровки послания: «Смотри, здесь изображена Мария, кормящая младенца Иисуса. Краски почти стерлись. Ей много лет этой картине. <…> „Радость Марии“ переходит в нашей семье по наследству. По женской линии. Как она появилась у нас, я не знаю» [6, с. 70–71]. Образ Марии в этом контексте тождественен образу Мирры Львовны, которая, рискуя собой, спасла девочку Минну и совершила чудо — сохранила жизнь человеку: «А Дева Мария сквозь столетия с нежностью смотрит на странную женщину, отказывающуюся верить в чудеса» [6, с. 71].

Хрустальные ангелы — украшение люстры — являются воплощением людей, пострадавших во время войны, но не утративших смысл жизни (актуализируется библейская аллюзия на двенадцать апостолов): «так же летали под потолком десять из двенадцати хрустальных ангелов: ангел радости и веселья разбились, ангел счастья парил с отбитыми крыльями, а у ангела взаимопонимания небольшая трещина на сердце» [6, с. 146]. Но это одна из смысловых граней мифа-символа, особенность которого и заключается в безграничных интерпретациях, базирующихся на диахроническом раскодировании их значений.

В результате исследования мы пришли к выводу о том, что характерной чертой современной белорусской прозы о войне являются неомифологические способы моделирования реальности, которые заключаются в мифологизации объекта действительности, а также широкое использование индивидуально-авторских приемов: «текст в тексте», внешние и внутренние психологические монологи, цель которых — создание эффекта временной соотнесенности и воплощение мысли о сохранении исторической памяти в последующих поколениях.

При осмыслении событий военного прошлого обозначилась четкая тенденция тяготения современной прозы к неомифологической поэтике, к более полному погружению в мифологические истоки, которые дают почву для создания мифообраза войны. Мифообраз войны выступает как универсальная категория, через которую воспринимаются все персонажи произведения. Основная причина неомифологического вектора развития современной белорусской прозы о войне заключается в стремлении авторов невоенного поколения соединить в единый поток настоящее и прошлое, тем самым сохранить память о Великой Победе для потомков.

Библиографические ссылки

1. *Антонов С. В*. Лоскутные звезды. Минск : Четыре четверти, 2019.
2. *Дашко Е. Л.* Процесс ремифологизации в литературе XX — начала XXI вв. // Севастопольские Кирилло-Мефодиевские чтения. Симферополь : Таврическая академия (СП) ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского», 2021. №14. С. 3–12.
3. *Мелетинский Е. М*. Поэтика мифа. М. : Восточная литература, 2000.
4. *Паранук К. Н.* Неомифологизм современного северокавказского романа-мифа в контексте мировой литературы // Литература и формирование облика художественной культуры народов Российской Федерации / под ред. У. М. Панеша. Майкоп : Изд-во АГУ, 2017. С. 88–105.
5. *Погребная Я. В.* Мифологизация вещи как способ создания художественной реальности в рассказе В. В. Набокова «Как там в Алеппо...» // Вестник Ставропольского государственного университета. 2006. № 45. С. 155–164.
6. *Подкатик Е. С*. Точка. Минск : Четыре Четверти, 2014.
7. *Руднев В. П*. Словарь культуры XX века. М. : Аграф, 1997.

УДК 821.161.1

КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ Д. М. ЛИПСКЕРОВА «ОСЕНИ НЕ БУДЕТ НИКОГДА»

Е. В. Алексеевич

Витебский государственный университет имени П. М. Машерова, Витебск, Беларусь, yevgeniyalex@rambler.ru

Статья посвящена исследованию концепции личности в романе Дмитрия Липскерова «Осени не будет никогда». Анализируется художественная специфика произведения, где через фантасмагорический сюжет, гротеск и абсурд раскрываются кризисные состояния человеческой личности в постсоветской реальности. Особое внимание уделяется амбивалентности героев, их метаморфозам и ситуациям морального выбора. Показано, что писатель соединяет элементы мифа, гротеска и антиутопии с психологической проблематикой, осмысляя личность на границе человеческого и нечеловеческого. В работе выделяются типологические модели персонажей, позволяющие рассмотреть новые формы существования личности в условиях разрушения традиционных ценностей. Делается вывод о синтезе постмодернистской эстетики и философского осмысления человека.

Ключевые слова: личность; концепция личности; постмодернизм; роман; метаморфоза; постсоветская литература; Д. Липскеров.

THE CONCEPT OF PERSONALITY IN D. M. LIPSKEROV'S NOVEL «AUTUMN WILL NEVER COME»

Y. V. Alekseyevich

Vitebsk State University named after P. M. Masherov, Vitebsk, Belarus, yevgeniyalex@rambler.ru

The article is devoted to the study of the concept of personality in Dmitry Lipskerov's novel «Autumn Will Never Come». The artistic specificity of the work is analyzed, where through a phantasmagoric plot, grotesque and absurd, the crisis states of human personality in the post-Soviet reality are revealed. Particular attention is paid to the ambivalence of the characters, their metamorphoses and situations of moral choice. It is shown that the writer combines elements of myth, grotesque and dystopia with psychological issues, conceptualizing personality at the boundary between the human and the non-human. The paper identifies typological models of characters that allow us to consider new forms of personality's existence under the conditions of the destruction of traditional values. The conclusion is made about the synthesis of postmodern aesthetics and the philosophical understanding of man.

Keywords: personality; concept of personality; postmodernism; novel; metamorphosis; post-Soviet literature; D. Lipskerov.

Большинство исследователей, писавших о прозе Д. Липскерова помещают ее в парадигму постмодернизма. В мифопоэтическом ключе творчество прозаика анализируется в диссертациях Е. Н. Вагнер [1] и А. С. Меркуловой [5]; интертекстуальные связи отдельных романов выделены в работе А. Г. Сидоровой [6]. Принадлежность Липскерова к постмодернизму рассматривается в исследованиях Д. А. Марковой [4] и Т. Е. Сорокиной [7], последняя сопоставляет его романы с текстами В. Пелевина, А. Королева, А. Слаповского и др.

На наш взгляд, роман Липскерова «Осени не будет никогда» — это не просто постмодернистская игра с реальностью, а глубокое философское высказывание о природе человеческой личности в мире, утратившем твердые ориентиры. Сквозь призму фантасмагорического сюжета, абсурда и гротеска автор вскрывает глубинные противоречия человеческого существования, где герои обнажают свою амбивалентность и приходят к неожиданному очищению. Предметом дальнейшего рассмотрения в статье станет анализ концепции личности в романе Липскерова, ее проблематизации и способов художественной репрезентации в условиях постмодернистской эстетики.

Роман «Осени не будет никогда» выдержан в синтетической форме, объединяющей элементы антиутопии, притчи и мифа; при этом активно задействуются натуралистические детали. Писатель сосредоточен на осмыслении нравственной проблематики: персонажи неоднократно оказываются перед выбором, требующим этического и морального самоопределения. «Каждая культура создает свою систему „отброшенных“, изгоев — тех, кто в нее не вписывается и кого строгое системное описание просто исключает. Вторжение внесистемного в системное составляет один из важнейших источников превращения статической модели в динамическую» [3, с. 41]. Основная сюжетная линия романа развивается вокруг двух характерных «маленьких людей»: с одной стороны, это русский художник-алкоголик, прославившийся на Западе, но абсолютно неизвестный на родине и даже не подозревающий о своей зарубежной славе. С другой стороны — советская спортсменка, почти достигшая олимпийских высот, но чья жизнь рушится: по воле судьбы она сперва вынуждена пойти работать дератизатором, а затем и вовсе магическим образом превращается в крысу. Оба этих персонажа, несмотря на совершенно разный «бэкграунд», оказываются «маленькими людьми» в абсурдной реальности: художник — знаменит за океаном, но у себя дома ничтожен и забыт, спортсменка — героиня спорта, превращенная в бесправное и униженное существо.

Все эти факты органично вписываются в образ постсоветской России — страны на руинах СССР, где социальный кризис и экономическая

катастрофа разрушают прежнюю систему ценностей. «Маленький человек» в этой реальности оказывается не только уязвимым: « — Значит, другие времена настали… Раньше, если брали, то не выпускали, виноват ты, или агнец Божий» [2, с. 286], но и лишенным перспективы. Его личность постоянно подвергается разрушению: «Он потратил все сразу. Купил раскладушку с ватным одеялом, дешевую лампу, краски и кисти, бумаги вдоволь, а на остальное водки — много водки» [2, с. 83], а единственным выходом остается фантастическая метаморфоза: «а Вова, пролетев десять этажей, превратился в осенний лист, который, медленно кружась, ввинчиваясь в воздух, слетел к земле» [2, с. 308]; «руки на автомате открыли ключом дверь, Лиля Мятникова вошла в коридор, закрыла за собой, протащилась в комнату и рухнула, безсознанная, на пол. К шести часам утра она полностью превратилась в большую черную крысу…» [7, с. 55].

В романе Дмитрия Липскерова «Осени не будет никогда» метаморфозы героев становятся не только художественным приемом, но и ключом к пониманию кризиса личности в постсоветской реальности. Они выступают как фантасмагорическая форма трансформации «маленького человека», переживающего утрату ценностных ориентиров и вынужденного искать новые формы существования. Автор и сам прямо иронизирует над объектом своей деконструкции: « — Шинель!.. Шинель!!! — Что шинель?! — заголосила от ужаса Ева Мирославовна. — Чистить! — криком приказывал генерал. — Чистить ночью!.. Воняет!.. Воняет!!!» [2, с. 30].

Если у Гоголя в «Шинели» превращение Акакия Акакиевича в призрака маркирует социальную несправедливость, то у Липскерова фантастическая метаморфоза превращается в экзистенциальный эксперимент, в ходе которого личность одновременно разрушается и переосмысливает саму себя: «Еще она подумала, что утратила человеческое обличье, а крысой не стала. Зависла между… Ей не жаль сородичей, а мужичка она приняла за своего, за коллегу, помнила, как тяжек труд ее был» [2, с. 239].

Парадоксальным образом именно это падение, это превращение в крысу становится для Мятниковой путем к очищению. В привычном человеческом мире она была бесправна, в мире зверином, где правила диктуют сила и хитрость, она обретает силу: «И здесь Мятникова решила принять бой. Не погибать же так просто!.. Она обернулась, подскочив при этом на метр, увидела старого облезлого пуделя и вонзила идиоту в горло свои резцы» [2, с. 251].

Метаморфозы представляют собой амбивалентный характер — даруя временное избавление, они не отменяют общего трагизма существования. Таким образом, Липскеров соединяет традицию Гоголя (где метаморфоза вскрывает социальные язвы) с постмодернистской эстетикой

фантасмагории, в которой кризис личности и утрата духовных ориентиров выступают главными маркерами эпохи.

Особенно показателен здесь образ Вовы Рыбакова, чья судьба иллюстрирует столкновение внутреннего мира «маленького человека» с безжалостными законами рыночной эпохи. Окружающие бесстыдно эксплуатируют талант, зарабатывая огромные деньги и не отдавая ничего взамен: «У него никогда не было средств, никто даже не думал платить ему за работу деньгами, и он ходил домой всегда пешком, через несколько парков и бульваров, и если была осень, непременно набирал свежих листьев в сумку, складывая приметы увядания природы в ванную, в которой и спал» [2, с. 86]. Продавщица Зюкина меняет его картины на еду и алкоголь, а затем дважды покушается на его жизнь — не только чтобы фактически бесплатно присвоить себе произведения искусства, но и ради извлечения выгоды в цене, после смерти автора: «Зюкина продолжала тыкать тупым и гнутым ножом бездыханную плоть жертвы, пока силы не оставили ее могучее тело» [2, с. 145]. Этот эпизод подчеркивает трагизм: в обществе, где искусство утратило духовное измерение, оно становится всего лишь товаром, а человеческая жизнь — препятствием на пути спекуляции.

Атмосферу общей деградации усиливает образ коррумпированной и жестокой милиции, которая не то что не защищает «маленького человека», а только усугубляет его трагическое положение: «— Я выбил у нашего министра пять дней, чтобы дело раскрутить!» [2, с. 102]. Для Липскерова эта социальная деталь имеет важное значение: правоохранительные структуры в постсоветском дискурсе утрачивают легитимность и превращаются в часть безысходного давления среды: «Били, не разбирая дороги, полчаса. Обозленные тем, что лысый не издал и стона единого, решили посетить камеру соучастницы, без особых намерений, что обычно бывает страшнее всего» [2, с. 119]; «он навалился на нее всем своим жирным и вонючим телом, так что Сашеньке казалось, вот-вот кости треснут. Он шарил рукой у нее в ногах, стараясь сорвать юбку вместе с нижним бельем» [2, с. 120].

Не менее символична трансформация осенних листьев, которые изначально обладали магической силой: они исцеляли Рыбакова, возвращали ему силы, создавали иллюзию связи с природой и смыслового наполнения жизни. Однако постепенно эти листья превращаются в банальные банковские чеки — материальные эквиваленты, окончательно вытесняющие прежние ценности: «Мало того, что бумага поглощала живую плоть, мало было этого проклятого „№“, но еще и буквы появились, целых две большие — СН, а за „№“ шли цифры маленькие — 34, и еще три буквы — “рау”» [2, с. 269]. Этот мотив прямо репрезентирует

подмену традиционных духовных ориентиров логикой товарно-денежных отношений, в которых природа и чудо редуцированы до денег и потребления.

Липскеров показывает внутренний мир персонажей с изрядной долей психологизма и сочувствия. Так, хотя роман обладает стремительным сюжетом и калейдоскопом событий, в нем присутствуют и паузы для внутренних монологов и эмоциональных переживаний героев: «Она не спала, просто лежала и думала о том, что ей почему-то совершенно не хочется теперь умирать. Наверное, Господь создал животных так, чтобы они не были способны на самоубийство, в отличие от человека с его гордыней и даром обгаживать хорошие дела, придуманные Богом» [2, с. 233].

Писатель передает чувство горькой иронии положения своих персонажей: например, художник даже не знает о своем триумфе за рубежом и продолжает спиваться в одиночестве, переживая творческий и жизненный кризис; спортсменка переживает крах своих надежд и буквальную утрату человеческого облика. Их реакция на происходящее, внутренние мысли, возможно, переданы с гротескным преувеличением, но от этого только яснее проступает трагизм: достоинство личности попирается, мир оказывается жесток к своим «маленьким людям».

Одной из главных художественных особенностей романа является фантасмагория — буйная фантастичность происходящих событий, гротескная метаморфоза персонажей и обстановки. Липскеров задействует элементы волшебной сказки, мифа и абсурда, чтобы трансформировать образ «маленького человека» и исследовать границы человеческого в личности. Реальность предстает настолько условной, что превращения из человека в животное или появление ангелов воспринимаются почти закономерно.

Примечательно, что даже в таком гротескном сюжете автор ставит перед героями вопросы нравственного выбора. В романе персонажи нередко поставлены в ситуацию этического выбора, морального самоопределения. Так, некоторые милиционеры, фигурирующие в романе, показаны комично, но через сатиру вскрываются их личные качества и дилеммы: честность против коррупции, долг против произвола. Даже превратившаяся в крысу спортсменка — крайний случай «унижения» маленького человека — заставляет задуматься о границах человеческого в личности: возможно ли сохранить человеческое достоинство, будучи обращенным в животное? Такие вопросы придают сюжету философско-психологическую глубину, выходящую за пределы простой фантастики и абсурда. Липскеров, оставаясь верным себе, не дает прямых ответов, но помещает обыкновенных людей и крыс в ситуации, где борьба добра и зла,

человеческое в нечеловеческом становятся темами для размышления читателя. Этот пограничный статус личности в фантасмагории позволяет автору исследовать, что же остается постоянным в человеке.

Новаторство Липскерова состоит в том, что он соединяет фантасмагорию с серьезным социально-психологическим анализом. Его фантастические метафоры не самоцель, а способ вскрыть правду о положении личности в современном мире. Липскеров создает текст, где буйная фантазия уживается с философской проблематикой, а традиционная тема «маленького человека» обретает второе дыхание в условиях постмодернистской игры смыслов. В итоге роман «Осени не будет никогда» предстает трагикомической притчей о человеческой личности: о ее хрупкости и стойкости, о трансформациях внешних и внутренних.

В романе выделяются два типа образа «маленького человека»:

Тип	Представители	Характеристика
«Адаптировавшийся»	Зинка Зюкина; милиционеры	Приспособлен к социальной системе, но действует в условиях нравственной деградации (жестокость, коррупция, погоня за выгодой)
«Маргинализованный»	Лиля Мятникова; Вова Рыбаков	Изначально вытеснен из «нормальной» социальности; переживает фантастическую метаморфозу, ведущую к перелому в судьбе (очищению, переосмыслению себя)

Таким образом, концепция личности демонстрирует два полюса судьбы «маленького человека» в романе «Осени не будет никогда». «Адаптировавшийся» тип репрезентирует трагедию нравственного падения в мире сломанной иерархии ценностей, тогда как «маргинализованный» тип через гротескное превращение выявляет потенциал преодоления этого кризиса и обретения новой идентичности. Липскеров сочетает сатирическое вскрытие социальных язв с фантасмагорией, помещая «маленького человека» в пограничные ситуации между добром и злом, человеческим и звериным. В конечном счете, концепция личности в романе оказывается связана с идеей преодоления ограничений: даже «маленький» человек, пройдя через фантасмагорический хаос, может прийти к нравственным озарениям или, по крайней мере, обрести собственный голос в жестоком мире.

Библиографические ссылки

1. *Вагнер Е. Н.* Национальные культурные мифы в литературе русского постмодернизма : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01; Алт. гос. ун-т. Барнаул, 2007.

2. *Липскеров Д. М.* Осени не будет никогда. М. : АСТ, 2011.

3. *Лотман Ю. М.* Непредсказуемые механизмы культуры. Таллин : TLU Press, 2010.

4. *Маркова Д. А.* Постмодернистский исторический дискурс русской литературы рубежа XX–XXI веков и его истоки : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01; МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2004.

5. *Меркулова А. С.* Миф о городе в современной русской прозе : романы Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжоэ» и Ю. Буйды «Город Палачей» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01; МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2001.

6. *Сидорова А. Г.* Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01; Алт. гос. ун-т. Барнаул, 2006.

7. *Сорокина Т. Е.* Художественная историософия современного русского романа : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01; Кубан. гос. ун-т. Краснодар, 2011.

УДК 821.161.3-31“19”

АСАБЛІВАСЦІ НОВАЙ РЭАЛІСТЫЧНАЙ ПАРАДЫГМЫ Ў МАЛОЙ ПРОЗЕ У. СЦЯПАНА

М. М. Воінава-Страха

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт замежных моў,
Мінск, Беларусь, belphilology@gmail.com

У артыкуле разглядаюцца адметнасці рэалізму ў навелістыцы Уладзіміра Сцяпана. Выказваецца думка, што рэалістычная парадыгма ў малой прозе сучаснага беларускага пісьменніка вылучаецца выразнай аксіялагічнай скіраванасцю, тэндэнцыяй да асэнсавання сацыяльных і маральна-этычных аспектаў быцця сучасніка ў канкрэтных прасторава-часавых каардынатах праз зварот да шырокай палітры вобразна-выяўленчых сродкаў, якія дазваляюць максімальна дакладна перадаць дух, атмасферу і эмацыянальную танальнасць часу.

Ключавыя словы: У. Сцяпан; малая проза; рэалізм; беларуская літаратура.

ОСОБЕННОСТИ НОВОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ В МАЛОЙ ПРОЗЕ В. СТЕПАНА

М. М. Воинова-Стреха

Белорусский государственный университет иностранных языков,
Минск, Беларусь, belphilology@gmail.com

В статье рассматриваются особенности реализма в малой прозе современного белорусского писателя Владимира Степана. Высказывается мысль о том, что реалистическая парадигма в новеллах автора отличается выразительной аксиологической направленностью, стремлением осмыслить социальные и нравственно-этические аспекты современной жизни в конкретных пространственно-временных координатах посредством использования широкой палитры образно-выразительных средств, позволяющих наиболее точно передать дух, атмосферу и эмоциональный тон времени.

Ключевые слова: В. Степан; новелла; рассказ; реализм; белорусская литература.

FEATURES OF THE NEW REALISTIC PARADIGM IN U. STYAPAN'S SHORT PROSE

M. M. Voinava-Strakha

Belarusian State University of Foreign Languages,
Minsk, Belarus, belphilology@gmail.com

The article examines the features of realism in Uladzimir Styapan's short stories. It is suggested that the realistic paradigm in the short prose of the modern Belarusian writer stands out for its clear axiological orientation, the tendency to comprehend the social and moral and ethical aspects of the existence of a contemporary in specific space-time coordinates through the appeal to a wide range of figurative means, allowing to convey the spirit, atmosphere and emotional tone of time as accurately as possible.

Keywords: U. Styapan; short stories; realism; Belarusian literature.

Вектары развіцця беларускай літаратуры канца XX — пачатку XXI стагоддзяў адлюстроўваюць супярэчлівы дух часу мяжы стагоддзяў, дамінантнай адзнакай якога стала накіраванасць на перамены, пошук новых сэнсаў і формаў іх мастацкага ўвасаблення. Эксперыментальнасць на ўсіх узроўнях тэксту, накіраваная на ўзмацненне эфекту ўздзеяння на чытача, што часам пераўтваралася ў адкрыты эпатаж і мэтанакіраваны эксцэнтрызм, стала не толькі візітнай карткай цэлай плеяды айчынных мастакоў слова, але выразнай адзнакай літаратурнага працэсу дадзенага перыяду. Усе ўмовы, акалічнасці і праявы новай культурнай сітуацыі, здавалася б, павінны былі б прывесці да кардынальнай змены ідэйна-эстэтычнай сістэмы, якая працяглы час вызначала аблічча айчыннага прыгожага пісьменства. Трансфармацыя класічнай аксіясферы павінна была б стаць лагічным вынікам уплыву пазамастацкіх фактараў і іх шматлікіх праяў у творчай прасторы. Аднак нельга не згадзіцца са слушнымі вывадамі І. Шаўляковай-Барзенка, што “радыкальнай рэвізіі аксіясферы нацыянальнага мастацтва слова, наступствам якой была б замена аксіялагічных прыярытэтаў, не адбылося” [13, с. 454].

Тэндэнцыя да наватарства, цяга да адмысловай гульні са словам і неардынарных спосабаў яго прадстаўлення чытацкай аўдыторыі сведчыла (пры больш маштабным ракурсе) не столькі аб дасягненні адзінай мэты — катэгарычным адмаўленні ад здабыткаў мінулага, колькі пра пошукі ўласнага самавыражэння, сродкаў творчай самаідэнтыфікацыі. Вынікі такіх пошукаў не маглі не прывесці да абнаўлення мастацка-эстэтычнай сістэмы ў цэлым, аднак, яны не закранулі “ядровых, глыбінных асноў” аксіясферы беларускага мастацтва слова [13, с. 455]. Па сутнасці, айчыннае мастацтва слова засталося верным сабе ў рэчышчы арыентацыі на асэнсаванне сутнасных дамінантаў быцця чалавека, яго каштоўнасных арыенціраў, прычын трансфармацыі светапогляднай сістэмы і г.д.

Разам з тым, новыя павевы ў самых розных кірунках жыцця, якія прынесла XXI стагоддзе, не магло не паўплываць на аб’ект мастацкага асэнсавання. У цэнтры ўвагі пісьменнікаў апынуліся актуальныя рэаліі новага часу. Так, даследчыкі даўно сцвярджаюць надыход эпохі новага рэалізму, для якога ў адрозненні ад рэалізму XX стагоддзя ці

постмадэрновых пошукаў характэрна адлюстраванне змен каштоўнаснай парадыгмы сучаснага грамадства: імкненне да стабільнасці, значнасць базавых каштоўнасцяў у іх іерархіі, асэнсаванне сучаснасці і мінулага па-за ідэалагічнымі рамкамі, стомленасць ад “рэальнасці віртуальнага”; зварот да традыцыі, як класічнай, так і постмадэрнісцкай [2]. Як слушна адзначае даследчык М. С. Рагачэўская, “у рамках новай рэалістычнай парадыгмы актыўна развіваецца ўстаноўка на каштоўнасныя арыенціры, адыход ад „смерці аўтара“ і пераключэнне на „пазіцыю“ аўтара, якая, у адрозненне ад кантралюючага „ўсебачання“ і „ўсеведання“, настройвае чытацкую свядомасць на крытычнае пераасэнсаванне таго, што адлюстроўваецца, але з відавочным аксіялагічным складнікам. Сучасная літаратура заклікана вярнуць нас да адносін, соцыуму, этыкі, гуманізму і разуменню душы новага чалавека эпохі інфармацыйных тэхналогій” [1].

Вышэйакрэсленыя тэндэнцыі характэрны і для малой прозы сучаснага мастака слова У. Сцяпана (нар. 1958 г.). Сярод асаблівасцей яго індывідуальна-творчага стылю навукоўцы вылучаюць “выяўленчасць” пісьма, “калі маляванне (як працэс і мэта адначасова) становіцца сюжэтным грунтам („Мінскі альбом“) альбо аб’ектам мастацкай інтэрпрэтацыі” [14]. У дадзеным артыкуле скіруем увагу на некаторыя адметныя рысы рэалістычнай малой прозы пісьменніка.

Сярод тэм, якія ўздымае ў мастацкай прасторы У. Сцяпан, — перыпетыі быцця і выбару асобы ў сучасных рэаліях, шырокае кола праблем, якія закранаюць разнастайныя аспекты сямейных узаемаадносін, родавай пераемнаці, жыцця і смерці, вернасці маральным прынцыпам, фарміравання светапогляду ў падлеткаў, у тым ліку спазнанне імі дабра і зла, усведамленне спрадвечных універсальных і нацыянальных каштоўнасцей і многія іншыя. Не пазбягае ўвагі мастак слова і такіх актуальных тэм, як адаптацыя ў соцыуме людзей з абмежаванымі магчымасцямі. Пісьменнік даволі далікатна раскрывае тыя цяжкасці, з якімі вымушана сутыкацца на жыццёвым шляху гэта частка грамадства. Аўтар дэманструе нежаданне і негатоўнасць акаляючага асяроддзя прыняць людзей з псіхічнымі захворваннямі ці фізічнымі “асаблівасцямі”, часам дэманструючы непрыхаваную пагарду ці нават адкрытую жорсткасць. Так, герою навелы “Я — Віця” дзеці адкрыта кідаюць у адказ “дэбіл”, а дарослыя выкарыстоўваюць як “дармавую дапамогу” падчас прыбірання кантэйнераў са смеццем. Вобраз гарбатага Барыскі (“Адна капейка”) выступае сродкам запалохвання дзяцей у выпадку іх непаслухмянства. У героя кідаюць каменнем, бо за што “яго любіць? Гарбаты, брудны, стары, бяззубы, апрануты ў рыззё, на нагах вялізныя ссохлыя чаравікі з адным матузком. А яшчэ і мех каля ног, лаплены-пералаплены” [5].

У малой прозе У. Сцяпана карціны паўсядзённага жыцця ў створанай ім мастацкай прасторы набываюць максімальна рэалістычныя абрысы дзякуючы павышанай увазе пісьменніка да дэталі. У вобразна-выяўленчай сістэме пісьменніка няма выпадковасцей. У навелістычным лаканізме, які вымагае сама прырода жанру, кожная дробязь набывае пэўную сэнсавую нагрузку. Так, пісьменнік быццам нязмушана згадвае, як каля ржавых кантэйнераў нетаропка прагульваюцца хіжыя каты, а аскетычны краявід і без таго цёмнай кватэры закрывае сцяна кааператыўнага дома, з прычыны чаго з-за акна “бачны невялікі кавалак вуліцы і кантэйнеры са смеццем” [10] (“Я — Віця”). Знешне непрыглядны малюнак з’яўляецца красамоўнай метафарай жыцця сям’і, якая апынулася ў цалкам безнадзейным становішчы.

Сюжэты навел У. Сцяпана ўпісаны ў канкрэтны сацыяльна-гістарычны кантэкст. Месца дзеяння ў творах мае рэальныя прасторавыя і часавыя каардынаты: сюжэт у навеле “Я — Віця” разгортваецца на вуліцы “Другая Авангардная”, да сталяра Юзіка з просьбамі аб вырабе дамавін “нават з Гомеля прыязджалі”, “на святы Юзік атрымліваў паштоўкі з Сургута” [10] (“Хімічны аловак”). Падзеі развіваюцца ў Мінску (цыкл “Альбом”), Касцюкоўцы (цыкл “Пра маму”), у мастацкай вучэльні імя Глебава, Верхнім горадзе, Беларускім вакзале ў Маскве, вуліцах Камсамольская, Купалаўская, Сухая, Бялінскага (цыкл “Альбом”) і г.д., а героі надзелены не толькі імёнамі, але і мянушкамі: “Віктор” (“Шэры матылёк”).

Эмацыянальная атмасфера твораў таксама набывае рэалістычную тональнасць праз адмысловую аўтарскую вобразна-выяўленчую сістэму, якая закранае розныя каналы ўспрыняцця інфармацыі. Пісьменнік уздзейнічае амаль на ўсе органы пачуццяў чытача, ствараючы насычана-яркія візуальныя і аўдыяльныя вобразы, перадае тонкія адценні паху, смаку, дотыку, што спрыяе часам дасягненню эфекту выразнай натуралістычнасці, напрыклад: “электрабрытва натужна гудзе” (“Я — Віця”) [10], “металічны хрусткі гук напаўняе двухпакаёвую кватэру лёгкім вібруючым звонам” (“Гадзіннік за сцяной”) [8]; “бухматыя цяжкія аблокі вісяць над іржавымі дахамі, над пыльнай зелянінай дрэў, над збялелым, злінялым ад сонечнага святла асфальтам” (“Шэры матылёк”) [12]; “густое і цяжкае” паветра (“Я — Віця”) [10], ад знаходак героя “сыходзіць кіслы і цяжкі смурод”, “блытаюцца і хістаюцца скразняком тонкі пах парфумы, тупы пах клею і алейнай фарбы” (“Вонкавае святло”) [7]; “цыгарэта была з медыцынским прысмакам” (“Зімны лёс”) [11]; “рукаў халата казыча твар” (“Вонкавае святло”) [7] і многія іншыя.

Майстар дэталі, У. Сцяпан не пакідае без увагі і асаблівасці інтэр’ера. Так, у нічым непрыкметнай цырульні кідаюцца ў вочы “на ўсіх здымках

абыякава ветлыя твары і робленыя рэкламныя ўсмешкі» (“Вонкавае святло”) [7]. Вобраз сучаснай двухпакаёвай кватэры набывае рэалістычныя абрысы праз лаканічнае, але даволі красамоўнае апісанне кухні, у якой стаялі “два сталы, два шкапчыкі, дзве паліцы» [8], ці кубак, “у якога няма вушка” [8] (“Гадзіннік за сцяной”). Да дробязі дэталізаваны інтэр’ер дазваляе чытачу заняць пазіцыю не сузіральніка, а сапраўднага відавочцы падзей, стаць часткай карціны, убачыць, як “апрача сябе, падлогі, засланай шэрым лінолеумам, чатырох электрапліт, рукамыйнікаў і белых сталоў, у шкле адлюстроўваліся дзве лямпачкі і палова вялікага неахайнага шэрага валакна” [3, с. 3] (“Шчасце”); не абмінуць увагай белы вазон з альясам на шырокім падваконні, “паліцы з кнігамі, фотаздымкі за шклом, дробную пластыку: звяркі, рыбкі і компас” [3, с. 26] (“Снарад”); без скажонасці ўявіць, як “на шкліне засталася лінія, белая і роўная, як напятая, але крышку раскудлачаная нітка” [3, с. 5] (“Шчасце”).

На старонках малой прозы У. Сцяпана назіраецца своеасаблівае “зазямленне” звыкла ўзвышаных вобразаў. Так, казачная залатая рыбка ў яго мастацкай прасторы прадстаўляецца ў вобразе залацістага карася, якога псіхічна хворы герой навелы “Я — Віця” “выратоўвае ад патэльні”, утрымліваючы ў знойдзеным на сметніку акварыуме. Простая рэч, якая ўяўляла сапраўдную каштоўнасць для Віці, змагла толькі на кароткі час напоўніць сэнсам жыццё хворага трыццацігадовага мужчыны. Драматызм сітуацыі ўзмацняецца натуралістычнасцю дэталей: аўтар нібы неўзнарок паведамляе, як пасля нечаканай смерці рыбу, “якая пачала смярдзець” [10], маці “праз фортачку выкідвае ў бок сметніка. У цемры чуюцца хіжыя крокі катоў і злоснае каўканне” [10] (“Я — Віця”). Праз гэты трагічны для героя выпадак упершыню ў жыцці ён спрабуе асэнсаваць паняцце смерці.

Тыпізацыя герояў — яшчэ адна з характэрных рыс малой прозы пісьменніка. У. Сцяпан прадстаўляе цэлую галерэю персанажаў, у якіх лёгка распазнаюцца вобразы сучаснікаў: прадстаўнікі розных сацыяльных груп, прафесій, гарадскога і вясковага насельніцтва. Адметнасцю стылю пісьменніка з’яўляецца тое, што часта ён прама не ўказвае на сацыяльны статус сваіх герояў. Лёгкі намёк можна адчуць праз нязмушана згаданую дэталь, напрыклад, герой навелы “Швэдар” “здымаў старую выцертую куртку”, у якой разыходзілася “сапсаваная маланка” (“Швэдар”) [4]. У творы “Гадзіннік за сцяной” падчас апісання сцэны з хворай суседкай аўтар нібы незнарок згадвае мужчыну “ў пацёртым скураным плашчы”, а побач з ім — “вялікі зморшчаны партфель” [8].

Адной з асаблівасцей стылю У. Сцяпана з’яўляецца падкрэсленая функцыянальнасць і лаканічнасць мовы. Так, пісьменнік даволі актыўна выкарыстоўвае простыя двухсастаўныя (часта неразвітыя) ці

аднасастаўныя сказы розных відаў. Паказальным у дадзеным выпадку выступае дыялог паміж Грэтай і Максімам, героямі апавядання “Швэдар”, напрыклад: “Ты перабольшваеш, Грэта”, “Я недагаворваю”, “Кажы”, “Гэта немагчыма”, “Я разумею”, “Я магу быць побач”, “Я магу цябе везці” [4] і г.д. Аналагічныя асаблівасці сінтаксічных канструкцый уласцівы многім іншым навелам У. Сцяпана, у тым ліку са зборнікаў “Адна капейка” і “Хвалі”. Падобны мінімалізм лексічных сродкаў выконвае адначасова некалькі функцый: дазваляе пазбегнуць перагрувашчанасці тэксту, дасягнуць дынамізму дзеяння, спрыяе ўзмацненню цэльнасці і выразнасці выказвання і магчымасці засяродзіць увагу чытача на сутнасна важнай, галоўнай ідэі.

Лаканічнасць не перашкаджае аўтару перадаць тонкасці псіхалагічнай карціны твораў, напрыклад, праз зварот да жэстава-мімікавай мовы. Так, герой апавядання “Шэры матылёк” у перыяд асобаснага росквіту вылучаўся тым, што “моцна сціскаў далонь пры сустрэчы ці развітанні” [12]. У час разгубленасці і страты сэнсу жыцця “яго поціск вялы і слабы” [12]. З мэтай узмацнення псіхалагічнага ўражання, паглыблення ў атмасферу дзеяння У. Сцяпан даволі прадуктыўна ўжывае паўторы. Так, на старонках навелы “Швэдар” аўтар нязмушана засяроджваецца на тым, як падчас размовы са сваім абраннікам гераіня “рукой трымала крухмальнае крыло белай гардзіны”, а “звонку вертыкальнымі рыскамі беглі кроплі дажджу” [4]. Падчас узмацнення танальнасці іх дыялогу чытач ізноў не можа не ўлавіць, як “крухмальнае крыло гардзіны хіснулася і знерухомела”, як гераіня “павярнулася і пачала глядзець праз белую крухмальную гардзіну”, а “па чорным шкле беглі вертыкальнымі рыскамі кроплі дажджу” [4]. У момант кульмінацыі дыялогу гераіня акцэнтуе ўвагу на тым, што ў іх “розныя справы, розныя ўспаміны, рознае жыццё” [4]. Нельга не звярнуць увагу на апісанне вобразу дарогі, якая апынаецца ў фокусе ўвагі чытача пасля развітання Грэты і Максіма: “Дарога была ў калюгах… Дарога пачынала ўздымацца на мост. Над дарогай, крыху асветленай, адразу пачыналася чорнае неба. Яму здалося, што там, дзе дарога сутыкаецца з небам, — строма”. Гэтую ж ролю выконвае і ўжытая аўтарам анафара: “Ён ледзь уз’ехаў на мост… Ён націснуў на педалі… Ён разагнаў ровар…” [4].

Такім чынам, праведзены аналіз дазваляе адзначыць, што рэалістычная парадыгма ў малой прозе У. Сцяпана вылучаецца выразнай аксіялагічнай скіраванасцю, тэндэнцыяй да асэнсавання сацыяльных і маральна-этычных аспектаў быцця сучасніка ў канкрэтных прасторава-часавых кардынатах праз зварот да шырокай палітры вобразна-выяўленчых сродкаў, якія дазваляюць максімальна дакладна перадаць дух, атмасферу і эмацыянальную танальнасць часу.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Рогачевская М. С.* Английская литература XXI века и парадигма реализма // Материалы ежегодной научной конференции преподавателей и аспирантов университета, 17–27 апреля 2020 г. : в 5 ч. Минск : МГЛУ, 2020. Ч. 5. С. 102–104. URL: http://e-lib.mslu.by/handle/edoc/6051 (дата звароту : 20.09.2025).

2. *Семенова А. Л.* Русская литература от рубежа веков к рубежу веков: в поисках «нового реализма» // Ученые записки НОВГУ. 2022. №1 (40). С. 8–11. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-literatura-ot-rubezha-vekov-k-rubezhu-vekov-v-poiskah-novogo-realizma (дата звароту : 28.09.2025).

3. *Сцяпан У. А.* Хвалі : аповесці і апавяданні. Мінск : Мастацкая літаратура, 2019.

4. *Сцяпан У. А.* Швэдар. URL: https://knihi.com/Uladzimir_Sciapan/Svedar.html (дата звароту : 24.09.2025).

5. *Сцяпан У. А.* Адна капейка. URL: https://ul-sciapan.livejournal.com/175380.html (дата звароту : 20.09.2025).

6. *Сцяпан У. А.* Браты. URL: https://knihi.com/Uladzimir_Sciapan/Braty.html (дата звароту : 20.09.2025).

7. *Сцяпан У. А.* Вонкавае святло. URL: https://knihi.com/Uladzimir_Sciapan/Vonkavaje_sviatlo.html (дата звароту : 20.09.2025).

8. *Сцяпан У. А.* Гадзіннік за сцяной. URL: https://knihi.com/Uladzimir_Sciapan/Hadzinnik_za_scianoj.html (дата звароту : 20.09.2025).

9. *Сцяпан У. А.* Хімічны аловак. URL: https://knihi.com/Uladzimir_Sciapan/Chimicny_alovak.html (дата звароту : 20.09.2025).

10. *Сцяпан У. А.* Я — Віця. URL: https://knihi.com/Uladzimir_Sciapan/Ja_-_Vicia.html (дата звароту : 20.09.2025).

11. *Сцяпан У. А.* Зімны лёс. URL: https://knihi.com/Uladzimir_Sciapan/Zimny_los.html (дата звароту : 20.09.2025).

12. *Сцяпан У. А.* Шэры матылёк. URL: https://knihi.com/Uladzimir_Sciapan/Sery_matylok.html (дата звароту : 20.09.2025).

13. *Шаўлякова-Барзенка І.* Аксіясфера беларускай літаратуры XXI стагоддзя : феномен скрыжавання дыялогаў // Национальные культуры в межкультурной коммуникации : сб. науч. ст. : в 2 ч. Минск : Кологрaд, 2016. Ч. 2. С. 454–461.

14. *Шаўлякова І.* Капэйка ў сутонні. Рэцэнзія на кнігу Уладзіміра Сцяпана Дзеяслоў. 2013. № 2 (63). С. 327–333.

УДК 81`255.2:821.161.3-3.09”19”(092)Быков В.

АПОВЕСЦЬ ВАСІЛЯ БЫКАВА “АЛЬПІЙСКАЯ БАЛАДА” Ў ПЕРАКЛАДЗЕ НА КІТАЙСКУЮ МОВУ: АНАЛІЗ ВОПЫТУ ЦЗІНЬ ГЭ

Гао Юйкунь

Сианьский университет иностранных языков,
Сиань, Китай, gaocailie425@gmail.com

У артыкуле звернута ўвага на праблемы перадачы культурных рэалій, захавання аўтарскага стылю і дакладнасці перадачы вобразаў мастацкага твора ў беларуска-руска-кітайскіх перакладах. Праведзены аналіз тэкстаў аповесці Васіля Быкава “Альпійская балада” і яе перакладаў з беларускай мовы на рускую і з рускай на кітайскую («阿尔卑斯山颂歌» Цзінь Гэ). Разгледжаны асобныя здабыткі і хібы ў наяўных перакладах аповесці, звернута ўвага на сістэмныя адрозненні паміж беларускай і кітайскай мовамі, што абумовілі складанасці ў перакладчыцкай дзейнасці Цзінь Гэ. Зроблена абгрунтаваная выснова пра неабходнасць новых перакладаў прозы Васіля Быкава непасрэдна з беларускай на кітайскую мову.

Ключавыя словы: Кітайска-беларускі мастацкі пераклад; аўтарскі стыль; паэтыка; беларуская проза; аповесць “Альпійская балада” («阿尔卑斯山颂歌»).

РАССКАЗ ВАСИЛЯ БЫКОВА «АЛЬПИЙСКАЯ БАЛЛАДА» В ПЕРЕВОДЕ НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК: АНАЛИЗ ОПЫТА ЦЗИНЬ ГЭ

Гао Юйкунь

Сианьский университет иностранных языков,
Сиань, Китай, gaocailie425@gmail.com

В статье рассматриваются проблемы передачи культурных реалий, сохранения авторского стиля и точной передачи образов художественного произведения в белорусско-русско-китайских переводах. Анализируется текст повести Василя Быкова «Альпийская баллада» и ее переводы с белорусского на русский и с русского на китайский («阿尔卑斯山颂歌» Цзинь Гэ). Рассматриваются некоторые преимущества и недостатки существующих переводов повести, а также уделяется внимание системным различиям между белорусским и китайским языками, которые вызывали трудности в переводческой работе Цзинь Гэ. Делается обоснованный вывод о необходимости новых переводов прозы Василя Быкова непосредственно с белорусского на китайский язык.

Ключевые слова: китайско-белорусский литературный перевод; авторский стиль; поэтика; белорусская проза; повесть «Альпийская баллада» («阿尔卑斯山颂歌»).

VASILY BYKOV'S STORY “THE ALPINE BALLAD” TRANSLATED INTO CHINESE: AN ANALYSIS OF JIN GE'S EXPERIENCE

Gao Yukun

Xi'an International Studies University,
Xi'an, China, gaocailie425@gmail.com

The article draws attention to the main theoretical aspects of the artistic translation of literary works (the need for complementary use of the strategies of domestication and phorenization, the problem of conveying cultural realities, the preservation of the author’s style and the accuracy of rendering images of a work of art in Belarusian-Russian-Chinese translations). A step-by-step analysis of the texts of Vasily Bykov’s story “The Alpine Ballad” and its translations from Belarusian into Russian and from Russian into Chinese (“阿尔卑斯山颂歌” by Jin Ge) is carried out. Some achievements and flaws in the available translations of the story are considered, attention is paid to the systemic differences between the Belarusian and Chinese languages, which caused difficulties in the translation activity of Jin Ge. A well-grounded conclusion has been made about the need for new translations of Vasily Bykov’s prose directly from Belarusian into Chinese.

Keywords: Sino-Belarusian Literary Translation; autistic style; Poetics; Belarusian prose; The story “The Alpine Ballad” (“阿尔卑斯山颂歌”).

Васіль Быкаў уваходзіць у кола найбуйнейшых пісьменнікаў другой паловы дваццатага стагоддзя не толькі Беларусі, але і ўсёй Еўропы. Сумарны тыраж кніг Васіля Быкава даўно перавысіў некалькі мільёнаў асобнікаў, яго творы выдаваліся больш як на пяцідзесяці мовах, у тым ліку і на кітайскай. Ся Чжунсянь адзначала, што “ў 1980-я гады Кітай захлынула хваля перакладной літаратуры. Амаль 70 выдавецтваў Паднябеснай працавалі ў асноўным з рускай, савецкай літаратурай. Таму дваццацігадовы правал, які назіраўся ў перакладчыцкай дзейнасці прыблізна з сярэдзіны 1950-х да канца 1970-х гг., быў хутка ліквідаваны. Найбольшы ўплыў на чытача ў гэты перыяд аказалі творы ваеннай тэматыкі, „вернутая літаратура“, некаторыя сучасныя здабыткі савецкіх пісьменнікаў. У гэты перыяд кітайскія чытачы добра ведалі гэтага беларускага пісьменніка В. Быкава, можна сказаць, што яго творы адыгралі вялікую ролю ў развіцці ваеннай літаратуры Кітая” [4].

Аднак неабходна падкрэсліць, што пераклад твораў Быкава на кітайскую мову быў ажыццёўлены праз мову-пасрэднік — рускую. Нягледзячы на тое, што некаторыя рускія пераклады былі зроблены самім В. Быкавым, з-за палітычных і гістарычных прычын аўтарскія пераклады на рускую мову лічацца недакладнымі. Прааналізуем праблему ідэнтычнасці ў перадачы вобразаў твораў Васіля Быкава падчас двух іншамоўных

“узнаўленняў” яго аповесці “Альпійская балада”, а таксама разгледзім, наколькі карэктна адлюстраваны аўтарскі стыль у прыкладах з гэтай аповесці, перакладзенай з рускай на кітайскую мову.

1960-я гады — першы росквіт творчасці беларускага пісьменніка Васіля Быкава. У гэтым дзесяцігоддзі ён апублікаваў шмат твораў. Сярод іх “Альпійская балада” — адзін з самых асаблівых. Аповесць з’яўляецца адначасова творам і на ваенную тэматыку, і на любоўную, але аўтар не піша пра каханне дзеля таго, каб проста паказаць каханне паміж людзьмі ў ваенны час. Ён выкарыстоўвае гэтыя найпрыгажэйшыя праявы чалавека, каб выкрыць жорсткасць і бязлітаснасць вайны і раскрыць антываенную тэму. У творы апісваецца гісторыя беларускага маладога чалавека Івана і італьянскай дзяўчыны Джуліі, якія ўцяклі з нацысцкага канцэнтрацыйнага лагера, і як яны сустрэліся і закахаліся адно ў аднаго падчас сваіх уцёкаў. На шляху ўцёкаў ад фашысцкай пагоні яны правялі тры напружаныя, але самыя шчаслівыя дні. У рэшце рэшт Іван аддаў жыццё, каб абараніць дзяўчыну. Нягледзячы на тое, што гісторыя змяшчае прыгажосць кахання, яна заканчваецца трагедыяй, як і ва ўсіх іншых творах Быкава. Быкаў сказаў, што “трагічныя фактары часта з’яўляюцца істотнымі фактарамі вайны” [3].

У 1984 годзе Цзінь Гэ пераклаў аповесць “Альпійская балада” на кітайскую мову з дапамогай рускамоўнага матэрыялу “Зборнік аповесцей Васіля Быкава”, што быў выдадзены ў Маскве ў 1975 годзе.

У “Альпійскай баладзе” адна з самых вялікіх моўна-стылёвых адметнасцей — італьянскі акцэнт гераіні Джуліі (дзяўчына з Італіі, якая толькі крыху ведае рускую лексіку). У арыгінале яе словы аформлены ў сказы, злучаныя з рускіх слоў з украпленнем італьянскіх і нямецкіх слоў. Такая рыса гераіні абцяжарвае камунікацыю паміж двума героямі, і гэта адчуваюць падчас чытання і самі беларускія чытачы. Паколькі ў кітайскай мове выкарыстоўваецца сістэма пісьма іерогліфаў, якая моцна адрозніваецца ад алфавітных сістэм большасці еўрапейскіх моў, такія складаныя асаблівасці персанажа цяжка захаваць у працэсе мастацкага перакладу. Аднак варта адзначыць, што перакладчык Цзінь Гэ абраў нядрэнную стратэгію перакладу:

1) па-першае, ён выкарыстаў транслітарацыю, напрыклад, “руссо” — «鲁索» (у тумачэнні — 意大利语，意思是俄国人. “Італьянскі акцэнт, гэта азначае *рускі*”). Ён яшчэ патлумачыў гэтую асаблівасць зыходнага тэксту чытачам у каментарыях. Такім шляхам добра захаваліся іншамоўныя характарыстыкі Джуліі;

2) другі спосаб перакладу, які выкарыстоўваў Цзінь Гэ, — гэта выбраць сінанімічныя, але не зусім дакладныя і правільныя словы, каб стварыць адчуванне замежнага акцэнту перад чытачамі, напрыклад, у раздзеле

16, калі Джулія выкарыстоўвае такое слова, як “сегрето”, што значыць *сакрэт*. У кітайскай мове гэтае слова звычайна мае сувязь з афіцыйнымі справамі. Напрыклад, «这是军事机密» (ваенны сакрэт), «这是国家机密» (дзяржаўная тайна). Таму Цзінь Гэ пераклаў слова “сакрэт”, сказанае Іванам, як «秘密»; а зразуметае Джуліяй пераклаў як «机密» — гэта сінонім слова «秘密» (сакрэт), але яно ўжываецца, калі справы з’яўляюцца асабістымі. У выніку слова з канатацыяй афіцыйнасці «秘密» (сакрэт) было перакладзена на кітайскую мову як «机密» (сакрэт) з канатацыяй прыватнасці. Праз гэтую карэляцыю перакладчык добра прадэманстраваў недастатковае валоданне мовай гераіні, даў штрыхі да псіхалогіі персанажаў і ў выніку захаваў значную мастацкую выразнасць эпізода;

3) трэці спосаб перакладу, прыняты Цзінь Гэ, заключаецца ў тым, каб парушыць парадак слоў або прапусціць адзін ці два не важныя словы ў фразе, і такім чынам стварыць вобраз персанажа з іншай (італьянскай) культуры, з макаранічным маўленнем і замежным акцэнтам, які яшчэ не можа бесперашкодна размаўляць з асноўным героем.

З дапамогай вышэйзгаданых метадаў і стратэгій перакладу Цзінь Гэ ў найбольшай ступені захаваў акцэнтныя характарыстыкі персанажа арыгінальнага тэксту. Варта яшчэ адзначыць, што перакладчык не быў апантаны выкарыстаннем такой стратэгіі перакладу, ён у адпаведнасці з мэтай свайго перакладу зрабіў спрашчэнні ў многіх месцах і непасрэдна пераклаў іх у адпаведныя кітайскія значэнні. На нашу думку, гэты выбар варта лічыць правільным і разумным. Неабходна ўлічваць, што празмернае назапашванне такіх слоў, якія парушаюць моўныя правілы, будзе мець пэўны ўплыў на даступнасць для кітайскіх чытачоў, якія знаходзяцца ў іншамоўным асяроддзі, знішчыць іх цікавасць да чытання і акажа негатыўны эфект.

Разглядаючы аповесць пра Івана і Джулію, можна заўважыць, што апісанне прыроднага пейзажу Альпаў займае амаль такі ж аб’ём, як і аб’ём апісання цэлага працэсу іх уцёкаў. Гэтыя апісанні не толькі ўсхваляюць своеасаблівасць і прыгажосць прыродных з’яў ў Альпах і ландшафту Альпаў, але і нябачную сілу прыроды. Змены ў рэльефе і ландшафце адначасова адлюстроўваюць змены сцэн і атмасферы і кантралююць змены ў рытме расказвання. Калі мясцовасць становіцца абрывістай, на дарозе героі сустракаюць камяні, стромкія схілы і абрывы, тады з’яўляецца пагоня нямецкіх салдатаў і паскараецца рытм аповеду, уцёкі герояў становяцца цяжкімі, апісанне краявідаў пісьменнікам становіцца стрыманым, часта займае толькі адзін сказ. А калі галоўныя героі падышлі да лясоў і цясніны у гарах, навакольнае асяроддзе стала больш мілым, з’явіліся кветкі і ручай. Тэмп расказвання запаволіўся, і пагоня немцаў на гэты час знікла. Альпы,

якія ўвасаблялі раней цяжкасці, раптам перасталі быць перашкодай для хвілін і гадзін іх шчаслівага жыцця, забяспечыўшы чыстую зямлю для развіцця іх кахання. Пісьменнік тут не шкадаваў слоў, прыгожай і яркай мовай падаў чытачам шэраг мірных і прыгожых карцін. Таму пераклад гэтых пейзажных апісанняў іграе рашаючую ролю ў працы, а намёкі на пераход ад мірнага моманту да крызіснага моманту або наадварот — ад цяжкага да лёгкага часу можна зразумець толькі праз дакладнае ўзнаўленне зменаў у часе і прасторы. Аднак мы заўважылі, што па-першае, некаторыя апісанні ў перакладзе на кітайскую мову былі больш сухімі і недастаткова рытарычнымі ў параўнанні з арыгінальным тэкстам. Напрыклад, “на касагорыне спакойна ляжаў някошаны лужок” [2, с. 97] — «一个很大的斜坡上的密密集集的山茶花还不曾收割» (На вялікім ухіле яшчэ не касілі луг) [6, с. 3]. Неабходна таксама заўважыць, што фокусы ў арыгінале і перакладзе адрозніваюцца. У беларускамоўным варыянце ўвага чытачоў засяроджваецца на спакойнасці і прыгажосці карціны, але ў кітайскамоўным варыянце ўвага чытача засяроджваецца толькі на прадметнасці: на тым, што лугі яшчэ густыя і іх не скасілі. Па-другое, перакладчык выбраў больш кароткіх і простых слоў пры перакладзе апісання прыроды. Гэта прыводзіць да памяншэння адчування ўсёй прасторы, што, у сваю чаргу, уплывае на ўспрыманне гэтай прасторавай змены чытачом. Аналагічны прыклад прысутнічае ў першым раздзеле аповесці. Калі Іван уцёк з фабрыкі і прыйшоў да дарогі, якая вядзе ў Альпы, ён убачыў разнастайныя кветкі, што калыхаліся на ветры на далёкім схіле, а за схілам пачынаўся лес. Але ў перакладзе гэта было пададзена як «山坡的后面有一片狭谷地带, 那就是森林了» (За схілам гары была вузкая даліна, гэта лес) [6, с. 3]. Калі знікае слова “пачынацца”, атрымліваецца толькі канстатацыя “гэта лес”, і яна можа ўтвараць толькі адну нязменную сцэну і не можа паказваць цэлую жывую прастору, якая можа працягвацца ў глыбіню, як у арыгінальным тэксце. Гэта зменшыла сілу адчування змены сцэны і антытэзы — спераду раскінулася зеляніна, а ззаду чуліся гукі пагоні сабак і стральбы. Функцыя хранатопу ў развіцці сюжэта была абмежаванна ў перакладзеным тэксце.

У аповесці апісваецца вялікая колькасць прыродных краявідаў у Альпах, у тым ліку мноства мясцовых раслін і жывёл, таму перадача слоў з экалагічнай і культурнай нагрузкай займае пэўнае месца ў працы мастацкага перакладу. І мы выявілі некалькі недакладных перакладаў пры перадачы культурных рэалій. Напрыклад, “Спачатку бязладна і не вельмі ахвотна, часта спыняючыся, нанава перажываючы старыя ўражанні, ён, як пра нешта далёкае, дарагое і незвычайнае, пачаў расказваць ёй пра ўсыпаныя буйнымі жалудамі дубровы, пра *бабровыя* хаткі на азёрах, пра сцюдзёны гаючы *бярозавік* вясной і пра водар чаромхавай квецені ў маі...”

(*тут і далей курсіў наш.* — Г. Ю.) [2, с. 153] — «开头他还不太乐意。在叙述种种遥远、珍贵和不寻常的事情时，他仿佛是在重新经历多少年前的一些事件，断断续续，停停讲讲。他向她讲到结满籽实的橡树，讲了湖畔堤岸上的*海狗窝*，讲了五月里清凉的*白杨树杆*和大片大片的馥郁芬芳的稠李果丛» (Ён расказаў ёй пра дубы, усыпаныя насеннем, пра хаткі *марскіх коцікаў* на беразе возера, пра ў маі прахалодныя слупы *таполяў* і пра густыя кусты духмянай чаромхі...) [6, с. 92]. У аповесці Іван расказваў Джуліі пра прыгожыя краявіды сваёй радзімы. Ён з моцнай эмоцыяй паказаў Джуліі свае добрыя ўспаміны пра гэтую мілую зямлю. Аўтар напісаў так, што нават эмоцыя апавядальніка змянілася, яго спачатку нейтральны тон у разгортванні сюжэта перайшоў да лішку пачуццяў у рэшце рэшт. Такім чынам, з гэтага ўрыўка мы бачым жывы вобраз маладога чалавека, які сардэчна любіць сваю радзіму. Таму мы можам разумець, што ў яго ўся эмоцыя да сваёй краіны і людзей — гэта не абавязкі, дадзеныя яму кімсьці, а нястрымная любоў ад яго сэрца, якая даўно існуе ў яго глыбіні. У гэтым фрагменце тэксту мы бачым і тое, як выдатны пісьменнік В. Быкаў дакладна падабраў некалькі канкрэтных вобразаў і нямногімі словамі адлюстраваў адзін цэлы вобраз усёй беларускай зямлі. Аднак з-за памылак перакладчыка не ўсе культурныя вобразы былі дакладна перададзены чытачам на кітайскай мове. Напрыклад, слова “бабёр” перакладчык пераклаў як «海狗» — нейкія марскія жывёлы, дакладна яны не жывуць у азёрах. Гэта не супадае з паходжаннем радзімы Івана, у арыгінальным тэксце было напісана тое, што ён з вёскі Цярэшкі паміж двума блакітнымі азёрамі ў Беларусі. І такі вобраз у перакладзе адбіваецца на строгасці і аўтарытэтнасці арыгінальнага тэксту, і таксама вобраз, які хацеў бы паказаць чатачам сам аўтар. Пры гэтым яшчэ перакладчык выкарыстоўваў стратэгію даместыкацыі, пераклаў і “бярозу” як «白杨» (таполя). Бяроза — вельмі распаўсюджанае дрэва ў Беларусі. Гэта не звычайны прыродны прадмет, ён змяшчае ў сабе культурнае значэнне. Бярозу часта лічаць сімвалам маладых славянскіх дзяўчат, а апісанні бярозы ў беларускай і рускай літаратуры нярэдка нясуць спакойнае і прыгожае адценне. У кітайскай літаратуры таполі ўвасабляюць салдат, “жалезных людзей”, якія ахоўваюць межы краіны. Вобразы і культурныя канатацыі гэтых двух слоў падразумяваюцца вельмі па-рознаму, таму гэты пераклад адназначна з’яўляецца непаспяховым. Аднаўленне названых культурных рэалій не толькі дапамагае чытачам даведацца пра новы прадмет у іншай краіне, але і аднаўляе коды культуры гэтага народа. Як сказаў Ю. Лотман, “гэтыя культурныя коды падобныя на сакрэтную мову груп людзей. Шлях рэканструкцыі культурных кодаў можа дапамагчы прааналізаваць літаратурныя творы з культурнага пункту гледжання і даследаваць філасофскія,

этычныя і эстэтычныя ідэі аўтара” [5, с. 178]. Прыведзеныя Быкавым тыповыя сімвалы дазваляюць беларускім чытачам мабілізаваць у працэсе чытання ўсе свае сэнсарныя сістэмы. Водар чаромхі не толькі з’яўляецца ў іх галаве, а яны могуць нават самі ўнюхаць яго. У гэтым культурным кодзе таксама схаваныя ў словах пісьменніка Быкава глыбокія пачуцці да сваёй зямлі. Такім чынам, перакладчыку ў працэсе сваёй працы неабходна спачатку захаваць гэтыя коды фармальна, але, акрамя фармальнага эквіваленту, яшчэ лепш знайсці падабенства ў сваёй нацыянальнай культуры, калі гэта магчыма, каб патлумачыць больш глыбока, каб дасягнуць эфекту двухбаковага суадчування паміж чытачамі і аўтарамі, а таксама для максімальнага аднаўлення стылю і эстэтычнай каштоўнасці арыгінальнага тэксту.

Акрамя важнасці для перакладу эстэтычных і культурных каштоўнасцяў, патрэбны веды пра канкрэтныя рэаліі. Няправільны пераклад культурных рэалій можа прывесці нават да неразумення арыгінальнага тэксту. Напрыклад, у тэксце перакладу твора напісана, што двое назбіралі ў каньёне шмат суніц. У Кітаі растуць гэтыя ягады, але паколькі ў кітайскай мове для іх няма канкрэтнай і агульнай назвы, у перакладзе Цзінь Гэ проста напісаў «草莓» (клубніцы). Клубніцы звычайна выклікаюць у чытачоў асацыяцыі дарагога кошту і штучнаці, да таго ж суніцы ў Беларусі звычайна растуць у лесе, а клубніцы — садовыя ягады. Клубніцы не маюць аднолькавых характарыстык з суніцамі, якія змяшчаюць значэнне звычайных прадметаў. Гэта рэзка кантрастуе з такім апісаннем у арыгінальным тэксце, што “ім амаль няма чаго есці”, што выклікала пытанні і неразуменне ў чытачоў.

Па гістарычных прычынах мінулага стагоддзя (афіцыйнай мовай савецкай дзяржавы была руская) і ўласных абмежаваннях Цзінь Гэ (перакладчык валодае толькі рускай мовай), яго пераклад практычна не быў заснаваны непасрэдна на творы Быкава, а на рабоце савецкага перакладчыка М. В. Гарбачова. Руская і беларуская мовы з’яўляюцца блізкароднаснымі, таму ў працэсе перакладу з адной мовы на другую можна лёгка знайсці шмат эквівалентаў, акрамя тых слоў, якія ў творы валодаюць яркім беларускім стылем. Пры перадачы іх значэння могуць быць некаторыя недакладнасці, але ў параўнанні з іншымі мовамі блізкасць беларускай і рускай моў прымушае ўплыў лінгвістычных адрозненняў на пераклад стаць значна меншым. У выніку блізкасць моў нібыта дае магчымасць спрашчаць тэхніку перакладу (амаль аўтаматычна выбіраць словы-адпаведнікі), але для мастацкага перакладу вельмі важна, наадварот, якраз браць пад увагу ўсё багацце сэнсавых канатацый у кожным слове з дзвюх нацыянальных моў. Мы заўважым, што ініцыятыўнасць перакладчыка твора Быкава ўсё ж такі адыграла ролю ў змене першапачатковага аблічча

арыгінала, і хаця нельга назваць яе адмоўнай, тым не менш яна робіць рускі пераклад не “быкаўскім творам”. Напрыклад, у арыгінале Быкаў піша: “Мусіць, тыя пакутныя парадоксы, што дапякалі Джулію, неяк былі ёю зразуметы” [2, с. 201]. М. В. Гарбачоў на рускую пераклаў, як “Мучительные вопросы, которые до сих пор волновали Джулию, видимо, были ею отделены от главного и отодвинуты на задний план” [1, с. 224]. А ў перакладзе на кітайскую словы ўжо падобны да рускамоўнага варыянта, а не арыгінала: «搅乱着黛丽茹心怀的那些痛苦的疑问, 显然已经同基本的东西区别开来, 他们已经退到微不足道的地位» (Балючыя пытанні, якія трывожылі Джулію, былі відавочна аддзеленыя ад асноўных, і яны былі адведзены да нязначнага становішча) [6, с. 169].

З вышэйзгаданага параўнання мы бачым, што М. В. Гарбачоў не заўсёды перадае быкаўскія словы з поўнай дакладнасцю, а значэнне рускамоўнага тэксту неяк адрозніваецца ад значэння беларускамоўнага тэксту. У той жа час, калі глядзім на іншы прыклад, то бачым, што Гарбачоў таксама змяніў пунктуацыю арыгінальнага тэксту, замяніўшы шматкроп’е на кропку. У арыгінале тэкст ідзе такім: “Зямныя нетры, і горы, і магутныя гімны ўсіх патокаў зямлі затаіліся і згодна *благаславілі вялікую таямніцу жыцця…*” [2, с. 203]. А ў рускім перакладзе шматкроп’е мяняецца на кропку, і тэкст выглядае, як “И земные недра, и горы, и могучие гимны всех потоков земли согласно притихли, *оставив в мире только их двоих*” [1, с. 225]. Шматкроп’і і кропкі, як правіла, паказваюць розную логіку сказаў, прычым кропка паказвае на тое, што гэта канец сказа, а шматкроп’е паказвае, што яшчэ шмат чаго засталося нявыказаным, пакідаючы больш месцаў для падтэксту. Такім чынам, падыход М. В. Гарбачова адназначна мае ўплыў на змяненне перашапачковага сэнсу ў працэсе мастацкага перакладу, і вынік ускоснага перакладу (пераклад на кітайскую мову) атрымаўся неэфектыўным.

Акрамя таго, перакладчык таксама выкарыстаў прыём апушчэння, які, на наш погляд, негатыўна ўплывае на якасць перакладу. Напрыклад, у арыгінале аўтар піша: “ён завагаўся, запратэставаў, ён чагосьці баяўся. Мусіць, у яго не было аргументаў, настойлівых, неабвержаных доказаў — уся логіка яго адмаўлення ўвасобілася ў пытаннях-дакорах: „Навошта? Навошта?.. Што ты робіш?.. Што робіш? Ты ведаеш, хто яна? Ты вельмі мала ведаеш… Не, ты зусім не ведаеш! Адкуль яна? Ты прыпомніў, з якога свету?“.

Іван стараўся не слухаць” [2, с. 202]. А ў рускім перакладзе напісана: «он заколебался, запротестовал, он чего-то опасался. Однако Иван старался не слушать» [1, с. 225]. І ў выніку гэтага тэкст, які прачыталі кітайскія чатачы, ужо выглядае як «他同样感到不知怎么回事，感到惘然，于是犹豫了以下，心里在抗议，但又担心出了什么意外。伊凡竭力压制

心里的这种抗议，不想听到它» (Ён таксама адчуваў, штосьці тут не так, і адчуваў сябе збянтэжаным, таму вагаўся, але баючыся, што нешта здарылася. Іван з усіх сіл стараўся здушыць гэтую сілу ў сваім сэрцы і не слухаць...) [6, с. 171]. У перакладзе выдалены ўсе пытанні, колькасць слоў стала меншай і стыль зрабіўся больш лаканічным, але адначасова жывы псіхалагічны малюнак персанажа страціўся ў гэтым рускамоўным перакладзе, што з'яўляецца непазітыўным для літаратурных твораў. Усе праблемы з рускамоўным перакладам таксама былі адноўлены ў перакладзе на кітайскую мову або былі павялічаны, што з'яўляецца трывожным сігналам.

Пры перакладзе мастацкіх тэкстаў важна ўлічваць, што стыль аўтара шматмерны: складаецца не толькі з лінгвістычных фактараў (перавага слоў і фраз, спосаб выражэння і структура тэксту), але і з нелінгвістычных (ідэйна-тэматычныя і эстэтычныя прыярытэты, культурныя кампаненты, увага да нацыянальных рэалій). У разгледжаных перакладах тэматыка і асноўныя ідэі твора Васіля Быкава "Альпійская балада", яго жанравыя прыкметы былі ў цэлым добра захаваны. Але пераклад моўных асаблівасцей і захаванне падтэксту выклікаюць пытанні, раскрываюць шэраг праблем, такіх як няправільная перадача рэалій, негатыўны эфект ускоснага перакладу на перадачу стылю, структуры і мовы арыгінала. І гэта самае важнае для наступнай перакладчыцкай працы — пазбавіцца ад уплыву ўскоснага перакладу і стварыць якасныя пераклады прозы Васіля Быкава непасрэдна з беларускай, роднай мовы пісьменніка на кітайскую мову.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Быков В.* Повести. М. : Художественная литература, 1975.

2. *Быкаў В. У.* Творы / уклад., камент. М. Курыпкі. Мінск : Мастацкая літаратура, 2023.

3. Васіль Быкаў : асноўныя падзеі жыцця і дзейнасці [Электронны рэсурс]. URL: https://archives.gov.by/home/tematicheskie-razrabotki-arhivnyh-dokumentov-i-bazy-dannyh/vydayushhiesya-lichnosti/arhiўnyya-dakumenty-i-materyyaly-pra-narodnaga-pismennika-belarusi-vasilya-bykava/vasil-bykaў-asnoўnyya-padzei-zhyczczya-i-dzejnasczi-aglyadnaya-davedka?ysclid=mbgz5j0n3s274610149 (дата звароту : 18.05.2025).

4. Кітайскія адкрыцці беларускай літаратуры [Электронны рэсурс]. URL: https://nlb.by/by/news/naviny-biblijatjek/kitayskiya-adkrytstsi-belaruskay-litaratury_165457/?ysclid=m8c05dklhu663445650 (дата звароту : 01.12.2024).

5. *Лотман Ю. М.* Семисфера. СПБ. : Искусство, 2000.

6. 《阿尔卑斯山颂歌》, 瓦·贝科夫著, 孔锡卿, 欧阳捍卫主编 ; 靳戈译 – 长沙 : 湖南人民出版社, 1984. («Альпийская баллада». Перевод с руского языка на китайский. / Автор: В. Быков, под ред. Кун Сицин и Оуян Ханьвэй; перевод Цзинь Гэ. Чанша : Хунаньское издательство народа, 1984.).

УДК 087.5

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ГЕРОЯ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ

С. Ю. Жутова

Частное образовательное учреждение «Школа Путь к успеху», Москва, Россия, zhutovasu@mail.ru

Статья посвящена исследованию трансформации образов героев в детской и юношеской литературе XX–XXI веков, связанной с изменением социокультурной среды и развитием информационных технологий. Раскрываются процессы появления новых типов героев в современном обществе, исследуется роль социальных сетей и компьютерных игр в создании новой модели героя. Особый акцент сделан на особенностях взаимодействия юных читателей с цифровыми персонажами, их эмоциональной вовлеченности и идентификации себя с новыми формами героя. Цель исследования заключается в осмыслении путей сохранения традиций воспитания средствами художественного слова в быстроменяющемся информационном пространстве.

Ключевые слова: детская литература; юношеская литература; образ героя; цифровая реальность; социокультурные изменения; компьютерные игры; социальные сети; идентификация; воспитание.

TRANSFORMATION OF THE HERO'S IMAGE IN CHILDREN'S LITERATURE OF THE XX–XXI CENTURIES

S. Y. Zhutova

Private educational institution "School Path to Success", Moscow, Russia, zhutovasu@mail.ru

The article is devoted to the study of the transformation of hero images in children's and youth literature of the XX–XXI centuries, associated with changes in the socio-cultural environment and the development of information technology. The processes of the emergence of new types of heroes in modern society are revealed, the role of social networks and computer games in creating a new hero model is explored. Special emphasis is placed on the peculiarities of young readers' interaction with digital characters, their emotional involvement and identification with new forms of the hero. The purpose of the research is to understand the ways of preserving the traditions of education by means of the artistic word in a rapidly changing information space.

Keywords: children's literature; youth literature; hero image; digital reality; socio-cultural changes; computer games; social networks; identification; upbringing.

Эпоха стремительных технологических прорывов и беспрецедентного развития информационных технологий оказала глубокое влияние на все сферы человеческой жизни, включая культуру и искусство. Литература для детей и юношества, будучи чутким барометром социальных изменений, претерпевает значительные трансформации, одной из наиболее заметных из которых является эволюция образа героя. Если в прошлом функция детской литературы зачастую сводилась к дидактике и формированию морально-этических ориентиров через архетипические образы, то современная литература предлагает более сложные и многомерные характеры, отражающие вызовы и возможности цифровой эры. Цель статьи заключается в осмыслении путей сохранения традиций воспитания средствами художественного слова в быстроменяющемся информационном пространстве через призму трансформации образа героя.

Истоки детской литературы, как самостоятельного жанра, неразрывно связаны с идеями просвещения и воспитания. Первая детская литература, представленная фольклорными сказками, поучительными рассказами и баснями, носила ярко выраженный дидактический характер. Герои этих произведений — будь то сказочные персонажи, животные, наделенные человеческими качествами, или идеализированные образы детей — всегда выступали носителями определенных моральных установок. Заяц учил осторожности, волк — наказанию за жадность, принцесса — добродетели, а храбрый рыцарь — справедливости.

Основой таких произведений служили назидательность и нравоучительность. Сюжеты строились на четком разграничении добра и зла, поощрении положительных качеств (трудолюбия, честности, послушания) и осуждении пороков (лени, лжи, непослушания). Идентификация читателя с героем происходила через идеализированный образец поведения, а разрешение конфликтов всегда вело к утверждению общепринятых этических норм. Подобный подход формировал у юного читателя устойчивую систему ценностей, подкрепленную понятными и однозначными примерами.

Современные герои детско-юношеской литературы кардинально отличаются от своих предшественников. Это подростки, росшие в условиях глобализации, для которых интернет, смартфоны и социальные сети являются неотъемлемой частью повседневности, а не просто инструментами. Они погружены в многомерное информационное пространство, где границы между реальным и виртуальным миром зачастую размыты. Эти герои не просто используют технологии, они живут с ними, формируя свою идентичность в постоянном взаимодействии с цифровой средой.

Такие персонажи обладают иными паттернами поведения, языком, ценностными ориентирами. Для них характерна высокая степень

адаптивности к быстро меняющимся условиям, но одновременно и определенная фрагментарность мышления, обусловленная потоком информации. Они сталкиваются с новыми типами конфликтов — не только межличностными, но и связанными с позиционированием себя в онлайн-пространстве, кибербуллингом, поиском подлинности в мире цифровых масок.

Виртуальная коммуникация в современном мире приобретает особые смыслы, выходя за рамки простого обмена информацией. Она становится новой реальностью, в которой формируются альтернативные социальные связи, эмоциональные привязанности и даже субкультуры. Компьютерные игры, в этом контексте, являются не просто проявлением эскапизма, как это часто трактовалось ранее, а представляют собой полноценные платформы для построения нового мира, где игроки могут создавать свои аватары, принимать на себя различные роли, влиять на сюжет и взаимодействовать с другими участниками.

Эти виртуальные миры предлагают новые модели героизма, где доблесть может проявляться не только в физическом подвиге, но и в стратегическом мышлении, кооперации с командой, способности быстро анализировать информацию. Юные читатели, активно вовлеченные в цифровую среду, ищут в литературных героях отражение этого опыта. Они идентифицируют себя с персонажами, чьи приключения разворачиваются как в реальном, так и в виртуальном пространстве, чьи проблемы и решения отчасти заимствованы из логики компьютерных игр и взаимодействия в социальных сетях. Эмоциональная вовлеченность в судьбу такого героя оказывается чрезвычайно высокой, поскольку он говорит на понятном языке, сталкивается с узнаваемыми вызовами и предлагает релевантные пути их преодоления.

Трансформация героя в современной литературе затрагивает не только его внешние атрибуты, но и глубинные внутренние черты, язык и даже функции. Современный герой часто обладает большей психологической сложностью. Он менее однозначен, чем его предшественники. Герой становится более реалистичным, так как авторы не используют разделения на положительных и отрицательных персонажей. Сейчас персонаж — это прототип современного ребенка, который ищет свой путь, сомневается, совершает ошибки. Он стоит на пути самоопределения, поиска себя и своей индивидуальности в условиях множественного выбора. Герой близок современному подростку и несет теперь не только функцию назидательную. Он не столько учит, сколько подталкивает на размышления, помогает развивать в ребенке аналитическое и критическое мышление, создает пространство для диалога, где читатель сам формулирует ответы. А назидательная функция в свою очередь становится более имплицитной.

Одним из наиболее показательных примеров, иллюстрирующих трансформацию образа героя и взаимодействие различных темпоральных реальностей в современной детско-юношеской литературе, является повесть Андрея Жвалевского и Евгении Пастернак «Время всегда хорошее» (2009). Это произведение стало знаковым, поскольку оно не только успешно интегрирует современных подростков в художественный мир, но и ставит острые вопросы о влиянии технологий на формирование личности.

Повесть «Время всегда хорошее» мастерски выстраивает параллельные сюжетные линии, где героиня из 2018 года, Оля, попадает в 1980 год, а мальчик Витя из 1980-го оказывается в 2018-м. Этот прием позволяет авторам не просто сравнить две эпохи, но и глубоко проанализировать особенности становления личности в разных социокультурных контекстах.

Оля — типичный представитель «цифрового поколения». Она не мыслит себя без смартфона, интернета, социальных сетей. Ее речь изобилует современным сленгом, для нее естественна мгновенная коммуникация и клиповое восприятие информации. «Я помню параграф учебника, я помню вопросы в конце, я помню, мы на компах самостоялку делали, и помню, что в первом вопросе правильный ответ первый, а третий вопрос самый сложный, и там правильного ответа нет, нужно было поставить галочку в клеточке „нет верного ответа“. Но я вообще не помню о чем там речь!» [1, с. 32].

Попав в 1980 год, она сталкивается с полным отсутствием привычных удобств, что заставляет ее пересмотреть свои ценности и адаптироваться к совершенно иным условиям. Витя, напротив, является продуктом советской эпохи: он ориентирован на коллектив, для него важны идеалы дружбы и взаимопомощи, он привык к дефициту и умению находить выход из положения. «Я должен что-то сделать! Как-то спасти друга! Как в „Трех мушкетерах“ или „Двух капитанах“!» [1, с. 53]. Его путешествие в будущее, в 2018 год, раскрывает перед ним мир избытка информации, свободы выбора и при этом нового типа одиночества.

Авторы виртуозно используют языковые различия для характеристики персонажей и эпох. Речь Оли — это живой, динамичный язык современного подростка, насыщенный жаргонизмами и сокращениями: «— Мама, где комп?!», «Щас». Речь Вити более размеренна, сдержанна, отражает нормы устной коммуникации 1980-х годов. Это языковое столкновение не только создаёт комический эффект, но и подчеркивает культурный разрыв между поколениями.

Произведение не идеализирует ни одну из эпох, демонстрируя как преимущества, так и недостатки каждой. Меняется фон: новые

технологии, одежда, язык, возможности. Но авторы повести оставляют неизменными основные ценности: дружбу, честность, справедливость. И герои учат друг друга тому, чем наполнены сами. Витя учит Олю ценности живого общения, которое гораздо легче было развивать в мире без смартфонов и интернета. Оля же учит Витю ценить свою индивидуальность, которая затиралась в мире, где все подчиняются одним правилам, носят одинаковую форму и стараются быть удобными.

Одной из особенностей повести Жвалевского и Пастернак является формат, который соотносится с новым восприятием современного читателя. Текст произведения поделен на небольшие отрывки и повествование ведется попеременно (от Оли и Вити). Переключаясь с одного персонажа на другого, авторы делают произведение более динамичным. Быстрое переключение между фрагментами напоминает способ, которым современные подростки обрабатывают информацию в условиях множественного выбора источников. Фрагментарное повествование книги и делает книгу более доступной для подростков с «клиповым мышлением» и привычкой быстрого потребления контента. Это своего рода адаптация литературной формы к когнитивным особенностям целевой аудитории.

Несмотря на кардинальные изменения в образе героя и способах повествования, современная детско-юношеская литература сохраняет глубокие связи с традициями прошлого. Основные темы, такие как поиск своего места в мире, дружба, любовь, преодоление трудностей, самопожертвование, справедливость и моральный выбор, остаются актуальными. Современные герои, подобно своим предшественникам, сталкиваются с необходимостью принятия решений, несущих этическую нагрузку. Разница заключается лишь в контексте и инструментах, используемых для разрешения конфликтов.

Таким образом, функция воспитания, хоть и изменила свои формы, по-прежнему присуща литературе. Она проявляется не через прямые поучения, а через возможность соотнести себя с героем, осмыслить его ошибки и победы, научиться эмпатии и критическому мышлению. Цифровой герой, пройдя через испытания виртуальной или гибридной реальности, все равно возвращается к универсальным человеческим ценностям, демонстрируя их непреходящую значимость.

Трансформация образа героя в детской и юношеской литературе XX–XXI веков — это сложный и многогранный процесс, отражающий глубокие социокультурные изменения и бурное развитие информационных технологий. От назидательного архетипа первых детских книг мы пришли к психологически сложному, технологически погруженному подростку, формирующему свою идентичность на пересечении реального и виртуального миров.

Роль социальных сетей и компьютерных игр в создании новой модели героя неоспорима: они не только предоставляют новые декорации для приключений, но и формируют уникальные паттерны коммуникации, поведенческие стратегии и даже этические дилеммы. Эмоциональная вовлечённость юных читателей в судьбы таких героев, их идентификация с цифровыми персонажами, обусловлена актуальностью проблем и релевантностью предложенных решений.

Однако, как показал анализ, несмотря на все инновации, детская и юношеская литература сохраняет свою ключевую миссию — воспитание личности средствами художественного слова. Книги, подобные «Время всегда хорошее», демонстрируют, что, адаптируясь к новым формам, языку и мышлению современной аудитории, литература способна не только отражать актуальные вызовы, но и передавать универсальные человеческие ценности. Сохранение традиций воспитания в быстроменяющемся информационном пространстве достигается не через консервативное отрицание нового, а через его осмысленное включение в художественный процесс, через создание героев, которые способны стать мостами между прошлым и будущим, помогая молодому поколению найти себя в этом постоянно изменяющемся мире. Литература продолжает быть важнейшим инструментом формирования личности, предлагая не готовые ответы, а стимулы для самостоятельного поиска и осмысления.

Библиографические ссылки

1. *Жвалевский А., Пастернак Е.* Время всегда хорошее. М. : Время, 2009.

2. *Каспэ И. М.* Детская литература и детское чтение : социальная динамика // Вестник РГГУ. Серия : Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2010. № 11 (53). С. 270–281.

3. *Крюкова В. В*. Психология детства : учебное пособие. М. : МГППУ, 2010.

4. *Миллс Ч. Р.* Социологическое воображение. М. : Канон+, 2001.

5. *Пайман Н. В*. Проблема героя в современной подростковой прозе // Вопросы литературы. 2012. № 2. С. 204–222.

6. *Резник О. В*. Проблема героя в современной литературе для подростков // Книга в культуре детства. М. : Литера, 2018. Т. 2. С. 137–144.

7. *Чернобровкина С. В.* Образ героя современных подростков // Вестник Омского университета. Серия «Психология». 2013. № 2. С. 24.

УДК 821.161.1.0-1“20”

«ПАУЧЬЕ КНЯЖЕСТВО» М. ПОНИЗОВСКОЙ КАК СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РУССКОГО ГОТИЧЕСКОГО РОМАНА: МОТИВЫ, ЭСТЕТИКА И ПСИХОЛОГИЗМ

П. П. Зотова

Белорусский государственный университет,
Минск, Беларусь, ppzotova@gmail.com

Статья посвящена роману М. Понизовской «Паучье княжество» как современной вариации русского готического романа. Автор показывает, что произведение сочетает традиционные готические мотивы с элементами царь-панка и стимпанка. Стилистическая реконструкция языка XIX в. и прием ненадежного повествования усиливают атмосферу неопределенности и тревоги. Роман предстает как постготический текст, где жанровые коды используются для осмысления социальных травм и моральных испытаний современности.

Ключевые слова: постмодерн; неоготика; ужас; готический роман; маргинализация; ненадежное повествование; эстетика; мотив; реминисценция; синтез.

M. PONIZOVSKAYA'S “THE SPIDER PRINCIPALITY” AS A CONTEMPORARY INTERPRETATION OF THE RUSSIAN GOTHIC NOVEL: MOTIVES, AESTHETICS AND PSYCHOLOGISM

P. P. Zotova

Belarusian State University,
Minsk, Belarus, ppzotova@gmail.com

This article discusses M. Ponizovskaya's novel “The Spider Kingdom”, as a contemporary take on the Russian Gothic novel. The author demonstrates, how the novel blends traditional Gothic motifs with tsar-punk and steampunk elements. The stylistic reconstruction of nineteenth-century language and the use of unreliable narration reinforce the atmosphere of uncertainty and anxiety. The novel appears as a post-Gothic text in which genre codes are employed to understand the social traumas and moral challenges of the modern world.

Keywords: postmodernism; neo-gothic novel; horror; gothic novel; marginalization; unreliable narration; aesthetics; motive; reminiscence; synthesis.

Готический роман — это художественное произведение, в котором традиционно сочетаются эстетика ужаса, архитектурный и природный топос, сверхъестественные или полуфантастические элементы и усиленная эмоциональная напряженность. Ключевые функции жанра: исследование пределов человеческой психики и демонстрация разрушительных последствий нравственной или социально-политической деградации. В европейской традиции готика эволюционировала от внешнего ужаса к его экзистенции и углубленному психологизму: страх стал инструментом для исследования моральных конфликтов и коллективных травм. Характерны мотивы упадка родового дома, тайны исчезновения, греха и наказания, иррациональных слухов и коллективных суеверий.

Несмотря на то, что современная готическая проза сохраняет хронотопические маркеры жанра, зачастую исторические и политические пласты в ней становятся полем социальных метафор. В новых интерпретациях готические топосы — это арена для критики институтов власти, классового угнетения, исторических травм, а сверхъестественное являет метафору коллективной психопатологии и исторической вины.

Русский готический роман опирается на национальную литературную традицию и культурные символы. Био- и социокультурные условия предопределяют готические приемы: упадок дворянства и темы морального краха вплетаются в мистику, мистическая угроза получает общественную мотивацию, религиозные и нравственные вопросы выходят на первый план [1].

Основные черты русского готического романа:

— сочетание мистики и историко-социального контекста;
— стилизация языка как инструмент эмпатии и отстранения одновременно;
— переключение фокуса с внешнего ужаса на психологию персонажей;
— нравственно-религиозная проблематика как ось мотивации действий и наказаний.

Готический роман обновляется и на современном этапе трансформируется в постготический. Таков роман Марии Понизовской «Паучье княжество».

Традиция русского готического романа в данном произведении реализована через три связанные стратегии: реминисценция (включение памятных образов и мотивов русской готики), трансформация (переосмысление готических мотивов в духе царь-панка и стимпанка) и синтез (создание уникальной композиции, где исторические аллюзии сосуществуют с авторскими биографическими импульсами — бессонницей, кошмарами, влиянием поп-культуры). Такой подход позволяет рассматривать роман

как продуктивное развитие готической традиции, акцентирующее внимание читателя на современных социальных и психологических вопросах.

«Паучье княжество» позиционируется М. Понизовской как роман в жанре царь-панк с готическими корнями. Сюжет разворачивается вокруг переселения воспитанников сиротского приюта за городскую черту, в заброшенную барскую усадьбу, где у подростков начинаются странности (от трансформации характера вплоть до исчезновения).

Мир романа — «лоскутное одеяло» исторических отсылок: имена и атрибуты заимствуются из разных эпох и соединяются в альтернативной империи, где исторические фигуры отсылают к реальности лишь именем и эстетикой, но не обязательно повторяют биографию или взгляды прототипов.

Роман пронизывают следующие мотивы.

Мотив сиротства и приюта. Приют выступает как центральный структурный элемент, место концентрации социальной брошенности и отчужденности, психологических травм и разгорания внутригрупповой динамики. Через образы сирот автор исследует механизмы отчуждения и маргинализации.

Мотив усадьбы. Классический готический топос — барский дом в упадке — в романе становится актантом, влияющим на психику персонажей и порождающим слухи, страхи и коллективные видения. Он взаимодействует с персонажами, доводит их до безумия, усиливает навязчивые идеи, проявляет их тайное и скрытое. Процесс превращения группы — ключ к пониманию динамики насилия и самоидентификации внутри маргинальной общности.

Мотив исчезновения и расследования. Пропажа Танюши запускает цепочку событий и становится точкой перегиба, вокруг которой формируется конфликт между рациональными и иррациональными объяснениями.

Мотив топора. Символ насилия и разделения, образ топора может читаться как знак внутреннего и внешнего раскола, в том числе как метафора распада империи и социальных структур.

Мотив машины и механизма. Паровые устройства и «мышеловы» придают сеттингу стимпанковую фактуру и подчеркивают технологическое расслоение как элемент классовой несправедливости.

Мотив сна и кошмара. Границы сна и яви размыты, ночные видения становятся источником сюжетных образов.

Религиозно-моральный компонент. Фигура безумного императора, требующего уничтожения сирот после покушения, своеобразная отсылка к образу царя Ирода, приказавшего убить младенцев. Она указывает на фанатизм власти и жертвенное мышление сирот.

Христианство противопоставлено язычеству, так как сироты молятся о благополучии императора и в то же время верят в умертвия. Признаками язычества в романе являются как упоминания имен богов (Велес, Мокошь) и их атрибутов (пауки у Мокоши), так и иного отношения к жизни (барскую усадьбу буквально называют Навьим домом, отсылаясь к трехчастному делению мира Явь — Навь — Правь; гедонизм —после кровавой схватки в столовой детям дают мясо; жертвенная кровь — женские боли и «встречи» с мышеловами).

Царь-панк — эстетический каркас произведения. Маркирует сочетание образов русской имперской культуры и панковской антипатии к структурам власти. В «Паучьем княжестве» это проявляется в соответствующих символах, архитектуре, именах и чинах, но при этом мир построен вокруг антиутопической иерархии и классового гнета.

Осуществляется и стилистическая реконструкция. Язык романа стилизован под XIX век. В лексическом составе встречаются словотворчество и диалектизмы, заимствованные из разговорной речи провинции.

Стилистика выполняет двойную функцию: отсылает к традиции и в то же время отстраняет читателя от нее.

Пространство и время готического романа. Запущенная усадьба, пустошь, межсезонье и почти полное отсутствие жизни создают ощущение стагнации и вневременья, паровые механизмы и «мышелов» добавляют индустриальный, холодный звук, контрастирующий с изношенным аристократизмом.

Используются межжанровые заимствования. Роман соединяет готику, психологический триллер и стимпанк. Эти влияния взаимодополняемы. Они усиливают эмоциональную и визуальную насыщенность текста. Кроме того, особая атмосфера заброшенной усадьбы создается и благодаря звуковому наполнению (скрипы, шорохи, скрежет шестеренок). Первое действие, которое запускает цепочку событий, происходит в сумерках, а скупые визуальные детали усиливают гипнотический эффект повествования и создают условия для постепенной потери опоры на реальность у персонажей и читателя.

Главные герои — Маришка и Володя, Настя и Александр — «окно» в мир романа: они брошенные сироты. Это средоточие социальной боли и подростковых механизмов защиты. Через их восприятие раскрывается множественность интерпретаций одного и того же события. Повествование ведется от третьего лица с перемещением фокуса между персонажами; таким образом автор реализует принцип ненадежного знания: половина того, что говорится и думается героями, всего лишь их интерпретация реальности. Это создает поле для столкновения истины и лжи, фантазии и прагматизма. Взаимоотношения внутри сиротской общины описаны через

категории лидерства, насилия, солидарности и в то же время взаимной подозрительности. Буллинг, ролевая дифференциация и «перекладывание ответственности» — движущие силы в конфликтах и триггер радикальных решений.

Усадьба в романе выступает катализатором. «Каждый час, каждый день они... Менялись» [2] — структурный рефрен указывает на непрерывный процесс деградации / одержимости. Дом не только фон, но и актант, формирующий новые идентичности.

Преодоление ряда нравственных искушений (неверие, блуд, гордыня и др.) выстраивает моральную ось повествования: наказание, покаяние и искупление становятся не столько религиозными, сколько психологическими категориями, отражающими внутренние конфликты персонажей.

Сопоставление воображения Маришки, прагматичной подозрительности Володи и ригидной стратегии Насти создает триаду объяснительных рамок: сверхъестественное, злонамеренная человеческая деятельность и коллективный самообман. Такое многоуровневое представление реальности усиливает эффект неопределенности и удерживает читателя в сомнении до открытого финала.

Библиографические ссылки

1. Готическая традиция в русской литературе / Н. Д. Тамарченко [и др]. М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008.

2. Понизовская М. Паучье княжество. URL: https://kniga-online.com/books/love-/ljubovno-fantasticheskie-romany/378707-pauche-knyazhestvo-mariya-ponizovskaya.html (дата обращения: 29.09.2025).

УДК 81’373+821.161.1

КОНЦЕПТ «ЗАВЕТНАЯ ЗЕМЛЯ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПРОЗЫ КУРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Н. З. Коковина

Курский государственный университет,
Курск, Россия, natzak@rambler.ru

И. П. Михайлова

Курский областной литературный музей,
Курск, Россия, mihailovairin@mail.ru

Статья посвящена анализу концепта «заветная земля» в аксиосфере прозы курских писателей (Е. И. Носова, М. Н. Еськова). Анализируется смысловая и ценностная реализация концепта «заветная земля», его смыслообразующей и сюжетообразующей роли в прозе Е. И. Носова, М. Н. Еськова в контексте литературной традиции «деревенской прозы».

Ключевые слова: Е. И. Носов; М. Н. Еськов; духовно-нравственные основы творчества; родная природа; малая родина; заветная земля.

THE CONCEPT OF “CHERISHED LAND” IN THE ARTISTIC SPACE OF KURSK WRITERS' PROSE: AN AXIOLOGICAL ASPECT

N. Z. Kokovina

Kursk state University,
Kursk, Russia, natzak@rambler.ru

I. P. Mikhailova

Kursk Regional Literary Museum,
Kursk, Russia, mihailovairin@mail.ru

The article is devoted to the analysis of the concept of “cherished land” in the axiosphere of prose by Kursk writers (E. I. Nosov, M. N. Eskov). The semantic and value realization of the concept “cherished land”, its semantic and plot-forming role in the prose of E. I. Nosov, M. N. Eskov in the context of the literary tradition of “village prose” is analyzed.

Keywords: E. I. Nosov; M. N. Eskov; spiritual and moral foundations of creativity; native nature; small homeland; cherished land.

Пространство малой родины, «заветной земли» является одним из самых значимых топосов в произведениях писателей, продолжающих традиции «деревенской прозы», поскольку лишь оно сохраняет элементы национального космоса (отчий дом, родные просторы, церковь). Только на малой родине их герои могут вернуться к своим истокам, соединиться с природой, почувствовать течение старинного времени. Выходцы из крестьянской среды, эти писатели подчеркивают свою причастность народной жизни, глубокое знание народа, потребность и обязанность выразить его интересы. В их позиции чувствуется осознание самоценности крестьянского мировосприятия.

Концепт «заветная земля» входит в сложный комплекс представлений о мире и о месте в нем человека, об отношении человека к окружающей действительности и к самому себе и в творчестве Евгения Ивановича Носова.

Творчеству Е. И. Носова (1925–2002) свойственно глубокое постижение основ национального крестьянского характера, детальное отражение народной жизни и духовной культуры русской деревни. Обращение писателя к поэтическому народному мировидению во многом обусловлено биографическими причинами. Как известно, детская модель восприятия окружающей действительности является основой, на которой формируется личность человека. Родившись в небольшом селе близ города Курска, Е. И. Носов вобрал своим детским сознанием все разнообразные аспекты духовного опыта народа, сформированного под влиянием православной традиции, но не утратившего при этом древних языческих представлений. Народное поэтическое восприятие природы, животных и птиц, языческие легенды о домашних и природных духах в соединении с христианскими традициями стали впоследствии неотъемлемыми элементами художественного мира писателя. Герои Носова со своей «чудинкой», душевной открытостью, наделенные особым чувством укорененности, выражали некое мировидение, свойственное «людям земли» срединной России.

Ключевыми для понимания темы являются следующие слова писателя из рассказа «Краски родной земли»: «так вот устроена душа человеческая, что внутри общего для всех нас отечества у каждого есть еще и особый уголок, та заветная земля, где, как говорят, пупок ниткой вязан» [8, т. I, с. 21]. Земля заветная, заповеданная, потому что завещана нам, связывает нас с предками, встраивает нас с рождения в сообщество, связанное одним локусом, историей, преданиями. Образ пуповины, как и души, не случаен, потому что связь с заветной землей изначальна, подсознательна, экзистенциальна. В повести «Усвятские шлемоносцы» дедушко Селиван говорит: «Свята та сторона, где пупок резан! А ить было время, сынки, когда воинство, на брань идучи, брало с собой пуповинки.

Как охранный, клятвенный знак» [8, т. IV, с. 68–69]. Потому и матери Касьяна, провожая его на войну, так важно было найти и отдать ему его «пуповинку».

В качестве примера Носов повествует о тетке Валентине, называя этот рассказ притчей, тем самым придавая ему глубинный, обобщающий смысл. Она через тридцать шесть лет ненадолго вернулась в родную деревню. И теперь «душа напополам разрывается». «Тут-то мне все роднее: вот и небушко — без хмари, и ветер наш, травный, покосный… Чуете: живой чебрец!», — не просто вспомнила — «запричетывала она». И увезет с собой жменьку землицы, потому что «по ней бегала босой да несмышленой. А теперь мама наша под ней лежит» [8, т. I, с. 21]. И уже расширяя этот смысл до общего скажет герой в «Усвятских шлемоносцах»: «А своя земля, ребята, и в горсти дорога́, а в щепоти родина» [8, т. IV, с. 141].

Таким образом, идентичность образа героя формируется через отношение к определенным сторонам культурного, идейно-философского, нравственно-психологического, социально-значимого содержания, связанного с полнотой действительной жизни конкретной личности человека. Жизненные ситуации, столкновения, встречи, события жизни героя выявляют его идентичность.

Зацепившись за фразу в произведении К. Воробьева «день тогда выдался прямо как наш курский: теплынь, солнышко...», Носов размышляет: «обратите внимание, сколько в ней сдержанной, невысказанной и неизбывной сыновней нежности и любви к породившей его земле, к той *икринке на синей речной веточке!*» (*здесь и далее курсив наш.* — Н. К., И. М.) [8, т. V, с. 58]. Еще один удивительный образ! Эти самые *«чудесные взблестки»,* и формируют художественный мир писателя. Поэтому и у Воробьева, по словам Носова, «не только проглядывают отдельные слова нашего южного говора, но оказывается, что и сама образная система, сопутствующая действию полифония звуков, запахов, пейзажные фоны и фенологические приметы во многих его вещах тоже наши, лесостепные, южнорусские!» [8, т. V, с. 57].

Образ у Носова всегда красочен и эмоционален. «Про нас говорят: среднерусская полоса, — пишет он, — и в этом бесстрастном обозначении есть привкус какой-то безликой усредненности. Но вот закрываю глаза, и — трепетно обмирает сердце — вот она, родимая! Взгорья и ложбины, и опять холмы. Вверх — вниз, вниз — вверх… Будто дышит, словно это ее глубокие, натруженные вздохи» [8, т. I, с. 22].

«Я, житель соломенной и плетневой России», — позиционирует себя рассказчик, объясняя свое отношение к лесу. Это определяет глубинные ощущения героя. «Родившись на открытых холмах, я с детства ощущал себя в лесу лишь гостем, робким и присмиревшим. <…> Это потом

закрепилось на всю жизнь, и я не смог бы поселиться в лесу добровольно, как живут, скажем, костромские молчаливые лесовики, довольствуясь всего только клочком неба над избушкой.

Мне же подавай небеса от края до края, всю их устоявшуюся погожую синь или всю уймищу облаков, <…> и убежден, что никакая душевная песня не сможет зародиться в лесу, в загороди, а только там, где „степь да степь кругом“ и „далеко, далеко степь за Волгу ушла“» [8, т. II, с. 87].

Из простора, горьковатого веяния трав и сияния солнца возникло успокаивающее чувство дома и родины. Это подтвердит и встреченная героями Дёжка: «Мне нравится. Кругом — воля. <…> А еще хорошо песни петь. Въедешь на горку, глядишь, глядишь вокруг — красота! Так бы и полетела… Ну, полететь не полетишь, а покричать охота. Песни сами находят». «Нет, все же есть, есть что-то песнотворное в этих открытых небу и ветру холмах!», — делает вывод писатель. Эта песенность, обусловленная свободой и простом еще одна деталь матрицы. Не случайно события разворачиваются в Винниково, где всех женщин зовут Надеждами, как когда-то и родившуюся здесь Плевицкую, образуя связь времен. И песни передала ей бабушка: «Это, говорит, чтоб ты меня помнила… А я, верно, я все ее песни помню, ни одной не забыла…» [8, т. II, с. 90]. Многочисленные бабушкины присказки, прибаутки, пословицы и поговорки в рассказах Носова это способ украсить быт, гармонизировать его, но и ввести в русло традиции.

В этом мире «родные места *пригожи*, травяные выгоны привольны и *мурависты*, в *поднебесье* парят птицы, звучат бабушкины *присказки*, *запевки*, и развеселые *матани*, на празднике можно поднять *чарку*, которая летит *соколом*, там радостно *приголубить* ребенка — свою *кровинушку*, там любимого называют *суженым*, и у каждого в году есть пора, которая особенно *люба*» [5, с. 54]. И Носов об этом в очерке «Дорога к дому»: «А говор ее, наш, черноземный, где каждое „г“ как будто обернуто бархотцей, звучит почти что откровением. И весь мчащийся поезд полон этого умягченного говора — наши едут, свои, куряне» [8, т. III, с. 524].

Песня, предание, история как генетическая память народа входят в сознание и память писателя не только в качестве художественного материала, подлежащего непосредственному творческому использованию, но и как сложный комплекс многообразных впечатлений, возбуждающих воображение художника, рождающих богатые жизненные ассоциации, помогающих воссоздать атмосферу крестьянского быта и бытия, определяет напевность, сказовость повествования. А потому и Стрелецкая степь в очерке «Земля заповеданная» воспринимается им «как старинный холст, как народный эпос» [8, т. III, с. 126].

Это ощущение своего места в природном космосе, мир особых отношений человека с природой. Гармония этих отношений построена на осознании родства, единства человека с окружающим миром, где река — «бегущая сквозь века, безразличная к человеческому бытию», а лес «вроде заветной горницы, куда не всякий раз отпускали будничные дела и заботы», куда «входили под его глухие своды с праздничной бодрецой и почтением» [8, т. II, с. 306].

Писатель убежден: «Надобно только воистину загореться, захотеть одержимо в земной обыкновенности увидеть сокрытую красу и радость и уловить, подглядеть в простой невзрачной тверди как бы застенчивую, но всегда дивную, нежную улыбку матери-природы» [8, т. I, с. 20].

Образ земли неизменно ассоциируется у Носова с матерью, женщиной: «Мне почему-то видится она в облике среднерусской женщины, много поработавшей, народившей много сыновей и дочерей, с усталой, но доверчивой и доброй улыбкой. И на коленях у нее большие теплые руки» [8, т. I, с. 25]. А потому и «воссоздать облик этой не так уж и простой земли без сыновней чуткости и бережности» нелегко. «Мысли откровения и сыновьего родства», самосознание себя как сына определяют вектор отношений писателя с родной землей.

Как видим, образ земли является категорией духовной жизни и сводится к трем тематическим блокам: природа, история, этнос.

История, «долгая, древняя, уходящая в туманную глубь веков» выступает как генетический код повествования. «Нашу память и сердце всегда греет, ласкает тот народный подвиг, который совершали в древности да и в недавние времена наши предки-куряне, защищая родную землю» [8, т. III, с. 528]. Потому Стрелецкая степь сохраняет «следы копыт Игоревых полков», а под крыльями степных орлов «проносятся столетия», и даже «ликующий клик» молодой лошади «отдает давней, запредельной Русью» [8, т. IV, с. 314]. Все это приобретает значение возвышенных символов, формирует топос, особым образом моделирующий художественное пространство текста.

Необходимо заметить, что в сознании героев Носова понятие малой родины тесно связано с понятием детство. На протяжении всей жизни, особенно в сложные, переломные моменты, они мысленно возвращаются в детские годы как к некой нравственной основе. Как отметил Ю. Л. Филиппов: «Ментальность, заложенная в детстве, сохраняясь в своих устойчивых характерностях в течение всей последующей жизни, всякий раз приобретает новые качества за счет сопряжения с иными пространствами» [10, с. 2].

Есть у Е. И. Носова особый рассказ, который так и называется «Малая родина», где писатель рассуждает о том, что таит в себе это понятие:

«малая родина… Но что это такое? Где ее границы? Откуда и докуда она простирается? Как исчислить, измерить, обсказать?», — спрашивал писатель, и сам же отвечал на этот вопрос: «По-моему, малая родина — это окоем нашего детства. Увиденная, услышанная и восчувствованная первореальность. Та округа под чашей лазурного неба, которую способно объять мальчишеское око и вместить в себя чистая распахнутая душа, где эта душа впервые удивилась, обрадовалась и возликовала от охватившего счастья быть на земле» [8, т. I, с. 16]. Итогом размышлений автора звучат слова: «Малая родина — это то, что на всю жизнь одаривает нас крыльями вдохновения» [8, т. I, с. 17]. А потому, «если хочешь чего достичь — иди и поклонись родной земле. Все остальное — от лукавого» [8, т. I, с. 20].

Как видим, и истоки творчества тоже здесь, в детстве.

О своем постоянстве обращения к теме «человек — земля» Е. И. Носов говорил в разных своих выступлениях. Так, на церемонии вручения ему Государственной премии РСФСР в 1967 году он подчеркнул: «И по-прежнему буду писать о деревне, поскольку тема „человек — земля“ самая любимая, самая волнующая для меня, являющаяся чутким исследовательским инструментом социальных и нравственных проблем» [8, т. I, с. 367]. Через несколько лет в интервью газете «Курская правда» в 1990 году Е. И. Носов как будто продолжает сказанное ранее: «Меня по-прежнему беспокоят проблемы нашей многострадальной деревни. Ведь земля — первооснова всякой государственности. Она рождает не только хлеб, но и человеческую совесть <…> От бережного совестливого отношения к земле зависит все остальное — всенародное благополучие, национальное самосознание, государственное могущество» [8, с. 3]. И потому так тревожит его разорение деревни. Так символичны его слова из письма Василию Белову: «видел свою родную хату, и в носу щипало от ее последних судорог устоять на этом свете. На заколоченном ржавым шманделком железа окне написано: „В етем доми ни кто нежывет“» [8, т. V, с. 180].

Не хочется заканчивать разговор на такой грустной ноте, а потому вспомним эпизод из воспоминаний Михаила Николаевича Еськова, друга и ученика Носова, немного ироничный, но светлый и добрый: «Оказавшись у Евгения Ивановича, однажды я заметил на столе бинокль… <…>

— Это я Толмачево разглядывал. С балкона видно, — и он увлек меня на смотровую площадку…

— Ну, трубу нашел? Это в Клюкве. Теперь бери правее, — ориентировал меня Евгений Иванович. — Видишь что-нибудь? Там должно быть кладбище. А еще чуть-чуть правее — дедова хата.

Так и этак настраивал я бинокль, начинал от трубы, как можно медленнее уходил вправо, и на грани соприкосновения стены леса с полоской блеклого неба то ли на самом деле были, то ли помстились некоторые крошечные предметы, еле уловимые, размытые.

— Дай-ка, дай-ка мне, — Евгений Иванович решительно взял бинокль, приник к окулярам и, расплывшись в улыбке, протяжно, будто песню, сладко выдохнул: — Ну, де-е-дова же ха-а-та!

Мне подумалось, что он и без оптической подмоги способен видеть отсюда свою палестину» [4, с. 180].

Здесь приведен лишь один из многочисленных эпизодов общения с Носовым Михаила Еськова, считавшего, что «в прозу Евгения Носова входишь, как в православный храм. Все в ней горней высоты, наполнено красотой земли и живших на ней людей» [4, с. 180].

Евгений Иванович, по словам Еськова, полагался на собственные правила: «Возьми лопату, копни землю, да не на огороде, там земля неестественная. А ты копни нетронутое земледелием: на лугу, в лесу. Сколько в той земле: и корни, и черви, норки всяких размеров, ржавое железо со следами человека. Возможно, и кости попадутся — там все вместе — и смерть, и жизнь. Тут и сочинять ничего не нужно — макай перо и пиши» [3, с. 170]. И в рассказе Еськова «На рыбачьей тропе», названном по одноименной книге Мастера, мы находим близкое Носову описание природы: «Земля весенняя, бражная, небо звенит от жаворонков; радуешься всякой зеленой травке, даже успевшим зажиреть в хищной силе листьям бурьяна обочь дороги. На лугу обособленными куртинами пасутся ранние гусиные выводки» [2, с. 154].

Большинство произведений Еськова связаны с «заветной землей»: тематически — с послевоенной жизнью в деревне, автобиографически — основаны на впечатлениях детства и юности. Как человек, родившийся и выросший в деревне, впитавший ее дух, «видевший землю в непосредственной близости, работающий на ней с самого детства, воспринимающий ее как кормилицу, как нечто живое и дорогое сердцу» [1, с. 97], он очень убедительно и образно фиксирует внимание на сущностных особенностях, «силе и мощи Царя почв, нашего русского чернозема» (В. В. Докучаев): «черная, черней не бывает, разбухшая земля лоснилась от сытости, пышным нутром бродя и впитывая вожделенный воздух» [2, с. 86].

Для героев Еськова земля не просто участок пространства, она, прежде всего начало начал, точка отсчета, где человек получает «моральный компас», чтобы потом «жить без остуды, в полную силу» [2, с. 48].

Автор не только свидетель, но и участник всего происходящего, поэтому он с болью и тревогой говорит о безвозвратно утраченных ценностях деревенского мира, о том, что сегодня разные причины, которые ведут к трансформации мировоззренческих взглядов, меняют отношение к земле-кормилице, прерывают связь между поколениями, создавая «разрыв житейской цепи»: «Это моя кровная земля, моя жизнь! И мои же дети, именно мои, относятся ко всему моему, как чужие пришельцы <….> Для

них — будто ничего на земле и не было, они лишь осчастливили ее своим приходом…» [2, с. 48].

Природный мир Курщины — островки степного седого ковыля, трели соловья, насчитывающие от 8 до 24 колен, семейство барсуков, «добродушных животных, которых грех обижать», бережно обустраивающих свое жилище, — этот мир определяющий и для творчества И. Ф. Зиборова, его понимание «заветной земли», как бесценного дара, который необходимо защитить.

М. Н. Еськов отмечал, что Евгений Иванович «поставил на крыло не один десяток писателей». Он называет многих курских писателей, «зачисленых» в «школу» Носова: И. Лободин, В. Детков, Л. Конорев, А. Шитиков, Ф. Панов, Ю. Першин, И. Зиборов.

В настоящее время вслед за Е. И. Носовым достойные ученики его, представители современной прозы, продолжают создавать мифологию места, подчеркивая свою принадлежность к малой родине — «заветной земле», выражая интересы земляков, их чаяния и надежды. Художественное мастерство этих писателей, языковая манера, поэтика произведений стали объектом внимательного анализа и изучения исследователей, а ярко выраженные аксиологические ориентиры нашли отклик в сердцах любителей литературы.

Библиографические ссылки

1. *Головина Л. С.* Особенности языка художественной прозы М. Еськова // Материнский язык в прозе Михаила Еськова : Эссе, научные статьи, фрагменты диссертации / Составитель А. Т. Хроленко. Курск : Издательский дом «Славянка», 2016.

2. *Еськов М. Н.* Свет в окошке. Повести. Рассказы. Новеллы. Миниатюры. Курск : ОАО «ИПП», 2005.

3. *Еськов М. Н.* Воспоминания о Евгении Носове // Москва. 2005. № 1. С. 170–171.

4. *Еськов М. Н.* Храм Евгения Носова. Курск : ООО «Издательский дом «Славянка», 2015.

5. *Климас И. С.* «...Был современным Бояном» : фольклорные элементы в «Усвятских шлемоносцах» Е. И. Носова // Курское слово. Курск : Изд. Курск. гос. ун-та, 2004. Вып. 1. С. 41–54.

6. Книга о мастере. Холмы и берега Евгения Носова : очерки творчества / сост., подгот. текстов, общ. ред. Е. Спасской. Курск : Крона, 1998.

7. *Носов Е. И.* Малая родина // Толока. № 42 : Специальный выпуск, посвященный 80-летию со дня рождения Евгения Носова. Курск : Славянка, 2003. С. 16–17.

8. *Носов Е. И.* Собр. соч. : в 5 т. М. : Русский путь, 2005.

9. *Прозоров А.* Вес мудрого слова // Курская правда. 1990. № 26. С. 3.

10. *Филиппов Ю. Л.* Курское пространство в творчестве Е. Носова // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. 2013. № 1. С.2–7.

УДК 821.161.1.0

УСЛОЖНЕНИЕ СИСТЕМЫ ПЕРСОНАЖЕЙ КАК ПРИЗНАК ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ РОМАНА В. ШАРОВА «ВОЗВРАЩЕНИЕ В ЕГИПЕТ»

Н. Б. Король

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, Гродно, Беларусь, knb.6444@gmail.com

Статья посвящена системе персонажей в романе В. Шарова «Возвращение в Египет», в частности, анализу функционирующего в тексте явления двойничества. В работе исследуется идейное многоголосие, порождающее парадигму концептуальных связей между всеми героями произведения. Рассматривается и объясняется глубинная конвергенция между, на первый взгляд, несхожими идеями. Определяются различия между двойнической системой в классическом тексте полифонической структуры, описанной Бахтиным, и парадигмой двойников в романе В. Шарова, описываются характерные произведению типы двойников. Раскрываются механизмы функционирования монологических элементов в полифоническом тексте, заключающиеся в имплицитном отражении авторского взгляда в ризоматической множественности идей через иронизацию и включение в персонажную систему карнавальных пар.

Ключевые слова: двойничество; типология двойников; полифония; монологизм; В. Шаров.

COMPLEXIFICATION OF THE CHARACTER SYSTEM AS A SIGN OF THE POLYPHONIC STRUCTURE OF V. SHAROV'S NOVEL “RETURN TO EGYPT”

N. B. Karol

Yanka Kupala State University of Grodno, Grodno, Belarus, knb.6444@gmail.com

The article is devoted to the system of characters in V. Sharov's novel “Return to Egypt”, in particular, to the analysis of the phenomenon of duality functioning in the text. The work explores the ideological polyphony, which generates a paradigm of conceptual connections between all the heroes of the work. Deep convergence between seemingly dissimilar ideas is considered and explained. Differences between the double system in the classical text of the polyphonic structure described by Bakhtin and the paradigm of doubles in the novel by V. Sharov are determined, the types of doubles characteristic of the work are described. The mechanisms of the functioning of monologue elements in a polyphonic text are revealed, which consist in the implicit reflection of the author's view in the rhizomatic plurality of ideas through irony and the inclusion of carnival pairs in the character system.

Key words: duality; typology of doubles; polyphony; monologism; V. Sharov.

В современном литературоведении двойничество в широком смысле определяется как «языковая структура, в которой образ человека корректируется одним из исторических вариантов бинарной модели мира» [1, с. 5]. Беря во внимание генезис и функцию персонажей, С. З. Агранович и И. В. Саморукова выделяют следующие типы двойников: двойники-антагонисты (противоборствующие персонажи), карнавальные пары (противопоставляются по принципу серьезное / смеховое) и близнецы (внешне находящиеся в конфронтации, но внутренне идентичные).

Исследуемый роман В. Шарова, с идейной точки зрения пронизанный противоречиями и полифонической незавершенностью, также отличается и усложненной системой персонажей, основанной на явлении двойничества. В случае творчества В. Шарова определение типов двойников, наиболее приближенных к исходной терминологии, затруднено в связи с динамичностью и двойственностью мировоззрения героев. И. В. Шейко-Маленьких, анализируя поэтику прозы писателя, отмечает следующее: «У Шарова неотъемлемым свойством любого природного объекта выступает текучесть, т. е. его способность сливаться со своей противоположностью и / или плавно переходить в нее» [3, с. 85]. Подобные выводы представлены и в нашем исследовании: в частности, речь идет об образе палиндрома, а также об интенции героев на поиск связей между, казалось бы, противоположными явлениями (вера в Бога и кровавая революция, стремление к Земному Раю и потворство репрессиям и т.д.). При этом основным признаком персонажей становится отсутствие у них уникальных черт, обеспечивающих понимание реципиентом разницы между говорящими, на что указывает и И. В. Шейко-Маленьких: «Диалог между героями возможен только при взаимной утрате их исключительности, когда они как бы растворяются друг в друге» [3, с. 86]. Схожая система отношений между героями характеризуется типом близнечного двойничества, предполагающего внутреннюю связь героев, несмотря на их внешнюю (зачастую мнимую) антагонистичность.

Судьбы и высказывания героев романа «Возвращение в Египет» выстроены по принципу повторения и дополнения. Ведущей особенностью организации образов персонажей видится стремление к их унификации в нарративном пространстве текста. Элементы в более ранних произведениях В. Шарова, позволяющие отличать героев друг от друга, в «Возвращении в Египет» практически отсутствуют, что создает эффект неразличимости голосов в полифоническом множестве высказываний. Возникновению описанного явления способствует и искренняя вера героев в значимость собственной роли во всеобщем спасении, когда как, к примеру, в романе «Возвращение в Египет», персонажи действуют скорее в личных интересах. Стоит отметить, что речь идет именно об идейно-философской

неразличимости: те или иные высказывания могут принадлежать одновременно нескольким персонажам, которые, имея уникальное имя и род занятий, с концептуальной перспективы полностью дублируют друг друга.

Таковы, например, дяди Николая Гоголя младшего Артемий, Ференц и Петр, которые выступают наиболее авторитетными корреспондентами главного героя во многом за счет их «титулованности»: Артемий и Петр — известные литературоведы, а Ференц — историк, специалист по Гражданской войне. В связи с этим данные персонажи имеют значительное влияние на точку зрения Гоголя младшего, зачастую цитируя друг друга и повторяя одни и те же мысли. Приведем в пример рассуждения Ференца и Артемия по поводу военных действий, организуемых Российской Империей. Ференц пишет: «Нескончаемая экспансия не от избытка силы; она бегство от внутренних проблем» [2, с. 440]. В другом письме Артемий снова воспроизводит описанную идею: «Экспансия, что год от года только нарастает, не свидетельство силы, перед нами — бегство, паническое бегство от внутренних неудач» [2, с. 440].

Сюжет «Синопсиса» к продолжению «Мертвых душ», написанного Колей Гоголем, строится на взаимодействии старовера Чичикова и народников. Подобную мысль высказывает и дядя Ференц: «К началу века союз большевиков и староверов — реальность. <…> Без раскольничьей правоты СССР существовать не сможет» [2, с. 566–567]. Ту же мысль об ассимиляции, на первый взгляд, несовместимого высказывает Коле и дядя Петр, ссылаясь на Артемия: «Особенно соблазняет его пара „евреи и староверы“, к которой он приторочивает и революционеров» [2, с. 567]. Дядя Петр, в свою очередь, ссылается на Ференца, соглашаясь с его высказыванием и, соответственно, принимая его точку зрения за свою: «Можно, как у Ференца: одни из нас верят, что Страшный суд уже завтра, другие держат это за дурь и ничего не боятся. Но живем мы рядом» [2, с. 398].

Отсюда вытекает мысль и об еще одном типе дублерского двойничества, функционирующего внутри художественного мира произведения и порождаемого самими героями текста: персонажи находят точки пересечения между, казалось бы, противоположными явлениями и интерпретируют историю так, чтобы эти противоположности по какому-либо признаку ассимилировались. Выше приведены цитаты, доказывающие общность «безбожных» революционеров, стремящихся к преобразованиям кровавым путем, и староверов, которые традиционно должны выступать против кровопролития. Базируется данная связь на общем элементе неприятия монархической власти того времени, угнетающей трудовое население и гонящей раскольников из страны. По принципу оппонирования Н. В. Гоголю и дворянству в его лице герои объединяют народников и Николая I Романова, которые, по мнению дяди Петра, «на равных были

убеждены, что пока русские — смесь евреев и египтян, оттого прежде, чем возжигать в алтаре огонь, надо отделить чистых от нечистых. <…> Египтянами царь и революционеры считали дворянство» [2, с. 379]. Кормчий Капралов, глава бегунской секты, идеология которой основана на представлении о мире как об абсолютном зле, находит связь между юродивыми и советской властью: «Кормчий не раз говорил, что только в чекистах да в юродивых он встречал понимание вездесущности зла» [2, с. 46]. Николай Гоголь младший видит двойниками евреев времен Исхода и староверов, переживающих гонения со стороны монархии: «Они также настраивают императора против раскольников, как когда-то фараона его советники — против евреев» [2, с. 209]. В целом, на этом двойничестве и строится теория Гоголей о богоизбранности староверов и их роли в спасении России и всего мира от греха.

Очевидно связаны отношениями двойничества между собой Н. В. Гоголь и его романный потомок Николай Гоголь младший: мать Коли Гоголя, одержимая идеей значимости рода ее великого предка во всеобщем спасении, с детства внушает сыну мысль о его предназначении возродить талант классика. При этом полное совпадение имени у персонажа В. Шарова и русского писателя — чистая случайность, так как герой относится к роду Гоголей только по материнской линии: фамилию Коля получает от отчима, а отчество — от кровного отца. Соответственно, двойниками героев делает не намеренная идентичность в именах, а одна из главных тем романа — тема избранности и лжепророчества, которая, в свою очередь, распространяется и на бегунскую секту, и на верования раскольников, и в целом на русский народ, что актуализирует опять же двойничество дублерского типа не только между отдельными персонажами, но и между целыми группами людей.

Вопрос избранности Гоголя как пророка и учителя в той или иной форме поднимается персонажами не раз: так, например, дядя Ференц сравнивает «Выбранные места» с «Домостроем», отмечая, что произведение Гоголя — это «книга холопа, наставляющего господина, как ими, холопами, управлять» [2, с. 84]. В этом же сравнении одновременно читается мысль и о наставничестве, и о парадоксальности этого наставничества. Дядя Петр пишет: «Мысль явиться Спасителем давно его [Гоголя] привлекала. Он много думал, просеивал и отбирал слова, рисовал мизансцены. Строил все так, чтобы каждый уверовал, не усомнился он сам» [2, с. 86]. Опять же героем подчеркиваются сомнения Гоголя по поводу собственной избранности, отражающиеся в попытках убедить самого себя в своем даре. Дядя Артемий Фрязов, известный литературовед, в своей статье о «Носе» рассуждает о дне рождения Гоголя, который появился на свет «между католическим и православным Благовещеньем», то есть, по

мнению героя, временем «особой силы всякой нечисти» [2, с. 29]. С одной стороны, герой рассуждает о классике как о «мессии, предназначенном соединить собой <…> католиков и православных» [2, с. 29], с другой — высказывается о неспособности Гоголя писать о сакральном, так как «изображать он может лишь нечистое и неправедное в людях» [2, с. 30], что в целом исключает возможность проложить запланированный Гоголем в «Мертвых душах» путь к спасению всей страны.

Гоголь младший пытается идти по пути, который предписан для него его матерью: «Мама <…> считала нашим семейным предназначением вернуть как то, что было Гоголем написано, но накануне смерти собственноручно сожжено, так и то, что пока им только обдумывалось» [2, с. 192]. Соответственно, роль пророка, взявшегося за спасение целой нации, для Коли Гоголя — навязанная необходимость, а не собственный порыв, что и порождает закономерные сомнения по поводу таланта и способности вести за собой. Герой буквально подстраивает свою жизнь под попытки закончить поэму «Мертвые души», например, поступает в сельскохозяйственный университет, чтобы иметь представление о том, как Н. В. Гоголь видел «будущее помещичьего хозяйства, следовательно, и будущее России» [2, с. 89]. Несмотря на это, Коля подвержен постоянным сомнениям не только в пути, который он избрал для русской нации, но и в своем таланте как писателя: «Посылаю вам пару первых страниц. На язык внимания не обращайте, он как был убог, так им и остался» [2, с. 190]. В итоге Гоголь младший не только оставляет идею закончить свой синопсис, увидев ошибочность избранной им идеи, но и в целом перестает писать, отказываясь от роли учителя.

Та же мысль о вечных скитаниях и попытках найти в мировой истории свою роль как пророков, несущих истину, отражается на раскольниках, народниках и в целом на всей русской нации. Так, например, Коля называет староверов «новым избранным народом Божьим» [2, с. 229], чуть позже в своем синопсисе наделяет этим статусом народников, «единственных, кто поднялся, восстал против зла» [2, с. 279]. Веру русской нации в истинность собственных воззрений подчеркивают Юрий и Ференц: «Сколько живем — мы верим, что одни противостоим злу мира, потому что для Господа, кроме нас, никого другого нет, быть не может, мы и есть все» [2, с. 503]. «Эпизодический» персонаж поп-расстрига, фигурирующий в Колином письме, находит в этой вере греховность: «Расстрига не сомневается, что и сама вера может сделаться страшным искушением. <…> Он говорит об убеждении, что мы новый Израиль, новый избранный народ Божий» [2, с. 402]. Таким образом, тема пророчества, избранничества и учительства ветвится и множится, по-разному отражаясь в нескольких персонажах и даже целых группах людей. Двойничество у В. Шарова

приобретает статус массовости, оно расширяется и делает возможным поставить в один ряд человека и всю нацию, тем самым полифонически объективно и всесторонне раскрывая магистральную тему.

В «Возвращении в Египет» также представлены близнечные пары двойников в бахтинском их понимании, то есть основанные на карнавальной пародийности. Так, например, надежды на революцию, питаемые режиссером Блоцким, художником дядей Валей, Гоголем младшим, его идейным воплощением Чичиковым и другими персонажами, гипертрофируются в образе дяди Святослава. Блоцкий о революции «теперь говорит как о новом преображении Господнем, единственном, что может нас спасти» [2, с. 112]; дядя Валя, делая эскизы на историческую тематику, русскую революцию рисует как «неуклонное восхождение», итогом которого становится «поверженная Германия: наш флаг над Рейхстагом и Парад Победы на Красной площади» [2, с. 162–163]; Гоголь младший, как уже отмечалось, видит в революции возможность свергнуть греховную монархическую власть. Дядя Святослав же, как наиболее последовательный приверженец коммунизма и его «пророков», не только не видит отрицательных сторон жестокого режима, но и наделяет его сакральным смыслом, смешивая антирелигиозную советскую власть с божественным замыслом: «Ленин, вслед за ним Сталин, встали на твердую почву веры. Земля обетованная есть земля Божья, греху на ней места нет» [2, с. 571]. Хотя многие персонажи, как нами было продемонстрировано, стоят на позиции поиска смысла в убийствах, дядя Святослав является носителем наиболее абсурдной и, с точки зрения религии, богохульной позиции. Герой не только искренне и последовательно доказывает правильность возвышения человека над Богом, но и сравнивает вклад в историю человечества Иисуса Христа и Ленина («Не важно кому молимся — Христу или Ленину» [2, с. 591]).

В связи с тем, что определяющей чертой мировоззрения героев «Возвращения в Египет» является перманентная подвижность, ведущая к частой смене взглядов, признаком системы персонажей в исследуемом романе становится двойственность героев, основанная на внутреннем конфликте. Большая часть персонажей, имеющих глубоко религиозные взгляды на мир (Гоголь младший, Петр, Ференц, Юрий, Артемий и др.), в условиях прихода советской власти и потери устойчивой духовной традиции оказываются, с их точки зрения, в безвыходном положении. Признание пролитой во время Гражданской войны крови бессмысленной, а репрессий — сугубо признаком тоталитарной системы значит для этих персонажей отсутствие связи с Богом, что и ведет за собой попытки связать происходящее в стране с Исходом, великим Божественным планом и построением Рая на Земле.

Дядя Петр, один из наиболее критичных по отношению к революции героев, после прочтения Колиного синопсиса к «Мертвым душам» пишет: «Сейчас о коммунизме написаны уже не только романы и повести; есть обычный типовой учебник, в котором столько мыслимых и немыслимых подробностей, что ясно: на сей раз в тех, кого послал на разведку, Моисей не ошибся» [2, с. 296]. При этом дядя Петр не верит в возможность человека отказаться от Бога и самостоятельно, путем коллективного труда, построить Рай, так как это зависит только от воли Господа. Другие члены рода Гоголей, поддерживая старообрядчество и осуждая внесение в исконно русскую церковь западных традиций, все же находят положительные стороны в империализме и монархии, преследовавшей раскольников и объявившей их деятельность незаконной. Так, дядя Артемий считает, что «государство есть источник жизни» и «своими соками оно питает каждую душу» [2, с. 302]; дядя Ференц находит в знаменитой поэме Гоголя свидетельство бессмертия крестьянских душ за счет «наместника Бога на земле», который вносит за них подати [2, с. 302]. В то же время Ференц с осуждением высказывается по поводу «Сталинской монархии», сделавшей постоянную гражданскую войну «обычным правильно функционирующим институтом» [2, с. 587].

Подобное явление ведет за собой отсутствие характерных для полифонического романа Достоевского двойников-антагонистов, которые стояли бы на противоположной позиции относительно других персонажей. В связи с тем, что герои так или иначе могут противоречить себе и менять свои взгляды, найти в системе персонажей крайнюю им противоположность не представляется возможным. Дядя Святослав как герой, чья позиция в нарративе романа осознается реципиентом наименее приближенной к истине, все же дублирует мнения остальных персонажей, которые в то или иное время могли придерживаться тех же взглядов, что и он. При этом в романе «Возвращение в Египет» нет и героя-резонера, который отражал бы четко сформированную позицию автора: система персонажей данного произведения выстроена по принципу, наиболее приближенному к бахтинскому пониманию полифонии. Герои буквально являются воплощением идеи или одновременно нескольких точек зрения, что подчеркивается, например, полным отсутствием описания внешнего вида и характера. В нарративе романа персонажи выступают сугубо «голосами», несущими полифоническое множество мыслей, что акцентируется и эпистолярной формой произведения. Истинность или ложность различного рода высказываемых идей, определяется не статусом персонажа, что характерно для монологизма, а общей идейно-тематической структурой текста. Наставничество героев (например, Кормчий) не делает их носителями

достоверного и непоколебимого знания, что в целом и порождает именно равноправную полифонию голосов.

Таким образом, в романе «Возвращение в Египет» система персонажей базируется на явлении двойничества, которое М. М. Бахтин относит к признакам полифонического видения. При этом наиболее распространенным типом является тип двойников-дублеров, с разных сторон раскрывающих одну и ту же идею. Выявление двойников-антагонистов в анализируемом тексте затруднено в связи с динамичностью и двойственностью взглядов персонажей. Истинность / ложность тех или иных высказываемых точек зрения выявляется сугубо в связи с художественным целым, а среди персонажей отсутствуют герои-носители авторского мировоззрения, что и порождает полифонию голосов. Однако с помощью композиционных и стилистических приемов (например, карнавализации) в романе все же расставлены смысловые приоритеты, что указывает и на функционирование элементов монологического высказывания.

Библиографические ссылки

1. *Агранович С. З., Саморукова И. В.* Двойничество. URL: https://knigogid.ru/books/355859-dvoynichestvo/toread (дата обращения: 25.07.2025).

2. *Шаров В*. Возвращение в Египет. М. : Текст, 2020.

3. *Шейко-Маленьких И. В.* Проблемы поэтики прозы В. Шарова // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2006. № 2. С. 84–88.

УДК 82.09

ВНЕЯЗЫКОВЫЕ ПРИЕМЫ ВОССОЗДАНИЯ ПРОШЛОГО В СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

С. А. Лунькова

Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы, Москва, Россия, s.lun04@mail.ru

В статье исследуются внеязыковые приемы воссоздания прошлого в современной исторической прозе на примере романа Алексея Иванова «Тобол». Основная задача работы — выявить, как автор сочетает исторические факты и вымысел для создания достоверного и эмоционально насыщенного образа прошедших эпох, а также проанализировать этические аспекты изображения прошлого. Исследование показывает, что ключевая задача Иванова заключается в синтезе документальной основы с художественной фантазией. В «Тоболе» автор использует множество реальных исторических фигур, гармонично вплетая в повествование вымышленных персонажей. Судьбы последних позволяют раскрыть как масштаб исторических событий, так и мифологическое восприятие Сибири, демонстрируя при этом неоднозначность этических оценок прошлого, особенно ярко выраженную в образе Петра I, где «чудо» и «чудовище» сходятся воедино.

Ключевые слова: Алексей Иванов; исторический роман; поэтика; историческая достоверность; реконструкция; литературоведение.

EXTRA-LINGUISTIC TECHNIQUES FOR RECREATING THE PAST IN MODERN HISTORICAL PROSE

S. A. Lunkova

Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba, Moscow, Russia, s.lun04@mail.ru

The article explores extra-linguistic techniques of recreating the past in modern historical prose using the example of Alexey Ivanov's novel “The Tobol”. The main objective of the work is to identify how the author combines historical facts and fiction to create a reliable and emotionally intense image of past eras, as well as to analyze the ethical aspects of depicting the past. The study shows that Ivanov's key task is to synthesize the documentary basis with the artistic fantasy. The author uses a variety of real historical figures, harmoniously weaving fictional characters into the narrative in “The Tobol”. The fate of the latter allows us to reveal both the scale of historical events and the mythological perception of Siberia, while demonstrating the ambiguity of ethical assessments of the past, especially vividly expressed in the image of Peter I, where “miracle” and “monster” come together.

Keywords: Alexey Ivanov; historical novel; poetics; historical authenticity; reconstruction; literary criticism.

Исторический роман — жанр, в котором прошлое оживает не просто как хроника событий, а как живая ткань судеб, конфликтов и мировоззрений. Особенно сложной и значимой становится задача писателя, когда речь идет о периодах радикальных перемен, когда старое сталкивается с новым, центр — с периферией, цивилизация — с традицией. В романе «Тобол» Алексей Иванов берется за амбициозную задачу: показать эпоху петровских реформ не с парадных улиц Петербурга, а с далеких берегов Иртыша, где история обретает иной масштаб, иной голос и иное лицо.

Отказавшись от упрощенных моральных схем и героического пафоса, Иванов создает многоголосое, многомерное повествование, в котором документальная точность переплетается с мифологическим воображением, а колонизация Сибири предстает не как триумфальный марш цивилизации, а как сложный, болезненный и этически неоднозначный процесс. Через призму судьбы реальных и вымышленных героев — от царя Петра I до ссыльных шведов и остяцких девушек — автор исследует природу власти, цену прогресса и возможность диалога между культурами.

Мастерство прозаика, обратившегося к исторической тематике, заключается во многом в умении соединить исторические факты, исторических персонажей с вымыслом. Прототипы придают достоверность, вымысел — масштабность, эмоциональный окрас. Иванов обладает таким мастерством.

«Тобол» Алексея Иванова представляет собой исторический эпос о колонизации Сибири при Петре I. Это роман-пеплум, жанр, предполагающий масштабность и драматизм события. Иванов берет широкую историческую дистанцию: действие охватывает рубеж XVII–XVIII веков, когда в далеком городе Тобольске — столице тогдашней Сибири — сталкиваются старый уклад и ветер петровских реформ. Своеобразие «Тобола» в том, что автор смотрит на историю с периферии империи. Центр — Петербург, Москва — остается за кадром, а в фокусе — окраина. Суровый и притягательный мир сибирского пограничья, где русский воевода, православный миссионер, шаман-ягун и ссыльный шведский офицер оказываются участниками одной драмы. Ивановский роман богат множеством персонажей и сюжетных линий, словно пестрая мозаика. Реализм в нем соседствует с элементами мифологии и магического — автор вплетает в ткань повествования сибирские легенды, шаманские видения и библейские аллюзии. Благодаря этому «Тобол» выходит за рамки простой хроники: перед читателем предстает мифологема Сибири — как земли, где чудо соседствует с чудовищным, прогресс — с варварством, а история обретает почти сакральное измерение. Иванов переосмысляет жанр русского исторического романа, сочетая документальную основу — реальные события, фигуры Петра I, губернатора Гагарина, картографа Ремезова — с новаторским взглядом, близким современному читателю.

Алексей Иванов в «Тоболе» сочетает множество исторических фигур с группой вымышленных героев, создавая масштабное полотно, где вымысел и история равноправны, дополняют друг друга. Из реальных: губернатор Матвей Гагарин, картограф Семен Ремезов, царь Петр I, митрополит Филофей, пленный швед Страленберг, Девлет-Гирей и другие — почти все ключевые официальные лица Сибири того времени. Иванов тщательно следует реальным биографиям. Гагарин действительно проводил экспедиции, затем был казнен за взятки: «16 марта 1721 г. Г. был повешен перед окнами Юстиц-коллегии, в присутствии царя и всех своих знатных родственников» [5, с. 81].

Ремезов создал «Чертежную книгу Сибири». Страленберг был пленен и написал книгу: «Ф. И. Страленберг прославился благодаря тому, что, вернувшись из русского плена, из Сибири и из экспедиции Д. Г. Мессершмидта, издал в 1730 г. в Стокгольме свою знаменитую книгу (Strahlenberg 1730)» [2, с. 253]. Девлет-Гирей осаждал Тару: «7 сентября 7160 (1651) г. 22 к монастырю неожиданно подошли 100 воинских людей царевичей Девлеткирея и Аблаева сына Кучука, разграбили и пожгли монастырь, убили трех старцев и 17 человек монастырских служек и увели с собою 20 человек обоего пола» [6, с. 24]. Такие фигуры придают роману документальную основу. Вымышленные герои — к примеру, молодой офицер Иван Демарин, остячки Айкони и Хомани, этнограф Григорий Новицкий. Айкони и Хомани — девушки из народа — полностью плод фантазии, но их линия позволяет показать мифологическое восприятие Сибири.

В «Тоболе» Алексея Иванова этические акценты расставлены вокруг темы колонизации, столкновения цивилизации и традиции, новаторства и консерватизма. Иванов известен стремлением давать объективную картину. В «Тоболе» русские завоеватели не изображены ни благодетелями, ни исключительно угнетателями — они разные.

Сибирские туземцы ханты, манси — тоже: показаны и благородные старейшины, и коварные воины. Остячка Хомани выражает тоску по своей прежней жизни и то, как тяжело ей в неволе, а также о забвении традиций ее народа. «Здравствуй, Большой Лес, — негромко заговорила она по-хантыйски. — Я так давно не была у тебя… Мне очень грустно и одиноко. Меня держат в неволе и бьют. Моя сестра прячется от людей, а мой народ принял другого бога. Никто тебя уже не слушает, Большой Лес, и никто не слышит меня» [3, с. 621].

Другая остяцкая девушка Айкони просит о свободе, обращаясь к своим соплеменникам на родном языке. «Епарка, Покачей, — негромко окликнула Айкони по-мансийски. — Отпустите меня. Разрежьте мои веревки» [3, с. 542].

Вместе с тем роман не нейтрален к нравственным вопросам власти и прогресса. Иванов подчеркивает, что внедрение новых порядков идет жестоко: губернатор Гагарин строит форпосты и заводы, но ценой притеснений местного населения и коррупции: «На обратном пути по Иртышу, уже ниже болотистого Зайсана, Лихарев заложил еще один ретраншемент — Усть-Каменогорский, а меж крепостей утыкал всю реку сторожевыми форпостами» [3, с. 409].

О коррупции свидетельствует оставшееся письмо Гагарина царю: «И я, раб ваш, приношу вину свою пред вашим величеством, яко пред самим Богом, что правил Сибирскую губернию и делал многие дела просто, непорядочно и не приказным поведением, також многие подносы и подарки в почесть и от дел принимал и раздачи иные чинил, что и не подлежало, и в том погрешил пред вашим величеством» [1, с. 155].

В романе трагически звучит линия сибирского князька Девлет-Гирея: он сотрудничал с русскими, старался сохранить свой народ, однако его планы привели к страшным последствиям: «Коварный Девлет-Гирей примкнул к Мергену: он мечтал возродить Сибирское ханство Кучума. Девлет и Мерген истребили Ирбитскую слободу и Катайский острог и спалили скит старца Далмата — старец уцелел только чудом» [3, с. 352].

Есть сцены расправ над бунтующими остяками, которые не вызывают у автора одобрения — текстом это не говорится, но тон описания сочувственный к жертвам и критический к палачам. Одновременно автор дает понять: прогресс все же несет и благо — в Тобольск приходят образование, наука. Но и здесь есть этическая двусмысленность: учитель-миссионер искренне несет свет веры и знаний, но его методы где-то и ломают души. Иванов высказывает мысль, что история не черно-белая, и моральные оценки зависят от точки зрения. Он словно предлагает читателю: «Смотри, как было сложно: центр и периферия, оба правы и неправы по-своему».

Особенно ярко это выражается в образе Петра I, который появляется в финале романа. Колобаева обращает внимание, что «фигура Петра <…> видится прежде всего неоднозначной <…> в которой одновременно сошлись и непримиримо столкнулись начала „чуда“ и „чудовища“» [4, с. 387]. Действительно, Иванов показывает Петра и как дальновидного реформатора, и как жестокого правителя, равнодушного к судьбам отдельных людей. Такая двойственность этической оценки — смелый шаг, учитывая, что Петра в официальной историографии принято восхвалять.

С одной стороны, Иванов словно говорит: «Едва ли мы имели бы право приложить к иному времени наши мерки и наши требования» [1, с. 155]. С другой — сопоставляя судьбы героев, он проводит, например, параллель: жестокость Петра мало чем лучше дикости шамана — оба

губят людей ради своих идей. Это мощный этический посыл: цель не оправдывает средства.

«Тобол» Алексея Иванова представляет собой современный исторический роман, мастерски сочетающий документальность и вымысел. Автор смещает фокус на периферию империи — Сибирь, предлагая уникальный взгляд на колонизацию и столкновение цивилизаций. Роман исследует сложные этические дилеммы власти, прогресса и межкультурного взаимодействия, избегая однозначных оценок. Ключевым элементом становится неоднозначный образ Петра I, воплощающий как прогрессивные идеи, так и жестокость. Иванов, критически сопоставляя разные формы насилия, транслирует главный посыл: цель не оправдывает средства. Таким образом, «Тобол» не только переосмысливает жанровые каноны исторического романа, но и предлагает глубокое этическое осмысление прошлого, побуждая читателя к самостоятельному и критическому восприятию исторических процессов.

Библиографические ссылки

1. *Бестужев-Рюмин К. Н.* Двухсотлетние поминки по В. Н. Татищеву // Известия Санкт-Петербургского славянского благотворительного общества. 1886. № 4–5. С. 154–157.

2. *Бондарь Л. Д., Бородаев В. Б., Вальравенс Х., Зорин А. В., Лефельдт В.* Ф. И. Страленберг и его карта великой Татарии (Два письма Ф. И. Страленберга к И. Ф. Брейне 1723 и 1724 гг.) // Кунсткамера. 2022. №1 (15).

3. *Иванов А. В.* Тобол. Мало избранных : роман-пеплум. М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2018.

4. *Колобаева Л. А.* Русский исторический роман по-новому : «Тобол» Алексея Иванова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия : Литературоведение. Журналистика. Т. 24. № 3. С. 376–389.

5. *Корсакова В. Д.* Гагарин, Матвей Петрович // Русский биографический словарь. СПб., 1914. Т. 4.

6. *Миллер Г. Ф.* История Сибири : в 2 т. / 2 изд., доп. М. : «Восточная литература» РАН, 1999. Т.1.

УДК 821.161.1 821.161.3

СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА И МАНИПУЛИРОВАНИЕ ОБЩЕСТВЕННЫМ СОЗНАНИЕМ

И. И. Морозова

Институт философии Национальной академии наук Беларуси, Минск, Беларусь, inesmorozova@bk.ru

В статье представлен анализ современной художественной литературы в качестве одного из средств манипулирования общественным сознанием. Анализируются как позитивные, так и негативные аспекты процессов манипулятивных практик, в результате которых происходит аберрация ценностей и установок личности. Актуализируется возрастание социальной ответственности автора в современном литературном процессе.

Ключевые слова: манипулирование; общественное сознание; литературный процесс; автор; аберрация; ценности.

CONTEMPORARY FICTION AND THE MANIPULATION OF PUBLIC CONSCIOUSNESS

I. I. Morozova

Institute of Philosophy of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus, inesmorozova@bk.ru

The article examines contemporary fiction as a means of manipulating public consciousness. Both the positive and negative aspects of manipulative practices, which result in the aberration of the values and attitudes of the modern individual, are analyzed. The increasing social responsibility of the author in the contemporary literary process is highlighted.

K***eywords*:** manipulation; public consciousness; literary process; author; aberration; values.

Художественная литература различных эпох и народов практически всегда выступала в качестве одного из средств манипулирования общественным сознанием. И в том нет ничего предосудительного именно в том случае, когда это манипулирование носит исключительно позитивную интенциональность, обусловленную значимым содержательным потенциалом, облеченным в соответствующую этому потенциалу эстетическую форму.

Каждому времени, каждой эпохе свойственны свои закономерности и запросы социума. Художественная литература всегда оказывала

существенное влияние на общественное сознание, однако степень этого влияния всегда была разной, что, в свою очередь, определялось целым комплексом как субъективных, так и объективных факторов, о чем неоднократно уже указывалось в исследовательской практике.

Безусловно, современная художественная литература представлена неравноценными текстами. Это естественно и вполне закономерно, прошлые эпохи в мировой литературе также характеризуются подобной определенной степенью неравноценности художественного уровня. Однако, например, вызывает определенную озабоченность состояние современной литературной ситуации постмодернистской парадигмы, широко отражающей негативные доминанты художественного сознания: декларативную асоциальность, дискретность мышления, десакрализацию ценностей и норм, что, в свою очередь, актуализирует проблему восприятия литературы субъектом, необходимость корректировки этого восприятия для наиболее адекватного осмысления художественной реальности и формирования сознания реципиента. Данная ситуация представлена манипулированием с негативной интенциональностью, направленной на конструирование псевдосмыслов и ложных ценностных установок.

Смена социокультурных парадигм, стремительно ворвавшаяся во все сферы жизни, обнажила самую табуированную, предоставив на всеобщее усмотрение сексуальную свободу и разболтанность человека, стремление выйти за пределы нравственности, морали. Сексуальная раскрепощенность, парадоксальным образом, воспринимается (а то и навязывается) как признак истинной внутренней свободы человека, постулируется принцип сексуальной вседозволенности и приемлемости различных сексуальных извращений. В индивидуальном и обыденном сознаниях прочно укореняется мысль о том, что быть сексуально свободным, лояльным, сексуально озабоченным — это модно, современно, стильно. Наблюдается гипертрофированный интерес к телесности, человеческому телу, наготе, плоть доминирует над душой, о которой мало кто заботится из тех, кто сексуально одержим. В творчестве А. Глобуса широко представлен комплекс указанных тенденций, сыгравшем, по мнению некоторых критиков, революционную роль в развитии белорусского искусства, если иметь в виду отражение в его текстах («Дамавікамерон», «Літары», «POST SCRIPTUM» и др.) неприкрытой аморальности и непристойности, что вызывает у исследователей справедливое и вполне объяснимое чувство брезгливости и морального осуждения.

В современной художественной литературе на протяжении ряда лет явственно прослеживается стремление авторского сознания отразить девиантное поведение, аморальность, деструктивность в межличностных отношениях, нашедшее реализацию в романе российского автора

А. Семенова «Голые циники» [6], в котором отражена сомнительность претензии на любовь между двумя молодыми людьми, демонстрирующими духовную и моральную неразвитость, ограниченность. Находясь в плену примитивного физиологизма и легкой наркотической одурманенности, искусственно накручивая себя и придумывая несуществующие причины для взаимных обид, они почти закономерно приходят к абсурдному финалу никому не нужных смертей и суицида. Автор «Голых циников», в качестве рекламного хода на обложке книги (в качестве приема манипулятивных практик), стремится преподнести историю взаимоотношений героев как полную трагизма любовную драму с жуткой ревностью и бушующими страстями, каковых еще не знала «мировая» литература: «Что такое любовь? Спросить у Омара Хайяма? Что он знает о физиологии отношений?.. Что такое страсть? Спросить у Захер Мазоха? Да не знает он настоящей боли. Боль приходит с воспоминаниями. Поэтому спросите у героев книги — Ричарда и Варвары. Они скажут правду. А вы… заплачете» [6]. Какая самонадеянность! В тексте романа, конечно, существует несколько смысловых планов, в нем присутствует определенная система нравственных координат, но отношения двух лишены психологической усложненности и каузальности, нет динамики чувств, есть некая констатация упрощенного взаимодействия на физиологическом уровне, изрядно сдобренного сексуальными инвективами. И даже убийство соперника из чувства ревности не доказывает «кипучести» страстей.

Вечная борьба эроса и танатоса губительна для человека, тем более для поколения однонаправленных индивидов, определяемых современными психологами как генитальный тип. Это лица интеллектуально сниженные, для сознания которых характерно неразличение разницы между элементарными понятиями сексуальной культуры. Лексика героев романа А. Семенова перенасыщена сексуальными инвективами, нецензурщиной, грубоватым сленгом, свидетельствующими о деградирующем состоянии молодого поколения, художественно воплощенном в «генитальной» литературе.

Как считает известный специалист в области изучения психофизиологических и социально-психологических аспектов функционирования ненормативной лексики Л. А. Китаев-Смык, «в исторические, „переходные“ периоды у части общества возникает массовая дебилизация. При этом наименее защищенные социальные слои (молодежь и люди с недостаточным образованием) вынуждены использовать эротизацию своей вербальной активности как культурную (антикультурную) защиту. Их речь изобилует словесными протезами — сексуально-скабрезными выражениями (как неосознанный протест против социального давления). И, наверняка, не случайно сексуальные образы, посылы, считавшиеся еще

недавно непристойными (нецензурными) сейчас проникают на экраны телевизоров, на сцены театров, на страницы книг и газет одновременно с нарастающей модой на авангардистское искусство» [2, с. 126].

Безусловно, в реализации эпатажного поведения, деструктивной сексуальности, гипертрофированной ненормативности лексикона выражается своеобразный экзистенциальный, социальный и нравственный протест против существующей несправедливости окружающей действительности. Но этот протест носит разрушительный характер, в первую очередь, для самого носителя протестных интенций, зачастую, превращая его в заложника и раба одновременно собственных деструктивных поведенческих моделей, нарушая целостность человеческого бытия. И Э. Фромм бесконечно прав, указывая на тот факт, что «клинические данные со всей ясностью показывают, что мужчины и женщины, посвятившие свою жизнь неограниченному удовлетворению сексуальных желаний, не достигают счастья, а часто и страдают от тяжелых невротических конфликтов и симптомов. Полное удовлетворение всех инстинктивных потребностей не только не составляет фундамент счастья, но даже не гарантирует душевного здоровья» [7, с. 165].

Наиболее разнообразно деструктивные тенденции индивидуального сознания и поведения представлены в творчестве российского автора Вл. Сорокина, известного эпатажной скандальностью текстов, граничащей с психопатологией. Полагая, что творческая свобода писателя не знает границ и находится в плоскости чисто технических, а не нравственных или культурных координат, воодушевленный эстетикой безобразного в творчестве Маркиза де Сада, Вл. Сорокин представил на суд читателя информационный поток безнравственной словесной грязи, некрофильства, порнографии, каннибализма, садомазохизма, в буквальном смысле фекализма, что, в свою очередь, заставляет исследователей-литературоведов определить такое творчество «канализационной» литературой и дегенеративным искусством, свидетельствующим только о том, что «грубая чувственность восполняет вакуум эмоциональности, характерной для выхолощенной шизоидной позиции» [3, с. 79].

В подобных художественных текстах моделируется тип усредненного человека, нивелированного и интегрированного в общество с царящей атмосферой потребительства в самом широком смысле слова. За кажущейся эпатажностью, непохожестью, нестандартностью сексуального поведения скрывается тип обычного среднего человека с декларацией узкого принципа «быть как все», с поверхностным отношением к окружающему миру, с однообразием жизненных установок, поступков, лексики и стиля, усиливая ощущения отчужденности и «потерянности», являясь психотипами, у которых «сложные ценностные категории не входят в их

когнитивную структуру» (С. Г. Кара-Мурза). Э. Фромм проницательно констатирует наличие подобных тенденций, наблюдаемых на Западе в середине пятидесятых годов XX века: «Человеческие взаимоотношения сводятся в основном к взаимоотношениям отчужденных друг от друга автоматов, причем безопасность каждого из них основана на его близости к стаду и сходстве мыслей, чувств и поступков» [7, с. 158]. Реализуя на практике такие жизненные установки, человек теряет собственную индивидуальность, происходит растворение человека в массе, в сообществе людей, в которое он попадает, личностные качества ослабевают под давлением коллектива, о чем неоднократно утверждал Н. А. Бердяев, отстаивая принципы персонализма, происходит потеря собственной идентичности, что и находит отражение в указанных художественных произведениях, лишний раз подтверждая мысль о том, что: «Новые ценности входят в ценностную систему общества, не успевая ни адаптироваться к традиционным ценностям, ни пройти «культурную обработку». Это ведет к определенным изменениям в структуре личности, ее ценностно-смысловых ориентаций, что, в свою очередь, обусловливает формирование новой шкалы базовых ценностей общества» [5, с. 163].

В исследовательской практике неоднократно отмечается, что процесс художественной перцепции предполагает сотворчество адресата с художником, активизацию жизненного опыта воспринимающего. Восприятие текста требует от реципиента активной творческой позиции, способности к интерпретации, художественному диалогу. Необходимо понимать, что реципиенты с неустойчивой психикой, чрезмерной импульсивностью и склонностью к аффектации, могут попасть в информационную (текстологическую) ловушку, что приведет к смещению в их индивидуальном сознании истинных акцентов и социально-нравственных установок, мировоззренческому сдвигу, поскольку художественные тексты в большинстве случаев обладают многосмысловыми уровнями (скрытыми или явными), подчеркивая манипулятивную направленность. Это позволяет говорить о том, что «акт отчуждения духовной самостоятельности реципиент принимает за ее утверждение, а собственную зависимость и подчинение в этом акте он либо не замечает, либо воспринимает как форму добровольной солидарности с тем, с кем вступает в контакт» (Ю. А. Ермаков).

Манипуляция с позитивной интенциональностью достаточно широко представлена в мировой литературе, и не следует забывать, что белорусская литература является частью мировой художественной литературы со всеми вытекающими последствиями. Она содержит в себе очень многое из того, чем наполнен мировой литературный процесс. Современная белорусская литература представляет собой неоднородное явление, отражающее разнообразие стилей и направлений, тематики, проблематики и

жанровой специфики, актуализирующее широкий спектр изменений, происходящих в обществе, концептуальное осмысление существенных проблем бытия, эстетически переосмысливая их на различных уровнях. Современный литературный процесс представлен многобразием имен, чье творчество отражает как поиски нового героя, так и новых художественных форм.

За последние десятилетия в белорусской литературе появилось немало достойных произведений, отвечающих взыскательному читательскому вкусу. Они отражают тематическое и жанровое многообразие, нравственную беспощадность, граничащую с этическим максимализмом, глубину и широту поднимаемых экзистенциальных и метафизических проблем. Такие произведения, отражающие в себе смыслы для ума и сердца человека, читатель может найти в творчестве А. Андреева, А. Браво, О. Ждана, А. Златковской, А. Козлова, Н. Костюченко, А. Федоренко, Н. Чергинца, и это далеко не полный перечень имен, достойно представленных в современном литературном процессе, своим творчеством подтверждающие тот неоспоримый факт, что «общечеловеческие ценности не являются чистой идеализацией, их невозможно просто выдумать или навязать обществу, они создаются и осознаются людьми, чтобы их жизнь имела цель и приобрела смысл в повседневной жизни, и, таким образом, общечеловеческие ценности имеют экзистенциальную наполненность» (В. В. Котлярова).

Следует также добавить, что чрезмерная тенденциозность в прозе, навязчивая нравоучительность существенно снижает степень художественности. Читатель ждет от художественного текста не авторских поучений и банальных истин, облеченных в примитивную форму выражения, а некой эстетической неожиданности от восприятия, например, сюжетного, фабульного уровня, позволяющего ему самому вынести оценочное суждение происходящему в пространстве вымышленной реальности. Такая тенденциозность может быть эстетически оправдана, например, в психологической исповеди, которую использовала Н. Костюченко в романе-эссе «Время жатвы и время покаяния» [4], отражающим глубокую степень авторской проникновенности и искренности. Жанр психологической исповеди отражает наличие художественной реализации достаточного сложного взаимодействия субъекта и объекта повествования, одновременным носителем которых является автор произведения. Эта сложность определяется непосредственным соотношением контекста героя (объекта) и контекста автора (субъекта): «каждая конкретная ценность художественного целого осмысливается в двух ценностных контекстах: в контексте героя — познавательно-этическом, жизненном, — и в завершающем контексте автора — познавательно-этическом и формально-

эстетическом, причем эти два ценностных контекста взаимно проникают друг друга, но контекст автора стремится обнять и закрыть контекст героя <…> Эстетическая формирующая реакция есть реакция на реакцию, оценка оценки» [1, с. 3–4].

Нужно исходить из того, что художественное произведение является способом трансляции смыслов, а художественная коммуникация — средством обращения реципиента к миру автора и его героев, понимания культурного контекста художественного произведения, культурных доминант эпохи, своеобразия личности художника, его миропонимания, мироощущения, его индивидуальности. Поэтому необходимо уходить от примитивной и узкой интерпретации текстов, используя синтезированный подход в глубоком осмыслении художественной литературы, совершенствуя познавательные способности реципиента и его индивидуальное сознание, принимая во внимание аксиологическую, суггестивно-катарсическую, воспитательную функции литературы, ее способность воздействовать на самосознание личности.

Реализуя в художественной литературе манипулятивные практики, оказывающие существенное влияние на общественное сознание, каждый автор должен осознавать меру личной социальной ответственности за представленный интеллектуальный продукт, принимая во внимание непреходящее значение мысли М. Бахтина о том, что «личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но проникать друг друга в единстве вины и ответственности… Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности» [1, с. 24–25].

Следует подчеркнуть главное — литература способствует более широкому, многостороннему взгляду личности на мир, на окружающую действительность, она позволяет преодолеть субъективную ограниченность восприятия мира, который сам является многогранным и достаточно противоречивым. Для адекватного понимания человеком этого противоречивого многообразия и выстраивания собственной поведенческой линии в границах нравственной экзистенциальной перспективы и существует художественная литература. Начитанность определяет качественный уровень стилистической концепции личности в самом широком смысле слова. Стилистическая концепция личности отражает ее культурный уровень, а культура, по мнению академика Д. С. Лихачева, «это нравственность прежде всего. И задача литературы <…> воспитать у человека нравственное, честное отношение к жизни». В современных реалиях не хватает этой честности в социуме, в межличностных отношениях, причем во многих странах мира, поэтому основное значение литературы на данном этапе развития общества сохраняет свою актуальность. Даже наблюдая

определенное снижение ее функций в современном мире, все же не стоит оставлять надежду на способность художественной литературы, представляющей собой субъективную творческую реализацию эстетического опыта, устранять существующую дисгармонию в мире ради сохранения нравственной составляющей его целостности.

Библиографические ссылки

1. *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М. : Искусство, 1986.
2. *Китаев-Смык Л. А.* Социально-психологические аспекты матерной речи // Вопросы психологии. 2007. №6. С. 120–128.
3. *Козлова М. М., Хохлов А. В.* Смещение традиционных гуманистических ценностей в творчестве Владимира Сорокина : деидеологизированные аллегории или расчеловечивание? //Антропологические сдвиги переломных эпох и их отражение в литературе : сб. науч. ст.: в 2 ч. Гродно : ГрГУ, 2014. Ч.2. С. 73–80.
4. *Костюченко Н. Н.* Время жатвы и время покаяния: роман. Минск : Белорусский республиканский литературный фонд, 2016.
5. *Марук А. Н.* Социальная идентичность в современном обществе // Человек в мире социума : сб. науч. ст. Гродно : ГрГУ, 2014. С. 159–164.
6. *Семенов А.* Голые циники. М. : Астрель : АСТ, 2007.
7. *Фромм Э.* Искусство любить. СПб. : Азбука–классика, 2004.

УДК 821.161.1.09 “20”-31

БИНАРНАЯ ОППОЗИЦИЯ «ЖИЗНЬ — СМЕРТЬ» В ПОДРОСТКОВЫХ ПОВЕСТЯХ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА

О. М. Павлинова

Белорусский государственный университет,
Минск, Беларусь, oxymagicdancer@gmail.com

В статье рассматривается реализация бинарной мировоззренческой оппозиции «жизнь» — «смерть» в современных подростковых повестях.

Антиномия «жизнь» — «смерть» конкретизируется в повести Д. Соболевского «По ту сторону зеркал» на уровне хронотопа оппозициями«бессмертие» — «смерть» и «ночь» — «день». В повести Т. Крюковой «Души заброшенной штольни» на пространственно-временном уровне антиномия«жизнь» — «смерть» реализуется с помощью оппозиций «земля» — «подземное царство» и «земля» — «вода».

В повести Д. Соболевского «По ту сторону зеркал» оппозиция «жизнь» — «смерть» реализуется с помощью мифологических образов, которые связаны с переходом из реальной жизни в мир иной: образ двойников, образ зеркала и образ подземелья.

В повести Т. Крюковой «Души заброшенной штольни» антиномия «жизнь» — «смерть» раскрывается через синтез мифологических и христианских культурных кодов. Ключевой христианский образ повести «Души заброшенной штольни» — это образ главного героя Лазаря. Главный герой повести проходит трансформацию сознания от детского к подростковому, пости взрослого. Мифологические и христианские образы и аллюзии в повести «Души заброшенной штольни», связаны с инициацией Лазаря для его перехода во взрослую жизнь.

Ключевые слова: бинарная оппозиция; жизнь; смерть; подростковая повесть; современная литература; мифологический код; христианский код.

THE BINARY OPPOSITION «LIFE» — «DEATH» IN TEENAGE STORIE IN RUSSIAN LITERATURE IN THE BEGINNING OF XXI CENTURY

O. M. Pavlinova

Belarusian State University,
Minsk, Belarus, oxymagicdancer@gmail.com

The article examines the implementation of the binary worldview opposition “life” — “death” in the modern teenage stories.

Antinomy “life” — “death” is concretized in D. Sobolevsky's story “Beyond the Mirrors” at the chronotope level by the oppositions “immortality” — “death” and “night” —

“day”. In the story of T. Kryukova “The soul of an abandoned adit” at the space-time level of the antinomy “life” — “death” is realized with the help of the oppositions “earth” — «underground kingdom» and “earth” — “water”.

In D. Sobolevsky's story “Beyond the Mirrors”, the opposition “life” — “death” is realized with the help of mythological images that are associated with the transition from real life to another world: the image of doubles, the image of a mirror and the image of a dungeon.

In the story of T. Kryukova “The soul of an abandoned adit” antinomy “life — death” is revealed through a synthesis of mythological and Christian cultural codes. The key Christian image of the story “The Soul of an abandoned adit” is the image of the protagonist Lazarus. The main character of the story undergoes a transformation of consciousness from childhood to adolescence, after an adult. Mythological and Christian images and allusions in the story “Souls of an abandoned adit” are associated with the initiation of Lazarus for his transition into adulthood.

Keywords: binary opposition; life; death; teenage story; modern literature; mythological code; Christian code.

Предметом нашего исследования является бинарная оппозиция «жизнь» — «смерть» в подростковых повестях начала XXI века.

Материалом для анализа послужили три произведения подростковой литературы начала XXI века: повесть Тамары Крюковой «Души заброшенной штольни» (2024) и повесть Дмитрия Соболевского «По ту сторону зеркал» (2017). В исследуемых нами повестях авторы используют мировоззренческую бинарную оппозицию жизнь — смерть как основную оппозицию, которая формирует картину мира анализируемых художественных произведений.

В современной подростковой литературе категории жизни и смерти занимают особое место. Осознание того, что физическое существование человека имеет свой конец, является важнейшим этапом перехода от детского к подростковому мировоззрению.

Бинарная оппозиция «жизнь — смерть» проявляется в ткани художественного произведения через образы и аллюзии различных мировоззренческих картин мира. В первую очередь мифологическую и религиозную картину мира.

Наиболее ярко данная оппозиция реализуется в анализируемых нами повестях на уровне хронотопа. На этом уровне оппозиция «жизнь — смерть» раскрывается в повести «По ту сторону зеркал» через мифологическое мировоззрение.

В мифологической картине мира выделяются пространства жизни и смерти, между которыми проведена четкая граница. Так культуролог В.Н. Виноградова в статье «Граница как особая пространственная категория в народной культуре» определяет границу между категориями жизни и смерти, как отношение двух связанных между собой пространств.

Границей между пространствами жизни и смерти в повести «По ту сторону зеркал» Дмитрия Соболевского становятся все зеркала. Главный герой — восьмиклассник Денис Леонов услышал по телефону скрипучий голос незнакомца, который произнес строки таинственного стихотворения:

— Темные седые коридоры
Мрачных безнадежных подземелий…
В них ведут пустые волчьи норы
Прямиком из собственной постели [5, с. 8].

После этого загадочного случая Денис начинает видеть в зеркале какие-то темные силуэты и тени. Зеркало в представлениях восточных славян — это «символ „удвоения“ действительности, граница между земным и потусторонним» [4, с. 182].

Друг главного героя Юра Шишкин обнаружил, что перестает отражаться в зеркале после необычного случая с его родными. Родители и сестра Шишкина вели себя слишком приветливо и правильно, а потом неожиданно попытались его убить.

На пространственном уровне повести бинарная оппозиция «жизнь — смерть» реализуется с помощью оппозиции «свой — чужой», где чужой понимается, как враждебный. «Как и другие границы (межа, окно, порог, печная труба, водная поверхность и т.п.), зеркало считается опасным и требует осторожного отношения» [4, с. 182].

Исследователь Л. Н. Виноградова подчеркивает что граница между пространством жизни и смерти: «принимает на себя множество противоположных значений: ограничивает зону „своего“ и обозначает соседство с „чужим“; обеспечивает непроницаемость оградительной лини: и в то же время предусматривает возможности ее преодоления; обозначает качественно разные („хорошие“ и „плохие“) пространственные участки; сигнализирует об опасности „перехода“ из одной сферы в другую» [1, с. 20].

Хранитель зеркала предупреждает главного героя о том, что двойник может занять его место: «— Смертный… Лабиринт ждет. Второй зависит от первого, но и первый не может без второго» [5, с. 63].

Если ночью тени-двойники смогут занять место в телах главных героев, тогда души главных героев окажутся в мире зазеркалья, который в повести приравнивается миру иному или царству смерти. То есть «чужие» займут место «своих».

На временном уровне диада жизнь — смерть конкретизируется оппозицией «день — ночь». Денис видит по ночам сны, связанные с переходом в мир зазеркалья. Он путешествует по этому миру и встречает там своего двойника. Двойник путешествует по миру зазеркалья не бесцельно, он идет к заброшенной церкви, в которой находится зеркало

Хранителя. Заброшенная церковь, увенчанная железным крестом, становится еще одним образом, связанным с границей жизни с потусторонним миром: «Здание осело на левый бок, отчего противоположная стена частично осыпалась; окна зияли черными провалами. Из узкого подвального окошка тянуло сыростью» [5, с. 71]. То, что когда-то олицетворяло собой жизнь и свет, теперь связано с темнотой и смертью. В подземелье этой полуразрушенной церкви находится зеркало, которое от двойников спрятал Хранитель.

Денис и его друзья начинают вспоминать все странные случаи с зеркалами, потому что после слов Хранителя становится ясно, что проникновение двойников связано с искажением границы зеркала, которое вызвано каким-то разрушением. Герои вспоминают, что 6 месяцев назад, прошлым летом они отдыхали на базе отдыха в Тенистом. Кто-то из друзей решил запустить ракету, которая угодила в подвал заброшенного театра. Значит в реальном мире зеркало Хранителя находится в подвале разрушенного театра недалеко от поселка Тенистый.

Герои повести во главе с Денисом Леоновым приезжают в Тенистое и находят зеркало в подвале разрушенного театра. Антон Орковский показывает друзьям, как пройти в Зазеркалье. Неожиданно оказывается, что двойник Антона, вышел из разбитого зеркала Хранителя сразу после взрыва, пока настоящий Антон был без сознания, и еще полгода назад занял место Антона в реальном мире. Псевдо-Антон намеревается разбить зеркало в настоящем мире, чтобы Денис и его друзья смогли освободиться только тогда, когда их двойники умрут в реальности.

Зеркала в художественном пространстве повести «По ту сторону зеркал» становятся границей перехода в мир иной, где находятся отражения и тени людей. То есть мир Зазеркалья — это мир теней.

В повести Д. Соболевского оппозиция «жизнь — смерть» реализуется через мифологические образы, которые связаны с границей между реальным миром и миром иным (загробным). Такими образами в повести «По ту сторону зеркал» являются: образ двойников главных героев, образ зеркала и образ подвала и подземелья.

В повести «Души заброшенной штольни» Т. Ш. Крюковой оппозиция «жизнь — смерть» наиболее ярко конкретизируется на пространственно-временном уровне через образы мифологического и религиозного мировоззрения.

Главный герой повести мальчик Лазарь отправляется со своим отцом в геологическую экспедицию. Отец Лазаря ставит геологию и поиски месторождений камней превыше всего. Мальчик случайно падает на собранные экспедицией коробки с камнями. Тогда отец обвиняет сына в том, что тот повредил найденные экспонаты. Обида на отца приводит мальчика, который просто хотел уйти подальше, к незнакомому ущелью.

Первый мифологический образ, который связан с границей перехода в иной мир — это мост. Граница между землей и водой. Тут оппозиция «жизнь» — «смерть» реализуется оппозицией «земля — вода». В ущелье главный герой видит потрясающей красоты водопад: «Через водопад был перекинут мостик из пары сколоченных вместе бревен» [2, с. 42]. В славянской мифологии мост соединяет этот и тот свет. Переход через границу моста ведет к смерти, которая, «по народным представлениям, не является концом жизни, а лишь переходом ее в другое состояние» [6, с. 306]. Этот переход труден — на пути человека возникают преграды и испытания.

Главный герой поскальзывается на мосту и проваливается в подземный ход, который ведет к подземной пещере. Мост в славянской мифологии тесно связан с образом болезни и смерти. Главный герой 4 дня будет находится на границе жизни и смерти в пещере, у которой нет видимого выхода, и она очень напоминает склеп. Итак, на пространственно-временном уровне в повести «Души заброшенной штольни» оппозиция «жизнь — смерть» конкретизируется оппозициями «земля» — «подземное царство» и «земля — вода».

Имя Лазарь отсылает нас к христианскому религиозному мировоззрению и библейским образам. «Лазарь — Четвородневный, в христианских преданиях человек, воскрешенный Иисусом Христом через четыре дня после погребения» [3, с. 33.]. В Евангелии от Иоанна повествуется о том, что Лазарь, брат Марии и Марфы, умер от болезни. Марфа подтверждает Иисусу свою веру в воскресение. После этого Христос обращается к Лазарю, чтобы он вышел из склепа. Иисус воскрешает Лазаря к жизни. В сюжете повести «Души заброшенной штольни» главный герой попадает в пещеру и выбирается оттуда только на четвертый день.

В подземной пещере, которая оказывается заброшенной штольней, Лазарь встречает мифологических бессмертных персонажей: Великого Полоза, колдуна Агата, кота Пирита, русалку Аквамарин, бессмертную красавицу Нефрит, богатырей Александрита и Изумруда. На уровне системы персонажей в повести «Души заброшенной штольни» Т. Крюковой оппозиция «жизнь — смерть» реализуется оппозициями «несмерть — смерть» и «бессмертие — смерть».

Один из ключевых мифологических образов — это образ огромного змея, Великого Полоза. Когда-то очень давно жестокие разбойники заперли в штольне старателей, который добывали драгоценные камни. По легенде хранители гор превратили старателей в змей. «Духи [гор] сплели из всех гадов гигантского змея и назвали его Великим Полозом. Наделили Змея силищей небывалой и велели ходы прорыть в горах, чтобы под землей можно было передвигаться так же свободно, как и над землей» [2, с. 33].

Великий Полоз будет существовать в горах вечно, чтобы защитить драгоценные камни от жадности и жестокости некоторых людей. В славянской мифологии подчеркивается хтоническая символика образа Змея и его тесная связь с подземным миром и миром мертвых.

Колдун Агат, русалка Аквамарин, красавица Нефрит, богатыри Александрит и Изумруд и кот Пирит — мифологические персонажи, которые связаны с силой камней заброшенной штольни.

Лунная девочка Адуляр воплощает в себе внутренний свет или свет души. Лазарю на какой-то момент кажется, что в нем уже совсем нет света. Именно Адуляр возвращает главному герою веру в себя и дарит ему лунный камень. Она говорит мальчику: «свет есть у всех детей, и даже у некоторых взрослых. У большинства он постепенно гаснет. Но есть те, кто проносит его до конца жизни» [2, с. 107].

В подземелье Лазарь встречает русалку Аквамарин. Образ русалки в восточнославянской мифологии связан по своему происхождению с душами умерших и с выходом за границу смерти. Аквамарин когда-то была простой девушкой из рыбацкой деревни по имени Марина. Девушка мечтала стать настоящей красавицей, чтобы скорее выйти замуж. Ведьма в уплату за красоту предложила пожертвовать красивыми ногами. Девушка стала изумительной красавицей, но ее ноги превратились в чешуйчатый хвост русалки. Лазарь добыл красные туфли злой колдуньи, нашел камень аквамарин и освободил девушку Аквамарин от заклятья.

Все мифологические образы в повести «Души заброшенной штольни», связаны с прохождением испытаний в пещере для своего рода инициации во взрослую жизнь.

«— В твоей душе всегда будет свет, — добавила Адуляр.

— Ты будешь понимать знаки природы, — тихонько прошелестела ящерица <…>

— Я защищу от всех ядов, — прошипел Великий Полоз.

— Со мной ты научишься прощать и обретешь в душе легкость, — произнесла Нефрит.

— Я дам тебе твердость и силу, — посулил Александрит» [2, с. 240].

Главный христианский образ повести «Души заброшенной штольни» — образ Лазаря также связан с трансформацией главного героя.

Мальчик переживает своего рода инициацию для перехода в более взрослый этап жизни. У Лазаря происходит трансформация детского сознания в подростковое. Он начинает видеть мир вокруг себя и ставит перед собой цели, связанные с изменением этого мира в лучшую сторону. Обитатели пещеры просили мальчика спасти штольню от любопытных глаз людей, многих из которых съедает жажда золота. Мальчик показал отцу камень пирит, который по-другому называют «золотом дураков» из-

за его сходства с настоящим золотом. В эпилоге повести «Души заброшенной штольни» мы видим заключение комиссии по разработке месторождений полезных ископаемых, в котором сказано, что «Глубокая разработка месторождения в районе N. Нецелесообразна. Рекомендовано сохранить пещеры в качестве природного заповедника» [2, с. 252]. После всех пройденных испытаний Лазарь смог защитить месторождение от глаз людей.

В результате исследования мы пришли к следующим выводам:

Отношения внутри диады «жизнь» — «смерть» зависят от характеристик картины мира, ее мифологической, религиозной или светской разновидности, которые сосуществуют в различном соотношении в культурном контексте XXI века.

Важнейшей особенностью использования бинарных оппозиций в подростковых сказочных повестях является их семантическая многозначность и реализация в более узких антиномиях.

На пространственном уровне повести «По ту сторону зеркал» Д. Соболевского бинарная оппозиция «жизнь» — «смерть» реализуется с помощью оппозиции «свой» — «чужой», где чужой понимается, как враждебный. На временном уровне повести «По ту сторону зеркал» диада жизнь — смерть конкретизируется оппозицией «день» — «ночь».

На пространственно-временном уровне в повести «Души заброшенной штольни» оппозиция «жизнь» — «смерть» конкретизируется оппозициями «земля» — «подземное царство» и «земля» — «вода». На уровне системы персонажей в повести «Души заброшенной штольни» Т. Крюковой оппозиция «жизнь — смерть» реализуется оппозициями «несмерть» — «смерть» и «бессмертие» — «смерть».

Бинарная оппозиция «жизнь» — «смерть» проявляется в ткани анализируемых произведений через образы и аллюзии различных мировоззренческих парадигм. В первую очередь мифологическую и христианскую картину мира.

В повести Д. Соболевского «По ту сторону зеркал» оппозиция «жизнь — смерть» реализуется в основном через мифологические образы, которые связаны с переходом из реальной жизни в мир иной. С границей между миром жизни и смерти связаны: образ двойников главных героев, образ зеркала и образ подвала или подземелья.

В повести Т. Крюковой «Души заброшенной штольни» антиномия «жизнь» — «смерть» раскрывается через синтез мифологических и христианских образов. Ключевой образ повести «Души заброшенной штольни», связанный с христианским культурным кодом, — это образ главного героя Лазаря. Имя Лазарь обозначает Божья помощь. Так помощь главному герою приходит в минуту самых сложных испытаний и

поисков самого себя. Главный герой повести проходит трансформацию сознания для перехода во взрослую жизнь. Картина мира преобразуется из детской в подростковую, почти взрослую.

Мифологические и христианские образы и аллюзии в повести «Души заброшенной штольни», связаны с прохождением испытаний в пещере для своего рода инициации главного героя для перехода во взрослую жизнь.

В художественной картине мира подростковых повестей чаще всего присутствует синтез мифологических и религиозных представлений о категориях жизни и смерти.

Библиографические ссылки

1.*Виноградова Л. Н.* Граница как особая пространственная категория в народной культуре // Культура и пространство. Славянский мир. М., 2004.

2.*Крюкова Т. Ш.* Души заброшенной штольни М. : Аквилегия-М, 2024.

3.Мифы народов мира : в 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. 2-е изд. М. : Российская энциклопедия, 1994. Т. 2.

4.Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд-е 2-е. М. : Международные отношения, 2002.

5.*Соболевский Д.* По ту сторону зеркал : приключенческая повесть. М. : Аквилегия-М, 2017.

6.*Толстой Н. И.* Народные толкования снов и их мифологическая основа // Очерки славянского язычества. М., 2003.

УДК 82.01:82.161.1

«РЕКА ОККЕРВИЛЬ» ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ КАК «ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ»

М. С. Праведникова

Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия, pravednikovamaria@gmail.com

Н. В. Францова

Курский государственный университет,
Курск, Россия, n.frantsova@mail.ru

В статье, посвященной анализу рассказа Татьяны Толстой «Река Оккервиль», рассматривается понятие «петербургского текста», исследуется петербургский хронотоп, анализируется комплекс сюжетных мотивов, рассматривается их пересечение с другими текстами русской классической литературы. Образ Санкт-Петербурга в рассказе интерпретируется как особый художественный текст, рассматриваются понятия «сверхтекст» и «кросс-жанровость».

Ключевые слова: русская литература XX века; Т. Толстая; мифопоэтика; «петербургский текст»; «маленький человек».

“THE OKKERVILLE RIVER” BY TATIANA TOLSTAYA AS “PETERSBURG TEXT”

M. S. Pravednikova

Saint Petersburg State University,
Saint Petersburg, Russia, pravednikovamaria@gmail.com

N. V. Frantsova

Kursk State University,
Kursk, Russia, n.frantsova@mail.ru

The article, devoted to the analysis of Tatiana Tolstaya's short story “The Okkerville River”, examines the concept of the “Petersburg text”, examines the St. Petersburg chronotope, analyzes the complex of plot motifs, and examines their intersection with other texts of Russian classical literature. The image of St. Petersburg in the story is interpreted as a special artistic text, the concepts of “supertext” and “cross-genre” are considered.

Keywords: Russian literature of the twentieth century, T. Tolstaya, mythopoetics, “Petersburg text”, “little man”.

«Река Оккервиль» — рассказ Татьяны Толстой, написанный в 1985 году. Текст содержит современное и ироническое осмысление классических мотивов русской литературы, рассматривает проблему взаимоотношений между искусством и жизнью [2, с. 103–104; 3, с. 246], изображает «маленького человека», потомка «маленьких» героев А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, С. Д. Довлатова [1], исследует «мифопоэтическое пространство» Петербурга [5].

Само название «Река Оккервиль» является гидронимом, указывающим на художественное пространство рассказа — Санкт-Петербург — и позволяет рассмотреть текст как «петербургский», поскольку традиционно таковыми считаются произведения, время и место действия которых разворачиваются в географическом и историческом Петербурге / Петрограде / Ленинграде.

Ленинград, в котором происходит действие рассказа Толстой, — это рынок, булочная, трамваи, «смертные, съедобные люди», занавесочки, одиночество и котлеты в банке, комиссионные магазины.

В этом мелком, суетном, житейски приземленном пространстве представлен центральный герой — «маленький человек» Симеонов. Его существование состоит из перевода ненужных книг с редкого языка, мимолетных встреч со случайными женщинами и походов в комиссионные магазины. Там он «добывает» свое счастье — пластинки с записями романсов в исполнении некой Веры Васильевны, популярной в прошлом певицы. Прослушивание этих «старых, тяжелых, антрацитом отливающих кругов» для Симеонова — способ сбежать от враждебной Ленинградской реальности в свой уютный, безопасный выдуманный мир — набережные реки Оккервиль, где живет его Наяда, призрак Петроградского прошлого.

В. Н. Топоров формулирует внутренний смысл и идею Петербурга в постоянном, напряженном, не сводимом к единству противопоставлении жизни и смерти, реальности и грезы, материального и духовного. И в рассказе Толстой эта дихотомия ярче всего воплощается в оккервильском пейзаже и в портрете Веры Васильевны.

Певица представлена в тексте в двух образах: симеоновском и реальном. Вера Васильевна в восприятии Симеонова, с одной стороны, бесплотна, призрачна, а с другой стороны, полностью состоит из предметов (пластинка, белые косточки, груша, гитара, шампанская бутыль, юбки и веер, длинная перчатка, тупоносые туфли с круглыми каблуками, маленькая круглая шляпка с вуалькой, покатое плечико), она почти материальна, что низводит любовь главного героя к ней на практически плотский уровень. Мечтая о встрече с предметом своего многолетнего обожания и словах признания, которыми будет сопровождаться эта мелодраматическая встреча («И, с нежностью и с жалостью глядя на пробор в ее слабых белых

волосах, будет думать: о, как мы разминулись в этом мире! („Фу, не надо“, — кривился внутренний демон, но Симеонов склонялся к тому, что надо.)») [4, с. 417], Симеонов опускается до той пошлости, которую не приемлет в других.

Настоящая Вера Васильевна разочаровывает его не только потому, что не соответствует его фантазийному образу (сухая, с белыми волосами и т.д.), но и потому, что выглядит она почти гротескно (тучная, черно- и густобровая, хохочущая, большой нос и усы под носом, схваченные старческой мутью глаза), ведет себя совершенно не как великая артистка, а как обычная старуха («Вера Васильевна крикнула через стол: „Грибков передайте!“, и Симеонов передал, и она поела грибков») [4, с. 422], она «окружила себя смертными, съедобными людьми, приблизила к себе страшного этого Поцелуева — особо, интимно приближенного самим звучанием его фамилии» [4, с. 420], что разрушает представления Симеонова об искусстве, о любви, *о себе самом* («наплевала на обещанного судьбой прекрасного, грустного, лысоватого принца, не пожелала расслышать его шагов в шуме дождя» [4, с. 420]). Столкновение при реальной встрече этих двух противоположностей (образа и реального человека) приводит к фатальному исходу: «Толстая чернобровая старуха толкнула, уронила бледную тень с покатыми плечами, наступила, раздавив, на шляпку с вуалькой, хрустнуло под ногами, покатились в разные стороны круглые старинные каблуки» [4, с. 422].

Придуманное пространство вторит истинной реальности Симеонова: пока он блаженно слушает пластинки, улицы мостятся, артистка улыбается, каблуки стучат по мостовой; но вот он узнает, что певица жива, и пространство фантазии героя тут же меняется: «и башенки нынче отяжелели, и цепи были неподъемно чугунны, и ветер рябил и морщил, волновал широкую, серую гладь реки Оккервиль, и Вера Васильевна, спотыкаясь больше положенного на своих неудобных, придуманных Симеоновым, каблуках, заламывала руки и склоняла маленькую гладко причесанную головку к покатому плечику, — тихо, так тихо светит луна, а дума тобой роковая полна, — луна не поддавалась, мылом выскальзывала из рук, неслась сквозь рваные оккервильские тучи» [4, с. 415]; а столкновение с реальной Верой Васильевной, слом ее идеального образа, ее «измена» Симеонову и вовсе разрушает миражный городок — река засыпается, башни ломаются, дома заполняются чужими людьми и той окраинной пошлостью, которую так избегал Симеонов в реальности. В рассказе Толстой сталкиваются города на выдуманных и реальных берегах реки Оккервиль, города, в которых живут Наяда и Верунчик — характерное для «петербургского текста» столкновение города мечты с реальным Петербургом. Примирить эти две крайности невозможно, их синтез — неосуществим.

В. Н. Топоров в монографии «Петербургский текст русской литературы» пишет: «Как и всякий другой город, Петербург имеет свой „язык“. Он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте» [5, с. 22]. Наличие такого «языка» позволяет читателю выйти в пространство синтетического сверхтекста через семантические «связки», субстратные элементы. Так, в «Реке Оккервиль» встречаются и климатически-метеорологические элементы: дождь, ветер, наводнение (затопление музейных подвалов), описания рек, упоминается крайнее положение Петербурга, его место на краю света («„Река Оккервиль“. Но Симеонов туда никогда не ездил. *Край света* (*здесь и далее курсив наш*. — М. П., Н. Ф.), и нечего там было ему делать*»* [4, с. 411]); и материально-культурные: описание двора дома Веры Васильевны («*Ворота были украшены поверху рыбьей узорной чешуей*. За ними *страшный двор*. Черный ход, помойные ведра, *узкие чугунные перильца*, нечистота» [4, с. 418]), описание выдуманного Симеоновым города («замостить *брусчаткой* оккервильские *набережные*, реку наполнить чистой серой водой, навести *мосты с башенками и цепями*, выровнять плавным лекалом *гранитные парапеты*, поставить вдоль набережной *высокие серые дома с чугунными решетками подворотен* — пусть *верх ворот будет как рыбья чешуя*, а с *кованых балконов* выглядывают настурции» [4, с. 412]). Эти «штампы» создают узнаваемый петербургский пейзаж, очерчивают границы художественного пространства и включают рассказ в корпус «петербургских» текстов, формульных по своей природе.

Но «петербургскость» текста Т. Толстой не только в использовании символов-клише, но и в наличии сакральной, глубокой и действенной структуры, определяющей сверхэмпирические смыслы. Одно из первых и последнее предложения рассказа передают движение рек: «Реки, добежав до вздутого, устрашающего моря, бросались вспять, шипящим напором отщелкивали чугунные люки и быстро поднимали водяные спины в музейных подвалах» — «слышен был <…> голос, <…> взмывающий над миром, <…> над безымянными реками, текущими вспять, выходящими из берегов, бушующими и затопляющими город, как умеют делать только реки» [4, с. 406, 423]. Образ рек в тексте как образ неумолимых, неподкупных, нелицеприятных судей, смывающих со своих берегов фальшивые декорации, выдуманных персонажей, разбивающих розовые очки Симеонова стеклами вовнутрь, вынуждающих его самостоятельно засыпать светлые воды выдуманного Оккервиля и сломать башенки на мосту. Но не

для того, чтобы убить, уничтожить героя, а для того, чтобы «отрезвить», направить его на «путь к нравственному спасению».

Подобное единство устремления к высшей цели прослеживается во всех текстах, относящихся к «петербургскому», и определяет принадлежность рассказа Т. Толстой к таковому.

Мотив смерти («вот хризантемы на могилу, сухие, больные, мертвые цветы, очень к месту, я почтил память покойной, можно встать и уйти» [4, с. 422]) сменяется мотивом воды. Вера Васильевна моется в ванной Симеонова, в слив утекают остатки прошлого, а из берегов выходят реки, как символ неудержимости жизни, необратимости времени, движения, и переходят в начало рассказа, закольцовывая его.

Мотив воды и реки, в частности, проходит через рассказ единой связующей линией. Его можно увидеть в характеристике голоса Веры Васильевны: «Набухающий подводным напором, восстающий из глубин, преображающийся, огнями на воде колыхающийся, парусом надувающийся голос, обрывающий канаты, неудержимо несущийся каравеллой по брызжущей огнями ночной воде» [4, с. 407], в описании праздника у Веры Васильевны: «Дверь распахнулась под *напором* шума, пения и хохота, *хлынувшего* из недр жилья» [4, с. 418], в том, что Вера Васильевна ездит к Симеонову принимать *ванну*: «Симеонов против воли прислушивался, <…> как с всасывающим звуком *уходит* в сток *вода*» [4, с. 423]. Вода в рассказе становится метафорой жизни, неудержимой, беспощадной, пробивающей себе русло через дорогие герою условности, иллюзии.

Говоря о мотивах в тексте, нельзя не упомянуть тему маленького человека. Симеонов — потомок благородного Евгения из «Медного всадника», «слабый, перепуганный подданный», прячущийся в скорлупу своего одиночества, слушающий одни и те же бесконечные пластинки, замкнувшийся в себе и мире своей фантазии, неспособный на реальную жизнь. Даже его любовь к Вере Васильевне — это *призрак* любви, обреченный на невзаимность, не желающий счастья, потому что ему удобно в своем несчастье. Но туман рассеивается, образ разбивается, и Симеонов это переживает как смерть реального человека, настолько насыщенным и человекоподобным уже стал образ его Наяды.

При этом Вера Васильевна не исчезает из жизни Симеонова, наоборот, она самым натуральным образом материализуется в его квартире, пускает корни своих волос в канализационном сливе его ванны, и распаренная пьет чай на его кухне. Но Симеонов не гибнет, не протестует, не сбегает от новой реальности, а смиренно и обреченно принимает ее как новое служение. Он не выбирает между «бледной тенью» и «чернобровой старухой», он продолжает любить музыку Веры Васильевны, слушать пластинки с ее записями, но параллельно с этим, «заторможенный,

улыбающийся», ополаскивает после нее ванну. В этом сочетании несочетаемого, в своем «пожизненном послушании» Симеонов схож с «петербургским» типом человека [5], что является еще одним аргументом для атрибутирования текста Т. Толстой как «петербургского».

Таким образом, рассказ «Река Оккервиль» является как знаковым текстом литературы конца XX века, так и продолжает собой традицию «петербургского» текста в отечественном историко-культурном пространстве.

Библиографические ссылки

1. *Богданова О. В., Богданова Е. А.* «Петербургский текст» Татьяны Толстой (мотивный комплекс рассказа «Река Оккервиль») // Вестник Пермского ун-та. Российская и зарубежная филология. 2016. № 4 (36). С. 150–155.

2. *Гощило Е.* Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2000.

3. *Жолковский А. К.* В минус первом и минус втором зеркале // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии (Инварианты, структуры, стратегии, интертексты). М. : РГГУ, 2005.

4. *Толстая Т. Н.* Река Оккервиль // Толстая Т. Н. Ночь : рассказы. М. : Подкова, 2001.

5. *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы : Избр. труды. СПб. : Искусство–СПБ, 2003.

УДК 82-31

МОТИВ РАЗГАДЫВАНИЯ ОТЦА В РОМАНАХ В. НАБОКОВА, Д. ГАЛКОВСКОГО, А. ИЛИЧЕВСКОГО

Т. Л. Рыбальченко

Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия, rector@tsu.ru

Раскрывается изменение архетипической и традиционной семантики образов отца и сына в постклассических романах XX–XXI веков: «Дар» В. Набокова, «Бесконечный тупик» Д. Галковского, «Чертеж Ньютона» А. Иличевского. Разгадывание отца не ведет к признанию авторитета отца, но формирует принятие интенции к поиску универсальных законов бытия, к незавершенности и инакомыслию. Сюжет создания текста об отце — способ закрепления сыном личностных экзистенциальных смыслов.

Ключевые слова: архетип образа отца;сюжет поиска отца;сюжет писания текста; В. Набоков; Д. Галковский; А. Иличевский.

THE MOTIF OF UNRECOGNITING THE FATHER IN THE NOVELS OF V. NABOKOV, D. GALKOVSKY, A. ILICHEVSKY

T. L. Rybalchenko

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russia, rector@tsu.ru

The change in the archetypal and traditional semantics of the images of father and son in postclassical novels of the 20th — 21st centuries is revealed: “The Gift” by V. Nabokov, “Endless Dead End” by D. Galkovsky, “The Newton’s Drawing” by A. Ilichevsky. Unraveling the father does not lead to recognition of the father’s authority, but forms the acceptance of the intention to search for universal laws of being, to incompleteness and dissent. The plot of creating a text about a father is a way for the son to consolidate personal existential meanings.

Key words: father image archetype; father search plot; text writing plot; V. Nabokov; D. Galkovsky; A. Ilichevsky.

Образ отца в психике человека имеет важнейшее значение — он воплощает начальный «информирующий дух» (К. Г. Юнг), на который ориентируется индивид при формировании личных ценностей [13]. По «теории привязанности» дети ищут образ отца не обязательно в кровном отце. Ж. Лакан выделяет три типа образа отца в сознании человека: символический («Имя Отца», модальность закона), воображаемый (образ собственного сознания, как идеальный, так и негативный), реальный

(совпадающий или не совпадающий с негативным или позитивным образом) [4]. З. Фрейд, указывая на сексуальный характер влечения к отцу, видит в нем истоки комплекса символического отцеубийства [12].

В современной культуре бунт против отца связан с утратой отцом функции гаранта порядка в мироустройстве. Амбивалентность бунта проявляется в том, что «убийство» отца связано с образом отца как закона внутри самой личности, в поиск отца (сотворение кумира, ложного отца или поиск Другого как равного вопрошающему сознанию личности). Экзистенциальное чувство сиротства требует позиции Другого, даже если ценности отца не становятся ценностями сына. В любом случает образ отца не продукт воображения, а результат узнавания Другого. В процессе понимания отца как носителя иной версии бытия и иного самоопределения совершается познание бытия. Поиск отца сыном связан с памятью как выходом из личного времени в большое время. Наконец, образ отца не только в воображении, но в вербальном воплощении (в тексте) утверждает закрепление метафизической встречи с Другим в пространстве не только личного существования.

Проблематичность образа отца усиливается в кризисные периоды истории, когда испытываются ценности отца и происходит «смерть отца». В трех выбранных для сопоставления романах очевидна реакция на социальную ломку — реакция, отдаленная годами жизни сына в новом, постотцовском, мироустройстве. Имея опыт детского обожествления отца и юношеского бунта, взрослый сын осознает неподатливость условий существования индивидуальной воле, редуцируется сопротивление и возникает понимание трагизма существования отца.

Именно ситуация исторической смены, побуждающая к разгадыванию и новой оценке отца, сближает три романа русской литературы XX века, созданных как рефлексия на уход мира отцов: роман В. Набокова «Дар» написан в 1937 г., через 20 лет после революции; роман Д. Галковского «Бесконечный тупик» — в 1989 г., через 30 лет после «оттепели»; роман А. Иличевского «Чертеж Ньютона» — в 2019 г., через 30 лет после распада советской империи и вступления в мультикультурную цивилизацию. Основание для сопоставления романов — сюжетная ситуация поиска / разгадывания отца после его исчезновения (смерти или буквального исчезновения), невозможность реального диалога совпала с кризисом личных целей и ценностей в зрелом возрасте. Стремясь преодолеть субъективность воспоминаний, герои романов обращаются к текстам отца, которые в какой-то мере выражали экзистенциальное сознание отца.

Принципиально ново по отношению к традиционным сюжетам то, что в ситуации «ухода» дана жизнь отца. Отец в романах новой, постклассической словесности не строитель или укрепитель дома, а Одиссей, как

определил человека новой культуры Т. Адорно [1]. Одиссей — первопроходец, нарушитель архаического закона, субъект трансгрессии — то есть «незавершенный» человек, а не владетель истиной. Интенция отцов — выход за пределы статичного, малого, понятного. Именно это привлекает сыновей в названных романах: отец не авторитет истины, а пример интенции к незавершаемому познанию бытия.

Сближает романы автобиографическая основа, делающая концепцию проявлением субъективного понимания отца, самого себя, реальности. Автобиографичность редуцирована отделением от героя (у него свое имя, отличное от автора), нарративной организацией, где герой либо нарратор, либо субъект собственной точки зрения, и сюжетом написания текста главным персонажем. Фрагментарность композиции романа проявляет и особенность сознания сына, и противоречивость отца, и невозможность овладеть внутренней сущностью Другого.

Герою Набокова не удается книга об отце, но в попытке постижения отца, он обретает способность разгадывать жизнь другого человека, антипода отца. Герой Галковского «сбивается» в повествовании об отце на размышления о национальном характере и более — на концепции человека в бытии в русской философии; в противоположность герою Набокова Одиноков понимает отца через призму Розанова, сформулировавшего особенности национального самосознания. Герой Иличевского реализует отцовскую идею нематериальной составляющей реальности, выстраивая виртуальный (лазерный) образ храма Соломона, модели бытия. Главное: героев романа сближает понимание реального отца не как образца, а как примера возможного другого способа существования и миропонимания.

Можно определить эти романы как философские: реальность опрокинута в процесс ее разгадывания. В основе сюжета коллизии разных версий бытия: метафизических проявлений бытия; генетического и духовного источника самоопределения личности; творчества как права на закрепление индивидуальной версии мироустройства.

Различие жизненного пути сыновей и отцов не преодолевается, но мироотношение отца важно при выборе сыном личного пути. В романе «Дар» отец ученый-энтомолог, натурфилософ и путешественник, сын начинает следовать отцу, в Берлине изучает инфузории (невидимую материю), взрослея, уходит в мир слов и воплощения своего образа мира. Отец помимо познания материального устройства (геолог, этнограф) писал стихи и разгадывал тайну метаморфоз материи — от неживого к случайным проявлениям прекрасного (бабочки). В разгадывании прихотливости, непостижимости бытия отец был Одиссеем. В «Бесконечном тупике» отец — несостоявшийся музыкант, интеллигент-маргинал, инакомыслящий, но вынужденный существовать в наличной реальности, принимая

путь не творчества, а театра дискредитации общепризнанных эпистем. Сын, отвергая саморазрушение, повторяет позицию быть вне социального мейнстрима, однако, реализует право на интеллектуальную свободу, право быть философом не по образованию, а по способу мышления о бытии. В «Чертеже Ньютона» отец — геолог, сменивший познание недр археологией — познанием следов человеческой культуры, становится философом и поэтом, маргиналом, не утверждающим собственные представления о мире, но открывающим возможности иного, нежели в существующем мире, способы понимания бытия. Сын — известный ученый-физик, занятый проблемой «черной материи», то есть мистическими проблемами, несовпадающими с официальной научной картиной мира.

Связь между отцом и сыном в романах не альтернативная, а построена по принципу дополнительности Н. Бора, который предусматривает одновременное объяснение явления, как минимум, двумя интерпретациями [10]. В постклассической картине мира принцип относительности и дополнительности позволяет приблизить понимание нестатичного и нелинейно развивающегося мира. Романы разных периодов культуры свидетельствуют о смене моноцентрической картины мира, определяют не традицию, а свободу понимания мира. Сюжет познания и поиска отца показывает не поиск истины, а открывает пространство для диалога.

Если рассматривать отца как Другого, по М. М. Бахтину, то отец обретает семантику не властного авторитета, а значимость другой оценки жизни для самоопределения сына, не только субъективной оценки: «*Не то*, что происходит *внутри*, а то, что происходит на *границе* своего и чужого сознания, на *пороге»* [2, с. 311].

Отец исчезает в сюжете романов, однако рефлексия отцовской судьбы толкает к самореализации, и в романах как «поступок» дан не поведенческий жест, а мыслительный акт: Годунов-Чердынцев пишет книгу о Чернышевском и русской литературе; Одиноков пишет о Розанове и русской философской традиции маргинальности; Константин приходит к пониманию парадокса Ньютона, соединившего мистику и науку, законы физического и метафизического миров.

Образы отца в трех романах подтверждают представление о множественности миров и версий изменчивого и безграничного бытия. У отцов не было кодексов веры, отцы представляют путь современного номада, скитальца в бытии. В историях отцов-одиссеев запечатлена не победа над природой, но возвращение от культурного в природное мироздание при проверке найденных ранее представлений о мироустройстве. Главное поэтому не нестандарность образа жизни отцов и не интенция к маргинальности, а их приближение к трансгрессии, к выходу за границы

объясненного бытия. Сыновья более встроены с социальную культуру, тем не менее, они занимают позицию остраненности, неучастия и наблюдения.

Положение эмигранта у героя Набокова, инакомыслящего и еврея внутри русской культуры у Галковского, человека мультикультурного сознания у Иличевского усиливается тем, что они даны в ситуации смены образа жизни и прежней картины мира. Отходит от германской научной картины мира и от эмигрантской среды Годунов-Чердынцев; после университета не вписывается в интеллигентскую диссидентскую среду и становится философом «уединенности» Одиноков; герой Иличевского, сделав научную карьеру, усомнился в современной науке, не способной выстроить картину мира по критериям вероятности, и движется к признанию метафизических основ бытия. Отцы обосновывают инакомыслие, позицию «на границе», даже маргинальности.

Результаты разгадывания отцов пессимистичны: не разгадана ни причина смерти Отца, ни смыслы, которые отец искал. Не завершены замыслы книги об отце Годуновым-Чердынцевым; понимание неудачи существования отца Одиноковым приводит к трагическому пониманию незначительности любого существования в масштабах бытия: «Никому мы, пап, не нужны. Мы же эти… ничтожества» [3, с. 533]; сын современного фрилансера, номада, у Иличевского в финале будто бы принимает идею отца прочитывать знаки нематериальной реальности в природных явлениях, однако понимает лишь вероятность такого мирообраза.

В романе Набокова отец и сын показаны как субъекты разного самоопределения: отец — путешественник, энтомолог, натурфилософ; сын уходит в писательство, причем от лирического самовыражения к созданию субъективного образа реальности в прозе. Выдерживается парадигма сюжета: неразделимость отца и сына, исчезновение отца и ментальное возвращение к отцу. В сюжетной ситуации исчезновения отца заключена семантика недостижимости реальной связи отца и сына, недостижимости повторения. Важно и отсутствие книги об отце, которая была в замысле Годунова-Чердынцева. Оно свидетельствует о невозможность разгадать феномен отдельной человеческой личности.

Интерес к отцу у героя романа «Дар» детерминирован: в вынужденной эмиграции он обретает чувство экзистенциальной потерянности, а отец был примером абсолютной самодостаточности. Интерес к отцу — не ностальгия, хотя образы-воспоминания о Петербурге, о деревне, в ностальгических тонах, но их сменяет интеллектуальное разгадывание. Важно, что повод — нежелание писать о самоубийстве Яши Чернышевского, нежелание исследовать выбор смерти. Чтение книг отца, воспоминаний о нем коллег-энтомологов будят воображение и подтверждают

интенцию к жизни при всем ее огромном разнообразии. Важный результат разгадывания отца — уход от стихов, от самовыражения к самоопределению. Здесь появляется еще один духовный ориентир — Пушкин, его «Путешествие в Арзрум», давший понимание творчества как познания смыслов реальности, не известной до конца. В смене творческой направленности проявилась личностная готовность Годунова-Чердынцева при встрече с разнообразным проявлениям бытия. В процессе творчества происходит становление собственных абсолютов. Внимание Федора-писателя связано с интересом к реальности, а реальность — проявление безграничного бытия, что чувствовал отец, как понимает взрослый сын. Федор вспоминает и о своем даре интуиции скрытого за эмпирическим явлением: «если хворала она [сестра], каким земным и здешним <…> чувствовал себя я, глядя на нее, лежащую в постели, отсутствующую, обращенную к потустороннему, а вялой изнанкой ко мне!» [8, с. 20]. Федор не мистик, он способен интуитивно ощущать скрытые и необычные проявления реалий. Его мышление феноменологично: интерес к незначительным проявлениям жизни, ощущение живого, подвижного жизненного движения.

Отцу Федора было присуще понимание многомерности и изменчивости жизни, метаморфозы явлений. При этом он не романтический отшельник, ученый, способен не игнорировать эмпирическую реальность. Он центр семейного мира, когда возвращается из экспедиций, и он отсекающий профанные заботы в своих экспедициях.

Герой «Дара» не оставлен отцом, отец посвящал сына в некоторые свои занятия, идеи, однако он оберегает свою автономность. Его возвращение в семью после экспедиций сопровождается созданием праздника в частном пространстве, игровым жизнетворением, отличным от того подавляющего знания о тайнах мира, которым обладает отец. В этом коренился в детстве пиетет перед отцом, образ отца-Бога, источника закона. Отец совмещал внимание к малым элементам и к огромности бытия, в котором остается тревожащая отца тайна. Образ отца связан именно с феноменологичностью его сознания: устремленность отца к малым феноменам природы (бабочкам). Взрослый Годунов-Чердынцев восстанавливает причины отцовских экспедиций и готовность к встрече с опасной непознанной реальностью. Трагичность сознания отца, о которой догадывается взрослый сын, обусловлена невозможностью осознания целого мироздания и пониманием его негармоничности: «И ныне я все спрашиваю себя, о чем он бывало думал среди одинокой ночи <…> О врожденной странности человеческой жизни, ощущение которой он таинственно мне передал? Или может быть я напрасно навязываю ему задним числом тайну, <…> по-новому угрюмый, озабоченный, скрывающий боль неведомой раны, смерть скрывающий, как некий стыд, <…> но которой тогда не было

в нем, — а просто он был счастлив среди еще недоназванного мира, в котором он при каждом шаге безымянное именовал» [8, с. 108].

Отец закрывал от сына незавершенность миропонимания, однако, разгадывая отца, сын приближается к пониманию трагической ограниченности сознания человека. Пожалуй, Пушкин помог Федору сформулировать антиномию восприятия жизни как дара и как несбыточности: «Тройная формула человеческого бытия: невозвратимость, несбыточность, неизбежность — была ему хорошо знакома» [8, с. 89]. Сын наследует стремление отца к пониманию («называнию») того, что дано человеку в ближнем пространстве, любовь к тому, что принято как свое, а одновременно трагическое осознание бытийной малости человека перед бытием.

Сопоставление романа А. Иличевского «Чертеж Ньютона» с романом В. Набокова «Дар» оправдывается признанием самого Иличевского: «„Дар“ — единственный любимый роман Набокова» [5].

Ракурс сопоставление пути отца и сына в романе (поиск нематериальной составляющей бытия) обусловлен профессией главного героя, научной гипотезой «темной материи» во вселенной. «Темная материя» недоступна восприятию и изучению, тем не менее ее объективное существование доказывается научной логикой. Гипотеза как авторская метафора имеет как онтологическое, так психологическое значение. Человек — создание материи бытия, всей полнотой его элементов, однако сознание человека ограничено, ему недоступна полнота бытия, ее материальных и, возможно, нематериальных проявлений.

Сюжет поиска отца ученым-астрофизиком Константином в романе связан с сюжетом познания тайн мироздания. Отец, оставивший семью когда сын был еще ребенком, не стал воспитателем сына, а молва об отце удивляет состоявшегося ученого. Отец же, серьезно увлеченный геологией, оставляет науку, Россию, ведет богемный образ жизни в Иерусалиме. Случайные встречи и разговоры сыну не были интересны. Интерес к отцу возникает в зрелом возрасте сына при пересмотре личных ценностей и при обнаружении сходства в разных судьбах. Во-первых, сын отстраняется от семьи, во-вторых, косвенно сын становится путешественником, отправляется в научные экспедиции в поисках места наблюдения за космическими объектами (на Памире). В поездки на научные конференции и прочее. В-третьих, достигнув научного признания, сын переживает кризис методов познания космоса. Исчезновение отца в Иерусалиме стало толчком для его поисков. Вначале целью было буквальное обнаружение отца, возможно, его спасение, затем, когда стало понятно, что отец исчез бесследно, сын начинает разгадывать внутренний мир отца, определивший нестандартность его жизни. Константин вспоминает о собственном образе отца, знакомится с разными версиями жизни отца знавших его

людей, читает дневники, эссе, стихи отца. Отец слыл исключительно самобытным и умным человеком, официально не признанным как гений. «Отец читал геологические и культурные пласты как книгу. <…> Ему и Ньютона было мало, в отличие от меня» [6, с. 96]; а в поэзии отец равен Бродскому. Однако его жизнь не направлена к одной цели, он в большей степени, нежели отец Годунова-Чердынцева, устремляется к разным проявлениям жизни, полагая их равно важными для понимания жизни: «Чтобы чего-то достигнуть, нужно быть немного сумасшедшим. Нормальным людям большие дела не Сеньке шапка» [6, с. 95] — говорил сам отец. С позиций рационалистического сознания сына, он шут, маргинал: «Но что если эта шапка — шутовской колпак?».

Главное, что совпало с новым миропониманием сына, — идея сосуществования видимого и невидимого миров и возможность интуитивного угадывания нематериального. Вначале отец искал законы материального мира — глобальные тектонические движения Земли, на которой возникла жизнь. Затем его стала занимать материальная и духовная культура, возникавшая и исчезавшая в культурном пласте земли, в ее отдельных локусах. Затем он обращается к поэзии, способной вербализировать интуиции скрытых проявлений нематериального. Отец искал в многозначности поэтического слова, в планетарных тектонических процессах земной материи, в иерусалимских хосписах ухаживая за умирающими, тайну жизни и смерти, тайну исчезновения (подобно тому, как в романе Набокова отец был занят разгадыванием жизни как превращений форм материи).

У Иличевского сюжет поиска отца оформляет развитие философской гипотезы о материально-нематериальной сущности реальности. У современного человека есть интуитивное ощущение запредельной, сверхэмпирической реальности. Такой интуицией обладал отец. Онтологически человек, возникший в результате метаморфоз материи. должен был сохранить интуитивную связь с бытием как Отцом, должен быть способен разгадать тайну жизни и смерти. «Отец искал тайну: „Только тайна способна стать источником смысла“» [6, с. 304].

По Иличевскому, созданное человеком, — архитектура — материализация интуиций вселенского устройства (храм Соломона в Иерусалиме). Интерес отца к чертежам храма Ньютона повторился в интуиции физика-сына. В представлении, что нематериальное проявляется в материальных явлениях (горы, море и пр.) и в артефактах отец и сын сходятся. Оба они, как и Ньютон, опираются на длительное интуитивное архаическое сознание, более чутко реагирующее на нематериальные знаки в природе, в ландшафтах и материализующих в зданиях. В устройстве храмов человек реализует свою интуицию запредельного, нематериального. Способность к трансгрессии осталась и в носителях рационалистического

сознания. Отец приближался к интуитивному познанию мироустройства посредством поэзии. Ньютон рационализирует представление о бытии в чертеже храма Соломона, разгадывая коллективное представление о бытии в созданном образе-модели бытия. Современный человек тоже признает символическое выражение интуиции бытия в рукотворном храме: «в нем вдруг забрезжило море, слепящая рябь проступила сквозь ряды колонн, — это был блеск бескрайности, сумма слез, огня, звезд <...> лжи и лжи, правды и правды, сумма вещей и пустоты, оброненных фраз и песен <...> это заставляло думать, нужен Храм или не нужен миру, еще отчетливей, чем нужен миру или не нужен Бог» [6, с. 349].

Константин создает невещественный, виртуальный образ храма, версии мироздания. Храм — это точка, вписывающая человека в мироздание, где физическое и метафизическое материальное и нематериальное связаны, где не разгадывается, но признается наличие целостности безграничного и изменчивого мира.

Путь отца — это путь от цивилизации к природе, от рационалистического познания к интуитивному. Интуиция предполагает дополнительный вариант познания — допущение нематериальных сущностей и затем угадывание их в явлениях. Способность к трансгрессии, к прозреванию запредельного присуща и Константину. Он не отказывается от сциентистского познания и вносит в него интуицию, угадывание вариантов проявления мира человеку. Во всех формах познания люди создают и интерпретируют лишь версии мироздания.

Как и в романе Набокова, Пушкин становится еще одним отцом, наставником в самоопределении Федора. В романе Иличевского авторитет отца дополняется авторитетными версиями Других: Ньютона, выразившего научную интуицию о наличии универсальных законов движения материи, и В. Д. Поленова, чья художническая интуиция в картинах Иерусалима выразила мистическую составляющую реальности, как и трагический путь человека к познанию бытия. Поленов в иерусалимских пейзажах выразил растворенную в природной среде одухотворенность места, а в сценах земных страданий Христа отразил обреченность человека страданиям, во-первых, в стихийности жизни, во-вторых, при невозможности понять смысл существования в бытии.

Роман Галковского тоже связан наследием Набокова, в том числе и с романом «Дар»: Набоков — «последний классик», постоянно упоминается в размышлениях Галковского о русской литературе. Однако образ отца и коллизия отношений отца и сына у Галковского перевернуты по отношению к набоковской версии, получают постклассическую интерпретацию.

Фабульно в романе Галковского отец не исчезает, он умирает в унижающих страданиях и сознает бесследность исчезновения из реальности: перед смертью он рвал свои дневники. Сын не воскрешает отца, более того, смерть отца становится аргументом мысли бесследности (тупиковости) собственного существования и существования человека как такового. Тем не менее Одиноков формулирует смысл собственного существования именно в закреплении исчезающей жизни в тексте: «”Бесконечный тупик“ — микрокосмический Одиноков. И пусть дневники развеются по ветру, пусть все порвут и выбросят, уничтожат. <…> Это до этой книги так было. А теперь нет, теперь рукопись останется, будет существовать <…> Новое, до сих пор незнакомое чувство. Я бессмертен, а моя жизнь на конце иглы» [3, с. 646]. Сказать свое слово о бытии — главный результат разысканий тайны отца. Одиноков закрепляет существование отца в метафизическом пространстве человеческой культуры: «Отец был бабочкой, ерундой, мотыльком, мучительным поиском нужного слова» [3, с. 532], в книге сына он нашел воплощение со всеми его антиномичными свойствами, проявился как экзистенциальный абсурд. Разгадывание жизни отца дает экзистенциальное чувство «заброшенности», тотальное одиночество: «Никому мы, пап, не нужны. Мы же эти… ничтожества». Вместе с тем отец для взрослого сына не ничтожество, а проявление потенциальной «гениальности», спрятанной в шутовство по причине невозможности проявиться в условиях и границах реального социального существования. Человек, осознающий себя за пределами реальных условий, демонстративно отказывается от следования социальным эпистемам, становится инакомыслящим, современным юродивым.

В романе Галковского как будто сохраняется традиционная схема сюжета сына и отца: детство, когда отец — Бог, носитель знаний и даритель счастливых моментов жизни; затем отстранение от отца и расширение авторитетов: Розанов, русская культура. После смерти отца — ментальное возвращение к нему и осознание сходства, положение маргинальной личности (гений-идиот).

Детство сопряжено с проявлениями абсурда в поведении отца, которые не разрушают любовь к отцу, но вносят диссонанс в мироощущение. Галковский вводит сцены дезориентации сына под влиянием алогичного поведения отца: пьяный отец под роялем плавает в блевотине, и сын по логике отношения к отцу как к безусловной ценности испытывает ужас, решив, что отец умирает. Осознание низости в поведения отца миф об отце не разрушает, но недоумение остается. Отец во время еды больно щелкает голову сына и смотрит на его слезы, падающие в тарелку. В каком бы унизительном положении ни был отец, мальчик воспринимает его как самое ценное в своей жизни, он защищает отца, и отец оценивает это как любовь сына, похвала отца укрепляет сына в безусловности любви к отцу.

Ряд сцен показывает отца в статусе учителя, и это учительство парадоксально и по форме, и по содержанию. Отец дает уроки двойного унижения: наблюдает слезы за причиненную боль и обиду, а после сострадание и утешение из-за принесенных сладостей. Взрослый Одиноков понимает смысл этого урока: испытал сына и нашел подтверждение отсутствия достоинства в претерпевании незаслуженного унижения: снесение обиды и компенсация унижения маленькими дарами. Мальчик не мог осознать смысл испытания его достоинства. И только взрослым понял это как подтверждение отцом его собственного принятия унижения. оправдание скептической оценкой положения любого человека, понимание онтологической малости человека. Отец на примере муравейника показывает сыну принцип связи малых элементов в мире. Как будто он дает урок коллективизма (маленькие муравьи вместе сооружают жилище в рост человека), но для самого отца, что понимает взрослый сын, это образ мироустройства, в котором смысл жизни сведен к растворению в поддержании общей жизни.

Такие уроки служат не для объяснения истин, а для подготовки сына к встрече с абсурдом реальности: «отец подарил мне трагедию» [3, с. 252], «разрушал реальность и толкал к укрупненному переживанию». Таков эпизод, когда отец поджарил мороженое, объяснив это доводом, что от холодного мороженого простывают. Театр абсурда разрушал устойчивые объяснения реальности, вносил не устойчивость, а дезориентацию. Отец готовил сына к необъясняемой и неэтичной реальности, избавлял от иллюзий, от еще больших унижений или жестокости. Жизнь начала преподносить их уже в детстве, и отец не мог быть защитой. Например, унижение Одинокова сверстниками (в том числе и по причине их презрения к отцу-пьянице), необъяснимая жестокая игра: мальчика подвешивают и раскачивают на вешалке как висельника в то время, как у него умирает отец.

Одновременно отец выказывал любовь к сыну, не демонстративно, малыми жестами, запомнившимися именно немотивированностью, продиктованными не поощрением, они были случайными, органичными. Таково воспоминание о леденцах, которые отец распихал по карманам одежды, провожая в пионерский лагерь: он растянул моменты, напоминающие о любви отца, во времени.

Вторая фаза — отхождение от отца проявляется не в презрении к отцу, не в отвержении отца. Положение абсолютного авторитета нарушилось, однако пришло понимание антропологической правоты отцовской самоидентификации. Переселение на окраину Москвы, опыт социальных условий объясняли маргинальное положение отца, умного и артистичного человека: несостоявшийся певец (не окончил консерваторию и потерял «чудесный, необыкновенный голос»), художник-оформитель в пионерском лагере. Отец сам понимает несоответствие творческому

дару, не только социальным оценкам. В пьянстве проявляется его внутренний конфликт и демонстрация своего презрения к нормам — положение юродивого.

Одиноков-сын нашел объяснение отцу в философии Розанова, а отца соединил с Розановым, соединив два уровня миропонимания: бытовое у отца и бытийное у русского философа. Розанов оправдывает существование самого Одинокова и любого несостоявшегося человека: Розанов «бы простил меня, что я есть. <…> Розанов бы сказал: „Ну чего ты, Одиноков, живи. Ведь ничего изменить нельзя. Ты знаешь, что ты есть и так будет, ты будешь, пока не умрешь. И все“. И мне бы стало так легко. Обреченно и легко» [3, с. 105].

В сюжете романа реализуется третья стадия — ментальное возвращение к отцу на основе воспоминаний и интерпретации образа отца в контексте русской литературы и философии. Важно не только открытие сходства с отцом при различии образа жизни. Важно и возвращение отцу статуса личности с потенциями «гения» при невозможности самоосуществления в социальных условиях, поскольку социальные условия вытекают из бытийного устройства: «Есть в его бессмысленном и растраченном существовании какой-то неясный смысл, какой-то ритм и осмысленно замкнутая бесконечность» [3, с. 252]. В сравнении с отцом у сына «с тех пор — чувство собственной ограниченности» [3, с. 119].

Сюжет написания книги о русской национальной культуре в равной степени оказывается сюжетом написания книги об отце и о себе самом, о современной личности с незавершенным сознанием. Так определяет коллизию романа С. Оробий, опираясь на определение самого героя Галковского: рождение незавершенного сознания и создание автобиографического мифа [9, с. 135]. С опыта унижения «началось мое индивидуальное существование. <...> я обрел дар молчания. Замолчав же, я стал слышать себя» [3, с. 251]. Общность с отцом проявляется в открытости сознания незавершенному и многомерному миру феноменов: «Моя личность незавершена, она обнимает, всасывает в себя весь мир <...> Элементарным выходом этого ощущения в реальность является фиглярничание, комедиантство, стремление к агрессивному навязыванию окружающим только что выдуманного стереотипа своего поведения» [3, с. 389]. Причина избрания положения идиота связана с «безумной попыткой сопротивления»: «Или же я фатально обречен на существование в сером и унылом „реальном мире“?» [3, с. 686].

Осознание отца не идеализирует его: «Отец был неудачником. Неудавшейся личностью. И поэтому постоянно ворошил чужие муравейники, коверкал чужие миры. <...> Но отец был все же неудавшейся ЛИЧНОСТЬЮ. И прекрасно понимал, что такое личностное начало. И во мне, своем сыне, всячески его развивал. Уничтожал и развивал» [3, с. 131].

В романе нет и покаяния сына, есть «ВЕРНОЕ ощущение освобождения» в общей незавершенности, малости: «я шагну к отцу и ничто уже не будет разделять нас. <…> А потом я скажу: „Никому мы, пап, не нужны. Мы же эти… ничтожества“. <...> Отец сжимает мне руку, и земля начинает уходить из-под ног. И мы молча падаем, падаем…» [3, с. 533].

Текст романа определен мышлением современного героя: восприятие многомерного и ненаправленного потока жизни, смысл которого невозможно определить. Поэтому каждый факт реальности опрокинут сознанием: образ памяти, воскрешение восприятия в прошлом, современное понимание, коррекция этого понимания, рефлексия, отталкивающаяся от факта. Истина об отце и о себе не достижима.

И. С. Скоропанова утверждает, что Галковский «пользуется авторской маской, в основе которой — постмодернистский „архетип“ гений / клоун» [10, с. 453]. Шутовство скрывает трагизм онтологического сознания героя и автора, ненаходимость смысла существования. Роман Галковского выражает авторскую философскую концепцию человека как нецелостности. Антропологически человек наделен свободным сознанием, и предрасположен своему «бесконечному тупику» объяснения мироздания и способа собственного существования: «В каждом человеке есть бесконечный тупик, единый лабиринт его „я“. При развитии личности образуется <…> целая сеть взаимоисключающих или усиливающих друг друга ошибок и неправильностей. <…> Природа не ошибается, и Бог не ошибается. А человек ошибается. Он свободен. Свобода творчества для человека есть прежде всего право на ошибку. Природа — необходимость, Бог — Свобода. Человек — осуществление свободы в мире» [3, с. 685].

В заключении обозначим основные изменения традиционных в культуре и художественной словесности отношений отца и сына: 1) снимается архетипическая семантика борьбы или преемственности; 2) перевернута семантика ухода и возвращения сына в уход и невозвращение отца, в отказ отца от позиции авторитета и поиск отца сыном не для обретения позиции нового отца, а как проверка собственного самоопределения позицией отца, Другого; 3) разгадывание отца по следам его текстов в сопоставлении с образом в памяти сына; 4) закрепление образа отца в тексте — метафора метафизического воскрешения духовной сущности отца, пример трансгрессии в реальность сознания.

Библиографические ссылки

1. *Адорно Т. В.* Одиссея или миф и просвещение // Адорно Т. В., Хоркхаймер М., Диалектика просвещения. URL: https://gtmarket.ru/library/basis/5521/5523 (дата обращения 25.07.2025).

2. *Бахтин М. М.* К переработке книги о Достоевском // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979.

3. *Галковский Д.* Бесконечный тупик. Изд. 2. М. : Самиздат, 1998.

4. *Лакан Ж.* Образования бессознательного // Лакан Ж. Семинары : Книга V (1957–1958). М. : Гнозис, Логос, 2002. С. 184–204. URL: https://4etalka.ru/nauka_obrazovanie/psihologiya/295868/fulltext.htm?ysclid=mddzuka222731590285 (дата обращения 25.07.2025).

5. Полка писателя : Александр Иличевский. URL: https://mybook.ru/sets/10363-polka-pisatelya-aleksandr-ilichevskij/?ysclid=l4uvnep8gi345941717 (дата обращения 25.07.2025).

6. *Иличевский А. В.* Чертеж Ньютона : роман. М. : Изд-во АСТ, 2020.

7. *Набоков В. В.* Дар // Набоков В. В. Собрание сочинений : в 4 т. М. : «Правда», 1990. Т. 3.

8. *Оробий С. П.* «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского : структура, идеология, контекст. URL: https://galkovsky.ru/wp-content/uploads/2010-orobiy-beskonechny-tupik-galkovskogo.pdf (дата обращения 25.07.2025).

9. *Розов М. А.* Явление дополнительности в гуманитарных науках // Теория познания. Т. 4. М., 1985. С. 208–227.

10. *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература. М., 2000.

11. *Смирнов И. П.* Логико-философский роман «Дар» // Звезда. 2016. №2. С. 225–244.

12. *Фрейд З.* Массовая психология и анализ человеческого «Я» // Фрейд З. Я и Оно : Труды разных лет. Тбилиси : Мерани, 1991. Т. 1. Гл. 7. Идентификация. С. 102–107.

13. *Юнг К. Г.* Значение образа отца в судьбе отдельного человека // Психоанализ детской сексуальности. СПб. : Союз, 1997. С. 185–186.

УДК 070

АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ Г. ЯХИНОЙ В СЕТИ

С. А. Старостина

Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина,
Тамбов, Россия, ssa_star@mail.ru

В статье рассматриваются авторские стратегии Гузель Яхиной как современной писательницы в Сети. Особое внимание уделяется ее коммуникации с читательской аудиторией как непосредственно литератора, ведущего свои авторские страницы в интернет-пространстве, так и через тексты произведений. Анализируется эффективность рассмотренных авторских стратегий Г. Яхиной в интернете для популяризации произведений среди читательских масс.

Ключевые слова: Г. Яхина; Сеть; авторские стратегии; современная литература.

G. YAKHINA'S AUTHORIAL STRATEGIES ONLINE

S. A. Starostina

Tambov State University named after G. R. Derzhavin,
Tambov, Russia, ssa_star@mail.ru

The article examines the authorial strategies of Guzel Yakhina as a contemporary writer on the Internet. Particular attention is paid to her communication with the readership both as a writer maintaining her own author pages in the online space and through the texts of her works. The effectiveness of the considered authorial strategies of G. Yakhina on the Internet for popularizing her works among the reading public is analyzed.

Keywords: G. Yakhina; the Internet; authorial strategies; contemporary literature.

В современном литературоведении понятие «авторские стратегии» имеет широкое смысловое наполнение. Некоторые ученые трактуют его как идеальную программу автора, жизненную установку, которая основывается на его отношении к действительности и собственному сознанию. С другой точки зрения, авторские стратегии рассматриваются как погруженность писателя в социокультурный жизненный контекст и реализацию его литературных и жизненных планов на практике [3, с. 182].

В статье мы будем опираться на научное видение авторских стратегий как ключевых проявлений авторской позиции поведения, статуса, принятой манеры коммуникации, в том числе в Сети. При этом

инструментом реализации авторских стратегий выступают записные книжки, дневники и, что особенно актуально в эпоху интернет-общения, позиционирование писателя и репрезентация его произведений в рамках тематических сайтов, кинематографа.

Именно с этой точки зрения будут рассмотрены в статье авторские стратегии Г. Яхиной, в том числе опираясь в большей степени на ее первый, получивший большое признание в литературных и общественных кругах роман «Зулейха открывает глаза».

Г. Яхина — российская писательница, родом из Казани, имеющая высшее филологическое образование и образование в области кинематографии, — начала свою литературную деятельность с публикации произведений в литературных журналах, впоследствии написала и опубликовала романы, ставшие популярными в среде массового читателя: «Зулейха открывает глаза» (2015), «Дети мои» (2018), «Эшелон на Самарканд» (2021) и «Эйзен» (2025). Писательница является обладателем многих литературных премий, активно ведет авторские интернет-ресурсы, активно общается в Сети с читателями.

Роман Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза», опубликованный в 2015 г. и получивший в этом же году две престижные литературные премии: «Большую книгу» и «Ясную Поляну», был экранизирован Егором Анашкиным и вышел на телеэкраны весной 2020 г. Сериал вызвал массу споров, так как был связан с тяжелыми историческими событиями советской действительности. В частности, партия «Коммунисты России» обратилась к государству с требованием запретить показ сериала. Однако позиция партии не была поддержана, и экранизация вышла до конца, собрав большую аудиторию. На привлечение зрителей повлиял и выбор актрисы.

Несомненно, выбор актрисы на главную роль в экранизации романа стал одним из определяющих факторов возросшей впоследствии популярности произведения, в том числе в Сети.

В неутихающих спорах писательница отмечала, что не пишет о преступлениях советской действительности, а открывает способы выживания общества в различных исторических условиях.

На своем писательском сайте Г. Яхина говорит об определяющей роли устройства советской действительности в построении современного общества. Писательница считает своим долгом высказаться о «непроговоренном», о том, что так сильно мучило поколения людей, о том, что длительное время находилось под завесой тайны.

Современные исследователи задаются вопросами о секрете быстрого достижения популярности Г. Яхиной. В основе лежат механизмы, формирующие литературные течения сегодня, соответствие художественных

текстов эстетике и запросам читательской аудитории в целом.

И. Савкина и А. Розенхольм отмечают последнюю причину как основу «секрета безоговорочного успеха» [4, с. 22] — речь идет о высокой степени удовлетворения читательских ожиданий. Однако подразумевать лишь эту причину как ведущую — неверно. С этой точкой зрения невозможно полностью согласиться, поскольку судьбы героев Гузель Яхиной, образы разноплановы.

Среди отличительных признаков, которые транслирует сама Г. Яхина в медиапространстве в рамках реализации своих авторских стратегий, можно выделить «жанровую гибридность» [4, с. 23] как один из инструментов реализации авторских стратегий писательницы в Сети — совокупность, направленную на расширение аудитории читателей, объединение разной публики, при этом способ угождения оказывается противоположным их потребностям.

Так, в романе «Зулейха открывает глаза» соединяются черты соцреалистического романа, в основе которого — отражение коллективизации, свойственное М. Шолохову, с мелодрамой, робинзонадой и «экшеном». Отзывы и комментарии читателей и рецензентов в аккаунтах Г. Яхиной показывают, что применяемые писательницей аллюзии оказались эффективными и пробудили «масштабный» читательский интерес к ее произведению.

Помимо жанровой игры, автор широко развивает сценарную поэтику, которая главенствует в ее произведениях, в частности, в романе «Зулейха открывает глаза». Развиваясь в медиасреде, Г. Яхина тяготеет к кинематографичности, в ее произведениях заложена установка на сериальность и другие приемы сценарного письма. Такие факты объясняются биографией автора: она окончила сценарный факультет Московской школы кино.

С другой стороны, если учитывать возрастающее влияние сценарной поэтики на многих отечественных прозаиков-современников (В. Аксенов, Г. Щербакова, Д. Рубина и др.), то Г. Яхина не выглядит исключением, а ее Зулейху парадоксально, но тем не менее небезосновательно порой сравнивают со Скарлетт О'Хара.

Кинематографичность напрямую связана с проблемой визуализации, ощущающейся в интернет-пространстве. Так, тексты становятся его отражением. На фоне современного литературного процесса, обсуждений в Сети, развенчивания советского культа (тенденцией не только отечественного, но и зарубежного сетевого пространства) обращение писательницы к советскому прошлому первой трети XX века является логичным.

При этом сама Г. Яхина не претендует на историческую точность, намеренно смещая жанровые определения, она подразумевает под

историческим фоном основу для художественной рефлексии, в плоскости которой оказывается система ценностей общества и отдельно взятого человека. В этом смысле точнее было бы говорить о попытке создания квазиисторического романа, когда герои помещены в гущу исторических событий, при этом сознательно дистанцируясь от них.

На первый план выходит интегрированность — отсылка к кинематографичности письма, сделавшая читательскую публику зрительской.

Событийная передача оказывается последовательной, мир вокруг героев постепенно движущимся. Эффект наглядности достигается за счет излюбленной пользователями Сети перспективы видения происходящего глазами героя. Однако в нарративе его точка зрения второстепенна.

Во-вторых, инструментами, способствующими визуализации повествования как одного из способов реализации авторских стратегий (того, что в одном из отзывов критик О. Брейнингер назвала способностью Г. Яхиной создавать «миры, которые на бумаге оживают и играют полнокровной, настоящей жизнью» [1]), служит ряд кинематографических приемов, которыми, безусловно, писательница умело владеет. Среди них можно назвать приемы «движение камеры», чередование планов, замедленной съемки. Повествовательные фрагменты, сменяющие друг друга, зачастую напоминают готовый кадр, тщательно спланированную операторскую работу, указывающую на движение камеры и постановку сцены.

Среди методов написания своего романа Г. Яхина отмечает биографический метод (интервью изданию «Афиша Daily», 24 февраля 2016 г.) [2]. Это вполне оправдано в контексте реализации ее авторских стратегий. Читательская аудитория, в том числе и в Сети, более «отзывчива» на произведения «близкие» ей, написанные на основе реальных событий либо личного опыта.

Бытовые подробности в книге «Зулейха открывает глаза» автор писала по воспоминаниям из детства, рассказам бабушки, попавшей под трагедию раскулачивания: «Мне очень давно хотелось написать именно эту историю, сюжет из жизни бабушки, про раскулачивание и жизнь на спецпоселении — и мне разрешили. Другое дело, что в итоге получилась вовсе не биография. Бабушка моя попала в Сибирь семилетней девочкой, а я написала об уже сформировавшейся женщине, имеющей за плечами целую жизнь» [2].

Таким образом, Гузель Яхина активно реализует авторские стратегии посредством коммуникации с читателями, в том числе в рамках текстов своих художественных произведений, а также как активный участник медиапространства, в том числе ведения авторских интернет-страниц.

Библиографические ссылки

1. *Брейнингер, О.* «Я вошла в роман, как в свой дом...» // Год литературы. URL: https://godliteraturv.ru/proiects/breyninger-yakhina-volga (20.08.2025).

2. *Гузель Яхина* о своей книге «Зулейха открывает глаза», бабушке и сценариях : Интервью интернет-изданию «Афиша Daily» 24 февраля 2016. URL: https://daily.afisha.ru/culture/613-o-svoej-knige-zulejha-otkryvaet-glaza-babushke-i-scenariyah/ (дата обращения: 25.06.2025).

3. *Прозоров В. В.* Об авторских стратегиях в литературе // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Серия : Филология. Журналистика. 2021. Т. 21, вып. 2. С. 180–185.

4. *Савкина И., Розенхольм А.* «Секрет ее успеха» : размышления о романе Гузель Яхиной «Зулейха открывает глаза» // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2016. № 3–4. С. 22–25.

УДК 82-1/-9

СПЕЦИФИКА ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ В ПРОЗЕ А. ВАРЛАМОВА

Т. А. Тернова

Воронежский государственный университет,
Воронеж, Россия, tternova-1@mail.ru

В статье анализируется специфика жанровых обозначений в традиционалистской прозе А. Варламова: «повесть сердца» «Дом в деревне», «сентиментальная история» «Здравствуй, князь!», «роман без границ» «Одсун». Избираемые автором жанровые номинации обусловлены эмоциональной наполненностью текстов, напрямую связаны с их содержанием. Их функция — апелляция к читателю-соратнику с близким автору культурным кругозором, обнажение писательского замысла.

Ключевые слова: современная русская литература; реализм; маргинальные жанры; А. Варламов.

SPECIFICITY OF GENRE FORMATION IN A. VARLAMOV'S PROSE

T. A. Ternova

Voronezh State University,
Voronezh, Russia, tternova-1@mail.ru

The article analyzes the specificity of genre designations in the traditionalist prose of A. Varlamov: “a story of the heart” “A House in the Village”, “a sentimental story” “Hello, Prince!”, “a novel without borders” “The Odsun”. The genre nominations chosen by the author are determined by the emotional content of the texts and are directly related to their content. Their function is to appeal to the reader-comrade with a cultural outlook close to the author, to reveal the writer's intention.

Keywords: contemporary Russian literature; realism; marginal genres; A. Varlamov.

Тенденция жанровой маргинализации характерна для переходных в эстетическом смысле эпох, одной из которых является рубеж XX–XXI столетий, хронологически и эстетически размыкающийся до настоящего времени. Н. Л. Лейдерман так пишет об этом: «В переходные эпохи <…> происходит разрушение ранее авторитетных жанров, провозглашается отказ от жанровых канонов, сама категория жанра дискредитируется, объявляется теоретической фикцией» [7, с. 11]. Трансформации, происходящие в литературе на

уровне жанра, весьма симптоматичны, ибо, как замечает Н. Л. Лейдерман, «жанр представляет собой некий *тип модели мира»* [7, с. 8].

Одна из показательных мировоззренческих подвижек переходных периодов — изменение на уровне дихотомии ‘жизнь’ / ‘литература’. Она обнажает культурную ситуацию, когда искусство ищет способы самовыражения, работа в области художественной формы становится самостоятельным актом творческого высказывания.

Жанровые поиски в условиях переходных эпох могут идти в разных направлениях. В их числе жанровая фрагментация, пародирование, выворачивание наизнанку существующих жанровых моделей, создание новых жанров, реставрация существовавших ранее [7].

В начале XX века к жанровому экспериментированию прибегали, по преимуществу, представители неклассического искусства: футуристы (в жанровой палитре И. Северянина — кензели, рондель, поэма-миньонет), имажинисты (А. Кусиков создал жанровые обозначения «поэма меня», «поэма отчаяния» и т.п.) [10]. Тем не менее, очевидно, что к обновлению жанровых моделей стремится не только авангардное искусство. Примерами жанровых экспериментов в начале XX века являются очерки разных типов, созданные, например, А. Куприным, пьесы А. Чехова.

Тенденция жанровой маргинализации изучалась на примере творчества ряда авторов А. А. Боровской [1], Е. Г. Елиной [6], И. А. Вяткиной [5] и т.д.

Жанровое экспериментирование может быть зафиксировано жанровым обозначением, но может и выявляться читателем при обращении к тексту со стандартной жанровой номинацией. Рискнем предположить, что первое более характерно для искусства авангардного толка, второе — для искусства реалистического.

Жанровое экспериментирование является показательной чертой прозы А. Н. Варламова. «Повесть сердца» «Дом в деревне», «повествование в рассказах» «Падчевары», «маленькая повесть» «Вальдес», «сентиментальная история» «Здравствуй, князь!», «роман без границ» «Одсун» являются примерами прозы традиционалистского толка с присущей ей ориентацией на онтологическую систему ценностей, психологизмом и типизацией, вниманием к быту, живописанием деталей. Целью нашего исследования будет выявление идейно-художественного замысла писателя, который повлек за собой формирование маргинальных жанровых форм.

Специфика жанрообразования в ряде текстов А. Н. Варламова 1980–1990-х гг. (новелл, повестей «Дом в деревне» (1997), «Рождение» (1995), романа «Затонувший ковчег» (1997) и др.) осмыслялась в диссертации Ю. А. Счастливцевой [9]. В диссертации Ню Юэцю [8] внимание в интересующем нас аспекте уделено романам «Мысленный волк» (2014) и «Затонувший ковчег» (1997). Авторское жанровое экспериментирование

продолжается, и это позволяет нам предложить свои размышления по этому поводу.

Жанровые номинации обозначены самим автором-литературоведом и могут быть восприняты не только как часть заголовочного комплекса, но и как фрагмент авторского текста, прямое авторское высказывание. А. Варламов практически никогда (за исключением «сентиментальной истории» «Здравствуй, князь!») не отказывается от основного жанрового определения — роман, повесть — но субъективно достраивает его. Такой элемент ЗФК становится более апеллятивным, обращенным к читателю, чем обычно.

Номинация «повесть сердца» («Дом в деревне»), выводит на мысль о субъекте — носителе авторского сознания, «сердца», литераторе, пишущем повесть. Жанровое обозначение, с одной стороны, становится способом выражения сентиментального пафоса текста, с другой — «вписывает» его в круг произведений филологической прозы, в которой равно значимыми оказываются жизнь и литература.

Жанровое обозначение — метафора «повесть сердца» — имеет самостоятельную эстетическую значимость.

В центре изображения находится герой, в «сердце» которого одновременно жизнь и литература, равно обращенные к прошлому. Это образ отца, ушедшего из жизни незадолго до событий повести, русская деревня, показанная на контрасте мифа и реальности, русская литература о деревне.

Миф о русской деревне как месте «лада» сформирован в сознании героя прозой Василия Белова. Белов воспринимается как «гений места», один из ключевых субъектов персоносферы локального вологодского текста, внутри которого ощущает себя повествователь: «Покойный дед Вася рассказывал, не знаю, правда это или нет, что когда-то в Коргозеро приходил из своей недалеко расположенной Тимонихи писатель Василий Белов. Вместе с мужиками он переставлял двор, а заодно записывал за ними плотницкую речь» [2, с. 171].

Герой прямо заявляет о своем намерении найти на вологодской земле островок беловского «Лада»: «Он казался мне осколком той рухнувшей цивилизации, следы которой, начитавшись беловского «Лада», я надеялся здесь найти» [2, с. 150]. Линии литературы и жизни в повести смыкаются: так, свое пребывание в Падчеварах повествователь рассматривает как потенциальный сюжет беловского произведения: «я подумал о том, что будь я Василием Беловым, то написал бы рассказ о деревенской избе, которая много лет стояла наперекор всем ветрам, морозам и дождям, но вот купил ее себе на потеху городской человек, она стала гнить и в ней завелись мухи» [2, с. 183].

Изучая, осваивая новый для себя мир, — «остались старые ткацкие станки, громадные деревянные мучные лари, оборудование для варки пива, колодки для изготовления обуви, сани, плуг, хомуты, деревянные вилы и грабли, прясла, коромысла, короба, корзины, лукошки и десятки других вещей, о которых я понятия не имел, как они называются и для чего служат» [2, с. 145], — герой пытается реконструировать «лад», который и в восприятии Белова уже принадлежал прошлому. Тем не менее, повествователь А. Варламова хочет вывести его из истории, мифа, литературы в жизнь: «Я стоял среди этого богатства, как археолог на обломках обнаруженной древней цивилизации» [2, с. 145].

Своеобразным ответом на жанровое обозначение становится финальная фраза: «Деревня <…> факт моего сердца» [2, с. 200]. Повесть можно воспринять как некое целостное высказывание, в котором жанровое обозначение выступает в роли темы, а финальная фраза — ремы.

Сентиментальный пафос зафиксирован жанровым обозначением повести «Здравствуй, князь!» — «сентиментальная история». Как и в повести «Дом в деревне», здесь выстроено апеллятивное поле: читателя отсылают к литературе периода сентиментализма, от которой мы ожидаем специфическую сюжетность — обращение к индивидуальной биографии чувствительного героя.

В то же время перед нами «городской» (провинциальный и московский) текст.

Так же, как и в «Доме в деревне», значимой в повести «Здравствуй, князь!» оказывается категория прошлого, попытка реконструкции которого (осознаваемая или неосознаваемая) предпринимается героями. Так, мать главного героя, повариха Тася из городка Белозёрска, влюбляется в студента-фольклориста: «Тёма ей тогда в душу запал» [3], увлекается его рассказами «про древние валы и нестяжателей» [3], оказывается зачарованной именами, «каких и в деревне-то она никогда не слышала: Зосима, Савватий, Нил, Ферапонт» [3]. В своих поступках (отношения с Тёмой, порыв не сообщать о беременности) героиня руководствуется чувствами.

По-своему импульсивен и студент Тёма Смородин, ставший впоследствии деканом филологического факультета. Так, он, руководствуясь интуицией, зачисляет на первый курс МГУ провинциального паренька из Заполярья, недобравшего полбала по конкурсу: «голова у мальчика светлая» [3].

В то же время декан Артём Михайлович Смородин действует на высокой занимаемой им должности и по «голосу рассудка». Но эти поступки и действия оказываются в нравственном отношении значительно слабее «дел сердечных». С «рассудочной» деятельностью связаны реформаторские (управленческие) «ходы» Артёма Смородина. Так, например, он скорее импульсивно, но «сверхразумно» отстраняет от чтения лекций и

ведения семинаров профессоров «старого состава» (среди которых оказывается и его наставник — преподаватель древнерусской литературы профессор Алексей Константинович Барятин, представляющий в повести олицетворение высших нравственных качеств).

Варламов показывает, что зачастую «рассудочная», но импульсивная деятельность, исходящая из лучших «здравомыслящих» побуждений, оказывается безрассудством, так как при этом человек, делающий свой выбор под воздействием внешних обстоятельств (собственная карьера, привлечение в университет «новых» молодых умов и т.п.), утрачивает часть своей души и оказывается проигравшим в нравственном отношении. Высокие нравственные качества задаются приобщенностью к культуре, литературе и нередко разрушаются жизнью.

Финал повести идиллический. Первоначально не поддержавший сына в сложной ситуации (юноша, пойманный на попытке передать запрещенную литературу, попадал в поле зрения представителей государственной безопасности), Артём Михайлович «полюбил саму мысль, что у него есть сын» [3], нашел возможность поговорить с ним, попытался вернуть в штат профессора Барятина, а после его смерти оставил должность.

Сын отказывается от перспектив, связанных с университетом, предпочтя Москве свою малую родину. Он, как и профессор Барятин, отстаивает устаревшие, с точки зрения эпохи, идеалы чести, благородства, совести и справедливости.

Стоит отметить, что проза А. Варламова имеет гипертекстовые черты. Так, «Падчевары» во многом перекликаются с повестью «Дом в деревне», а в повести «Гора» есть связь с «сентиментальной историей» «Здравствуй, князь!»: в ней фигурирует персонаж Одоевский — «непризнанный писатель по фамилии Одоевский из знаменитого дворянского рода» [3], приятель Савватия по общежитию, первоначально уехавший из Москвы на Байкал, но позже ушедший в «мясо-молочный институт», «поближе к прозе жизни» [3]. Есть и другие подобные переклички: роман «Купавна» — роман «Одсун», «Затонувший ковчег» — «Мысленный волк» — «Пришвин» и др.

Повесть «Здравствуй, князь!», начиная от ее названия, являющегося цитатой из текста А. С. Пушкина, жанрового подзаголовка, до имен героев, кругозора Савватия и его окружения, пропитана литературой. Созданный подзаголовком контекст задает необходимую для диалога с читателем эмоциональную ноту, становится дополнительным аргументом для обозначения авторской позиции, формирования отношения к героям.

Аналогичный прием использован и в «романе без границ» «Одсун», в котором подзаголовок обозначает и позицию повествователя, и является жанровой установкой в прямом смысле.

Текст во многом монологический, герой-повествователь с нарочито славянским именем Вячеслав размышляет вслух, что называется, о времени (временах, истории) и о себе (типах, судьбах), уповает на возвращение единства славянского (и не только) мира во временной перспективе, в результате усилий отдельных людей.

Повествование фрагментарное, напоминает «повествование в рассказах» в «Падчеварах» —тексты могут быть прочитаны отдельно (например, фрагмент «Человек человеку»).

В «Одсуне» есть признаки исторического романа, любовного романа, филологического романа, авантюрного романа, романа-путешествия.

Сюжет путешествия вообще сентиментален по сути, путешествие позволяет рефлексировать, вглядываться, сопоставлять, что, собственно, и делает герой-филолог с опытом архивиста, по недоразумению задержавшийся в небольшом населенном пункте в Словакии, в Судетах, вместо того, чтобы занять должность ординарного профессора в вузе и «читать лекции по истории постсоветского постмодернизма» [4, с. 9]. Слово «травелог» включено в размышления героя: «я рассказываю попу свой грустный травелог» [4, с. 12]. Обнаруживаются и другие элементы сюжетостроения, осуществляемого повествователем: «я скоро дойду до Пети Павлика, но прежде мне требуется подготовить сцену, на которой он появится» [4, с. 32]. Он надежный нарратор в тех фрагментах, где изображаются исторические события, и избыточно рефлексирующий герой в том, что касается его личной истории.

Персонаж являет собой версию сентиментального героя, проигравшего времени. Он не самостоятелен в выборе судьбы, не может решить текущую проблему с работой, не сохранил отношения с любимой. Его жизнь строят другие: идеалист Паша Павлик, связавшийся с криминалом, жена и т.д. В конце концов герой и вовсе гибнет, так и не добравшись до нового места своей работы, выхлопотанного отцом Иржи.

Герой не признает в себе чувствительности: «интуиция никогда не была моей сильной стороной» [4, с. 24]. При этом основным сюжетом своей жизни он считает любовный, мифологизирует его, воспринимая отношения с уроженкой Припяти выпускницей Литинститута Катериной как знак, модель отношений Украины и России. Любовный сюжет в романе вписан в исторический: Катерина стала активным журналистом эпохи Майдана. Выстраивается романный сюжет «человек в истории».

Сюжет «Одсуна» развивается по романной логике: от героя — к миру. Перед читателем открывается история из прошлого Судет, прежде всего послевоенного времени, когда немецкое население депортировалось, замещаясь чешским (одсун). Помимо этого исторического слоя, в текст включены и другие временные пласты: советский,

перестроечный, постсоветский (путч и октябрь 1993) и современный. Сюжет о 90-х годах с их бандитизмом и разгулом воспринимается как главы авантюрного романа.

По сути, герой живет воспоминаниями и держится на плаву за счет слова, речи. В высказывании мнения, в рефлексии состоит его жизнь. Собственно, герой нужен тексту как сюжетостроительная возможность, носитель определенного рода мнений. В частности, герой вспоминает о детстве в «благословенной старой Купавне» [4, с. 26] — на страницах «Одсуна» выстраивается линия локального «дачного текста».

Значимая линия романа — разговор о языке. «Чтение для меня с детских лет занятие физиологическое» [4, с. 106], — отмечает герой. Он размышляет о единстве мира через язык: о близости славянских языков, об эсперанто. В его речевом обиходе — М. Цветаева со стихотворением о легкомыслии «Милый грех…», роман Б. Пастернака, переведенный на эсперанто, сосед-грек — Одиссей, хитроумный эллин, он же Улисс, Пушкин, русский человек, каким он явится через двести лет и многие другие. Герой воспринимает мир через культуру, отмечая, что у него нет «своего» слова. Этот, как кажется на первый взгляд, проигравший схватку с жизнью персонаж в фантазии, в реальности и за ее пределами пытается способствовать восстановлению мира, в котором «не было <…> между садами и огородами никаких заборов» [4, с. 127].

Выбирая в разные периоды своей биографии частную жизнь без активного вмешательства в большие события, как ни парадоксально, он делает вклад в историю. Герой стремится дать разным историческим событиям спокойную выверенную оценку, ибо «судить прошлое, возмущаться и негодовать — значит рубить под корень самого себя» [4, с. 311].

С точки зрения текста, мир держится на мечтателях, звездочетах, созидателях языков, пусть и совершающих ошибки. Герой принципиально не прагматик, он живет в истории и культуре, в отличие от Кати, которую захватывает жизнь, уводит на ложный путь проснувшийся в ней прагматизм.

Подведем некоторые итоги. Проза А. Варламова является осознанным примером жанрового экспериментирования в рамках литературы традиционалистского толка. Избираемые автором жанровые номинации обусловлены эмоциональной наполненностью текстов, напрямую связаны с их содержанием. Их функция — апелляция к читателю-соратнику с близким автору культурным кругозором, обнажение для него писательского замысла, положенного в основу произведения. Это эксперименты писателя-реалиста переходной эпохи, герои которого пытаются «спасти» жизнь посредством литературы, культуры.

Библиографические ссылки

1. *Боровская А. А.* Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века : автореф. дисс. … доктора филол. наук. Астрахань, 2009. 46 с.

2. *Варламов А.* Дом в деревне // Варламов А. Теплые острова в холодном море. Иркутск : Издатель Сапронов, 2008. С. 131–200.

3. *Варламов А. Н.* Здравствуй, князь! : Сентиментальная история // Знамя. 1992. № 9. С. 64–100. URL: https://www.litres.ru/book/aleksey-varlamov/zdravstvuy-knyaz-4925801/?ysclid=mezf3v7k1c442279724 (дата обращения: 25.06.2025).

4. *Варламов А. Н.* Одсун. М. : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2025.

5. *Вяткина И. А.* Диглоссия русских маргинальных жанров: домашняя поэзия и эпистолярий В. А. Жуковского : диссертация ... кандидата филологических наук. Томск, 2007.

6. *Елина Е. Г.* Маргинальные жанры в современной русской литературе // Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика. 2007. Том 2. Вып. 2. С. 82–86.

7. *Лейдерман Н. Л.* Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?) // Русская литература XX–XXI веков : направления и течения. Вып. 9. Екатеринбург : Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 2006. С. 3–33.

8. *Ню Юэцю* Жанровое своеобразие прозы Алексея Варламова : на примере романов «Мысленный волк», «Затонувший ковчег» : диссертация ... кандидата филологических наук. Владивосток, 2025.

9. *Счастливцева Ю. А.* Проза Алексея Варламова 1980–1990-х гг.: жанрово-стилевое своеобразие : дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2007.

10. *Тернова Т. А*. Феномен маргинальности в литературе авангарда первой трети XX века. Воронеж : Воронежская областная типография, 2018.

УДК 821.161.1

ТОПОНИМИЧЕСКИЙ КОД РОМАНА «ОТКРОВЕНИЕ ЕГОРА АНОХИНА» П. Ф. АЛЁШКИНА

М. А. Цветкова

Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина, Тамбов, Россия, rit.tswetkowa@yandex.ru

В статье анализируются особенности топонимического мира романа современного русского писателя П. Ф. Алёшкина «Откровение Егора Анохина». Рассматриваются основные географические координаты произведения, выявляется их роль в раскрытии авторского замысла и ключевого конфликта романа. Уточняется обширность топонимического кода, ее значение. Определяются уровень исторической точности произведения, место романа в региональной литературе.

Ключевые слова: современная русская литература; историческая проза; регионалистика; П. Ф. Алёшкин; топонимический код; достоверность повествования.

TOPONOMIC CODE OF THE P. F. ALYOSHKIN'S NOVEL "THE REVELATION OF EGOR ANOKHIN"

M. A. Tsvetkova

Tambov State University named after G. R. Derzhavin Tambov, Russia, rit.tswetkowa@yandex.ru

The article analyzes the features of the toponymic world in the novel "The Revelation of Egor Anokhin" by the contemporary Russian writer P. F. Alyoshkin. The main geographical coordinates of the work are considered, and their role in revealing the author's intention and the key conflict of the novel is identified. The extent of the toponymic code and its significance are clarified. The level of historical accuracy of the work and its place in regional literature are determined.

Keywords: modern Russian literature; historical prose; regional studies; P. F. Alyoshkin; toponymic code; narrative authenticity.

Неоспорима способность литературы как вида искусства аккумулировать культурно-географическую информацию об определенной местности. Созданный в произведении топонимический мир раскрывает художественное пространство с точки зрения его авторского восприятия, воплощает его особенности, нюансы. В любом литературном тексте выстраивается своя система топонимов, способствующих имплицитному

проявлению образа автора. Она, по утверждению Г. Л. Девятайкиной, «моделирует смысловое начало пространства», делая его «видимым и слышимым» [2, с. 82]. Посредством создания такого типа пространства автор позиционирует себя или как наблюдатель описанных им событий, или как непосредственный их участник.

Вопрос о топонимическом коде произведения актуален в научной среде. Исследователи сходятся во мнении, что он, во-первых, «является одним из способов проявления художественного мышления писателя», во-вторых, представляет собой «своеобразный ключ постижения художественной целостности произведения» [2, с. 9]. Расшифровка топонимического кода литературного текста, его пространственных помет дает возможность проследить за движением героев, проанализировать, как описание той или иной местности помогает автору в раскрытии важных художественных образов.

Именно «включение топонимов в текст позволяет писателю привязать действие к некоторому месту» [3, с. 83] — так он знакомит читателя с определенным пространством. Принципиальным в этом отношении представляется вопрос о соотношении исторической достоверности и художественного вымысла в произведениях, авторы которых обращаются к изображению реально существующих регионов.

В творчестве современного русского писателя П. Ф. Алёшкина историческая тема занимает важное место: большинство его произведений посвящено изображению событий прошлого и настоящего. Принцип, которому следует писатель, — стремление к исторической правде и минимизирование вымысла в тексте. Такое желание автора достоверно описать определенную ситуацию в истории России проявляется на всех уровнях произведения: он вводит в повествование реальные исторические лица, включает в текст документальные сведения, уточняет даты, избегает «прикрас» в изображении героев.

Особое значение в этом смысле имеет и топонимика прозы П. Ф. Алёшкина: писатель в произведениях использует только реальные географические названия, тем самым как бы расставляя знаки-координаты для читателя, — в этом сказывается своеобразие авторского взгляда на интерпретацию событий и воссоздание ее в художественной плоскости.

Роман «Откровение Егора Анохина» (1987–1990), написанный на тамбовском материале, в этом отношении не стал исключением. Посвященное изображению событий с 1917 по 1989 годы, произведение охватывает широкий круг мест, его герои находятся не только на территории России, но и за ее пределами. Антоновское восстание, Великая Отечественная война, эпоха перестройки — все это отразилось на судьбах

действующих лиц, стало причиной их переезда из родной деревни. Интересно, что каждой из частей романа соответствует свой топонимический код, однако в композиции выделяется и объединяющее их начало.

П. Ф. Алёшкин — уроженец тамбовской деревни Масловки, поэтому неудивительно, что топонимический мир романа в максимальной степени достоверен. Писатель словно ведет читателя по дорогам, хоженым Антоновым и его бандой, описывает кочки и коряжники леса, в которых могли прятаться бунтовщики: «О самом Степаныче ни слова не было: значит, ушел от Тухачевского, воспользовался кочками. Егор знал, что в Змеином болоте в больших кочках срезаны верхушки и выдолблены ямы, в которых свободно мог поместиться человек, спрятаться, пересидеть, если болото возьмут в кольцо. Пройдешь по кочке и не заметишь» [1, с. 153–154]. Автор обращает внимание на каждую важную деталь, таким образом как бы намекая на то, что он сам был очевидцем и мест, им изображаемых, и словно даже самого восстания.

Главный герой, Егор Анохин, родился, как и автор романа, в Масловке — деревне, связанной с событиями крестьянского протестного движения 1920–1921 годов. Через призму взглядов героя мы оцениваем происходящее: наблюдаем за самоуправством продотрядчиков, надеемся на помощь со стороны «антоновцев», оказываемся в Тамбове, Кирсанове, Борисоглебске, затем — даже в немецком плену. Важно, что П. Ф. Алёшкин выбирает ретроспективный прием для эпического повествования, акцентируя тем самым внимание на временной отдаленности героя от событий, его, вероятно, иной оценке перипетий прошлых лет.

Главы, посвященные изображению событий Антоновского бунта, местами напоминают такой литературный жанр, как хроника. Это связано с тем, что писатель видит основной целью провести читателя «по следам» восставших крестьян, погрузить его в контекст описываемой эпохи. Подчеркнутая тяга к документальности в изложении событий в тексте подтверждается использованием названий реальных мест. Так, например, описывая методы борьбы красноармейцев с бандитами, П. Ф. Алёшкин обращается к эпизоду уничтожения села Коптево. Согласно историческим данным в ходе специальной операции по уничтожению сел-противников «красные» «снесли артиллерией и сожгли в Тамбовском уезде 3 села: Коптево, Хитрово, Верхне-Спасское», причем «часть населения этих сел была перебита, другая — арестована, взрослые помещены в концентрационные лагеря, дети — в приюты» [4]. А так П. Ф. Алёшкин изображает это в романе: «Это был, вероятно, самый страшный день в жизни Егора Анохина. По крайней мере, когда он потом слышал слово ад, перед ним вставал день второго сентября 1920 года, проведенный в селе Коптево... Нет, он не помнит четко шаг за шагом, как прошел этот день. Он вспоминается

как единая картина: мечущиеся в дыму остервенелые, ошалевшие люди, дикие вопли, визги детей, баб, закалываемых свиней, истошный вой недобитых собак, крики кур, ржанье лошадей, хлопки выстрелов, гул и треск жарко горевших изб. Кажется, все небо потемнело, сумерки пали на землю от галок соломенного пепла. И кровь, кровь, кровь!» [1, с. 106]. Масловские мужики, узнав о новой норме сбора разверстки, упоминают соседнее село Киселевку: «Почему в Киселевке по восемь фунтов хлеба взяли, а с нас двадцать пять?» [1, с. 25], — так писатель расширяет топонимические рамки в изображении Тамбовской области.

Стремясь к исторической точности в создании образа деревни, автор расставляет в тексте своеобразные, узнаваемые местными жителями акценты, описывая, например, масловский храм: «Масловская церковь во имя Покрова Пресвятой Богородицы небольшая, но аккуратная, стройная, ухоженная, какая-то воздушная, голубовато-розовая, внутри теплая, уютная. Хвалят ее за это в округе» [1, с. 23].

Интересно, что центральный конфликт произведения — столкновение между Анохиным и Чиркуновым — тоже проявляется, в числе прочего, через местность. Доброжелательных отношений между героями не могло быть, потому что они жили в разных порядках одной деревни: «Дворы Чиркуновых и Анохиных были в разных концах деревни. Изба Анохиных, по уличному Игнашиных, в Углу, а Чиркуновых — Чиркунов — в Крестовне. В Масловке каждый порядок, часть деревни, по-своему называется: Вязовка, Угол, Хутор, Крестовня и собственно Масловка» [1, с. 8].

Топонимический код реализуется в романе и посредством использования местных выражений, своеобразных «диалектизмов»: «А до Троицы, помнится, каких только игр на лугу не было. Сначала в „салки“, так в Масловке лапту звали» [1, с. 54], гидронимов (упоминания рек Криуши, Малой Алабушки, Большой Алабушки, Цны).

Главный герой попадает во множество мест: живет в Тамбове, работает в Борисоглебске. В период Великой Отечественной войны Егор оказывается в немецком плену в городке Херцеберг, в котором проживает несколько лет и даже заводит семью и детей, — собственно, такое душевное расположение Анохина связано с тем, что он чувствовал: жизнь в плену «была обычной деревенской жизнью» [1, с. 212]. Идейный противник главного героя, Михаил Чиркунов, посещает сына в Красноярском крае, что также расширяет географию повествования. Однако ни один из этих топосов не был описан так полно, детально, как Масловка.

Несмотря на все события, в которых оказывались действующие лица, они все-таки возвращаются в финале в родную деревню. Каждый из них — и Егор, и его любимая Настенька, и злодей Мишка Чиркун — думает о том, как хотелось бы оказаться на малой родине в конце жизни.

Именно поэтому они, уже совсем взрослые, приезжают обратно: Анастасия Александровна оказывается в конце жизни в отчем, хотя и заброшенном, доме, Егор Игнатьевич стремится попасть к младшему брату, живущему в Масловке, а Михаил Трофимович не остается жить на севере с внуками, а перевозит их в Масловку.

Таким образом, комплекс топонимов, использованных П. Ф. Алёшкиным в романе «Откровение Егора Анохина», представляет собой яркий пример создания исторически достоверного пространства, подчеркивает авторское тяготение к принципу документализма в литературном тексте.

Библиографические ссылки

1. *Алешкин П. Ф.* Хлеб и кровь. М. : Голос-Пресс, 2015.
2. *Девятайкина Г. Л.* Поэтика пространства и топонимический код в уральской прозе Д. Н. Мамина-Сибиряка : автореф. дис. ... канд. филол. наук; Уральский гос. ун-т. Екатеринбург, 2009.
3. *Девятайкина Г. Л.* Топонимический код в художественном пространстве произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка // Филология и человек. 2008. № 4. С. 82–87.
4. Российский Центр хранения и изучения документов новейшей истории (РЦХИДНИ). Ф. 17. Оп. 84. Д. 138. Л. 17–18, 25 об., 28 об., 30 об. – 31.

УДК [82-311.9+82-344+82-252].09

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ «МЕТАЖАНР» (НА МАТЕРИАЛЕ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

М. В. Шамякина

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, Минск, Беларусь, centre@belcentre.by

Под общим названием «фантастика» существуют произведения разных жанров, родов литературы и видов искусства, объединенные основополагающей чертой — в основу их сюжета положено фантастическое допущение. Однако объем понятия «метажанр» до сих пор не определен окончательно, разные исследователи вносят в него свои коррективы. В данной статье делается попытка систематизации и уточнения черт метажанра на примере фантастики.

Ключевые слова: метажанр; фантастика; фантастическая литература; система жанров.

TOWARDS THE DEFINITION OF THE CONCEPT OF “META-GENRE” (BASED ON THE MATERIAL OF FANTASY LITERATURE)

M. V. Shamyakina

Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus, centre@belcentre.by

Under the general name “fiction” there are works of different genres, kinds of literature and types of art, united by a fundamental feature — their plot is based on a fantastic assumption. However, the scope of the concept of “meta-genre” has not yet been definitively determined, different researchers are making their own adjustments to it. This article attempts to systematize and clarify the features of the meta-genre using the example of fiction.

Keywords: meta-genre; fiction; fantasy literature; genre system.

Само понятие «метажанр» ввела в широкий научный обиход советская исследовательница литературы Рита Спивак в своей книге 1985 года «Русская философская лирика: проблема типологии жанров». Ее определение звучит так: «Под метажанром мы понимаем структурно выраженный, нейтральный по отношению к литературному роду, устойчивый

инвариант многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира, объединенных общим предметом художественного изображения» [4, с. 53].

Однако и до Р. Спивак литературоведы неоднократно высказывались о необходимости выделения такого наджанрового образования, которое охватывало бы большое количество произведений, относящихся к разным жанрам, но имеющим в своей основе общность в основополагающих принципах построения художественного мира.

Авторов, использующих понятие «метажанр», объединяет ощущение того, что в процессе эволюции средств художественной выразительности меняется и система жанров, в них формируется своего рода иерархия и система сложных взаимосвязей.

Вероятно, первым, кто заострил внимание на такой иерархичности, был Юрий Тынянов в работе 1929 г. «Ода как ораторский жанр». Однако он предлагает термин «старший жанр», определяя таким образом, собственно, оду. Он отмечает, что среди разнообразных жанров XVIII века «старший жанр, ода, существовал не в виде законченного, замкнутого в себе жанра, а как определенное конструктивное направление» [5, с. 245].

Таким образом, «старший жанр» у Ю. Тынянова представляет собой своего рода наджанровое образование. Характеризуя оду как «конструктивное направление», исследователь подчеркивает, что она обладает признаком или набором признаков, позволяющих в общее русло вложить большое количество довольно разнообразных в формальном и содержательном плане текстов.

Природу жанров и метажанров в литературе подробно рассматривал в 1980-е годы Наум Лейдерман, который, ссылаясь на труды М. Бахтина и Г. Поспелова, отмечал, что метажанры «представляют собой самые крупные типы содержательно-формальных единств, которые соразмерны, точнее — сомасштабны всей истории художественной культуры» [2, с. 137–138]. Он указывал на недостаточную очерченность понятия «метажанр», но отметил необходимость выделения таких наджанровых образований, которые позволяют выявить «закономерности динамики жанров в больших исторических масштабах» [2, с. 138].

В целом Лейдерман обращает внимание именно на динамику жанров, рассматривает их как подвижные структуры, которые могут развиваться, укрупняться, пересекаться между собой. В отношении фантастики сразу необходимо отметить, что она порождает все новые и новые поджанры, и этот процесс начался еще с XIX века, с фантастики романтиков (положившей начало современной иррациональной фантастики), и проявляется также в фантастике научной (рациональной).

Процитированная выше работа Н. Лейдермана вышла в 1982 г. Чуть позже, в работе 1985 г., формулирует понятие «метажанр» уже упомянутая Р. Спивак, и именно ее определение легло в основу современного понимания метажанра.

Исследовательница предлагает объединить через понятие «метажанр» произведения, сходные по каким-то глобальным формальным признакам, а не мировоззренческим или философским установкам, особенностям авторского стиля, признакам стиля эпохи и др.

Ее замечание относительно нейтральности по отношению к литературному роду является особенно важным. Она отмечает, что жанр рассматривается как вид по отношению к литературному роду, но в рамках метажанра объединяются произведения не просто разных жанров, но и разных родов литературы. Уточним, что даже разных видов искусства (кино, компьютерные игры, живопись, комикс, опера и т.д.).

Свой вклад в понимание понятия «метажанр» внесла также Е. Я. Бурлина, которая подходит к его осознанию с культурологических позиций. Она рассматривает жанр в искусстве как структуру, предполагающую наличие определенного канона, образца, причем достаточно устойчивого. Для нее жанр в первую очередь «социально-содержательная система, конструктивно оформленный инвариант модели мира» [1, с. 43].

Именно Е. Бурлина указывает, что в становлении метажанров важна проявленность в различных видах искусства. А также и взаимодействие и взаимовлияние различных видов искусства в пределах одного метажанра, что особенно отчетливо проявляется именно в современной фантастике, где наблюдается чрезвычайно выразительное взаимовлияние литературы, кино, компьютерных игр, комиксов и др. Пример тому — большие медиафраншизы, вселенные (например вселенная Марвел) и др.

Следующая исследовательница, которая внесла большой вклад в понимание метажанра и, наконец, подытожила предыдущие его определения, — Ю. С. Подлубнова. Она определяет метажанр как «структурно выраженный, устойчивый инвариант художественного моделирования мира» [3, с. 297].

Ю. С. Подлубнова подробно исследует социалистический реализм как метажанр и отдельно подчеркивает связанность метажанров с определенным этапом исторического развития, что приближает это понятие к «старшим жанрам» Ю. Тынянова.

Но к приведенным выше рассуждениям следует добавить еще одну немаловажную деталь.

В процессе развития фантастики как метажанра отчетливо проступает тенденция к соединению, «гибридизации» ее с другими, не-

фантастическими жанрами. Так образуются фантастические детективы, мистические триллеры, фэнтези-мелодрамы и т.д.

Заметим, что сама частица «мета-» означает «соединение» или «пребывание между».

Думается, что стремление к созданию таких «гибридных поджанров» следует добавить к неотъемлемым свойствам метажанра как литературного и, шире, художественного явления.

Получаем три выразительных качества, наличие которых позволяет нам выделить определенную художественную структуру как отдельный метажанр:

1) он проявляется в различных родах литературы и видах искусства;

2) сам, в свою очередь, подразделяется на поджанры;

3) может сочетаться с иными, не родственными жанрами (фантастика — с мелодрамой, детектив — с мистикой и др.), образуя «гибридные жанры», жанры в пределах своего метажанра.

Применительно к фантастике мы можем констатировать, что она:

1) проявляется в разных родах литературы и видах искусства;

2) имеет множество поджанров и постоянно порождает новые (Для рациональной фантастики это научная, социальная, космическая, НФ-хоррор и т.д. Для иррациональной — героическое фэнтези, космическое фэнтези, мистика, готический роман, мистический хоррор и др.);

3) может сочетаться с иными нефантастическими жанрами (детективом, мелодрамой, приключениями и др.), образуя «гибридные жанры» в пределах фантастики.

Таким образом показано, что фантастика представляет собой наджанровое, надвидовое и надродовое, общекультурное образование — метажанр. Весь массив чрезвычайно разнообразных произведений, которые мы относим к указанному явлению, объединяет одна общая черта — наличие в них фантастического допущения.

Такое жанровое разнообразие образовалось постепенно, так как в течение XX — начала XXI вв. фантастика как культурное явление активно развивалась, ища новые темы, проблемы, образы, средства художественной выразительности. В результате, с одной стороны, она укоренилась фактически во всех видах искусства от кино и литературы до музыки и живописи, индустрии компьютерных игр, рекламы и т.д. С другой стороны, в недрах фантастики родилось большое количество различных поджанров.

Предложена авторская концепция выделения метажанров на основе трех четких признаков, из которых две другие выделялись ранее, последняя предложена нами.

Библиографические ссылки

1. Бурлина Е. Я. Культура и жанр. Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1987.

2. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра : Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е гг. Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982.

3. Подлубнова Ю. С. Метажанры, мегажанры и другие жанровые образования в русской культуре // Герменевтика литературных жанров / Под общ. ред. проф. В. М. Головко. Ставрополь : Изд-во Ставропольского государственного университета; Ставропольское книжное изд-во, 2007. С. 293–297.

4. Спивак Р. С. Русская философская лирика : Пробл. типологии жанров. Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1985.

5. Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977.

УДК 821.161.1.09(092)

РУССКО-СЕРБСКИЕ ДУХОВНЫЕ СВЯЗИ В ОЧЕРКЕ Ю. М. ЛОЩИЦА «АНДРЕЙ»

А. М. Швецова

Белорусский государственный университет,
Минск, Беларусь, shvetsova772@gmail.com

В статье рассматривается очерк Ю. М. Лощица «Андрей» из серии «Сербские имена» как один из примеров художественного выражения духовных, культурных и исторических связей между Россией и Сербией. Анализируется хронотоп дороги и встречи, определяющий композицию и смысловую структуру произведения. Очерк рассматривается как пример жанрового синтеза документального и философско-рефлексивного начала, в котором личная память превращается в акт духовного паломничества.

Ключевые слова: Ю. М. Лощиц; очерк; хронотоп; православие; духовное единство.

RUSSIAN-SERBIAN SPIRITUAL RELATIONS IN YURY LOSHCHITS'S ESSAY "ANDREI"

A. M. Shvetsova

Belarusian State University,
Minsk, Belarus, shvetsova772@gmail.com

The article examines Yuri Loshchits's essay "Andrei" from the series "Serbian Names" as one of the examples of artistic representation of the spiritual, cultural, and historical connections between Russia and Serbia. The chronotope of the road and the meeting, which determines the composition and semantic structure of the work, is analyzed. The essay is considered as a genre synthesis of documentary and philosophical-reflective elements, in which personal memory is transformed into an act of spiritual pilgrimage.

Keywords: Y. M. Loshchits; essay; chronotope; Orthodoxy; spiritual unity.

Очерк Ю. М. Лощица «Андрей» (18 октября 1991 г.) из серии «Сербские имена» аккумулировал в себе глубокую рефлексию, касающуюся религиозных мотивов, памяти о русском зарубежье, идеи всеславянского духовного единства, что нашло художественное воплощение в хронотопе встречи и дороги, а также в символике сербского культурного пространства (в частности, кладбища «Ново Гробле»).

Целью статьи является исследование религиозных мотивов и культурно-исторических связей между русским и сербским народами, воплощенных в очерке Ю. М. Лощица «Андрей».

Очерк выстроен на пространственно-временных связях, что является основой его структуры. Как известно, хронотоп имеет жанровое значение и как «формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [1, с. 336]. Исходя из этого тезиса мы и будем выстраивать свою концепцию.

В очерке «Андрей» можно выделить хронотоп встречи и хронотоп дороги [1]. Речь идет о встрече Ю. М. Лощица с другом из Сербии (Андреем) в 1991 году, которая, как мы узнаем из очерка, произошла в Белграде под сводами собора Святого евангелиста Марка. Это не просто встреча, а перманентный диалог о важных проблемах бытия, эмоционально окрашенный автором. На нем выстроена логика развития сюжета, его движение, определяющее идею произведения.

Дорога в очерке пролегает в Белграде, в частности, на кладбище — «Новом Гробле», где захоронены известные личности как сербского, так и русского происхождения [3]. Завязка и финал сюжета происходят именно здесь, образуя кольцевое обрамление. Однако начинается путь героев с собора Святого евангелиста Марка, где, по словам Андрея, совсем недавно упокоился сербский патриарх Герман. По дороге на «Ново Гробле» посещают они и маленькую русскую церквушку, где похоронен отец главного героя — Виталий Тарасьев. Андрей ведет гостя по родному для него маршруту: «Он то и дело останавливается. Вот тут жил его школьный приятель. А вот сюда в сорок первом угодила бомба. А вот чудом уцелевший старый белградский дворик, под стать старомосковским, с деревьями и деревянными сараюшками. А здесь — эх, жалость! — застройщики снесли уже целый квартал. Их все меньше, старых белградских домов, трех-, пятиэтажных, с потемневшими от угольного чада стенами, — свидетелей немецких и американских бомбардировок („Представляешь себе, в 44-м союзнички бомбили нас прямо на Пасху, в светлое Христово Воскресение… до сих пор это не укладывается в голове. А Загреб, где сидело усташское фашистское правительство, они не бомбили ни разу…“)» [2, с. 39]. По пути на кладбище герои многое обсуждают, предаются воспоминаниям, затрагивают важные для всего славянства темы.

В центре диалога встреч — религиозные темы и мотивы. Это не случайно, так как русская литература генетически связана с христианством, в связи с чем писатель обращается к одной из самых важных для него тем — теме всеславянского единства. И хотя мысль о нем высказана еще Нострадамусом, тем не менее первенство принадлежит святым равноапостольным Кириллу и Мефодию, которые утвердили ее «самим фактом создания всеславянского письменного языка» [3, с. 37].

Об этом желанном «Всеславянстве» Ю. М. Лощиц неоднократно упоминает и в других очерках «Сербские имена» (1991–2015 гг.). Это религиозная, практически мессианская надежда, перекликающаяся отчасти с идеалами Ф. М. Достоевского и славянофилов. Всеславянство в понимании Лощица — это не политический союз, это общность духа, основанная на православной вере, культурно-исторической близости и общей судьбе [4].

Уже на первых страницах очерка автор органично связывает три ключевых тематических пласта: религию, память о русском зарубежье и братскую связь русской и сербской культур. Так, одновременно в качестве центрального духовного символа и физического места действия в начале очерка выступает собор Святого евангелиста Марка. Именно здесь автор (Лощиц) встречается со своим другом Андреем, протагонистом, чьим именем озаглавлено произведение. Из бесед с ним ему удается «добыть» обширную важную информацию. Мы узнаем, что на кладбище покоится сербский патриарх Герман — фигура, которой Лощиц устами своего главного героя (Андрея) дает следующую характеристику: «Вот здесь теперь упокоился наш патриарх Герман, — шепчет Андрей, кивком показывая на беломраморное надгробие у северной стены, усыпанное свежими цветами. Он покупает несколько восковых свечей и уже на улице заканчивает рассказ о недавно почившем патриархе Германе, который очень был всегда добр к русским, живущим в Сербии, в Белграде, за что был ими любим и почитаем» [2, с. 38]. Надгробие патриарха, «усыпанное свежими цветами», становится здесь своеобразным визуальным образом народной любви и благодарности, а восковые свечи — символом живой молитвы, «горящей памяти».

В следующем эпизоде Ю. М. Лощиц прокладывает своеобразный мост между прошлым и настоящим, между литературой и повседневной жизнью: «А знаешь ли ты, фигура, в какой гостинице живешь? <…> улица твоя раньше называлась Краля Петра. А гостиница — Хотел „Роял“. И когда в Белграде был Конгресс писателей и журналистов русского зарубежья, в двадцать восьмом году, то в этом самом „Рояле“ жили Мережковский и Гиппиус. А также, думаю, Борис Зайцев, Куприн, Шмелёв, Немирович-Данченко» [2, с. 38]. Русская эмиграция здесь представлена в качестве носителя духовной и культурной миссии, она продолжала жить и развиваться на чужбине, находя приют в братской Сербии. Перечисление имен писателей звучит как своеобразный реквием, попытка удержать, сохранить память о «серебряном веке» за пределами Родины. Этот эпизод служит определенной реминисценцией идеи о том, что литература — это не только творчество, но и способ сохранения своей идентичности для разных культур и народов.

Духовную связь православной веры русских и сербов Ю. М. Лощиц демонстрирует в рассуждениях о русской церкви, «почти прижавшейся к

алтарю громадного сербского собора». [2, с. 38]. Данный образ вызывает понимание сопричастности и покровительства двух братских культур. Эта метафора «трогательного соседства» демонстрирует не только физическую близость двух храмов, но и духовное родство двух народов, объединенных общей православной верой, культурой и историей.

В очерке «Андрей» кладбище «Ново Гробле» (аналог русского Новодевичьего кладбища) занимает центральное место: от него начинается дорога и заканчивается. Это диалог времени (прошлого и настоящего), объединяющий судьбу двух народов. И хотя речь идет о трагедии прошлого, тональность очерка сохраняет жизнеутверждающий пафос, благодаря православному Андрею. «Удивительная душа у Андрея, не устаю ею любоваться. Вот образец веселого православного человека, может быть, из времен грядущих к нам забежавшего. Причин для скорби, угнетенности, грусти у него, поверьте, не меньше, чем у любого из нас. Но он неистощимо выплескивает из себя радость и даже к кладбищу, стирая со лба градины пота, поспешает в это погожее сентябрьское утро радостен и бодр» [2, с. 37]. В данном случае Ю. М. Лощиц противопоставляет привычный образ православного человека, часто ассоциируемого с человеком, которому присуща внутренняя тяжелая скорбь, фигуре Андрея — «из времен грядущих забежавшего». Это тонкая, почти эсхатологическая характеристика: в Андрее, по мнению писателя, соединяется глубокая вера, жизнелюбие и историческое принятие. Его радость и восхищение искренние, духовно преображенные, характеризующиеся внутренним согласием с волей Божьей.

Кладбище в Белграде является в очерке и символом неразрывной связи судеб русских и сербов, их культур и памяти. Писатель подчеркивает, что «разделить» участки захоронений невозможно, как невозможно отделить и в душе Андрея русское от сербского: «Русское и сербское начало сплавились в его душе в цельный слиток — попробуй отделить одно от другого, ничего не получится!» [2, с. 37].

Ю. М. Лощиц в очерке называет одну из частей кладбища «Аллеей Великанов», так как там покоятся яркие сербские национальные деятели: Никола Пашич, Живоин Мишич, Джура Якшич, Бранислав Нушич, Бранко Милькович. О каждом из них мы узнаем кратко, но говорят о них герои с уважением. Эти захоронения получаются у Лощица живыми, индивидуально окрашенными. А на их контрасте русский писатель критикует безличные захоронения послевоенной эпохи. Выверенные с геометрической точностью надгробия, «идеально отполированные гранитные полуовалы» [2, с. 37], которые можно воспринять как символ государственного влияния на память народа. Такое оформление у могил выдающихся сербских писателей Милоша Црнянского, Васко Попа, Иво Андрича, Бранко Чопича не вызывает у Ю. М. Лощица восхищения.

Надгробия несут в себе чувство отчуждения и обезличивания. Он пишет: «Не думаю, что таким образом точно исполнялась последняя воля классиков» [2, с. 37].

Уделяет внимание Лощиц и еще одному захоронению на кладбище: «А вот и крылатый ангел, стерегущий останки русских воинов, что погибли на фронтах Первой Мировой войны, в том числе и тут, на Балканах, погибли, когда сражались, плечом к плечу с братьями-сербами в окопах Салонинского фронта. И радостно было нам увидеть у входа в памятник-часовню венок из свежих еще цветов, возложенный от имени нашего посольства в Белграде. Меняются времена. Раньше-то советские дипломаты стороной обходили „белоэмигрантский“ обелиск, на котором начертано имя императора Николая II» [2, с. 37]. Здесь русские воины, которые погибли на Балканах, представлены писателем мучениками, пострадавшими во имя общего славянского дела, сражавшимися «плечом к плечу» с братьями сербами.

Ю. М. Лощиц завершает свое повествование, выстроив своеобразный мост между мирами — духовным созерцанием и последующей непрерывающейся деятельной жизнью, «выбрасывая» нас и своих героев за пределы «Нового гробля»: «С кладбища возвращались мы в город живых умиротворенные, как после бани духовной» [2, с. 37]. Фраза «как после бани духовной» здесь, вероятно, не случайна и рассматривается нами как метафора, несущая в себе глубокое религиозное и фольклорное значение. Ведь в православной традиции баня ассоциируется с телесным и душевным очищением, обновлением. Так, посещение кладбища, воспоминания о мертвых, молитвы и свечи у могил превращаются в необычное метафоричное таинство очищения, возвращающее Юрия Михайловича и его друга Андрея, как и нас (читателей), «в город живых» с чувством умиротворения, как после исповеди.

В целом, можно сделать вывод, что очерк Ю. М. Лощица «Андрей» представляет собой многослойное литературное произведение, в котором религиозные смыслы, мотивы памяти и культурно-исторические рефлексии облечены писателем в форму, которую можно сравнить со своеобразным паломничеством (пространственным и духовным). Через хронотопы дороги и встречи писателю удается создать метафизическое пространство, стереть границы прошлого и настоящего, границы между русским и сербским, земным и небесным.

Интересно, что очерк имеет продолжение. Спустя 24 года Ю. М. Лощиц вновь оказывается в Белграде: «В „Славии“, на улице Святого Саввы. И на дворе — не 1992 год, а — шуточное ли дело! — 2015-й» [2, с. 37]. Несмотря на долгую «разлуку» и опасения Лощица, что они с другом не найдутся в сербской столице, отношения героев остаются прежними, и уже на следующее утро после прибытия в упомянутой гостинице

«Славия» раздается телефонный звонок: «Эй, куманё-ок!.. Что же эта твоя „Славия“ все занята да занята? Уже полчаса не могу пробиться… Ну, здраво, кумэ!». Так эмоционально Андрей приветствует старого друга. И вот уже к вечеру происходит «воссоединение» единомышленников-славистов.

Хронотоп встречи находит свое продолжение, а в центре диалога возникают все те же животрепещущие темы: «Из соседнего номера заглядывает к нам мой спутник по этой поездке, хорошо известный в Сербии славист из Минска Иван Чарота. Но, вижу, их и знакомить не надо. Потому что кто же из славистов мира не знает Андрея Тарасьева? Найдется ли из них такой, кто бы ни разу в жизни не внимал чудесным рассказам этого, полагаю, на сей день самого старого из русских обитателей сербской столицы? Его голос, со всегдашней мягкой хрипотцой, звучит и для нас в этот вечер неутомимо. Какая радость — просидеть три часа как единую минуту, почти не открывая рта, в благодарном и ненасытимом внимании ему» [2, с. 37].

Но отразил на бумаге Ю. М. Лошиц главным образом следующие воспоминания Андрея: «1948-й год в титовской Югославии стал по-настоящему роковым — и для всех сербов, и для русских беженцев, — продолжает Андрей свой сказ. — Тогда вдруг всплыло наружу, что Тито тайно от Москвы заручился громадной финансовой, политической и военной поддержкой со стороны Америки. Измена партизанского маршала Сталинскому блоку вызвала немедленную реакцию — Резолюции Информбюро Коминтерна. И по Югославии прокатились волны репрессий — антисталинских чисток. Десятки тысяч сербов, в первую очередь коммунистов, верных Кремлю, были отправлены в концлагерь на остров Голы Оток. Одновременно и все русские из эмигрантских семей, продолжавшие жить здесь, попали в списки подозреваемых и преследуемых» [2, с. 37].

На фоне этих событий рассказывает Андрей и историю личной, практически семейной драмы, он делится воспоминанием о трагическом событии, произошедшем в ноябре 1949 года. Семья, собравшаяся вечером дома, по радио узнает о судебном процессе в Сараеве над десятью русскими белогвардейцами, якобы советскими шпионами. Среди них знакомые семье Андрея священники, а один из них, отец Владислав Неклюдов, объявлен якобы покончившим с собой в тюремной камере. Отец Андрея не верит в версию о самоубийстве, и потому сам, будучи священником, устраивает домашнюю панихиду по убиенному отцу Владиславу, выражая таким образом скорбь и своеобразный протест: «Андрей открывает папку и вручает нам в подарок по своей книге „4 духовника“. Она недавно издана в Белграде, по благословению Патриарха Сербского Иринея.

— Одним из моих духовников, о которых в этой книжке вспоминаю, как раз и был отец Владислав, — объясняет Андрей. — Мы в своей семье,

да и все русские прихожане Белграда так никогда и не приняли официальную версию властей о самоубийстве батюшки» [2, с. 37].

Уже вернувшись в Москву после поездки в Белград и встречи с Андреем Тарасьевым, Лощиц продолжает знакомить читателя с личностью этого русского сербиста-слависта. Так, он приводит в тексте отрывки из подаренной Тарасьевым книги, где мы чуть больше узнаем об уже упомянутом отце Владиславе и знакомимся с эпизодом из детства самого Андрея (см.: Сербские имена). Отрывок, с которым знакомит нас Лощиц, являет собой яркое воспоминание о первом глубоком духовном переживании маленького Андрея, связанное с Пасхальной заутреней 1940 года в Белграде. Речь в нем идет о службе под открытым небом, которую в свое время возглавлял тот самый отец Владислав Неклюдов. И именно тогда, впервые, семилетний мальчик осознанно искренне откликнулся на слова «Христос Воскресе!», пережив истинную радость веры. В заключение Ю. М. Лощиц следующим образом рефлексирует о встрече с другом в Белграде и о прочитанном в «4 духовника»: «И вот я спрашиваю себя, каждого, кто прочитает: разве это описание того, что однажды пережито было русским мальчиком в таинственную ночь праздника Воскресения Христова, не достойно быть включенным в хрестоматии воскресных школ, в антологии, в школьные учебники по родной литературе? Пусть не в полном объеме, а с некоторыми сокращениями? Я глубоко уверен: достойно! По крайней мере, не мог я не привести здесь этот отрывок целиком. Не мог, потому что вижу: без него весь рассказ о недавней, такой, к сожалению, короткой встрече с моим белградским другом оказался бы лишь бледной скорлупой, из которой изъято драгоценное ядро» [2, с. 37].

Таким образом, в своем очерке Ю. М. Лощиц раскрывает важную для него идею духовного единства русских и сербов через образы православной веры, общей исторической памяти и культурной близости, более того, очерк «Андрей» представляется нам важным свидетельством памяти, веры и духовной преемственности.

Библиографические ссылки

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. лит., 1975.

2. *Лощиц Ю. М.* Русский сказ — Сербская притча. Повести, рассказы, беседы, романы. М. : Вече, 2015.

3. *Лощиц Ю. М.* Унион (Проза последних лет) : Роман, рассказы. М. : Воениздат, 1995.

4. О писателе Юрии Лощице / В. Гуминский. URL: https://loshchits.ru/archives/47 (дата обращения: 09.06.2025).

УДК 821.161.1

ФОРМЫ ТРАВМАТИЧЕСКОГО ОПЫТА В РОМАНЕ А. ГЕЛАСИМОВА «ЧИСТЫЙ КАЙФ»

О. В. Щеголькова

Самарский государственный социально-педагогический университет, Самара, Россия, sch_ol@inbox.ru

Статья посвящена творчеству одного из заметных представителей современного литературного процесса А. Геласимова. Новейшая русская литература проявляет устойчивый интерес к коллизиям XX века как исторической травме, переживаемой несколькими поколениями. Роман А. Геласимова «Чистый кайф» затрагивает непростые обстоятельства жизни героев, которые протекают на фоне истории, рисует путь аутоагрессии центрального персонажа и опыт преодоления им исторической травмы. Эта задача реализуется в романе и в структуре сюжета, и форме повествования, и на других уровнях.

Целью статьи является рассмотрение многосмыслового романа «Чистый кайф» на разных его уровнях (уровне сюжета, системы персонажей и способов их построения, художественного времени, интертекста) с позиции обозначенного феномена.

Ключевые слова: историческая травма; А. Геласимов; аутоагрессия; интертекст; временные пласты.

FORMS OF TRAUMATIC EXPERIENCE IN A. GELASIMOV'S NOVEL “THE PURE BUZZ”

O. V. Shchegolkova

Samara State University of Social Sciences and Education, Samara, Russia, sch_ol@inbox.ru

The article is devoted to the work of one of the notable phenomena of the modern literary process A. Gelasimov. The newest Russian literature shows a steady interest in the collisions of the twentieth century as a historical trauma experienced by several generations. A. Gelasimov's novel “The Pure Buzz” touches upon the difficult circumstances of the heroes' lives, which take place against the background of history, depicts the path of autoaggression of the central character and the experience of overcoming historical trauma. This task is realized in the novel both in the structure of the plot and in the form of the narrative and at other levels.

The purpose of the article is to consider the polysemantic novel “The Pure Buzz” at its different levels (the level of the plot, the system of characters and the methods of their construction, artistic time, intertext) from the position of the designated phenomenon.

Keywords: historical trauma; A. Gelasimov; autoaggression; intertext; time layers.

А. В. Геласимов принадлежит к числу заметных современных русских писателей, для которого, по мнению критиков, в частности Михаила Эдельштейна, характерны узнаваемость стиля, неповторимость интонации, особое видение мира [5]. Роман «Чистый кайф» вышел в 2019 году и был воспринят как «художественная биография» музыканта Басты (Василия Вакуленко) и как «первый роман о русском рэпе» [1]. Настраивали на такое прочтение фотография с концерта Басты на обложке книги, биографическая точность в выборе родного для героя города (Ростов-на-Дону), список «благодарностей» на начальной странице, где значатся люди из окружения рэпера и сотрудники его музыкальной компании «Газгольдер», а также отсылки к ним в самом произведении. Помимо этого, в заглавие романа вынесена строчка одной из песен Басты, и внутри текста неоднократно приводятся строки широко известных композиций — «Моя игра», «Чистый кайф», «Сансара», к тому же жанровая форма произведения охарактеризована как рэп-роман (или, как обозначено на обложке, «роман flow»). Также известно, что в процессе создания произведения Андрей Геласимов сопровождал Василия Вакуленко на гастролях, и музыкант размещал на своих страницах в соцсетях фрагменты написанного.

Однако сам Геласимов многократно настаивал, что «роман все-таки не о рэп-культуре, а о страшном, очень непростом времени — российских девяностых» [2]. То есть в центре внимания писателя не своеобразная музыкальная субкультура, а сложные коллизии российской истории, наложившие отпечаток на судьбы нескольких поколений. При этом ни само историческое время, ни конкретные исторические события или деятели, ни даже детально разработанный исторический фон совершенно не представлены в романе, однако они сквозят в подробностях обстановки, репликах действующих лиц, и во многом создаются за счет интертекста.

Останавливаясь на «просвечивании исторического времени» сквозь детали обстановки, следует отметить, что буквально начальные строки повествования о событиях 1996 года соотносят «частную биографию» главного героя Толика с определенными историческими вехами. Первая сцена сюжета из этого временного пласта рисует персонажа на пороге военного госпиталя, куда он обращался в связи с пулевым ранением плеча, полученным в стычке с бандитами: «В Чечне дело к тому времени шло на спад, но пацанов битых по ростовским госпиталям было еще навалом. Когда мы вышли из перевязочной, у двери их толпилось человек пятнадцать» [3, с. 12]. Характерно, что это начальное предложение главы, и оно сразу буквально одним штрихом дает представление о разрушительном и бесчеловечном характере времени, одновременно соотнося его с финальной фазой первой чеченской кампании. Чуть далее читаем: «На районе рассказывали, как офицеры в Чечне лютуют с солдатами» [3, с. 13]. Любопытно, как при

введении эпизодического персонажа даются и процессы, идущие в стране: «Хотя он совсем не башкир, а скорее армянин. Просто живет в Салавате. Семья из Карабаха уехала, когда там все начали друг дружку мочить. Спасибо Горбачеву — давно собирались свалить, но все как-то повода не было» [3, с. 35–36].

К деталям обстановки можно отнести и финансовые обстоятельства семьи Толика: «Мама давно забросила диплом МГУ под шкаф и торговала йогуртами на рынке «Темерник». <...> Совокупная пенсия Николаевны с дедом уходила на оплату жилья» [3, с. 34]. Заметны они и в бытовых привычках семьи: «Николаевна загружала нас в ванну всегда сразу двоих. Экономила дорогущее по тем временам импортное мыло и свое время» [3, с. 44]. Все эти детали обстановки, мимоходом отмечаемые рассказчиком, вспоминающим события двадцатилетней давности, и создают картину «страшных российских девяностых».

В такой же функции выступают и отдельные реплики персонажей. Например, в одной из сцен событий 2016 года в Германии Толик, вспоминая детство, говорит своему администратору: «Жрать, Митя, иногда хотелось очень сильно. Я помню, чуть позже, когда мне уже десять лет исполнилось, мечтал на Новый год похавать жареной картошки с мясом. Реально мечтал. Даже письмо Деду Морозу накатал» [3, с. 51]. Другим примером может служить реплика отца в разговоре с сыном в 1996: « — Блин… Все одно к одному. Подряд закрывать народ начали… Беспредел творится, просрали страну. Ладно бы одних чеченов — они ветеранов уже в кутузку тащат» [3, с. 86]. То есть герои и в прошлом, и в художественном «настоящем» активно высказываются о характере исторического времени и отчетливо осознают его влияние на себя.

Однако главную роль в создании мрачной атмосферы 90-х играют интертекстуальные отсылки. Ими пронизано сознание героя и соответственно текст романа. Произведение вообще отличается высокой степенью цитатности. Например, характеризуя нрав своей бабушки, Толик замечает: «Ее метод заключался в отказе от всяких прелюдий. Она никогда не кричала, не угрожала, не предупреждала и не пыталась удержать злодея от того, что он задумал. Она просто появлялась из ниоткуда, а затем сильно и точно била в лицо. Как Бэтмен, но только с толкушкой» [3, с. 19], или о способах улучшения настроения он говорит: «и врубай Slam от веселых негров из Onyx, и настроение поднимется» [3, с. 19]. Любопытно дано описание бандита сквозь призму сознания персонажа: «Весь такой в „Адидасе“ белом и с „плеткой“ под мышкой. Знатная кобура у его „тэтэхи“ была. Как у цэрэушников из тех фильмов, на которых мы лет пять назад в видеосалонах залипали» [3, с. 38].

Интертекст, с одной стороны, выступает как средство характеристики главного героя, поскольку от его лица ведется повествование. И в этом случае он демонстрирует, чем наполнено сознание центрального персонажа: какими образами, сюжетами, кодами и, в итоге, ценностями.

С другой стороны, интертекстуальные образы показывают круг интересов персонажей: что читают, что смотрят, что слушают, чем увлекаются в области материальной культуры, то есть что считают модным, престижным, красивым и так далее. В итоге, и это отчетливо видно из приведенных примеров, интертекстуальные элементы, создающие определенный культурный фон, характеризуют историческое время, атмосферу девяностых.

XX век был наполнен травмирующими событиями, многие из которых оказались не только переломными для истории, но и повлияли на судьбы нескольких поколений людей. Таковыми в романе А. Геласимова «Чистый кайф» становятся развал СССР и последовавшие за этим военные конфликты, разрушение экономики и девальвация ценностей. В центре сюжета — история успеха мальчика из провинции, его превращение из наркозависимого подростка, сочиняющего рэп в гараже Ростова-на-Дону, в музыканта, который собирает тридцатипятитысячную аудиторию (это численность города Ростов в Ярославской области) на стадионе «Олимпийский». В соответствии с такой логикой сюжета в романе доминирует не историческое, а биографическое время, которое охватывает период с 1996 по 2017 годы. При этом события даны нам фрагментарно, калейдоскопично, в чередовании временных пластов, что подчиняется логике воспоминания успешного в настоящем персонажа о событиях двадцатилетней давности. Текст романа представляет собой ряд фрагментов, атрибутированных временем (указывается месяц или время года) и местом (город или область), где происходят события. Например, «ноябрь 2016, Дортмунд», «лето 1996, Ростов-на-Дону» и др.

Сам жизненный путь Толи можно обозначить как аутоагрессию и избавление от нее. В психологии под аутоагрессией понимается «сознательная или бессознательная деструктивная деятельность, направленная человеком непосредственно против самого себя» [4]. Психоанализ рассматривает ее как «защитный механизм психики, позволяющий сохранить психофизиологическое равновесие. Это является следствием перенаправления внутренней агрессии (изначально направленной на внешний объект). В случаях, когда от этого объекта зависит благополучие человека или перенаправление по тем или иным причинам невозможно, происходит вымещение агрессии на самого себя» [4].

Причиной ее возникновения в романе А. Геласимова «Чистый кайф» становится полученная историческая травма — развал государства, слом

прежних устоев, общее неустройство в стране, которые герой переживает на личном опыте: «Я же видел, как все вокруг загибаются, как родители наши загибаются, и как это государство кинуло разом всех. <…> А государство тебе только погоны может нацепить и в мясорубку засунуть, в которой что офицер, что чеченец с ножом — один для парнишки конец. Печальный» [3, с. 45]. Поэтому Толя выбирает путь саморазрушения, причем формирование наркотической зависимости в произведении показано как социальная разновидность аутоагрессии.

Социальный вид аутоагрессии характерен тем, что «людям с данным видом расстройства присуще аморальное, а иногда и провокационное поведение. Они отделяют себя от общества и стремятся стать изгоями» [4]. Помимо этого, наркотическая зависимость в произведении представлена как массовое явление того времени в молодежной среде: «В Ростове с самого начала девяностых эта тема зазвучала по-жесткому. Башкирский один пацан приезжал недавно, сказал, что у него в городе Салават народ тоже торчит, но не так убивается, как в Ростове. У нас бахаются без башки. Чтоб она сразу за Дон отлетела. И чтоб не найти. Потому что без башки лучше. И без тела. И без паршивого мира вокруг. Все развлечения внутри, как сказал тот башкирский товарищ» [3, с. 35].

То есть мир воспринимается как враждебный, которому приходится противостоять. Мир калечит героя, заставляет его распадаться и терять собственную идентичность, попытка преодоления этого негативного воздействия и составляет основу сюжета.

Другим проявлением аутоагрессии и одновременно способом ухода от жестокой действительности становится увлечение героя музыкой, причем так же, как и с темой наркомании, тема рэпа показывает появление новой, несвойственной российской действительности 90-х музыкальной субкультуры: «За такой прикид, как у нас, на ростовских улицах легко можно было выхватить по самое не балуй. Город у нас широко мыслящий, однако чтущий традиции. Вся эта негритянская тема с рэпом на Дону приживалась непросто» [3, с. 69].

Преодоление негативного воздействия мира на человека в романе проходит в четыре этапа. И они не совпадают с формальным членением текста произведения на части. Формально роман разделен на три части, каждая из которых озаглавлена определенным alter ego центрального персонажа — «Пистолетто», «Толя», «Бустер». Одновременно эти заголовки отражают «карьерные шаги» Толи.

С точки зрения процесса преодоления, первый этап составляет 90-е годы и рисует неприятие окружающего мира героем. Это его бунт против действительности, который выражается, как было сказано, в форме

социальной аутоагрессии, это период выживания, причем как на социальном уровне (для всей страны), так и в индивидуальной судьбе. Толик «влезает в историю», оказывается должен бандитам крупную сумму денег, он пытается уцелеть в калейдоскопе из барыг, наркоманов, чеченцев, преступных группировок Ростова-на-Дону и Краснодара, а также начинающих рэперов, забывающих о музыке ради дозы.

Второй этап охватывает период весны 1997 и лета 1998. Это попытка преодоления «исторической травмы» и освобождения от аутоагрессии. Герой проходит преодоление как физическое, так и психологическое. Первое уже частично состоялось при помощи профессионалов. Нам не показаны эти события, но об этом становится понятно из трех психотерапевтических бесед, которые даны нам в форме своеобразной стенограммы. В результате химической зависимости у персонажа уже нет, но вернуться в родной город он еще не способен.

Психологическое преодоление аутоагресии продолжается героем самостоятельно летом 1998 года в монастыре Псковской области, куда он устраивается трудником. Процесс освобождения и «собирания себя» происходит через помощь другим людям и восстановление часовни (или «важни», как называет ее один из персонажей произведения, символический образ весов).

Третий этап — зима 2001 года. Это процесс примирения Толи с миром и с собой. Герой уже в Москве, он приходит к принятию своего музыкального дара и пониманию любви. Однако, путь обретения гармонии и смысла существования проходит через соблазн возвращения к наркотикам, препоны шоу-бизнеса и осознание финансового неравенства с избранницей.

И четвертый — финальный — этап (это настоящее и будущее) затрагивает ноябрь–декабрь 2016 и апрель 2017. Это результат преодоления и примирения героя. Толик счастливо женат, имеет двоих детей, дает концерты в Германии, а затем в «Олимпийском». Выразительной здесь является финальная сцена (своеобразное будущее по отношению к фабульному времени), которая рисует исполнение героем песни «Сансара» в спортивном комплексе. Во время него к герою на сцену выбегают и начинают петь вместе с ним его дети и песню подхватывает весь зал.

Однако финальный этап не означает окончательной победы героя, а скорее соответствует стадии фиксации болезни, о которой в первой психотерапевтической беседе говорила «умный доктор Наташа», он сумел «заморозить прогресс», но борьба продолжается, поскольку «бывших наркоманов не бывает» (повторяющийся рефрен романа). Лучше всего это отражают строки финальной песни:

Всю мою жизнь я иду ко дну,
Всю мою жизнь я искал любовь,
Чтобы любить одну <…>
Нас не стереть, мы живем назло,
Пусть не везет, но мы свое возьмем [3, с. 316].

Таким образом, роман А. Геласимова «Чистый кайф» затрагивает драматичные обстоятельства жизни героев, разворачивающиеся на фоне истории, их путь аутоагрессии и опыт преодоления травмы.

Эта задача реализуется в романе разных текстовых уровнях: и в структуре сюжета, и форме повествования, и в системе персонажей, и в предметных образах, и в организации художественного времени, и на уровне интертекста.

Такое прочтение произведения позволяет не только увидеть интерпретацию новейшей литературой событий прошлого, но и стремление современных писателей через соотнесение разных временных пластов актуализировать в сознании читателя традиционные ценностные ориентации (дружба, семья, любовь), заново открываемые в настоящем, поставить вопрос о смысле человеческого существования.

Библиографические ссылки

1. Барабанов Б. Собирательный рэп в романе Андрея Геласимова «Чистый кайф» // Коммерсантъ. №211 (6691) от 18.11.2019. С. 11. URL: https://www.kommersant.ru/doc/4162813 (дата обращения: 1.02.2025).

2. Визель М. Презентация «Чистого кайфа» началась с «баттла литературных критиков». URL: https://godliteratury.ru/articles/2019/12/09/chistyy-kayf-andreya-gelasimova (дата обращения: 9.02.2025).

3. Геласимов А. В. Чистый кайф : роман. М. : ИД «Городец», 2020.

4. Сухомлинова И. В. Аутоагрессия. URL: https://rehabfamily.com/articles/autoagressiya/ (дата обращения: 11.06.2025).

5. Эдельштейн М. Книга Исава. URL: http://www.lechaim.ru/ARHIV/159/n2.htm (дата обращения: 8.06.2025).

II. СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ И БЕЛОРУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

К ЮБИЛЕЮ ПРОФЕССОРА СВЕТЛАНЫ ЯКОВЛЕВНЫ ГОНЧАРОВОЙ-ГРАБОВСКОЙ

Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская — доктор филологических наук, профессор, более двадцати лет возглавляла кафедру русской литературы, была заместителем декана по учебно-методической работе, а также являлась инициатором и организатором международной конференций «Русская и белорусская литературы рубежа XX–XXI вв.», которая регулярно проводилась с 2006 г.

В 1982 г. Светлана Яковлевна защитила кандидатскую диссертацию «Комедия-памфлет в советской драматургии (проблема развития жанра)», а в 2000 г. — докторскую «Комедия в русской драматургии 1980–90-х годов (жанровая динамика и типология)». Ее исследования определили новые горизонты в изучении русской и белорусской драматургии, заложили основы систематического изучения русскоязычной литературы Беларуси, открыли свежие ракурсы осмысления жанра комедии.

Научное наследие профессора С. Я. Гончаровой-Грабовской впечатляет масштабом: 7 монографий, 12 учебных пособий, более 300 статей, публикации в ведущих отечественных и зарубежных журналах. Издания: «Комедия в русской драматургии 1980-1990-х годов: (жанровая динамика и типология)» (1999), «Комедия-памфлет: генезис, становление, поэтика» (2002), «Русскоязычная драматургия Беларуси рубежа XX–XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия)» (2015), «Русская драматургия конца XX века (комедиография)» (2015), «Франциск Скорина в белорусской драматургии рубежа XX–XXI вв.» (2018), «Рецепция Великой Отечественной войны в русской и белорусской драматургии (1941–2020-е гг.)» (2023) — пользуются заслуженным вниманием академического сообщества.

С. Я. Гончарова-Грабовская на протяжении двадцати лет руководит работами, входящими в государственную программу научных исследований: «Русскоязычная литература Беларуси конца XX–XXI века» (2006–2010), «Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI вв.: герой и социум» (2010–2015), «Русская и белорусская драматургии на рубеже XX–XXI вв.: автор, жанр, стиль» (2016–2020); «Современная русская и белорусская драматургия: стратегия развития (2020–2025). Она являлась исполнителем Международной научной программы «Славянские литературы после 1989 года» (Польша).

Высокая научная значимость ее работ подтверждается многочисленными наградами: премия имени В. И. Пичеты, звания «Женщина года в БГУ», «Заслуженный работник БГУ», «Отличник образования», памятная медаль Российской Федерации «150-летие А. П. Чехова». Труды Светланы Яковлевны известны далеко за пределами Беларуси: они востребованы в России, Украине, Польше, Чехии, Словакии, Германии, Китае и других странах.

УДК 82 -2 470+476

РУССКАЯ И БЕЛОРУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ (СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ)

С. Я. Гончарова-Грабовская

Белорусский государственный университет,
Минск, Беларусь, sg1291224@gmail.com

В статье исследуется процесс развития русской и белорусской драматургии рубежа XX–XXI вв., раскрыты его стратегии. Выделены общие факторы: социокультурная ситуация, кризис идентичности, синкретизм реализма, модернизма, постмодернизма и др. Определена роль в этом процессе конкурсов и фестивалей, театров, особенно «Театра.doc». Сравнительный анализ проводится на уровне проблематики (человек и социум); жанра (социальная драма, документальная драма, монодрама, драма абсурда); героя (маргинальный герой, герой-жертва, самоутверждающийся герой, ущербный герой и др.). В центре внимания — творчество ведущих драматургов как России (Н. Коляда, В. Сигарев, Я. Пулинович, О. Богаев, Л. Петрушевская и др.), так и Беларуси (Е. Попова, Д. Богославский, Н. Рудковский, П. Пряжко и др.).

Ключевые слова: русская и белорусская драматургия; сравнительный анализ; проблематика; герой; жанр.

RUSSIAN AND BELARUSSIAN DRAMA ON THE CUSP OF THE XX–XXI CENTURIES (DEVELOPMENT STRATEGIES)

S. Ya. Goncharova-Grabovskaya

Belarusian State University,
Minsk, Belarus, sg1291224@gmail.com

The article explores the development process of Russian and Belarussian drama on the cusp of the XX–XXI centuries, its strategies have been revealed. General factors have been identified: sociocultural situation, identity crisis, syncretism of realism, modernism, postmodernism, etc. The role of competitions and festivals, theatres, especially “The Theatre.doc”, in this process has been defined. A comparative analysis is conducted at the level of problematics (human and society), genre (social drama, documentary drama, monodrama, absurd drama), and character (marginal character, victim character, self-assertive character, flawed character, etc.). The focus is on the works of leading playwrights from both Russia (N. Kolyada, V. Sigarev, Ya. Pulinovich, O. Bogaev, L. Petrushevskaya, etc.) and Belarus (E. Popova, D. Bogoslavskit, N. Rudkovskiy, P. Pryazhko, etc.).

Keywords: Russian and Belarusian drama; comparative analysis; problematics; character; genre.

Рубеж XX–XXI вв. как для русской, так и белорусской драматургии был сложным, во многом экспериментальным в отражении постсоветского социума, не всегда качественным в художественном отношении, но в то же время он определил свое место в историко-литературном процессе. Русскую и белорусскую драматургию рубежа XX–XXI вв. объединило историческое время, социокультурная ситуация, сложившаяся в России и Беларуси, которая продиктовала новую поэтику драмы, жанрово-стилевой синтез, смешение реализма (бытовая достоверность), модернизма (внутренний монолог, экзистенциальность) и постмодернизма (интертекстуальность, игра с кодами классики). Произошла трансформация конфликта (от внешнего к внутреннему, до его «симуляции»), стал преобладать хронотоп, в котором утвердилось «разомкнутое пространство» кинематографического типа. Произошла редукция топоса дома (от коммуналки, чердака, антидома до бездомности), отражающая социальный кризис идентичности. Языковая стратегия, ориентированная на «язык улицы», преломилась в «маргинальном герое», а табуированные темы придали сюжетам провокационный характер [1; 2; 5; 6; 7; 8].

На литературный процесс конца XX — начала XXI века как русской, так и белорусской драматургии оказала влияние не только смена художественной парадигмы, но интерактивная связь с театральным миром Запада, эстетический плюрализм в искусстве, влияние «возвращенной» литературы (обэриуты, литература русского зарубежья). Немалую роль в данном случае сыграли конкурсы и фестивали, проходившие в России («Новая драма», «Триумф», «Ясная поляна», «Любимовка», «Время драмы», «Исходное событие — XXI век», «ЛитоДрама», «Автора — на сцену!», «Евразия», «Действующие лица», «Майские чтения», «Kolada Plays» и др.) и Беларуси («Teart»), объединившие молодых драматургов на постсоветском пространстве. Инициативу и интерес к современной драматургии проявили театры. В 1998 г. в Москве открылся Центр драматургии и режиссуры под руководством М. Рощина и А. Казанцева, в 2001 г. — Театр.doc, в 2005 г. — театр «Практика», в Екатеринбурге в 2001 г. — «Коляда театр». В Беларуси — Республиканский театр белорусской драматургии (1991). Все это сблизило молодых авторов, организовало их творческие поиски.

Специфика белорусской драматургии (в отличие от русской) в том, что она представлена двумя векторами — драматургами, пишущими на белорусском языке и драматургами, пишущими на русском языке. В сравнительном плане нас больше интересует второй вектор — русскоязычная драматургия Беларуси, так как пьесы этих авторов в большей степени вписываются в парадигму русской драматургии. В типологическом аспекте, сравнивая обе драматургии, обнаруживается много общего, что

закономерно, но при этом есть свои особенности, обусловленные литературной рефлексией и фокализацией авторского сознания, национально-культурными факторами. В первую очередь, русскую и белорусскую драматургию сближает общий интерес к проблеме человек и социум, поиск новых художественных экспериментов в области драмы. При этом пьесы представителей старшего поколения, например, Е. Поповой, по своей проблематике и поэтике близки «новой волне» русской драматургии (Л. Петрушевская, А. Галин, В. Славкин, Л. Разумовская), а пьесы молодых драматургов (П. Пряжко, Д. Богославский, К. Стешик) — современной «новой драме» (И. Сигарев, И. Вырыпаев, братья Пресняковы, братья Дурненковы, М. Курочкин и др.).

Объединяющим фактором стала «новая драма». И хотя во многом она представляла «лабораторию эпохи» (Е. Гремина), где господствовал эксперимент, проблемы социального негатива, ее главная роль заключалась прежде всего в создании альтернативной системы, в которой присутствовала эстетическая противоречивость, правда социального негатива, примитивизм, упрощенность, что вызвало споры в отношении этого феномена. И как верно заметил М. Дурненков, это была «попытка постижения смысла жизни через идентификацию себя в современности» [9].

В эстетической парадигме «новой драмы» (как русской, так и белорусской) присутствуют социологизм, документализм, биографизм, дегероизация, «катастрофическая модель», дискретная структура, отсутствие четко выстроенного конфликта, интерес к социальному негативу. Присущи ей и «апокалиптическое предчувствие», и жестокость, идущая от драмы абсурда и театра А. Арто, синтез трагического и комического, абсурдного и профанного, мелодраматического и фарсового. Ее стилевая палитра вписывается в «новую театральную мифологему» и демонстрирует экспериментальные поиски драматургов. Для русской и белорусской «новой драмы» свойственна анормативность драматической структуры (нарушение классической системы «завязка — развитие действия — кульминация — развязка», преобладание дискретности художественной структуры, вместо действий и явлений — главки, ремарки-тексты и др.).

Поэтика «новой драмы» нашла свое выражение в драматургии белорусских русскоязычных авторов (К. Стешик, П. Пряжко, А. Иванов, Д. Богославский и др.), тесно связанных с фестивалями, проходившими в России, где они принимали участие и постигали ее специфику, но при этом уходили от эпатажа, социальной агрессии, предлагая свое художественное решение. Отметим, что в первую очередь к «новой драме» российская критика относит пьесы белорусского драматурга П. Пряжко («Трусы», «Жизнь удалась», «Урожай», «Третья смена»), определившие новую тенденцию не только в современной белорусской драматургии, но

и в русской (сочетание ироничного, злого языка с острой комедийностью, социального пессимизма с самопародией). За внешней оболочкой его пьес, замаскированных художественным кодом автора, стоит конкретная задача — раскрыть тему катастрофы, имеющую место в социальной среде молодежи. Следует отметить, что «герои П. Пряжко при всей схожести разные, но их объединяет социальное равнодушие. Они ни о чем не думают, чаще молчат, курят, пьют чай и кофе, ругаются матом. В ремарках отмечены их действия (вышел, поехал, пришел и т.д.). Бытовой вакуум, его атмосфера олицетворяют Пустоту, в которой эти герои чувствуют себя как дома. Их не терзает совесть, они не страдают от несостоятельности, у них нет цели в жизни, кроме бытовой устроенности (купить ботинки, компьютер, квартиру и т.д.). Они лишены истинных чувств и желаний (кроме физиологических), они примитивны и безграмотны, духовно бедны. Они заботятся о своем здоровье («Запертая дверь»): рано ложатся спать, выпивают два литра воды в день. В этом их трагизм, который они не осознают» [3, с. 34]. Налицо деградация их личности. П. Пряжко выводит на сцену таких современников, которых мы порой не хотим замечать. Это часть общества, сигнализирующая о неблагополучии. Это не «маленький человек», униженный и оскорбленный, а самодостаточный и вполне довольный собой, которого устраивает то, что есть. Подобные герои чувствуют себя комфортно, продолжают жить, плывя по течению, не задумываясь над высокими материями. Так, в пьесе «Три дня в аду» герой не считает себя алкоголиком, не сопротивляется, когда его отправляют на принудительное лечение, в ЛТП, за город, в десятиградусный мороз жить в палатке. Он становится жертвой «несправедливости», вызывая жалость. Такие авторы, как П. Пряжко, Д. Богославский, А. Иванов сегодня относятся к числу популярных и востребованных драматургов в России. Так, театральный критик Павел Руднев в книге «Драма памяти (очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е)» (2018) назвал П. Пряжко «центральным феноменом белорусской драмы, которая оказалась самой влиятельной и представительной в 2000–2010-е годы на всем постсоветском пространстве» [10, с. 407].

Интерес представляет и сравнительный анализ на уровне героев, нашедших свою реализацию в русской и белорусской драматургии рубежа XX–XXI вв. («герой-жертва», «герой-маргинал», «маленький человек», «герой-doc», «самоутверждающийся герой», «ущербный герой», «обыкновенный человек», «герой-неудачник» и др.). Их модели свидетельствуют о распаде идентичности, где маргинальность стала новой формой бытия. Произошла динамика развития — от пассивной жертвы социального распада 1990-х (бездеятельный герой) к рефлексирующему маргиналу 2010-х, самоутверждающемуся герою в 2020-х гг., что

демонстрирует борьбу за выживание. В белорусской драматургии герой не лишен оптимизма, хотя тоже проходит через травмы времени, в этом его национальная черта. И только «ущербный герой» в пьесах П. Пряжко социально пассивен и бездуховен, что обусловило отсутствие в нем четких рамок самоидетенфикации. В центре внимания как русских драматургов («Пластилин», «Черное молоко», «Агасфер» В. Сигарева, «Я не вернусь» Я. Пулинович), так и белорусских («А если завтра нет?» Д. Богославского, «Лифт» Ю. Чернявской) оказался герой-подросток. И если герои-подростки В. Сигарева и Ю. Чернявской выступают как «жертвы», то герои Я. Пулинович и Д. Богославского пытаются самоутвердиться.

Нельзя обойти вниманием и процесс жанрового моделирования в современной русской и белорусской драматургии. Он свидетельствует о том, что драматурги отходят от классической драмы на уровне пересмотра драматургического текста. Это эксплицитно выразилось в анормативности, в стремлении к изменению принципов его организации (И. Вырыпаев, Ю. Клавдиев, К. Стешик, П. Пряжко). Стала господствовать фрагментарность. В первую очередь следует отметить такой фактор, как обновление традиционных жанров (вернулись социальная и документальная драма, драма абсурда, монодрама). Появились пьесы-ремейки. Благодаря современной «новой драме» социальная и документальная драма пополнила свой художественный арсенал средствами и приемами ранее ей не присущими (например, технология werbatim).

Современная драматургия активно вступила в диалог с классикой, особенно с А. П. Чеховым (открытый финал, подтекст). Диалог с ней под влиянием постмодернизма реализован в пьесах-ремейках, что свойственно русской драматургии. В белорусской — пьесы-ремейки практически отсутствуют, но имеют свой вариант в качестве «герменевтических» пьес С. Ковалева. («Сёстры Псіхеі», «Інтымны дзённік», “Стомлены д’ябал», «Вяртанне Галадара», «Чатыры гісторыі Саламеі»). Авторская модель С. Ковалева уникальна тем, что он интерпретирует истории из греческой мифологии, белорусской классики, создавая свою версию. Его пьесы похожи на ремейки, но в то же время находятся в своем жанровом русле.

На новом витке реализовалась «драма абсурда», фактически вступившая в зону постабсурда, на которую оказала влияние философия постмодернизма. Исследуя экзистенциальное сознание человека, драматурги показали абсурдность бытия и жестокость повседневности. Они акцентировали внимание не только на отчуждении личности в дисгармоничном мире, но и ее несостоятельности (Л. Петрушевская, О. Богаев, Н. Коляда, О. Михайлова, И. Васьковская, Д. Данилов и др.). В белорусской драматургии драма абсурда представлена в меньшей степени («Урожай» П. Пряжко).

Бесспорно, на драматургов Беларуси оказала влияние российская документальная драма (в частности, «Театр.doc»). В отличие от русской документальной драмы, в белорусской присутствует пафос надежды, в меньшей степени выражен эпатаж, шокирующие моменты («Patris» Д. Богославского, В. Красовского, С. Анцелевича (фестиваль «Театт»). Отметим и тот факт, что документальные драмы белорусских авторов (П. Пряжко, П. Рассолько) ставятся в театрах России.

Обновленной стала и монодрама, занявшая нишу в современной драматургии как России, так и Беларуси. Это обусловлено интересом драматургов к личности, ее самовыражению. Пожалуй, трудно найти драматурга, который бы не попробовал себя в этой жанровой форме. Как правило, это ведущие, известные российские авторы (Е. Гришковец, В. Леванов, В. Славкин, О. Михайлова, А. Печейкин, А. Слаповский, Н. Коляда, Я. Пулинович, К. Степанычева, О. Болычева, Е. Ерпылева) и белорусские (Е. Попова, Д. Богославский, П. Пряжко, В. Ольховская и др.). Как итог — конкурс и сборник «Монодрама 2019», куда включены лучшие пьесы. Среди победителей конкурса и белорусский драматург — В. Ольховская («Жизнь на Марсе»). Аналогично в Беларуси тоже вышел сборник монодрам «Все нормально. Ее — версия» (2019). В нем опубликованы пьесы Е. Иванюшенко («Шкура», «монолог первый»), В. Хмель («Все нормально»), М. Белькович («Благополучие»), Р. Ушкевич («Безупречный»), Ю. Шевчук («Животное»), А. Василевич («Молоко моей матери») и др. Их авторами являются женщины-драматурги. Это своеобразный издательский эксперимент в пику авторам-мужчинам. Тексты монодрам пронизаны личными чувствами, сокровенными мыслями, тревогой, мечтами и фантазиями, не исключен при этом и социальный негатив.

Характерно то, что по-прежнему в жанровой системе новейшей русской драматургии не оказалось места и для трагедии. В XX веке «смерть трагедии» констатировал Дж. Стейнер. Сегодня можно говорить о «трагедии трагедии». Эстетическая категория трагического претерпевает кризис: база для трагедии есть, но трагедии не происходит, она утратила высокие принципы, смирившись с обыденностью существования человека, его гибелью как закономерностью. Если и пишутся трагедии, то по мотивам античных мифов. Например, Г. Марчук («Арэст і Касандра», «Менелай», «Алена і Парыс»), в русской — «Тезей» О. Ернева.

В состоянии кризиса оказалась и сатира**,** что привело к исчезновению сатирической комедии. Сатирические средства типизации уже утратили свое преимущество в силу того, что натурализм действительности перестал в них нуждаться. Безобразное как объект сатиры перешло в плоскость другого изображения, отражающего это безобразное иным способом. При

этом острота критики остается, функцию сатиры берет на себя другой жанр — драма, в которой трагическое соседствует с драматическим. Сатира стала растворяться в других жанрах — драме, трагикомедии, фарсе, трагифарсе, даже в мелодраме и комедии. Комедийный пароксизм выстроен на смехотворной сущности человека, трагической в своей основе. Вот почему «абсурд и гротеск сегодня стали нормой общественной жизни, а не художественными приемами», — пишет М. Угаров [11, с. 185]. Как отмечает критика, ментальность героев современной «новой драмы» катастрофична, как и окружающая действительность. (М. Липовецкий, Т. Журчева, И. Болотян). «В их сознании нет ничего, чтобы могло этому страшному миру противостоять» [6, с. 216]. Речь идет о пьесах В. Сигарева («Пластилин», «Агасфер»), Ю. Клавдиева («Собиратель пуль»), М. Дурненкова («Mutter»), П. Пряжко («Жизнь удалась») и др. Мир, в котором человек не противостоит злу, страшен. В подкладке этого зла — трагедия. И эту трагедию видит драматург, стремясь у зрителя вызвать рецептивный шок. Фактически зло подобного рода — предмет комически безобразного, которое следует обличать и разоблачать средствами сатиры, но вместо «жестокого смеха» — боль. Драма взяла на себя миссию сатиры, используя и другие эстетические средства, не свойственные комическому.

Как видим, в русской и белорусской драматургии рубежа XX–XXI вв. много общего как на уровне проблематики, так героя и жанра. В то же время их отличает решение художественных задач, обусловленных национальной ментальностью и авторской индивидуальностью. При этом следует отметить, что отдельные белорусские авторы органично вписались в контекст новейшей драматургии России, оказав на нее влияние (П. Пряжко). Это говорит о том, что современная белорусская драма заняла свою нишу в драматургическом процессе конца XX — начала XXI века.

Библиографические ссылки

1. *Болотян И. М.* Новая драма //Поэтика новейшей русской драматургии. Кемерово, 2011. Вып. 2.

2. *Гончарова-Грабовская С. Я.* Комедия в русской драматургии конца XX — начала XXI века. М., 2006.

3. *Гончарова-Грабовская С. Я.* Русская и белорусская драматургия на рубеже XX–XXI вв. (стратегии развития). Минск : РИВШ, 2025.

4. *Гончарова-Грабовская С. Я.* Современная русская драматургия (конец XX — начало XXI в. Минск, 2021.

5. *Журчева О. В.* Природа конфликта в новейшей драме XXI века // Новейшая драма XX–XXI вв. : проблемы конфликта. Самара, 2009.

6. *Журчева Т. В.* Жанровые искания в новейшей драматургии : конец

трагикомедии (постановка проблемы) // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI вв. : сборник статей: в 2 ч. Минск, 2010. Ч. 2. С. 212–218.

7. *Липовецкий М.* Театр насилия в обществе спектакля // НЛО. № 3(73). 2005.

8. *Мамаладзе М.* Театр катастрофического сознания //НЛО. № 3(73). 2005.

9. Редакция. Стала ли российская новая драма стилем в театральном искусстве? // Театръ. 24.10.2011. URL: https://oteatre.info/stala-li-rossijskaya-novaya-drama-stilem-v-teatralnom-iskusstve/ (Дата доступа: 16.06.2025).

10. *Руднев П.* Новая драма № 10. Павел Пряжко. Закрытая дверь. URL: https://www.topos.ru/article/7237

11. *Сердечная В.* Легкое дыхание юной драмы // Современная драматургия. 2018. № 1. С. 181–185.

УДК 82/821

КАМЕРНОСТЬ КАК АВТОРСКАЯ СТРАТЕГИЯ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Е. С. Аверьянова

Самарский государственный социально-педагогический университет,
Самара, Россия, rybakatya@gmail.com

Статья посвящена анализу камерности как доминирующей авторской стратегии в новейшей русскоязычной драматургии. На примере пьес «На районе» Риты Кадацкой и «Мороз» Константина Стешика анализируется разнообразие воплощений элементов камерности и исследуется взаимосвязь реализации камерности как стратегии с поиском новых драматургических форм и осмыслением социальных и экзистенциальных проблем современности.

Ключевые слова: камерность; авторская стратегия; новейшая драма; Кадацкая; Стешик.

INTIMACY AS AN AUTHOR'S STRATEGY OF THE LATEST RUSSIAN DRAMA

E. S. Averyanova

Samara State Socio-Pedagogical University,
Samara, Russia, rybakatya@gmail.com

The article is devoted to the analysis of intimacy as the dominant author's strategy in the latest Russian-language drama. Using the example of the plays “In the Neighborhood” by Rita Kadatskaya and “The Frost” by Konstantin Steshik, the variety of embodiments of the elements of intimacy is analyzed and the interrelation of the realization of intimacy as a strategy with the search for new dramatic forms and understanding of the social and existential problems of modernity is explored.

Keywords: intimacy; author's strategy; the latest drama; Kadatskaya; Steshik.

На рубеже XIX–XX веков появляется практика камерной драмы как некоего художественного феномена, воплотившегося в опытах студии на Поварской, студий МХТ, Н. Н. Евреинова, «Камерного театра» А. Я. Таирова, которые появлялись преимущественно в малых театральных пространствах ввиду тяготения к сценическим экспериментам и художественно-эстетическим поискам. В противопоставление театру для широкой публики в 1914 году создавался «Камерный театр» во главе с Александром Таировым. Камерность была связана не с пространством и

работой на малой сцене, а с идеей театра для «своего» зрителя, с замкнутостью искусства на себе. Таиров хотел иметь небольшую — камерную — аудиторию зрителей, столь же неудовлетворенных программой действующих театров, как и он сам [4, с. 75].

Новый рубеж XX–XXI веков принес с собой новую художественную парадигму, в том числе стремление вглядеться в каждую отдельную человеческую судьбу, изменения в типе героя, в конфликте, в его реализации, в художественной условности, то есть в соединении реального и ментального миров. Значительным в художественном смысле стало присутствие в пьесе фигуры, выполняющей функции нарратора. Нам представляется, что новейшая драма движется, начиная с «Облом-off» Михаила Угарова, которая является своего рода отправной точкой новейшей драмы, вплоть до наших дней, к камерности как жанровой характеристике. Можно отметить следующие черты: малое количество персонажей, сфокусированность идейного содержания на приватном, индивидуальном круге проблем, малометражность внутреннего пространства пьесы. Мы предлагаем интерпретацию двух пьес конца первой четверти XXI века (Риты Кадацкой «На районе» и Константина Стешика «Мороз») как реализацию жанровой формы камерной пьесы.

На сегодняшний день феномен новейшей драматургии, выросший из «новой драмы» начала 2000-х годов, достаточно хорошо отрефлексирован. В работах И. М. Болотян, О. В. Журчевой, Т. В. Журчевой, М. И. Сизовой, С. П. Лавлинского рассматриваются особенности ее поэтики. Исследователи отмечают возрастающую роль перформатизации художественного пространства, времени и системы персонажей пьесы [3, с. 107], формирование нового типа конфликта, выраженного в противостоянии человека сломленного, запутавшегося в самом себе, и среды, для которой характерно отсутствие каких-либо этических границ [2, с. 350]. Среди симптоматичных художественных особенностей новейшей драматургии следует выделить интроспективность. Это стремление фокусироваться на внутреннем мире персонажей реализуется на разных уровнях: монологичности высказывания («Это все она» А. Иванова, «Я — кулак, я — А-н-н-а» М. Райцес), обострении внутреннего конфликта героя («Черный апельсин» Д. Сидерос, «Мама, мне оторвало руку» М. Конторович) и обращении к герою-подростку с его манифестирующей позицией («Когда я вырасту — стану Машей» Р. Кадацкой, «Хлебзавод» А. Олейникова). Подобное обращение «вовнутрь» в рамках художественного пространства пьесы позволяет говорить о существовании камерности как авторской стратегии в новейшей драматургии, обусловленной социально-историческим контекстом.

Общественную ситуацию в России первой четверти XXI века можно охарактеризовать как неоднородную, непростую: последствия экономических потрясений 1998 года, переустройство государственного аппарата, изменение курса внешней и внутренней политики. Театры постепенно переходят от советской репертуарной модели к проектной организации работы в условиях развивающегося театрального «рынка». По верному замечанию художника и теоретика искусства Александра Осмоловского, «каждые десять лет в России возникает новый контекст для искусства» [7]. Театр, будто флюгер, следовал за тенденциями времени. Основной из них в 2000-е была открытость западной культуре, преимущественно европейской. Российская драматургия заимствовала тенденции европейской драмы этого периода: так перформативность и инклюзивность (в широком понимании этого термина) надолго станут ее главными художественными и ценностными ориентирами. Развитие тренда на инклюзивность показательно в пьесе «Я — кулак, я — А-н-н-а». Марта Райцес, поднимая вопрос о непринятии в семье и травле в школе подростка с инвалидностью, выходит на метафорические обобщения — от частного случая одного подростка к будничности жестокости и в семьях, и в школах. Неслышащая и неговорящая девочка — единственная, кто среди условных персонажей стремится к любви и общению вопреки «уколам» от окружающих. Главная героиня Анна и ее внутренний голос — дуальны. Марта Райцес расширяет проблематику пьесы от строго инклюзивной истории до общесоциальной, которая касается каждого.

При смене художественной парадигмы (в том числе и театре, и в драматургии) происходят сдвиги в поэтике, соотносимые с предшествующими, что в свою очередь рождает новые приемы и новую поэтику новейшей драмы. Вопросы, волнующие российский театр этого периода, тесно связаны с общественным контекстом, который оказывал существенное влияние на вариативность художественного высказывания драматургов и способы его восприятия театром и публикой. Можно говорить о стремлении авторов расширить категории «приватного» и «личного», вынося в пьесы элементы рефлексии на актуальные темы («Марьино поле» О. Богаева, «Джульетта выжила» Ю. Тупикиной). Устремление драматургов к камерности стало определенной социальной позицией, этим может объясняться представленность данной категории в самых разных жанрах: от документальной и военной драмы до социально-бытовой. В условиях информационного шума драма через камерность возвращается к интимному, частному, индивидуальному переживанию как к способу понять общие проблемы. В то же время камерность как одна из характеристик сюжета стала инструментом для формальных экспериментов с текстом и способом художественного осмысления социального отчуждения и поиска идентичности нового героя.

Поворот драматургов к укрупненной оптике художественного пространства пьесы позволяет предположить существование некой авторской стратегии камерности в драматургии. Следует уточнить, что под авторской стратегией в рамках настоящей статьи имеется в виду категория авторского сознания, которая исследовалась в работах О. В. Журчевой, Н. Малютиной, Л. Г. Тютеловой, С. Я. Гончаровой-Грабовской. В их работах понятие «авторское сознание» связано прежде всего с языковым высказыванием: презентацией нарратора, способом его взаимодействия с остальными персонажами и внешней средой, форматом и функциями ремарок [1, с. 18]. При этом можно рассматривать авторское сознание в соотнесении с другими параметрами пьесы: сюжетно-композиционной структурой, жанровыми особенностями, характеристикой персонажей. Л. Тютелова в статье «Драматическое действие и проблема целостности в драме» отмечает, что субъективное видение автора появляется в тексте только в диалоге с персонажем как с неким Другим [6, с. 25].

Изменение привычной структуры драматургического текста репрезентуется и в эпизации ремарок, и в интеграции в текст постов и комментариев из социальных сетей, стримов и т.д. Использование элементов интернет-культуры позволяет как бы скрыться за дистанцией, выразив на безопасном расстоянии свое болезненное личное. Так, например, в текст «Черного апельсина» Даны Сидерос включены поисковые запросы из браузера и посты из социальной сети. Подростки боятся говорить с близкими взрослыми о своих страхах смерти, но пишут об этом в социальных сетях на неограниченное количество незнакомых людей и ищут интересующее в браузере. Машка, героиня пьесы Марии Конторович «Мама, мне оторвало руку» в финале, когда трагичный исход становится очевидным, записывает исповедальное видео в формате дневника на одной из стриминговых платформ. Для героини оказался недоступным нетравмирующий контакт с окружающими в реальности, но в интернете он становится возможным. Нередко личные внутренние противоречия героев новейшей драматургии переходят в катастрофическое видение мира в целом. О драматургии 2000-х как о «драме чрезвычайных ситуаций» пишет М. Мамаладзе. Исследователь считает, что апокалиптическое видение мира в пьесах М. Курочкина, О. Богаева, В. и О. Пресняковых и других авторов представлено во множестве вариантов, начиная от «личных» потрясений и заканчивая концом света [4]. Новейшая драма по наследству перенимает эту тенденцию, сводя масштабы катастрофы до внутреннего апокалипсиса персонажей.

Стратегии взаимодействия автора, читателя и текста, построенные на принципах камерности, мы рассматриваем на примере пьес Риты Кадацкой «На районе» (2021) и Константина Стешика «Мороз» (2022). В этих

текстах авторы выстраивают интроспективные сюжетные конструкции, обращенные в первом случае к внутреннему миру девочки-подростка, переживающей утрату отца, а во втором — к онтологическим поискам персонажей. Чтобы проанализировать, за счет каких элементов в этих пьесах реализуется камерность, следует обратить внимание на способы организации действия, характеристики персонажей и их коммуникации с остальными, стилистические особенности текста и выявили ряд свойств, характерных для камерности как авторской стратегии.

В драматургии, построенной на принципах камерности, фокус внимания реципиента задерживается на внутреннем мире персонажей, нюансах их взаимоотношений и ключевых конфликтах, нередко сюжет из бытовой плоскости переносится в экзистенциальную, уходя при этом от эпичности и многоплановости. Оптика таких пьес укрупнена: часто действие не только сконцентрировано вокруг фигуры нарратора, но и в целом строится интроспективно, из его внутреннего мира. Так, камерность может быть не просто стилистическим приемом, а доминирующей стратегией концентрации в новейшей русскоязычной драматургии.

Пьесы, в которых камерность реализуется как авторская стратегия, диктуют свои сценические законы постановщикам: в них становится возможным укрупненный масштаб актерского существования, благодаря которому может возникать интимная, доверительная интонация в разговоре с залом. Малый размер сценической площадки диктует свои законы создания спектакля. Он требует тщательного подхода при поиске стиля, разработке сценографического и мизансценического решения и построения рисунка актерских работ с учетом особенностей зрительского восприятия спектаклей малой формы.

Подобные пьесы по своему устройству предполагают воплощение на малых сценических площадках. Примеров тому множество, среди которых примечателен эскиз Константина Сои по пьесе «На районе» Риты Кадацкой, поставленный в Самарском ТЮЗе «СамАрт» в 2024 году. Действие перенесено в абсолютно нестандартную для репертуарного театра техническую локацию — бассейн в подвале тренажерного зала. Специфичность места, звуковые особенности (эхо), мизансценирование (пространство бассейна позволило расположить артистов, с одной стороны, совсем близко к зрителям) и расположение зала относительно импровизированной сцены — все это усиливало приватную атмосферу постановки. Число зрителей не превышало 20 человек. Все выразительные средства эскиза подкрепляли ощущение, что публика находится внутри сознания девочки-подростка.

Рассматриваемые нами в рамках этой статьи пьесы Кадацкой и Стешика объединяет также и то, что они являются примерами

драматургической наррации от первого лица, именно это создает в пьесах особый тип действия. Герои-нарраторы конструируют реальность пьесы, ведя реципиентов по лабиринту сюжета и одновременно давая действию свою оценку. К примеру, рассказчик в пьесе Риты Кадацкой никак не проявляет себя в драматическом действии до финала. Он и творец этой истории — его реплики функционально равны ремаркам, — и объективный наблюдатель, и ее участник одновременно.

В произведениях Риты Кадацкой, молодого петербургского драматурга, главными действующими лицами являются молодые люди, которые сталкиваются с трудностями современного мира. В ее дебютной пьесе «Когда я вырасту — стану Машей» (2019) затрагивается острая проблема травли среди подростков. 15-летняя Маша переезжает из Петербурга в небольшой город и становится объектом жестокого преследования со стороны своих сверстников. Свободолюбие героини, которое проявляется не только в необычной внешности, но и во взглядах, не находит понимания и принятия у одноклассников.

В пьесе «На районе» (2021) действие разворачивается на границе бытовой и метафорической плоскости: главная героиня Ася знакомится во дворе с некой Девочкой с района К.В.Д. Новые подруги идут гулять и исследовать «район». По пути они пройдут озеро с черепахами-убийцами, побывают в музее ночью, познакомятся с белым медведем и бездомным Сережей, а еще — с мужем Девочки с района. Художественная действительность пьесы строится вокруг Аси и ее чувств. Реальность героини пластична, в ней оказывается возможным все — и даже игрушки становятся живыми людьми и животными. Из ее неуклюжих диалогов с остальными персонажами становится ясно: недавно умер папа Аси. Так, детское сознание расщепляет мысли об утрате между собой и Другим — воображаемым медведем Нануком:

«***Ася.*** Почему этот человек тебя бросил, Нанук?! Нельзя так делать! Он — очень злой!

Белый медведь. Нет, не злой. Просто люди так иногда делают. Уходят, ничего не сказав. И не возвращаются. Я не знаю, почему».

Уход в глубины воображения становится для Аси способом справиться с горем. В финале путешествия с Девочкой по просторам района героиня приходит к самому сокровенному — образу отца, он же — Рассказчик.

«***Ася.*** Нет. Я не хочу. Я не хочу, чтобы ты уходил! Я не хочу, чтобы мы с мамой оставались одни.

Рассказчик. Вы не будете одни. Есть же черепахи, Нанук и Сережа. И муж с нарисованными глазами. И рыжая Девочка с района К.В.Д.».

В пьесе Кадацкой всего 6 персонажей, 4 из них, исключая Асю и бездомного Сережу, — из воображения героини. То есть, в сущности, можно говорить о малом количестве действующих лиц, и, безусловно, о приватном характере проблематики. Подобные черты камерности необходимы здесь для раскрытия идейно-художественного своеобразия пьесы.

Несколько иначе реализуется камерность в тексте белорусского драматурга Константина Стешика «Мороз» (2022). Стешика активно ставят в России: спектакли идут в театрах Воронежа, Тюмени, Калининграда, Ростова-на-Дону, Москвы, Санкт-Петербурга и других городов. Известно о двух постановках этой пьесы в России: в 2024 году друг за другом вышли премьеры в Пермском академическом «Театре-Театре» (реж. Б. Мильграм, худ. О. Шаишмелашвили) и в Свердловском драматическом театре (реж. Дмитрий Зимин, худ. В. Кравцов).

Событийный ряд драматурги выстраивают по-разному. В первом случае действие разворачивается прежде всего в воображении героини. Во втором — события складываются в объективном внешнем мире и приводят к физическим последствиям — смерти персонажей. Сюжет «Мороза» обманчиво прост: двое приятелей оказываются в сломанной машине посреди зимней разбитой дороги, скованной холодом. При этом вопросов сперва больше, чем ответов: куда они ехали, что за мешок везли в багажнике и почему им нельзя никому сообщать о себе и просить помощи? Содержание постепенно проясняется через диалоги: так мы узнаем, что герои везут тело своего друга, скончавшегося от рака, чтобы исполнить его последнюю волю — похоронить в могиле любимой бабушки.

Персонажи Я и Василь — зеркально противоположны друг другу по совершенно разным параметрам: физической силе, которая при этом становится показателем силы моральной, и взглядам на онтологические вопросы. В роли нарратора выступает Я, он же — автор ремарок, которые функционально выступают и в традиционной роли, и в качестве внутреннего монолога Я.

Локальность драматической ситуации постепенно изживается и заостряется, приобретает трансцендентный характер. Образ дороги в пьесе ключевой: она здесь представлена и буквально географически, и как символ жизненного пути, философскую категорию которого пытаются осмыслить герои. Я в отличие от Василя быстрее осознает остроту ситуации:

«***Василь.*** А я знаю? Мне что, до Библии сейчас?

Я. Наверное, скоро нам будет до Библии».

Драматическое напряжение быстро нарастает: герои стремительно замерзают, вместе с этим их диалоги приобретают аксиологический характер: на границе между жизнью и смертью они говорят о чести, долге и дружбе.

«***Я.*** Ладно. Начинаю. Вот ты сказал, что времени нет.

Василь. Так.

Я. А что тогда есть?

Он помедлил.

Василь. Уважение. Дружба. Любовь.

Я. Ой, ну это все слова. Есть что-то более конкретное?

Василь. Если бы это были просто слова, нас бы здесь сейчас не было».

Выполнив свое обещание перед погибшим другом, Василь поджигает машину с собой и Я изнутри, чтобы «согреться перед марафоном». Марафоном потусторонней жизни, жизни следующей? Я все-таки в последний момент выскальзывает из машины, однако финал для героев одинаков — никто не спасется. Таким образом, драматург трансформирует бытовой сюжет, переводя его в сакральную область, в которой возможен честный и одновременно страшный разговор о жизни и смерти.

Рассматривая репрезентацию камерности как авторской стратегии в новейшей русскоязычной драме, мы можем сделать вывод о ее устойчивых характеристиках, расположившихся в области построения драматического действия, рефлексивной рецепции, одноактной структуры и приватного, личного характера идейного содержания.

Библиографические ссылки

1. *Гончарова-Грабовская С. Я.* Поэтика современной русской драмы (конец XX — начало XXI века). URL: https://www.bsu.by/Cache/pdf/204863.pdf (дата обращения: 25.08.2025).

2. *Кожина М. А.* Стратегии коммуникации автора, текста и читателя в современной драматургии // Коммуникативные исследования. 2022. Т. 9. № 2. С. 345–357.

3. *Лавлинский С. П., Павлов А. М.* О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв. : предварительные итоги : коллективная монография / под общ. ред. Т. В. Журчевой. Самара : Изд-во Самарского университета. 2016. С. 103–124.

4. *Мамаладзе М.* Драма чрезвычайной ситуации // Русский журнал. 2004. URL: https://www.newdrama.ru/festival/event/kulturaflash (дата обращения: 25.08.2025).

5. *Таиров А. Я.* О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М. : ВТО, 1970. С. 74–78.

6. *Тютелова Л. Г.* Драматическое действие и проблема целостности в драме. Новейшая драма рубежа XX–XXI : проблема действия. Самара, 2014. С. 19–29.

7. *Шаврина А. А.* Анатолий Осмоловский: «Каждые десять лет в России возникает новый контекст для искусства». URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220512-iwri/ (дата обращения: 25.08.2025).

УДК821.161.1

«А. КАРЕНИН» И «КАРЕНИН А.» КАК ВАРИАНТЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ АДАПТАЦИИ РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Е. П. Гурина

Московский государственный технический университет имени Н. Э. Баумана
Москва, Россия, bestengteacher@yandex.ru

В статье рассматриваются особенности адаптации и интерпретации романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» в пьесе В. Сигарева «А. Каренин», события которой разворачиваются в тот же исторический период, что и в романе, но оцениваются с позиции Алексея Каренина, и в ее интерпретации Р. Габриа. В его киноцентричном спектакле «Каренин А.» действие происходит в эпоху «Хрущевской оттепели». Конфликт между мужем и женой перерастает в социальную драму.

Ключевые слова: адаптации; киноцентричность; интерпретация; социальная драма; литературоцентричный.

"A. KARENIN" AND "KARENIN A." AS VARIANTS OF THETRICAL ADAPTATION OF THE NOVEL "ANNA KARENINA" BY L. N. TOLSTOY

E. P. Gurina

Bauman Moscow State Technical University,
Moscow, Russia, bestengteacher@yandex.ru

The article examines the features of adaptation and interpretation of the novel "Anna Karenina" by L. Tolstoy in the play "A. Karenin" by V. Sigarev, the events of which unfold in the same historical period as in the novel but are assessed from Alexei Karenin's point of view, and in its interpretation by R. Gabria. In his film-centric performance "Karenin A." the action takes place during the "Khrushchev's thaw". The conflict between husband and wife develops into a social drama.

Keywords: adaptation; film-centricity; interpretation; social drama; literature-centric.

Л. Н. Толстой написал порядка 150 различных произведений, из них только 10 пьес. Писатель не любил театр, особенно пьесы В. Шекспира. Он характеризовал их как «ничтожные и безнравственные», «имеющие целью только развлечение и забаву зрителей» [15]. Толстой подчеркивал неестественность, наигранность, языческую жестокость и вульгарность подобных зрелищ. В «Анне Карениной» он сравнивает театральные представления и скачки с римским цирком.

Однако, несмотря на критическое отношение автора к драме, для этого романа характерна театральная выразительность. По мнению режиссера С. Соловьева, создавшего свой вариант экранизации романа, «Анна Каренина» — «это магический роман» [10]. Он постоянно привлекает к себе внимание лучших мировых режиссеров. При этом отличительной особенностью современных адаптаций романа является то, что часто «в центре <...> оказывается не заглавная героиня, а ее муж — Алексей Александрович Каренин» [17].

Примерами этих интерпретаций романа могут служить пьеса В. Сигарева «А. Каренин» и написанная специально для Тюменского Большого драматического театра пьеса-инсценировка с зеркальным названием «Каренин А.» Р. Габриа. В ней режиссер «отталкивается не от одноименной пьесы Василия Сигарева, но, кое-где монтируя обрывки из первоисточника, выстраивает собственную историю» [14].

Пьеса В. Сигарева была написана в 2011 году и несомненно испытала определенное влияние экранизации С. Соловьева, который начал снимать многосерийный фильм по роману Л. Н. Толстого еще в 1993 г. и закончил его только через 16 лет в 2009. В нем Анну сыграла Т. Друбич. Актриса считала, что «все акценты в фильме смещены в <...> сторону Каренина» и «картину можно было бы назвать „Каренин“», поскольку таковым было режиссерское «сознательное прочтение» романа [7]. Алексей Александрович в исполнении О. И. Янковского в этой экранизации не «старый сухарь», а «очень живой, хороший, трогательный человек» [10]. С. Соловьева не смущал солидный возраст исполнителя этой роли. Он считал, что это не история Ромео и Джульетты, а «драма зрелых людей, зрелых страстей» [11].

Сам Янковский воспринимал Алексея Александровича, как князя Мышкина. Ему приходилось играть этого героя Ф. М. Достоевского в 1971 г. в Саратовском театре драмы имени Карла Маркса, и он говорил, что Каренин — это «самый страдательный, самый чистый персонаж этого романа, <...> своего рода князь Мышкин». Изменение угла зрения на события романа Л. Н. Толстого привело к тому, что «многие зрители восприняли этот фильм как историю об Алексее Каренине» [5] — многострадальном Иове наших дней.

Р. Габриа поставил пьесу В. Сигарева в 2020 г. по государственной программе в Театре драмы им. В. Ф. Комиссаржевской в Уссурийске. Изначально он должен был найти «современн<ую> драматург<ию>», но она ему не нравилась, поэтому он принял компромиссное решение и выбрал работу нашего современника, созданную на основе русской классики. Ему импонировало то, что В. Сигарев «сохранил много материала и языка Толстого» [8].

Для Р. Габрии всегда был важен не только реализм драматического повествования, но и его форма. Этот режиссер любит стихи и живопись. Он видит их сходство и уверен, что поэзия систематизирует мышление, как и живопись, которая похожа на поэзию. По его мнению, в спектакле так же, как в поэзии и изобразительном искусстве, обязательно должны присутствовать структура, ритм и логика. Он признается, что, выстраивая мизансцены, он как бы рисует картины, расставляя актеров на сцене, как детали натюрморта. Он старается их выстроить так, чтобы даже иностранец, не владеющий русским языком, по их рисунку все понял. Например, визуализация нерасторжимости венчаного брака в спектакле происходит с помощью прочной нити, связывающей Каренина и его жену, которая по ходу действия становится все короче. Сцены в его спектаклях обычно соединяются по принципу киномонтажа [4].

Для Р. Габрии Л. Н. Толстой — это «прежде всего поэт» [1], а также «тонкий психолог» [8]. И в романе, и в пьесе звучит религиозная нерасторжимость церковного брака, прощение и жертвенность, «пашковцы», лорд Редсток. Режиссер признается: «Тема церкви мне интересна». В течение двух недель он наблюдал за службами и прихожанами в одном из храмов Уссурийска, где священник поведал ему о том, что существует кризис веры. В результате Р. Габриа добавил в спектакль священника и сцену венчания, которых у В. Сигарева нет. По мнению режиссера, «венчание — ведущее предлагаемое обстоятельство. Брак, заключенный на небесах, невозможно разрушить с точки зрения религиозного человека. <...> Каренин <...> венчается перед Богом и перед царем. Ему в голову не может прийти развод» [8]. При этом Р. Габриа уверен, что вера Каренина изначально неглубокая, «формальн<ая>», и, только соглашаясь на развод, ставя крест на своей карьере, искренне прощая Анну и Вронского, он совершает по-настоящему христианский поступок. В пьесе В. Сигарева евангельский завет — подставить другую щеку и отдать последнюю рубаху, звучит 3 раза. Два раза (формально) — из уст Лидии Ивановны: 1) «ЛИДИЯ ИВАНОВНА. В чем, вы полагаете, есть истинная цель христианства, друг мой? КАРЕНИН. В служении богу, полагаю… ЛИДИЯ ИВАНОВНА. В служении ближнему, Алексей Александрович, в служении ближнему истинная цель христианства. Подставь другую щеку и отдай рубаху, когда у тебя берут кафтан. Вы согласны?»; 2) «ЛИДИЯ ИВАНОВНА. Я принимаю ваш порыв. Вы же помните слова о щеке и кафтане? Пусть это будет моим кафтаном для вас»; 3) искренне и проникновенно из уст Каренина (в разговоре с Вронским после родов Анны): «Я простил совершенно. Я хочу подставить другую щеку, я хочу отдать рубаху, когда у меня берут кафтан, и молю бога только о том, чтоб он не отнял у меня счастье прощения!» [13]. В своей постановке в Уссурийске

Р. Габриа подчеркивает тему кризиса веры — истинной, а не формальной веры, «где в церковь ходят не потому, что верят, а потому что так принято» [8]; «прощения на основе христианской морали» и духовного пути человека к прощению и примирению [13]. Кроме этого, в самой пьесе звучит тема конфликта поколений, который частично разрешается. Анна Каренина понять и полюбить мужа не сможет, но с Сережей он подружится. Сначала отец вымещал на нем злобу «из-за мамы» и даже «щипал» его. Сережа с детской непосредственностью сообщает отцу, что мама его не любит, потому что слабых любить нельзя. Каренин надеется, что Анна его полюбит, хоть он, по словам его сына, и «слабый», и «старый». Алексей Александрович возражает: «Я не старый… Я, Сережа, …другой… Пожилой… Пожил когда…». Между отцом и сыном стоит Анна, поэтому, как указано в ремарках, «Каренин смотрит на него как на соперника» [13].

Пролог обычно содержит основную мысль произведения. Пьеса В. Сигарева начинается с того, как Анна рожает сына. Каренин сильно любит свою жену, поэтому ее страдания производят на него такое впечатление, что он даже не обращает внимание на то, кто у него родился: «КАРЕНИН. Пусть и мальчик… мне же чего? <...> Ребенок лежит на груди Анны. Каренин смотрит на него почти с отвращением. Кладет свою голову рядом, утыкается лицом в грудь Анны» [13]. Для него Анна важнее ребенка. Он безумно счастлив не потому что у него родился наследник, а потому что жена осталась жива. Этот эпизод отсылает нас к тексту Л. Н. Толстого с описанием родов Кити, который в пьесе позднее будет читать Каренин после отъезда Анны с сыном на дачу. У В. Сигарева есть и параллель с «Сагой о Форсатах» Дж. Голсурси. Драматург заставляет сопоставлять чувства А. Каренина к своей горячо любимой жене и отношение С. Форсайта, тоже своего рода «головного человека», «машину», «собственника», ко второй жене. Он был вынужден развестись с обожаемой Ирэн и жениться на «хорошенькой» француженке только ради наследника. Алексею Александровичу нет дела до потомков, во время родов его волнует только судьба жены. Сомс же настаивает на том, чтобы врач спасал прежде всего жизнь ребенка, хотя и отдает себе отчет, что распорядился бы иначе, если бы рожала Ирэн. И в романе «Анна Каренина», и в пьесе, и в «Саге о Форсайтах» авторы, описывая роды, употребляют один и тот же глагол «кончиться», который означает удачное родоразрешение, но воспринимается мужьями как смерть и вызывает у них бурю эмоций. «— Доктор! Что же это? <...> — Кончается, — сказал доктор. И лицо доктора было так серьезно, когда он говорил это, что Левин понял кончается в смысле — умирает» [15].

«— Ох, сэр, все кончилось! — Кончилось? — чуть не с угрозой в голосе сказал Сомс. — Что вы хотите сказать? — Ребенок родился, сэр» [2]

(“Oh, Sir! it’s over.” “Over?” said Soames, with a sort of menace; “what d’you mean?” “It’s born, sir.”) [18].

«Каренин заворачивается в штору. Доктор вынимает его из этого кокона, за талию ведет к постели. Каренин закрывает глаза руками. ДОКТОР. Кончено уже… Вы чего же не глядите? КАРЕНИН. Кончено… Кончено…» [6].

Безусловно, «А. Каренин», как всякая постмодернистская работа, наполнен аллюзиями, реминисценциями и прямыми цитатами. Вводя сначала сцену родов, а потом заставляя Каренина читать отрывок из романа, автор пьесы хочет подчеркнуть сходство между Карениным в пьесе и К. Левиным в романе, являющимся альтер-эго Л. Н. Толстого. В романе Каренин — страдающий, но максимально сдержанный человек. В пьесе мы видим, что он способен к рефлексии и глубоким чувствам так же, как Левин и сам Л. Н. Толстой.

Каренин ревнует жену к сыну с самого рождения. Между ними разгорается конфликт, и Анна справедливо заявляет, что он не любит Сережу. Анну сын обожает и готов ударить отца кочергой, защищая маму, но Каренин заявляет ему в свою защиту: «Я, Сережа, только в том виноват, что стар и далеко не Самсон. <...> Я только в том виноват, что не сочный и сильный, Сережа…» [13]. Соперничество между сыном и отцом за Анну не сказывается на новорожденной девочке. Для Каренина она —продолжение жены. Автор подчеркивает, что, в отличие от сына, он «с нежностью смотрит» на малышку и даже тайком целует [13]. Его отношение к ней такое же ласковое, как у Сомса к Флер, которую он сравнивает с «бутон<ом>» [2] (“bud-like” [18]).

Когда Анна опять ускользает от него (как и Ирэн от Сомса) — уезжает с Вронским и дочкой в Италию — Каренин опять мысленно винит во всем сына, смотрит на него глазами «полными ненависти», называет «негодник<ом>», бьет его по щеке несколько раз, рыдает, но теперь Сережа уже все понимает, «обнимает его голову, гладит ее» [13]. Любовь к Анне примиряет их после ее ухода из семьи. Они больше не соперники, а товарищи по несчастью.

В. Сигарев заменяет встречу Анны с сыном в день его рождения в доме Каренина на встречу в храме на Пасху. Она дарит и сыну, и мужу по пасхальному яйцу, точно так же, как Мария Магдалина, из которой Иисус изгнал бесов, подарила, согласно «Священному преданию», римскому императору Тиберию яйцо. Оно стало красным после слов императора: «Умерший не может воскреснуть — так же, как это яйцо не может из белого стать красным» [9]. Подаренные Анной пасхальные яйца помогают помириться отцу с сыном. Они играют в битки, яйцо трескается у обоих, и Каренин говорит сыну: «Это, Сережа, значит — победила дружба.

СЕРЕЖА. Кого же победила? КАРЕНИН. Недружбу» [13], то есть конфликт «отцов и детей».

В. Сигарев в своей пьесе отметил, что из-за существенной разницы в возрасте между супругами у них совершенно разные интересы. Если в романе Каренин может свободно заехать за Анной к Бетси Тверской, то в пьесе идея мужа отправиться к ней вместе с Анной кажется ей смешной: «КАРЕНИН. Полагаю, меня еще рано списывать со счетов… АННА. Боже упаси, я и не думала тебя списывать. Но клуб выше моего понимания. КАРЕНИН. Положим не в клуб, но к княгине Бетси я вполне могу поехать. С тобой… АННА. Со мной? К Бетси? Вот номер» [13]. Эту мысль развивает Р. Габриа в своей собственной тюменской постановке по мотивам пьесы В. Сигарева. Она задумывалась как мелодрама, но получилась, по мнению режиссера, социальная драма. Ее премьера состоялась в феврале 2022 г. В названии спектакля Тюменского Большого драматического театра Р. Габриа поменял местами имя и фамилию героя, в результате чего название можно прочитать как фамилию его жены — Каренина. Тем самым подчеркивается, что спектакль отражает конфликт интересов мужа и жены. Как и В. Сигарев, Р. Габриа смещает фокус наррации, но при этом еще и переносит действие в другую эпоху — в 60-е годы 20 века, в период хрущевской оттепели. В то время в стране молодежь начала выступать против жизненных установок родителей. В спектакле Р. Габриа А. А. Каренин — чиновник высокого ранга, вступивший в партию в 1939 г. Герой стал подниматься по партийной и карьерной лестнице еще тогда, когда его будущая жена только родилась. Он верил в идеалы коммунизма, прошел войну, пережил сталинские чистки, но началась оттепель, и жизнь изменилась так сильно, что он не может понять свою жену, ее устремления точно так же, как отец не находит общего языка с дочерью в фильме М. Хуциева «Застава Ильича». Спектакль начинается с того, что Каренин зачитывает речь Н. Хрущева, адресованную работникам искусства. Во время действия звучат стихи Роберта Рождественского, Беллы Ахмадулиной, Давида Самойлова, Бориса Слуцкого. Молодое поколение мечтает о свободе и задыхается из-за ее нехватки как в безвоздушном пространстве. В трактовке Р. Габриа Анна изменяет мужу, потому что считает, что он ее не любит [3], но это не так. Главной причиной распада их брака была не столько большая разница в возрасте (20 лет) и разные взгляды на жизнь у представителей этих двух поколений, сколько неумение Каренина выражать свои чувства. В пьесе В. Сигарева Лидия Ивановна прямо говорит ему об этом: «Я видела сегодня ее и вас видела… Вы были хороши в своей любви к ней. <...> Если б вы были с ней хороши так с самого вашего начала, то ничего бы не случилось» [13]. Каренин — партаппаратчик, в конце пьесы лишается всего, начинает пить, но приходит в храм, стилизованный

под станцию метро, где «он оказывается под колесами поезда. В буквальном смысле — под колесами поезда метро, в символическом — поезда жизни» [3].

Для передачи нового содержания Р. Габриа ищет новые формы. Он — «не сторонник литературоцентричного театра». Эту постановку Р. Габриа сделал киноцентричной, вместе с актерами снял кино «в смысле монтажных стыков внутри спектакля и по способу существования на сцене» [12].

Л. Н. Толстой не любил театр, но в конце жизни собирался писать для кино. Он не успел этого осуществить, но по мотивам его произведений постоянно создаются новые киноадаптации и театральные постановки. Р. Габриа в своей работе «Каренин А.» смог соединить эти виды искусства и создать киноцентричный спектакль. Две постанови по мотивам романа «Анна Каренина» завершаются по-разному. В пьесе В. Сигарева финал жизнеутверждающий, а в ее адаптации, созданной Р. Габриа в Тюмени, чрезвычайно грустный.

Библиографические ссылки

1. *Габриа Р.* «Каренин». URL: https://www.romangabria.com/каренин (дата обращения: 20.07.2025).
2. *Голсуорси Дж.* Сага о Форсатах. URL: https://litlife.club/books/250163/read?page=161 (дата обращения: 20.07.2025).
3. *Губин И.* Без воздуха // Экран и сцена. 2022. № 7.
4. Другую Анну Каренину покажет уссурийцам режиссер из Санкт-Петербурга. Семейная трагедия развернется театре драмы В. Ф. Комиссаржевской. URL: https://ussurmedia.ru/news/1031733/ (дата обращения: 20.07.2025).
5. За кадром «Анны Карениной» : Почему никто не верил в то, что Олег Янковский сыграет супруга главной героини. URL: https://www.livelib.ru/knigofilm/post/48475-za-kadrom-anny-kareninoj-pochemu-nikto-ne-veril-v-to-chto-oleg-yankovskij-sygraet-supruga-glavnoj-geroini (дата обращения: 20.07.2025).
6. *Сигарев В.* Книга «Алесей Каренин» // Книгогид. URL: https://knigogid.ru/books/250779-aleksey-karenin (дата обращения: 20.07.2025).
7. *Кучкина О.* Татьяна Друбич: «Я сыграла жену Каренина-Янковского...» // Комсомольская правда. URL: https://www.kp.ru/daily/24306/500167/ (дата обращения: 20.07.2025).
8. *Литвинова А.* Роман Габриа о Толстом и Сигареве // Maskbook. URL: http://maskbook.ru/roman-gabria/ (дата обращения: 20.07.2025).
9. *Мария Магдалина:* кем она была на самом деле? // Фома. URL: https://foma.ru/marija-magdalina-kem-ona-byla-na-samom-dele.html (дата обращения: 20.07.2025).
10. *Мурашина Р.* Анна Каренина была наркоманкой? // Комсомольская правда, 4 июня 2009. URL: https://www.kp.ru/daily/24305.3/498394/ (дата обращения: 20.07.2025).
11. *Павлючик Л.* Любимый револьвер Сергея Соловьева // Труд, 2006. URL: https://www.trud.ru/article/20-05-2006/104144_ljubimyj_revolver_sergeja_soloveva.html (дата обращения: 20.07.2025).
12. Роман Габриа: «Сегодня будет кино!» URL: https://tdt.kto72.ru/news/23868/

(дата обращения: 20.07.2025).

13. *Сигарев В.* А. Каренин: Пьеса по мотивам романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» // Сигарев. URL: https://vsigarev.ru/doc/karenin.html (дата обращения: 20.07.2025).

14. Смейся, бесстыжая: «Каренин А.» по Л. Толстому. Большой драматический театр, Тюмень, реж. Роман Габриа 2023. URL: https://users.livejournal.com/-arlekin-/4651869.html (дата обращения: 20.07.2025).

15. *Толстой Л. Н.* Анна Каренина. Спб. : Азбука, Азбука-Аттиус, 2014.

16. *Толстой Л. Н.* О Шекспире и о драме : Критический очерк // Собрание сочинений : в 22 т. М. : Художественная литература, 1983. Т. 15. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/О_Шекспире_и_о_драме_(Толстой) (дата обращения: 20.07.2025).

17. *Тропп Е.* «Анна Каренина» Л. Толстой. Свердловский театр драмы. Режиссер Михаил Заец, художник Алексей Паненков. URL: https://ptj.spb.ru/blog/stilisticheskie-raznoglasiya-s-lvom-tolstym/ (дата обращения: 20.07.2025).

18. *Galsworthy Jh.* Forsyte Saga. URL: https://www.gutenberg.org/files/4397/4397-h/4397-h.htm#link2H_TOC (дата обращения: 20.07.2025).

УДК 82/821

ПЕРФОРМАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ НОВЕЙШЕЙ РОССИЙСКОЙ ДРАМЫ В ОБЛАСТИ СОЦИАЛЬНОГО ТЕАТРА

О. В. Журчева

Самарский государственный социально-педагогический университет,
Самара, Россия, janvaro@mail.ru

Статья посвящена такому явлению современной культуры, как социальный театр, существующий на границе искусства и социологических, педагогических, психологических практик. В социальном театре активно используются техники «нового документализма»: сторителлинг, вербатим, форум-театр, плей-бек, театротерапия и др. В качестве примера в статье анализируются пьесы современных авторов, затрагивающие проблемы инклюзии, социализации подростков, тем самым реализуют потенциал новой перформативности: Дана Сидерос «Всем кого касается», Марта Райцес «Я — кулак. Я А-Н-Н-А», Александр Игнашов «Особые люди».

Ключевые слова: социальный театр; перформативность; новый документализм; инклюзия; театротерапия.

PERFORMATIVE POTENTIAL OF THE NEXT RUSSIAN DRAMA IN THE FIELD OF SOCIAL THEATRE

O. V. Zhurcheva

Samara State University of Social Sciences and Education,
Samara, Russia, janvaro@mail.ru

The article is devoted to such a phenomenon of modern culture as social theatre, existing on the border of art and sociological, pedagogical, psychological practices. Social theatre actively uses the techniques of “new documentalism”: storytelling, verbatim, forum theatre, playback, theatre therapy, etc. As an example, the article analyzes plays by modern authors that touch upon the problems of inclusion, socialization of teenagers, thereby realizing the potential of new performativity: Dana Sideros “To Whom It Concerns”, Marta Raitses “I Am a Fist. I Am A-N-N-A”, Alexander Ignashov “Special People”.

Keywords: social theatre; performativity; new documentaryism; inclusion; theatre therapy.

Теоретик и практик театра Эрика Фишер-Лихте в своей книге «Эстетика перформативности» пишет, как на художественный язык

современного театра и драматургии повлиял так называемый «перформативный поворот» [11], поскольку именно он значительно изменил «театральный ландшафт» конца XX — начала XXI века, когда стало очевидно, «что законы существования постановок, в которых используются элементы „искусства действия“, отличаются от классических представлений о театральном произведении» [9, с. 172].

Русский и зарубежный опыт театрального авангарда начала XX века уже заставлял задуматься об особой природе перформативности. Это отразилось в теоретических работах Вс. Мейерхольда (теория актера-марионетки, биомеханика и конструктивизм послереволюционного периода), А. Таирова (его книга «О театре» с собственной теорией эстетики камерного театра), С. Эйзенштейна (статья «Монтаж аттракционов») и др. По мысли Мейерхольда, само по себе «эмфатическое возбуждение материальной сущности тела актера дает возможность зрителю в подлинно воспринимаемом впечатлении открыть новые значения и стать „творцом нового смысла“» [11, с. 10]. Театральное представление как «высшее представление соприсутствия зрителя и актера» [11, с. 16] легло в основу «эпического театра» Б. Брехта.

Совершенно очевидно, что в основу современных перформативных практик легло немиметическое искусство, что в дальнейшем позволило театру и драматургии обратиться к практикам, стоящим на границе художественного и социального, а именно к «социальному театру».

Социальный театр или театр социальных изменений — направление современного театра, привлекающее внимание к острым социальным проблемам, одной из важнейших является инклюзия, то есть социальная адаптация «людей с дополнительными потребностями». Так, например, согласно данным реестра «особых театров», на 2010 год в России насчитывалось около 81 театра [3, с. 24], сейчас их гораздо больше. Интерес к «особому» театральному искусству не угасает, инклюзивные спектакли весьма востребованы современным зрителем.

В российском театральном пространстве прорыв в освоении театра начался в 2010-х годах. Можно привести множество примеров. Один из них спектакль — номинант Российской Национальной театральной Премии «Золотая Маска» по итогам сезона 2015/16 года (режиссер Борис Павлович) «Язык птиц», где наравне с профессиональными актерами участвуют люди с особенностями развития. Спектакль возник в результате работы экспериментального театрального проекта «Встреча» (совместная инициатива БДТ имени Г. А. Товстоногова и центра творчества, образования, обучения и социальной абилитации для взрослых людей с аутизмом «Антон тут рядом»).

Артистка балета Маргарита Ребецкая, автор и руководитель проекта «ВзаимоДействие», увлеклась волонтерской деятельностью и социальными проектами еще во время студенчества. Поиски своего пути привели ее в театр «Открытое искусство», где она поставила спектакль «История одной Золушки» с актерами с синдромом Дауна. Спектакль вызвал большой интерес и попал в лонг-лист премии «Золотая маска».

Во Владивостоке с недавнего времени существует инклюзивная театральная студия «Особые люди». В 2019 году команда актеров Приморского краевого драматического театра Молодежи года представила зрителям спектакль «С.О.Л.Ь.». На одной сцене выступали взрослые профессиональные актеры и дети с особенностями развития [3, с. 24].

Таких примеров можно приводить множество.

В XX веке многие деятели театра, педагоги, психологи, социологи обратили внимание на потенциал перформативных искусств в области разного рода реабилитативных практик: медицинских, социальных, политических, где утилитарные функции превалируют над художественными. Так возникло явление социального театра, первооткрывателями которого были Николай Евреинов, Аугусто Боаль, Якоб Морено, Апард Шиллинг, Ричард Шехнер и др. со своими теоретическими воззрениями и театральными практиками.

Николай Евреинов, создатель теории «монодрамы», утверждал оздоровительное влияние на человека (как зрителя, так и актера, исполняющего роль) театрального искусства и обозначил его как метод «театротерапии». Театротерапия, в свою очередь, стала социально-культурной реализацией «монодрамы» [1, с. 23]. При анализе метода Николая Евреинова становится очевидно, что театротерапия есть не что иное, как психолого-педагогический подход в подготовке универсального актера, благодаря чему «актеры идеально претерпевают фрустрацию непризнания, контролируя тиранический образ путем своеобразного договора» [10, с. 287].

Бразильский театральный режиссер Аугусто Боаль написал книгу «Театр угнетенных», транслирующую в том числе опыт работы с беднейшей частью населения, в первую очередь, подростками, помогая им преодолеть свой негативный опыт с помощью разного рода перформативных практик. Этот особый тип работы с материалом и общение с участниками группы в процессе постановки получило название форум-театр: «Тема всегда имеет отношение к какой-либо социальной проблеме и так или иначе связана с угнетением, то есть подавлением воли одного или нескольких людей» [5]. Боаль видел возможную революционность в области социальной работы в методе форум-театра: «нет смысла в театре, который не говорит о социальных проблематиках. В социальном театре есть один основополагающий принцип: речь идет о включении людей абсолютно

разных социальных меньшинств и работе с этими людьми. С помощью такого театра следует передать то, о чем люди не хотят или не любят говорить» [4, с. 75].

В европейском театре 1970–1990-х годов можно обнаружить десятки примеров социального театра, когда экономический кризис спровоцировал возникновение различных театральных сообществ, вроде комьюнити-театров, театров по соседству, народных объединений и др. вариантов театра, существующего на границе любительского и профессионального. Социальный театр таким образом создает «артизацию жизни» обыкновенных людей, привносит в обыденную жизнь элементы творчества. Все это давало возможность практикам и теоретикам театра говорить о ризомности, нелинейности современного театрального пространства.

В России о социальном театре заговорили в начале 2010-х годов, когда инклюзивные постановки вышли на «большую сцену», стали участниками Всероссийских фестивалей и национальной премии «Золотая маска». Елена Ковальская, Елена Гремина, Борис Павлович и некоторые другие деятели современного театра в конце 1990-х обновляли театральный процесс в России за счет продвижения так называемой «новой новой драмы», в 2010-х они же начали обновление с помощью социального театра, который сразу был определен как «полисенсорная» среда [4, с. 82]. Этот термин обозначает техники и методики «живой коммуникации, предполагающей развитие телесно-аффективного восприятия, прежде всего, когда сопереживание участников происходит не на интеллектуальном уровне, а на уровне ощущений» [4, с. 82].

Борис Павлович обозначил, что «Критерий определения социального театра — это его установка, направленность <…> Социальный театр — это область этики, а не эстетики. То есть способ применения театра, его функция и целеполагание» [8]. Можно сказать, что утилитарное, прикладное значение искусства усилилось, а художественность (художественное оформление) имеет значение только рядом с социальным высказыванием. В какой-то мере социальный театр — это минус-искусство, поскольку цели его часто лежат за пределами эстетических законов.

Наряду с «театром участия» профессиональные драматурги пытаются найти возможность развивать в обществе эмпатию по отношению к самым разнообразным инклюзивным группам населения, особую роль здесь играет подростковая тематика. Фестивали современной драматургии («Новая драма», «Ремарка» «Метадрама», «Диалог» и др.) предлагают новые пьесы с ярко выраженной социальной доминантой. Можно назвать ряд пьес, прозвучавших на фестивальных читках, написанных в содружестве с театральными коллективами: пьеса «Кто ты?» Марии Огневой о внутреннем мире подростка с аутизмом; пьеса «Соня» Татьяны

Тульчинской о девочке с синдромом Дауна. В этом ряду находятся и предложенные для анализа пьесы, которые давно и успешно идут на сценах страны.

Пьеса Даны Сидерос «Всем кого касается» участвовала в 2018 году в конкурсе новой драматургии «Маленькая ремарка». Это довольно типичная школьная пьеса с типичными межличностными конфликтами: между учителем и учениками, между самими учениками, между передовой учительницей и консервативным директором и т.д. Но в этот драматургический шаблон вклиниваются необычные персонажи. Уже в первом действии перед уроком появляются два новых ученика, братья Миша и Костя. Первое знакомство с будущими одноклассниками демонстрирует, что у братьев проблемы с вербальной коммуникацией: Миша разговаривает, хоть и неохотно, а Костя — нет («нет» — это единственное слово, которое он произносит). Вообще появление этих учеников само по себе видится странным, поскольку они не подходят под контингент престижной школы ни по возрасту, ни по социальному статусу, ни по успеваемости. Это своеобразное вторжение «чужих», «других» в налаженный мирок школы, которое приводит в замешательство одноклассников, учительницу, директора. Для того, чтобы подчеркнуть это тревожное настроение в школе, время от времени (в течение всей пьесы как рефрен) звучит сигнал учебной тревоги.

В тексте присутствует смысловая рамка, связанная с диковинным языком жестов Миши и Кости — это не традиционный язык глухонемых, это язык касаний, иногда довольно фамильярных. Название пьесы «Всем кого касается» (без знака препинания) без труда расшифровывается: с одной стороны, речь идет о языке касаний а, с другой — о включенности в чужую эмоцию, проблему. В начале пьесы традиционно приводится список действующих лиц с пояснениями, как «звучат» их имена на языке касаний:

«Миша — брат Кости, он же [положить ладонь на горло, тронуть пальцами ухо]

Костя — брат Миши, он же [положить ладонь на живот, тронуть за подбородок]

Семен — он же [хлопнуть по подбородку снизу]» [7].

В конце пьесы читатель / зритель видит разрешение конфликта, поскольку и одноклассники, и учительница Софья Алексеевна осваивают этот новый для себя язык касаний и вступают в новый тип коммуникации. Этот финал дополняется (как раз для читателей / зрителей) «Совершенно ненужным приложением» — своеобразным словарем, но не для того, чтобы понимать коммуникацию в пьесе, — он для всех, кто хочет понимать своих близких и друзей.

На первый взгляд в пьесе возникает вполне традиционный конфликт между «своими» — учениками десятого или одиннадцатого класса в школе, где все: «Класс, коридор, учительская, все удивительной красоты» [7], — и новоприбывшими, так ни на кого не похожими «чужими» с принципиально другой коммуникативной системой, связанной не с ментальным общением, а с тактильным. Это и для читателей / зрителей выглядит поначалу диковато, тем более что язык касаний не обладает выразительной перформативностью в театральной интерпретации. Тактильная система касаний — это не попытка что-то сказать о себе и мире с помощью звуков, а возможность своего рода понять тепло, энергетику, эмоциональный настрой другого человека:

«Гузель. (тяжело вздохнув) Миша и Костя, пожалуйста, расскажите о себе, нам бы очень хотелось послушать.

Софья Алексеевна. Спасибо.

Миша. Я не знаю, что рассказывать.

Гузель. А Костя?

Миша. [трогает Костю за плечо, потом касается его подбородка]

Костя. [кладет ладонь себе на живот, трогает Мишу за висок, хватает за запястье]

Миша. [трогает Костю за ухо, касается кончика его носа]

Костя. [держит Мишу за запястье, свободную ладонь аккуратно кладет ему на горло, отпускает]

В классе поднимается ропот.

Лиза. (с места) Вот что это щас было?

Семен. Пантомима Молилась ли ты на ночь, „Дездемона“!» [7].

«Чужие», «другие» Миша и Костя появляются в благополучном мире престижной школы, чтобы вызвать тревогу — все ли в порядке с нашим эмоциональным общением, с нашей близостью. Поэтому первоначальное противостояние между новичками и одноклассниками мнимое, на самом деле странные ребята, пришедшие в новый класс, испытывают, инициируют подростков, давая им возможность освоить новую человеческую коммуникацию.

Пьеса Марты Райнес «Я — КУЛАК. Я — А-Н-Н-А» была представлена на той же «Маленькой ремарке», что и предыдущая, в 2018 году. Это история глухой от рождения девочки Анны. Она представлена как внутренний монолог, вернее диалог Анны и внутреннего голоса Анны, перебиваемый сценками-иллюстрациями столкновений девочки с окружающими ее людьми, высказывания которых сведены к минимуму, ведь Анна все равно их не слышит.

Обращает на себя внимание афиша пьесы. Большинство персонажей (взрослых женщин) характеризуются и отличаются друг от друга только

помадой: у мамы — цвета марганцовки, у сурдолога — цвета кирпича, у учительницы — цвета пожарной машины и т.д. Героиня читает по губам и поэтому губы, а соответственно и их цвет, становятся доминирующей частью человека. Анна учится в обычной школе, она показательная инклюзивная ученица. Для нее это пытка, издевательства одноклассников, одиночество. Родные ждут от девочки чудесных метаморфоз, чтобы ребенок наконец-то оправдал их ожидания. «ВНУТРЕННИЙ ГОЛОС А-Н-Н-Ы и А-Н-Н-А: почему глухого ребенка обязательно „научить“ болтать? Почему бы не научить меня рисовать? Или пантомиме? Или верховой езде?» [6].

Героиня представлена как «двенадцатилетняя глухая девочка с выразительными руками и неярким лицом». Она сразу заявляет о себе и потом повторяет как рефрен «Я — Анна. Я кулак» [6], представляя собой своеобразную дуальность — сила (кулак) и уязвимость (Анна).

Соседка Анастасия — «девушка с ретро прической ракушкой и губами за черной вуалью» — единственная, кто общается с Анной, поскольку она так погружена в свою личную жизнь, что даже не успела заметить, что девочка глухая. Уезжая, она оставляет Анне аквариум с рыбкой. Рыбка обозначена в списке действующих лиц: «Джек Лондон — рыбка, золотой веерохвост» [6]. Вот тут девочка и обретает настоящего друга, такого же молчаливого, но верного. Анна мечтает, что душа американского писателя поселилась в этой маленькой рыбке. Она хочет показать Джеку его Великую Родину, и они отправляются в путешествие к Тихому океану.

Такое разделение главной героини на Анну внешнюю и Анну внутреннюю дает возможность показать не только внешние, периферийные, не влияющие на внутренний мир девочки столкновения с окружающими, но и развернуть движение к самопознанию, к открытию личностной идентичности через борения с самой собой. Мир жестов, в котором живет Анна, вербализуется (но и существует на уровне жестового языка глухонемых), потому что в них раскрывается свой подтекст, не меньший, чем в словах.

Пьеса «Особые люди» Александра Игнашова была написана в 2014 году на основе документального материала — записей интервью с родителями детей-аутистов, их дневниковых записей, бесед с врачами-психологами, психиатрами, то есть обработанного вербатима. Пьеса рассказывает о тех, кто столкнулся с большим жизненным испытанием, появлением в семье аутичных детей.

Драматург вводит функциональные наименования персонажей: «Женщина из Фонда. Отец, 45 лет, предприниматель из провинции. Мать, его жена. Сын, их сын, аутист. Девушка, 35 лет, выглядит молодо. Юноша,

ее муж. Дочь, их дочь, аутистка. Сестра, 30 лет, троюродная сестра Юноши. Референт мэра» [2].

Пьеса состоит из 17 фрагментов. Каждый из них — это чья-то история, представленная в виде монолога или диалога, она может быть сквозной, к ней будут возвращаться в течение всей пьесы, либо отдельные случаи столкновений с проблемой аутизма. Если взрослые — персонажи реальные, узнаваемые, ситуации, в которые они попадают вполне бытовые, повседневные, хоть и драматичные. То есть это взгляд на аутизм извне. А вот дети-аутисты представлены как некие сказочные существа. В пьесе и спектаклях, по ней поставленных, они присутствуют как звучащие за сценой голоса. Эти голоса становятся перебивками (своего рода интермедией) между сценами. Здесь чередуются голоса «особых» детей и обыкновенных взрослых.

С одной стороны, пьеса «Особые люди» актуальна в контексте современных обсуждений инклюзии, прав людей с особенностями и социальной справедливости. А с другой стороны, образное решение «особых людей» на сцене позволяет показать не столько их физические особенности, сколько неповторимый внутренний мир.

В результате важным критерием в оценке текста и спектакля в аспекте «перформативного поворота» является не столько форма подачи (она может иметь свойства ритуала или зрелища, казаться бессмысленным повторением отдельных действий, монтаж одновременно происходящих на разных площадках событий, когда требуется выбрать объект наблюдения), сколько процесс интеракции между участниками. Речь идет об изменении формы коммуникации со зрителем, благодаря которой, спектакль превращается в со-бытие. Драматургические тексты, предназначенные для визуализации на сцене, несут в себе большой запас перформативности. «Перформативный поворот» в социальном театре проявляется в «разрушении» четвертой стены, особом типе интерактивности, в создании неповторимых и непредсказуемых событий на сцене, в звуковом аспекте (звуковые пространства и голоса) и временном аспекте (ритм), а также пространственное освоение актерами пространства через язык жестов.

Библиографические ссылки

1. *Евреинов Н. Н.* О новой маске (автобио-реконструктивной). Петроград : Третья стража, 1923.

2. *Игнашов А.* Особые люди. URL: https://literratura.org/dramaturgy/5338-aleksandr-ignashov-osobye-lyudi.html (дата обращения 20.03.2025).

3. *Карпеченко В. В.* Роль инклюзивной театральной студии в социокультурном развитии детей (на примере спектакля «С.О.Л.Ь» во Владивостоке) // Общество. Среда. Развитие. 2021. № 2. С. 24–26.

4. *Кокоулина Ю. Б.* Социальный театр: предпосылки явления, технология реализации и ее этапы, формы воплощения // Сибирский филологический форум. 2018. № 3. С. 73–86.

5. *Мухина А.* Социальный театр и его имена // Театр: журнал о театре. 2016. № 24–25. URL: https://oteatre.info/a-sotsialnyj-teatr-i-ego-imena/ (дата обращения: 16.03.2024).

6. *Райцесс М.* Я — КУЛАК. Я А-Н-Н-А. URL: https://theatre-library.ru/authors/r/rayces_marta (дата обращения 20.03.2025).

7. *Сидерос Д.* Всем кого касается. URL: https://remarka-drama.ru/plays (дата обращения 20.03.2025).

8. *Симонова М.* Что такое социальный театр : «Территория» и Борис Павлович в Томске. URL: https://obzor.city/article/532679/ (дата обращения: 14.06.2024).

9. *Спасская М. А.* Новые подходы к зрительскому соучастию в театре после перформативного поворота // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 1 (106). С. 171–179.

10. *Чубаров И. М.* Театрализация жизни как стратегия политизации искусства // Советская власть и медиа. СПб. : Академический проект, 2006. С. 281–295.

11. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М. : Канон+, РООИ «Реабилитация», 2021.

УДК82/821

СОЗДАНИЕ ВИДЕО И АУДИОРЯДА КАК АВТОРСКАЯ СТРАТЕГИЯ ДРАМАТУРГИИ ВАДИМА ЛЕВАНОВА (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ «РОМАН С ОНЕГИНЫМ»)

Т. В. Журчева

Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королева,
Самара, Россия, zhurcheva@mail.ru

Статья посвящена одной из принципиальных авторских стратегий, характерной для разных этапов драматургического творчества Вадима Леванова, но особенно ярко проявившейся в его пьесе «Роман с Онегиным». Тенденция к визуализации драматургического текста, к максимально точному воспроизведению в нем того, что зритель должен увидеть на сцене, постепенно нарастала в течение долгого времени, особенно в XX веке. Параллельно с визуализацией формировался и аудиоряд — то, что, помимо слов персонажей, должно было звучать со сцены, создавая атмосферу, формируя ассоциации и аллюзии.

Ключевые слова: Вадим Леванов; авторские стратегии; аудиоряд; видеоряд.

CREATION OF VIDEO SEQUENSE AND AUDIO SEQUENSE AS AN AUTHOR'S STRATEGY OF DRAMATURGY BY VADIM LEVANOV (BASED ON THE PLAY “LOVE AFFAIR WITH ONEGIN”)

T. V. Zhurcheva

Samara State Research University Named by Academician S. P. Korolev,
Samara, Russia, zhurcheva@mail.ru

The article is devoted to one of the fundamental authorial strategies characteristic of different stages of Vadim Levanov’s dramatic work, but was especially clearly manifested in his play “Love Affair with Onegin”. The tendency to visualize the dramatic text, to the most accurate reproduction of what the viewer should see on stage, gradually increased over a long period of time, especially in the 20th century. In parallel with the visualization, the audio sequence was also formed — what, in addition to the words of the characters, should sound from the stage, creating an atmosphere, forming associations and allusions.

Keywords: Vadim Levanov; author's strategies; audio sequence; video sequence.

Пьеса «Роман с Онегиным» впервые была опубликована в 2-томном собрании сочинений Вадима Леванова, вышедшем в 2018 году, спустя

семь лет после смерти автора. Первоначально это был совместный проект с режиссером Виктором Курочкиным, «чьим талантом и была вдохновлена эта работа», как написал автор в «Необходимом предуведомлении», предваряющем текст пьесы [2, с. 335].

Проект не был осуществлен. Между тем, пьеса все-таки была завершена, и, хотя так и не была поставлена на сцене, она представляет немалый интерес — и как любопытный, хотя и непростой для постановки драматургический текст, и как опыт освоения и присвоения многообразных культурных дискурсов и выстраивания из них своего собственного.

В собрании сочинений этому тексту отведено место в разделе «Инсценировки». Сам по себе такой раздел применительно к творчеству Леванова есть известная условность. Тем более условно можно отнести к инсценировкам «Роман с Онегиным», если понимать под инсценировкой переложение для исполнения на сцене недраматического произведения (чаще всего — эпического). В книге Наталии Скороход рассматриваются самые разные подходы к решению этой задачи, но при всем разнообразии это всякий раз результат взаимодействия инсценировщика / драматурга с неким конкретным текстом, который «он не только приспосабливает к сценическим условиям, но и определенным образом интерпретирует, и инсценировка, таким образом, задает некую логику спектакля» [6, с. 344]. Недаром так часто режиссеры сами инсценируют те тексты, которые берут к постановке.

«Роман с Онегиным» Вадима Леванова действительно трудно определить как инсценировку. Авторский подзаголовок таков: «Игра в четырех актах на темы А. С. Пушкина и П. И. Чайковского». В уже упомянутом «предуведомлении» автор довольно точно обозначает правила этой «игры», отчетливо формулирует свое отношение к исходному культурному материалу и, по сути дела, программирует не только восприятие, но и возможные варианты интерпретации пьесы:

«Думается, не будет спорным утверждение, что русская литература, того периода, который принято называть „Золотым веком“, представляет собою нескончаемый роман, произошедший между оной литературой и „Евгением Онегиным“. Тому тьма примеров, приводить которые излишне за их явною очевидностью.

<…> Надобно сказать только, что означенное драматическое произведение, названное „Роман с Онегиным“, не есть просто инсценизация романа „Евгений Онегин“ (потому что подобная „инсценизация“, думается, попросту невозможна), но скорее — игра на темы Александра Сергеевича Пушкина и Петра Ильича Чайковского. Игре же позволительны некоторые „вольности“.

Необходимо сказать еще, что поскольку „Евгений Онегин“ суть квинтэссенция русского романа XIX века, и из него именно, как известно, произрастает могучее древо русского романа, в этом тексте отыщутся фрагменты, мозаичные вкрапления из произведений других классиков русской литературы, чьи произведения каким-то, порой весьма причудливым образом, соотносятся с романом А. С. Пушкина» [2, с. 335].

В сноске на той же странице уточняется: «В тексте использованы также фрагменты произведений М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, А. П. Чехова и других. За исключением отдельных случаев использованные фрагменты специально не оговариваются» [2, с. 335].

Автор как бы предопределил возможные направления анализа своей пьесы. И если прислушаться к его указаниям, то можно выделить несколько важных, на мой взгляд, позиций.

Первое, на что очевидно следует обратить внимание, — это «не инсценизация», то есть не инсценировка в привычном смысле слова, когда повествовательный текст обретает форму пьесы и, таким образом, становится пригоден для представления на сцене. Правда, надо сказать, что даже режиссерские инсценировки сегодня уже стремятся максимально сохранить повествовательный характер первоисточника, авторский текст, развертывание сюжета не как действия, а как рассказывания о событиях и людях [7].

Важным понятием в «предуведомлении» Леванова становится слово «игра», на котором автор настаивает. Игра в современном культурологическом понимании этого слова «предоставляет индивиду возможность самореализации, выходящей за рамки его актуальных социальных ролей». «Высшая ценность игры — не в результате, а в самом игровом процессе». Но в то же время «В процессе игры возникают „иные миры“, лишающие ореола сакральности наличное положение дел, парадоксально сочетающие воспроизведение актуальных стереотипов культуры (и их усвоение в процессе игры) с их ироническим, „игровым“ переосмыслением» [1, с. 293].

«Роман с Онегиным» становится именно такой игрой. Причем личность «играющего» постоянно присутствует в тексте. И не только в ремарках, которые давно уже утратили функцию «паратекста» даже применительно к театральному представлению. Они, во-первых, служат средством визуализации, а во-вторых, содержат столь яркие и выразительные свидетельства «авторской позиции», без которых и пьеса, и возможный спектакль утратят значительную часть своих смыслов.

В числе персонажей присутствует Суфлер, который переводит на русский язык все иноязычные, главным образом, французские реплики действующих лиц. Эти переводы служат и своеобразным комментарием.

А в какой-то момент Суфлер и просто начинает лаконично, но недвусмысленно оценивать происходящее.

Суфлер — человек от театра — сразу же обозначает основной сюжетный прием: театр в театре. Причем прием этот удваивается, утраивается, тщательно акцентируется, благодаря чему вся пьеса превращается в еще один вариант реализации известной шекспировской метафоры, которая на этот раз никак не выражена словесно, а только на уровне сюжета и композиции.

Композиция пьесы явно отсылает нас к опере Чайковского. Она открывается интродукцией, в ходе которой мсье Трике, господин Флянов и господин Петушков сплетничают об Онегине и выносят приговор: «Человек, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого» [2, с. 336].

Далее идут 4 акта, каждый из которых содержит еще и интермедии. Отсылка к опере как к некоей матрице обнаруживается и в списке действующих лиц, где все персонажи, помимо тех, кто занят в интермедиях, а также «ряженых» из сна Татьяны (персонажей пушкинских произведений), миманса и массовки, имеют указания в скобках на тембр голоса и соответственно оперное амплуа: сопрано, тенор, баритон и т.д., соответствующие характеристике голосов в опере Чайковского.

Пушкинский текст присутствует в тексте пьесы лишь немногочисленными вставками. В отличие от музыки. Она звучит, когда глазам зрителя предстает сцена дуэли, несколько раз повторяющаяся, сопровождает финал, когда Онегин после объяснения с Татьяной замирает у ее ног. В сне Ленского — под шипение старой пластинки воспроизводится собственно оперная сцена дуэли, когда персонажи — Ленский, Онегин и Зарецкий — поют положенные им в этой сцене вокальные номера.

Звуковой ряд пьесы, помимо очевидных и неизбежных реплик и монологов персонажей, а также замечаний Суфлера, выражен прежде всего в музыке Чайковского, в наиболее узнаваемых, можно даже сказать «шлягерных» фрагментах одной из самых знаменитых его опер. Музыка Чайковского не просто узнаваема, она хрестоматийна. Кстати, помимо «Евгения Онегина», в пьесе упоминается и «Лебединое озеро», которое у людей старшего поколения вызывает не только художественные, но и специфические исторические ассоциации: запись спектакля Большого театра неизменно показывали по телевизору по случаю смерти и похорон очередного советского лидера в первой половине 1980-х, им же заполняли паузы между официальными сообщениями в тревожные августовские дни 1991 года.

Таким образом, музыка здесь — это не просто фон, создающий настроение, а важная и необходимая часть того культурно-исторического

дискурса, который осваивается и переосмысляется драматургом. Она равноправна собственно речи, каждый музыкальный фрагмент несет свой самостоятельный смысл и одновременно становится неотделимой частью сложной мозаики смыслов всей пьесы. Леванов играет с музыкальными цитатами так же свободно, как с цитатами литературными.

Нечто подобное уже встречалось в его более ранних произведениях. В пьесе «Парк культуры имени Горького», где действие происходит в административном помещении городского парка культуры, постоянно звучат популярные эстрадные песни, характерные для 1990-х, времени действия пьесы. Объяснение простое: радист меняет магнитофонные ленты (эпоха цифровизации еще не наступила), и музыка через динамики разносится по пустынному заснеженному парку (действие разворачивается в первые январские дни, во время зимних каникул). Но сам подбор этих песен отнюдь не случаен: каждая из них сложным, не всегда очевидным образом связана и с событиями, и с характерами персонажей, очень разных, но объединенных одним временем-пространством и общим культурным кодом. Их невозможно изъять из сюжета или заменить на другие без потери смысла.

Пьеса «Отель Калифорния» уже названием своим отсылает к музыкальной композиции группы «The Eagles». Причем, не только к содержанию текста, но и к самой музыке, которая должна отозваться в памяти читателя / зрителя еще до начала действия, только благодаря заглавию. А потом звучит уже буквально на протяжении всего сюжета. Текст композиции напрямую перекликается с сюжетом пьесы, вступает с ним в сложные диалогические отношения, а музыка создает настроение, или, иначе говоря, атмосферу — нечто неуловимое, но чрезвычайно важное, без ощущения которого смысл пьесы оказывается не полным, а, возможно, и просто не понятным. Эта «атмосферность», привнесенная в драматургию Чеховым, была чрезвычайно важна для творчества Леванова и создавалась в первую очередь как раз звуковым, нередко именно музыкальным рядом. Однако в «Романе с Онегиным» музыка играет совершенно особенную роль.

Опера Чайковского встает в один ряд с самим романом, и драматург вступает в диалог с музыкальным текстом так же, как и с литературным. Диалог уважительный, даже почтительный, но в то же время полемический. Он исходит из того, что в сознании современного среднекультурного человека опера и роман существуют как нечто единое, почти неразделимое, существующее в некоем неопределенном, неконкретном, внеисторическом времени-пространстве, как и вся предшествующая культура, все то, что мы привычно называем классикой.

Время-пространство в пьесе предельно условно, в нем возможно одновременное сосуществование самых разных людей и событий. Этот чисто театральный прием симультанности заявлен уже в начале 1 акта. Онегин просыпается утром, зовет Гильо, требует ванну и одеваться, в это время проходит со свечой Татьяна, следом появляется Няня, «присаживается в уголку и засыпает», Онегин же продолжает совершать свой туалет. И только Гильо мельком обратил на это внимание [2, с. 336–337].

Подобный прием больше не повторяется, в дальнейшем события, персонажи, место и время действия сменяют друг друга стремительно, практически без перехода и видимых связей, но все-таки линейно. Однако этот эпизод в самом начале задает симультанность всей пьесе. Потому что линейность здесь оказывается условностью, тогда как совмещение всех и вся во времени и пространстве, напротив, необходимо для создания того игрового мира, который предлагает нам автор. Это мир сознания человека XXI века, в котором Пушкин и Чайковский, роман и опера, как и все их герои, как и все остальные герои Пушкина и не только его существуют одномоментно.

Разумеется, мы не можем здесь избежать разговора об интертекстуальности, тем более что автор не просто прибегает к ней, но еще и подчеркнуто обращает на это наше внимание, так, словно стремится проиллюстрировать статью из энциклопедии «Постмодернизм»: «феномен взаимодействия текста с семиотической культурной средой в качестве интериоризации внешнего» [3, с. 333]. Очевидно, однако, что в современной литературе это не просто феномен, но осознанная авторская стратегия.

Следует помнить, что практически все включенные в пьесу классические произведения сакрализованы как в общественном сознании, так и в официальной идеологии. Все упоминаемые тексты Пушкина, поскольку они вошли в академические собрания сочинений и составляют литературный канон, тщательно изучены литературоведами, стали в определенном смысле священными. Даже его фривольные эпиграммы (например, «Орлов с Истоминой в постеле / В убогой наготе лежал. / Не отличился в жарком деле / Непостоянный генерал…» [2, с. 339]) или апокрифы и легенды о самом Пушкине (история о том, как его высекли в Тайной канцелярии и как он вызвал на дуэль Рылеева [2, с. 339]). Но в то же время эти тексты и десакрализуются, пародируются, осмеиваются. Леванов не только использует общеизвестные шутки и пародии, но и сочиняет свои собственные. Например, к 3 акту, в котором по сюжету оперы происходит дуэль, дан эпиграф: «Сегодня полуфинал: Ленский — Онегин, завтра Печорин — Грушницкий. Из газет» [2, с. 355].

Огромное множество текстов, знаков, ассоциаций, аллюзий и прямых цитаций вначале создает впечатление некоторого бесконечного и

беспорядочного потока. Однако по мере чтения обнаруживается принцип взаимодействия всех этих элементов. Нам представляется возможным сопоставить его с музыкальным понятием контрапункта: «Контрапу́нкт (лат. *punctum contra punctum, punctus contra punctum* — нота против ноты, буквально — точка против точки) — изначально в музыке: одновременное сочетание двух или более самостоятельных мелодических голосов. Музыкальным термином «контрапункт» (метонимически) ныне пользуются также литературоведы, искусствоведы и журналисты для определения двух или более одновременно происходящих событий» [4, стб. 919].

Посреди уже многократно упомянутого нами множества текстов и знаков выделяются несколько лейтмотивов, которые существуют в сюжете как раз по принципу контрапункта.

Прежде всего это сами Пушкин и Чайковский, а также их творения — роман и опера, которые, конечно, связаны друг с другом, но являют собой очень разные произведения. Однако при всей своей разности, при том, что в каждом из них так ярко выразилась авторская индивидуальность, в современном культурном поле и в пространстве сознания культурного человека они существуют практически одновременно, порой подменяя друг друга. Вершиной этого противо- и со-поставления становится сцена беседы Пушкина и Чайковского, немного сплетничающих, раздражающихся из-за надоедливых мух и жары, скучающих и предающихся воспоминаниям. Текст и музыка оторвались от них, как, впрочем, и они сами оторвались от своих имен, своих репутаций, легенд о самих себе.

Еще одна линия — дуэль и снег. Во всех сколько-нибудь традиционных постановках оперы непременно дуэль сопровождается мерно падающим снегом. Либо это сценические белые хлопья, которые постепенно засыпают сцену и фигуры персонажей, либо проекция снега на задник сцены. Леванов вполне ожидаемо соединяет дуэль и снег, которые образуют некое двуединство и в этом качестве становятся лейтмотивом всей пьесы.

Дуэль возникает не только в виде прямого повторения событий 6 главы романа и 3 действия оперы, но и многократно повторяется в снах героев, которые тоже противо- и со-поставлены по закону контрапункта. Сон Татьяны своеобразным стержнем пронизывает весь сюжет. Начинаясь в 1 акте, он с перерывами продолжается вплоть до 3-го. В этом сне Онегин в образе романтического злодея с вдруг появившимися вампирскими клыками убивает Ленского. И все завершается фразой «Ну что ж! Убит!», которая на разные лады и с разными знаками препинания уже многократно была повторена до этого. В 3 акте сон снится Ленскому: он видит оперную сцену дуэли до сакраментального «Убит!». И, наконец, сон видит Онегин: ему является окровавленная тень Ленского со словами «Ну, что ж? — Убит?» (с вопросительной интонацией). Онегин пытается

избавиться от призрака, а тот пересказывает (прозой) известные строфы о двух возможных вариантах судьбы Ленского, если бы он остался жив («Быть может, он для блага мира иль хоть для славы был рожден…» и «А может быть и то: поэта обыкновенный ждал удел…» [5, с. 118–119]). Завершается сон все тем же «Ну, что ж? — Убит!» (с восклицанием).

Последний раз мотив дуэли, сопряженный с мотивом зимы, возникает в интермедии, завершающей 3 акт:

«ГОЛОС (*из радио, говорит в духе новостных сообщений*). „Дуэль состоялась двадцать седьмого января близ Черной речки. Секунданты протоптали в снегу дорожку. Противников расставили на дистанции в двадцать шагов. Начали сходиться. Онегин… Простите… Первым выстрелили Дантес. Пушкин упал, смертельно раненный в брюшную полость…“

— Что ж? Убит? — сказал кто-то из секундантов» [2, с. 368].

В 4 акте нет уже ни дуэли, ни снов. Он начинается с того, что Пушкин с Онегиным играют на бильярде, а продолжается «маскерадом в доме Гремина», светскими сплетнями, встречей Татьяны и Онегина. Так 4 акт частично соответствует 8 главе романа и почти полностью воспроизводит 4 действие оперы. В ходе романтического — больше в духе оперы, нежели романа — объяснения Татьяны и Онегина «*откуда-то сверху, должно с небес или колосников, посыпался снег*». Затем, после двух реплик — *«Снегу все прибывает»*. Наконец, после реплики Татьяны («… я другому отдана и буду век ему верна… … Буду век… любить вас!.. Буду век верна ему… Буду век любить… Век любить…» [2, с. 372]), ремарка описывает финальную сцену, где постепенно вокруг Татьяны и коленопреклоненного Онегина собираются все остальные персонажи, включая массовку. В это время «*Сверху падает снег и музыка П. И. Чайковского <…> снег засыпает неподвижные, замершие фигуры Онегина и Татьяны, кажется, вот он скроет их, они совсем занесены снегом <…> Идет снег*». И в самом конце, после курсива ремарки вдруг обычным шрифтом фраза: «В России опять зима…» [2, с. 372].

Любопытно, что снег становится центральной сценической метафорой в известном спектакле Римаса Туминаса «Евгений Онегин» (театр им. Е. Б. Вахтангова, 2013). Леванов ушел из жизни за два года до появления спектакля. Туминас теоретически мог знать о пьесе — она была выложена в Интернете. Однако сюжет спектакля ничего общего с сюжетом пьесы не имеет. Тем любопытней, что центральный визуальный образ совпал у столь разных художников. Вряд ли он продиктован первоисточником — пушкинским романом. О снеге там упоминается лишь в пятой главе, но он отнюдь не становится ключевым образом романа. Он не появляется даже в сцене дуэли, так что сценический снег существует только в оперной традиции. Но именно он стал не только эффектным визуальным знаком, но своеобразным национальным кодом, с одной стороны, а с другой — расхожим стереотипом «Россия = снег и зима».

Драматург соединил и по-своему упорядочил множественные дискурсивные потоки и создал драматургическую элегию о русской жизни и сознании русского человека в начале третьего тысячелетия. Особую роль сыграли здесь приемы, позволившие автору выстроить не только собственно драматургическое действие, но посредством слова создать полную иллюзию сценического представления с трехмерным сценическим пространством, с мизансценами, со всем тем, что видят и слышат те, кто смотрит спектакль, сидя в зрительном зале. В сущности говоря, пьеса «Роман с Онегиным» и есть спектакль, только не сыгранный в реальном сценическом пространстве, а возникший в голове автора и записанный словами. Но так, чтобы читающий мог одновременно быть и смотрящим, и слушающим, не только читателем, но и зрителем.

Вадим Леванов был не только драматургом, но и режиссером. Он был по-настоящему театральным человеком, тонко чувствовавшим природу театра. Создавая свои пьесы, он по сути дела сочинял спектакли. Это особенно заметно в поздних его произведениях. И самым совершенным по исполнению «словесным спектаклем» стал именно «Роман с Онегиным». Его пьесы интересны и по мысли, и по форме, глубоки, философичны. Они явно выбиваются из общего потока драматургии двухтысячных и, казалось бы, должны были привлечь театры своей нетривиальностью. Но почему-то редко ставятся. Возможно, потому, что они фактически уже «поставлены» самим автором. Развернутые ремарки многофункциональны. Они выполняют и традиционную служебную функцию так называемого «паратекста», и прямо указывают на присутствие автора в структуре сюжета (можно даже, пожалуй, говорить об образе автора), и формируют модель сценического пространства, и с помощью визуальных и звуковых (в первую очередь, музыкальных) образов делают драматургический текст вполне самодостаточным.

Библиографические ссылки

1. *Жбанков М. Р.* Игра // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 293–294.

2. *Леванов В. Н.* Роман с Онегиным // Вадим Леванов. Собрание сочинений в 2-х томах. Тольятти : Литературное агентство В. Смирнова, 2018. Т. II. С. 335–372.

3. *Можейко М. А.* Интертекстуальность // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 333–335.

4. *Мюллер Т. Ф.* Контрапункт // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. М. : Советская энциклопедия, 1974. Т. 2.

5. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 6 т. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1950. Т. 3.

6. *Скороход Н. С.* Как инсценировать прозу : Проза на русской сцене : история, теория, практика. СПб. : Петербургский театральный журнал, 2010.

7. *Скороход Н. С.* Русский роман и театр: формирование эпического состава действия : автореф. дис. … докт. Искусствоведения. Москва, 2021. 60 с.

УДК 82-0

ДИАЛОГ С ЧИТАТЕЛЕМ / ЗРИТЕЛЕМ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ

Л. Г. Тютелова

Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королева,
Самара, Россия, tyutelova.lg@ssau.ru

В статье определяются особенности драмы для подростков — ее герой и его конфликтные отношения с миром как условие поиска ответа на вопрос о том, «кто я» и «что я для мира». Рефлексирующий герой сближает современную драму с «новой драмой» и позволяет увидеть развитие ее традиций в литературе XXI века в использовании авторских стратегий обращения к личному опыту зрителя и экспериментальном сюжете как способе организации диалога с ним.

Ключевые слова: драма для подростков; авторские стратегии организации диалога со зрителем; драматический сюжет; реплика; ремарка; «новая драма».

DIALOGUE WITH THE READER / VIEWER IN MODERN DRAMA FOR TEENAGERS

L. G. Tyutelova

Samara State Research University Named by Academician S. P. Korolev
Samara, Russia, tyutelova.lg@ssau.ru

The article defines the features of drama for teenagers — its hero and his conflict relations with the world as a condition for finding an answer to the question of “who I am” and “what I am to the world”. The reflective hero brings modern drama closer to the “new drama” and allows us to see the development of its traditions in the literature of the 21st century in the use of author's strategies of appealing to the viewer's personal experience and experimental plot as a way of organizing a dialogue with him.

Keywords: drama for teenagers; author's strategies for organizing dialogue with the audience; dramatic plot; character's remark; remark, “new drama”.

Драматургия для подростков — актуальный материал для исследования и научных дискуссий. Пьес в последнее время стало настолько много, что в уже существующих конкурсах появляются специализированные номинации: произведения с ограничением адресации 12+ («Маленькая ремарка 12+», «Поколение 21», «Время драмы», «Исходное событие — XXI век» и др.).

Стоит согласиться с Э. П. Хомич в том, что «в моделировании литературного процесса большое значение имеет двоемирие литературы адресата <…> С его помощью можно <…> изучить явление в филологическом пространстве» [11, с. 326]. Исследователь называет две составляющие «литературного детства» — мир детский и мир взрослый. Отношения между ними определяют особенности литературы для подростков, которую в силу ее специфики назвали «территорией конфликта». И обнаруживается еще одна особенность — авторы говорят о «позитивном» взрослении героя. Последнее замечание не вызывает сомнения. Что же касается конфликтности подростковой литературы, современной драмы — в частности, то суть ее противоречий состоит не в противостоянии мира взрослых и детей (это лишь частный случай, открывающий более глубокие противоречия). И именно этот момент стоит прояснить.

Исследований драмы для детей 12+ не так много. До сих пор нет даже единого термина, объединяющего материал, с которым работают литературоведы. Они говорят о школьной драме, драме для подростков, драме для тинейджеров, литературе young adult.

В основном работы появляются в связи с литературными конкурсами и проектами. В 2023 году, подводя итоги одного из них, Н. Стоева в «Петербургском театральном журнале» заметила, что авторы все чаще знакомят читателя, а театр — зрителя с трудным подростком. И его конфликт с миром проявляется далеко не в противостоянии со взрослыми. Отмечено, что «литературный подросток освобождается от пафоса и патетики, а главное — он активно ищет общения со сверстниками, не пренебрегает повседневностью, энергичен и адекватен» [6, с. 326]. В этом видится отличие современной драмы от пьес советского времени. Ее герой — это уже не человек одной идеи. Современные пьесы — новый этап развития драмы для подростков. А. А. Сеничева выделила их несколько. В предшествующих образ героя был создан в соответствии с идеологическим каноном, впоследствии — в 60-е — персонаж становится «интуитивным носителем правды будущего», в 80-е герои были «жертвами системы или ее циничными игроками» [4, с. 104]. Современной же драме подросток интересен как таковой, со всеми своими возрастными особенностями.

В отличие от ребенка, он склонен к рефлексии (недаром этот возраст сравнивают со временем эмоционального поиска смысла жизни [14]). Подросток проходит через кризис идентификации. Ему важно узнать не «кто?», «что?» и «почему?» существует, а «кто я для себя?», «кто я для мира / другого?». Задаваемые вопросы позволяют понять, на какую литературную традицию может опираться подростковая литература, и тем самым указывают на типологию ее конфликта.

Понимание себя — проблема русской драмы XIX, а впоследствии и рубежа XIX–XX веков. Именно тогда было открыто новое содержание образа драматического героя, который больше не умещался в рамках действенной роли. В пьесах нарастало число сцен одиночного присутствия персонажа, в которых герой не комментировал происходящее, оказываясь вне его, а обращался к самому себе, пытаясь разобраться с тем, что происходит с ним здесь и сейчас. Это порождало внутреннее действие, которое в случае «новой драмы» стало относительно автономным тому, что непосредственно происходило на сцене. При этом зритель, в отличие от традиционалистской, с точки зрения исторической поэтики, драмы, не занимал место авторитета, к которому был обращен герой. Он лишь наблюдал с позиции собственного, частного понимания жизни за действующим лицом (что подобно месту романного читателя). А поэтому реплики персонажа были обращены к себе как «другому». Например, в «Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева это история Евгения Андреевича Горского:

«Горский (один). Я недоволен собой... Я начинаю скучать и злиться. Боже мой, боже мой! да что ж это во мне происходит такое? Отчего поднимается во мне желчь и приступает к горлу? отчего мне вдруг становится так неприятно-весело? отчего я готов, как школьник, накуролесить всем, всем на свете, и самому себе между прочим? Если я не влюблен, что за охота мне дразнить и себя и других? Жениться? Нет, я не женюсь, что там ни говорите, особенно так, из-под ножа. А если так, неужели же я не могу пожертвовать своим самолюбием?» [8, с. 96].

Открытое русской драмой в середине XIX столетия новое содержание образа героя как личности, склонной к рефлексии, к пониманию себя, своего предназначения, своего места в мире, лежит в основе рождения нового драматического языка, которым пользуются авторы на протяжении уже более ста лет. Он помогает решить и проблемы современной подростковой драмы (нужно отметить, что в данной статье термин «подростковая драма» используется для обозначения основного адресата произведения, а не для указания на ее создателя) с ее новым героем.

Подросток стремится ответить на вопрос «кто я такой» самостоятельно, по крайней мере, без активной помощи взрослого, поскольку его время — время смены авторитетов. Их ищут в своем окружении, среди сверстников. Собственно, поэтому меняется и драматург, пишущий для молодежных театров. М. А. Черняк заметила: «Добившийся публичного признания и успеха, молодой драматург (иногда почти сверстник) воспринимается старшеклассниками не как классик-морализатор, а как авторитетный собеседник, отвечающий на проблемные и больные вопросы, на которые у самого подростка пока нет ответов» [12, с. 88].

При этом, все-таки, драматург не обязательно должен быть молодым человеком. Результаты работы психолого-педагогического проекта-лаборатории «Своя территория», ставшего популярным в последнее время и меняющим постоянно форматы, показали, что драматурги учатся говорить на языке адресатов своих пьес. Авторы тесно сотрудничают со школьниками. Пьесы рождаются на основании детских эссе, интервью, сочинений на актуальные темы при активном участии подростков в процессе создания художественных событий и образов. В итоге не только выявляются актуальный жизненный материал и вопросы, которые требуют обсуждения, но и появляются пути организации диалога со зрителем, которому кажется, что он разговаривает со сверстником. Отмеченная особенность современной подростковой драмы позволяет даже сказать: «Пьесы про подростков двигают вперед драматургию, заставляя пристальнее вслушиваться в сегодняшнюю речь» [2].

Дети подсказывают драматургам не только реплики персонажей, но и текст ремарки. В ней звучит голос не взрослого, а подростка: «*Небольшой город на сколько-то десятков тысяч людей. Маленький — да. Но так-то всего в часе езды от миллионника. Так что нормально. <…> Недалеко от центра города есть дамба. Тут часто гуляют с собаками, фоткаются на фоне нее, будто это водопад или что-то красивое (но вообще-то ничего красивого), устраивают свиданки*» (Екатерина Гузема «Одиннадцать правдивых времен») [1].

Причем в современной пьесе ремарка перестает быть паратекстом по сути. Она звучит на сцене. Режиссеры в таком случае заставляют ее произносить актеров, которые играют молодых героев, как в театральном эскизе пьесы Игоря Витренко «Подруга из мертвого города». Речевые особенности ремарки позволяют как бы устранить взрослых от непосредственного решения подростковых проблем. Таким образом, выбор реципиентом особого собеседника не отменяет диалога драматурга со зрителем, хотя усложняет ситуацию.

Как показал опыт «новой драмы», процесс самопознания в зрительном зале возможен, если диалог зала и сцены продуман и организован. В его основе — не только умение говорить на языке адресата, но и непосредственное обращение авторов к возможностям зрителя видеть, осознавать проблему, искать ее решение. Собственно, это та особенность литературы рубежа XIX–XX веков, которая отмечена В. И. Тюпой: «Чтобы не остаться субъективным фантазмом, чтобы сделаться художественной реальностью, образам одного сознания необходимо быть „конвертированными“ в образы другого сознания. Творец предстал перед неизбежностью выстраивать художественную реальность не на территории собственного видения, а в ментальной сфере адресата» [10, с. 225].

«Новая драма» конца XIX века, как и «новая новая драма» рубежа XX–XXI столетий появляется как ответ на запрос зрителя, удовлетворение которого и позволяет организовать диалог. Зритель готов смотреть в зеркало сцены, а возможность опознать в «другом» себя становится основой взаимодействия автора с читателем / зрителем. Более ста лет назад этому способствовало появление четвертой стены, позволяющей героям существовать в пространстве своей жизни так, будто нет никаких наблюдателей. И это парадоксально позволяло зрителю пересекать границу и видеть себя рядом с героем. При этом сценическое пространство создавало иллюзию того, что оно жизненное. Отсюда требование, «пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни» [13, с. 281]. Оценивая ситуацию конца XX века, вновь отмечают, что публике важно «слышать разговор про себя, понимать и чувствовать время настоящее, а не абстрактное» (Кристина Матвиенко) [5].

Это требование к сценическому материалу особенно важно для подростковой драмы с ее еще неискушенным зрителем. При этом драматурги учитывают, что для него является привычным материалом: это вовсе не сцены, где «люди обедают и только обедают…». Психологи давно заметили, что современные подростки большую часть времени проводят в виртуальной среде. Поэтому драматурги активно используют формы, привычные для основного времяпрепровождения адресата их пьес. Сюжеты, представляющие последовательное развертывание истории, подростковой драме оказываются неинтересными: компьютерные игры приучают действовать, а не следить за действиями других. Поэтому авторы либо свободно перемежают отдельные сцены, участники которых не связаны цепочкой действий, а сами сцены оказываются одновременными. Либо используют совмещение в одной пьесе материалов виртуального мира и реального. Драматург может свободно перемещать героев во времени, совмещать автотексты (посты, дневниковые записи, смски) и сцены обыденной жизни героев и т.п.

Используемый тип сюжета не дает возможности сосредоточиться только на одном персонаже, его видении жизни и на его решениях возникающих проблем. Он предлагает зрителю искать выход не только для героя, но и для себя самостоятельно, что важно для реализации одной из основных функций подростковой литературы — воспитательной. При этом важно подсказывать решение, не навязывая его. Одним из способов, выбранных современными авторами, становится открытый оптимистичный финал пьесы. Один из авторов — Игорь Витренко — признается: «Стараюсь выводить финал на то, что дает какую-то надежду, а не боль» [7]. И он не одинок в таком стремлении.

Так, в «Серафиме» Саши Тюжина, пьесе об одиночестве, героине кажется, что говорить откровенно она может только с отцом, которого давно нет рядом:

«Сима. Почему? Почему? Почему? Почему, блин, тебя нет рядом, когда так надо? Почему в танцах есть поддержка, а в жизни ее не дождешься? Как же бесит это все. И все бесят. Я как будто с другой планеты, блин. Как же хочется свалить. На луну, на Марс, на Венеру, куда угодно» [10].

Мать Серафиму понять не в состоянии (появляется традиционный образ человека, задавленного бытовыми обстоятельствами, разочарованного в собственном существовании), психолог никак не может найти путь к ребенку, так как беседы с ним — часть школьной жизни, травмирующей подростка. Но автор предоставляет возможность героине увидеть рядом с собой человека, который вдруг ею заинтересовался. Серафима с недоверием относится к чужим чувствам, но все-таки в последних репликах и ремарке звучит надежда на возможность наладить отношения и с собой, и с окружающими:

«Корней <…> Я ничего не обещаю. Но ты мне нравишься, и я буду стараться, чтобы тебе было хорошо. <…>

Может быть и правда, все будет хорошо и у них все получится?» [10].

Не менее оптимистичным становится финал пьесы Марии Малухиной «Бумажные ножи». В ней герои начинают свою борьбу со злом, на стороне которого большие силы, нежели у них. Они создают банду, которая мстит обидчикам. Но автор заставляет их понять, что сами герои встают на сторону зла и тем самым найденный путь решения проблемы оказывается мнимым. Со злом нужно бороться в первую очередь в самом себе и стараться исправить, что уже натворил. В итоге герои объединяются, какое у них будет будущее — неизвестно, но есть надежда, что оно будет:

«Добрыня. А у тебя это… ну… есть какие-то планы, там, на выходные следующие? Или послеследующие? <…>

Кира. У меня нет планов. На выходные. И на будние (*с улыбкой*). И на жизнь в целом.

Добрыня смеется.

Добрыня. Тогда, может, в кино там? На выходных? Или в будние…

Кира. Или в целом по жизни?

Добрыня. Ну, как-то так, да.

Кира нарочито небрежно дергает плечиком.

Кира. Посмотрим» [3].

Таким образом, современная драма для подростков представляя нового, по сравнению с советским временем героя, — трудного подростка, показывает не столько его конфликт со взрослыми, сколько противоречия между миром и человеком, которому только предстоит понять, кто он

такой. И все сложности его жизни, в том числе и ситуации, которые не были предметом художественной рефлексии в прошлом: булинг, самоубийства, расправа над одноклассниками и прочее, — это те кризисные моменты, которые заставляют героя искать путь к себе и к другому. И поиск ответа на поставленные вопросы показывается как единственный путь в будущее, зависящее от принятых героем решений. А актуальный для зрителя жизненный материал, близкий контакт с героем-сверстником, ненавязанные ответы, экспериментальные сюжеты с открытым финалом становятся способами организации диалога между автором, его героем и зрителем. Тем самым драматурги продолжают традиции «новой драмы» в современной литературе.

Библиографические ссылки

1. *Гузема Е.* Одиннадцать правдивых времен. URL: https://remarka-drama.ru/plays#2024 (дата обращения: 21.08.2025).

2. *Крестьянкин Д.* «Нужна лютая честность» : беседу ведет Юлия Клейман // Петербургский театральный журнал. 2023. № 114. URL: https://ptj.spb.ru/archive/114/teen-theatre/dmitrij-krestyankin-nuzhna-lyutaya-chestnost/ (дата обращения: 11.08.2025).

3. Малухина М. Бумажные ножи. URL: https://remarka-drama.ru/plays#2024 (дата обращения: 21.08.2025).

4. Сеничева А. А. Подростковая драма : к вопросу о генезисе и специфике жанра // Вестник Череповецкого гос. ун-та. 2025. № 4. С. 100–111.

5. Современная драма : путь к зрителю или пауза ожидания. URL: https://literatura.org/non-fiction/2215-sovremennaya-drama-put-k-zritelyu-ili-pauza-ozhidaniya.html (дата обращения: 20.08.2025).

6. *Стоева Н.* Добро пожаловать в долбанный мир // Петербургский театральный журнал. 2023. 23 декабря. URL: https://ptj.spb.ru/blog/dobro-pozhalovat-v-dolbanyj-mir/ (дата обращения: 11.08.2025).

7. Стоева Н. Счастливый финал как форма спасения // Петербургский театральный журнал. 2023. № 114. URL: https://ptj.spb.ru/archive/114/teen-theatre/schastlivyj-final-kak-forma-spaseniya/ (дата обращения: 11.08.2025).

8. *Тургенев И. С.* Полное собр. соч. : в 30 т. Соч. : в 12 т. М. : Наука, 1979. Т. 2. Сцены и комедии (1843–1852).

9. *Тюжин А.* Серафима. URL: https://remarka-drama.ru/plays#2024 (дата обращения: 21.08.2025).

10. *Тюпа В. И.* Природа художественности и проблема ее границ // Культурологические записки. М. : ГИИ, 2010. Вып. 12 : О границах искусства. С. 218–233.

11. *Хомич Э. П.* Проблемное поле подростковой литературы // Мир науки, культуры, образования. 2016. №1 (56). С. 325–327.

12. *Черняк М. А.* Новая драма для новых тинейджеров : к вопросу о типологических чертах современной драматургии // Уч. записки Петрозаводского гос. ун-та. 2020. Т. 42. № 7. С. 87–94.

13. *Чехов А. П.* О литературе. М. : Гослитиздат, 1955.

14. *Hall G. S.* Adolescence: its psychology and its relations to physiology, anthropology, sociology, sex, crime, religion and education. New York : D. Appleton and Company, 1904. Vol. 1.

III. СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ И БЕЛОРУССКАЯ ПОЭЗИЯ

УДК 821.161.1

МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА КУКИНА

Н. Андрич

Университет Черногории, Филологический факультет,
Никшич, Черногория, nedaandric@ucg.ac.me

Цель настоящего исследования — выявить механизмы интеграции мифологических структур, образов и мотивов в творчестве Кукина, а также проанализировать способы их семантической трансформации. Особое внимание в работе мы уделяем архетипу земли, а также ключевым символам, связанным с ним и их динамике в рамках культурно-семиотического пространства. Мы также анализируем поэтический мир Кукина, в котором современность осмысляется сквозь призму христианской традиции и сопричастности человека мирозданию как творению Божию.

Ключевые слова: Михаил Кукин; Коньковская школа; мифопоэтика; христианская символика; «Состав земли»; праэлемент земли; культурная трансформация.

MYTHOPOETIC MOTIFS IN THE WORKS OF MIKHAIL KUKIN

N. Andrić

University of Montenegro, Faculty of Philology,
Nikšić, Montenegro, nedaandric@ucg.ac.me

In this paper, we analyze the integration of mythopoetic structures, archetypal imagery, and literary motifs in the poetic discourse of Mikhail Kukin, with the aim of identifying their functional and semantic transformations within a contemporary literary framework. Special attention is given to the archetype of the earth, along with the key symbols associated with it and their dynamics within the cultural-semiotic space. We also examine Kukin's poetic world, in which modernity is interpreted through the lens of the Christian tradition and the interconnectedness of the human being with the cosmos as God's creation.

***Keywords*:** Mikhail Kukin; Konkovo School (Kon'kovskaya shkola); mythopoetics; Christian symbolism; "The Composition of the Earth"; earth as primal element; cultural transformation.

Имя Михаила Кукина приобрело широкую известность в литературном сообществе после публикации поэтического сборника «Коньковская школа» в издательстве Николая Филимонова в 2005 году. В том же году Константин Гадаев публикует книгу «Опыт счастья», а Игорь Фёдоров — «Стихи». Именно с этими тремя поэтами, заявившими о себе в конце 1990-х годов, связывается поэтическое объединение «Коньковская школа», а иногда и «Общество КуФёГа», подчеркивающее своеобразие их поэтического языка. Но Михаил Кукин начал публиковаться значительно раньше: его стихотворения появились в 1993 году в журналах «Urbi» и «Знамя», а впоследствии — в авторитетных изданиях — «Новый мир», «Дружба народов» и «Арион».

После выхода первой книги поэзии Михаил Кукин в 2015 году публикует вторую — «Состав земли», а в 2023 году выходит сборник избранной поэзии «КУФЁГА», подготовленный в соавторстве с Игорем Фёдоровым и Константином Гадаевым. Стихотворения Михаила Кукина, включенные в данный сборник, охватывают хронологический диапазон с 1990 по 2023 год, при этом тексты представлены в обратной хронологии — от последних к ранним. Эта композиционная стратегия может быть интерпретирована как метафора «свитка, развернутого наоборот», задающая книге не только своеобразную «документальную» структуру, но и наделяющая ее эсхатологическим измерением, встраивая личную поэтическую историю в шире прочитываемый контекст предельного времени и финальных смыслов.

Андрей Анпилов в статье «Гроза в Коньково» отмечает ключевые черты, касающиеся как самой поэтики, так и некоторых внешних признаков. Три книги трех авторов, синхронно изданные одним и тем же издателем, указывают на определенное единство — как в творчестве, так и в поэтическом восприятии мира: «Что характерно для этой школы? В центре внимания — частная жизнь, чаще всего досуг <…> что-то вроде домашнего музицирования <…>. Лирический герой — обычный, хороший (без демонизма и шестых чувств) человек <…>. Это поэзия вновь обретенной „нормы“ — адекватной реакции на пост-утопический мир, где всему вновь назначено свое место» [1, с. 406]. Анпилов также указывает, что аналогичный тип лирического героя характерен и для поэзии Тимура Кибирова, причем именно Кибиров был одним из первых кто его ввел.

Татьяна Вячеславовна Зверева пишет, в частности, о влиянии поэзии Г. Р. Державина и А. С. Пушкина на творческое мировоззрение Михаила Кукина и подчеркивает, что «интертекстуальные связи, реабилитация „архаического“ языка порождают сложную оптику текста, позволяющую Кукину обрести принципиально иной угол зрения на современную действительность» [3, с. 5]. Интимная интонация, основанная прежде всего на

акцентировании ценности частной жизни, по мнению Т. В. Зверевой, воскрешает поэтическую ситуацию начала XIX века. Читатель сталкивается с многочисленными цитатами, отсылками и реминисценциями к греческой и римской античности, а также к русской поэзии XVIII века: «Иными словами, традиция выступает в качестве определенного поэтического видения реальности. Современность не только испытывается этим взглядом, но отчасти и преображается благодаря классическому языку» [3, с. 6].

Леонид Костюков, с другой стороны, отмечает жанровое родство Кукина, Гадаева и Фёдорова — прежде всего в формах элегии, оды и гимна. Мир лирического героя авторов «коньковской школы» — это не утопический мир и не мир эскапизма, а мир красоты и радости жизни, представленный здесь и сейчас, в данный момент: «Авторы „коньковской школы“ обладают своеобразным секретом зрения, в результате которого буквально каждая деталь Божьего мира (вплоть до мелких и примитивных) становится аргументом в пользу осмысленности целого» [5]. Именно, по мнению Леонида Костюкова, этот своеобразный «коллективный ракурс» авторов «коньковской школы» способствует тому, что Кукин, Гадаев и Фёдоров действительно формируют поэтическую школу — без каких-либо манифестов или программных текстов.

Анализ тематико-мотивной структуры поэтического корпуса Михаила Кукина позволяет с высокой степенью уверенности утверждать, что его поэтика демонстративно дистанцируется от основополагающих установок постмодернизма. Частотность и устойчивость определенных тематических констант свидетельствуют о принадлежности поэта к консервативной парадигме, в рамках которой мир пронизан реляционной связью между человеком и Богом, предполагает роль человека в социуме и его отношение к самому себе — как это отмечает Владимир Козлов. Подобная позиция предполагает активное соучастие в диалоге с традицией, осмысленное наследование и творческое переосмысление предшествующих историко-литературных эпох, направлений и жанров: «Так к традиции относится консерватор. Для него нет ненужных эпох, он знает, что любые формы, прежде чем оценивать их значимость, надо изучить и сохранить, на языке литературного процесса такой консерватизм называется неотрадиционализмом — той интеллектуальной парадигмой, которая скрепляет пространство XX века условно от Эллиота до Бродского» [4, с. 21]. Исходя из этого определения, поэзию Михаила Кукина можно отнести к неотрадиционалистской. У Кукина явно прослеживается исходная установка и указание на связь с поэтической линией от Державина через Пушкина и Мандельштама к Бродскому и Кибирову. Традиция в поэтике Михаила Кукина предстает не просто как наследие, но как живой материал, из которого формируется художественный мир, соотнесенный с авторским

восприятием современности. Исходная установка поэта-неотрадиционалиста включает в себя стремление показать наследие в отношении к традиции через рифму, мотив, жанр, литературные и библейские сюжеты. Подобное поэтическое высказывание предполагает трансцендентность и высшую реальность, присутствующую в стихотворении, реальность, противопоставленную обыденности. Иными словами, оно подразумевает сакральное (или литургическое) время и профанное время — если воспользоваться терминологией Мирчи Элиаде [2, с. 53–59].

С другой стороны, в поэтическом мире Михаила Кукина мы преимущественно и наблюдаем особое соотношение сакрального и профанного, в котором отсутствует напряжение Мирчи Элиаде, — напротив, сакральное, вступая в соприкосновение с профанным, освящает его, включает в себя и формирует целостный поэтический мир. Сложное соотношение сакрального и профанного, характерное для мифологического типа мышления, мы наблюдаем в стихотворении «Ты будильник слышал вставай». Стихотворение имеет астрофическую структуру, состоит из 25 строк, без рифмы, с перечислением фактов и событий, происходящих в течение одного дня. На первый взгляд заметна контаминация текста сокращенными компьютерными командами: примерно треть стихотворения написана на английском языке и содержит команды, обозначающие определенные действия, чаще всего *ctrl+c* и *ctrl+v*, что указывает на однообразие и автоматизм действий поэтического героя, входящего в виртуальный мир, в котором действует иное, сжатое время.

Рамочная структура стихотворения — два начальных стиха и заключительные стихи — указывают на явную оппозицию сакрального и профанного: «Ты будильник слышал вставай / во имя Отца и Сына и Святаго Духа // <…> но избави нас от лукавого / ты будильник завел / ctrl+v» [6, с. 96].

Слова молитвы «Отче наш» ясно указывают на присутствие сакрального, то есть литургического времени. Эта молитва читается на каждой Литургии, а также на утренней и вечерней службе, и предполагает манифестацию святого в пространстве, придавая происходящему космологическую валентность. Даже только начало молитвы, первые два слова маркируют одновременно трансцендентную («Отче» — обращение к Богу как идеальному адресату) и имманентную связь («наш» — моя молитва подразумевает сопричастность ко всем сынам Божьим). Мотив будильника в стихах, непосредственно предшествующих молитвенному стиху, указывает на присутствие профанного времени. После пробуждения поэтический субъект, в котором можно распознать и элементы биографического «Я», имплицитно вводит нас — через языковые конструкции — в городской топос быта: «осторожно, двери закрываются» [6, с. 96]. Этот стих не только указывает на действие, которое повторяется ежедневно (поездка в

метро), но и содержит в себе образ мира, расположенного под землей, скрытого от дневного света и от солнечного, логосного начала.

Четырнадцать стихов — от момента первого входа в метро до возвращения домой (также на метро) — формируют текстуальное пространство, в котором совмещаются новостные фрагменты и действия, которые поэтический субъект совершает через интернет или читает на информационных порталах в виртуальном пространстве. Отсутствие полноценного диалога и реляционного измерения отношения Я — Ты (даже когда предпринимается попытка такого общения с другим, эта имманентная связь резко обрывается — на что указывает, на лексическом уровне, глагол «поговорить», прерванный на втором слоге в шестнадцатом стихе: «привет Миш сейчас не могу, давайте / завтра пого» [6, с. 96]) — как единственного подлинного измерения отношения к другому человеку как к личности, — указывает на наличие иного типа коммуникации и отношений, в которых подлинное существование, предполагающее наличие трансцендентного, вытеснено на второй план. Отсутствие диалога в поэтическом мире этого стихотворения проявляется как один из показателей экзистенциальной фрагментации субъекта в условиях автоматизированной повседневной жизни.

На первый план выходит сжатое время, ускоренное до предела, время, в котором отсутствует аксиологический аспект, и все сводится к инструменту, функции, формальному отношению. Единственная подлинная, личностная связь Я — Ты присутствует в тринитарной, богословской формуле Святой Троицы (Мф 28:19), с которой православные начинают утренние и вечерние молитвы, чтобы Бог благословил все наши труды, и в молитве «Отче наш», хотя она, кроме последнего стиха, остается за пределами текста. Даже в стихах, где на лексическом уровне можно выделить отношение Я — Ты, например: «Ты будильник слышал вставай» и «ты будильник завел», — сама форма глаголов и их связь с существительным «будильник» указывают на автоматизм повторяющегося действия, на отсутствие углубленного диалога и личностного отношения, характерного для литургического или сакрального времени.

Аксиологический статус виртуального мира, начиная с пятого стиха, постепенно возрастает в стихотворении, чтобы после выхода из метро быть прерванным событиями повседневной, профанной жизни. Выход из мира обыденности обозначается стихом молитвы: «но избави нас от лукавого», тогда как финальный стих — «ctrl+v» — имплицитно указывает на угрожающее повторение и монотонность действий в профанном мире, в который поэтический субъект снова будет погружен, и который ведет к деперсонализации. Анализ позволяет прийти к выводу, что лишь два стиха из молитвы «Отче наш» — из двадцати пяти стихов всего

стихотворения — содержат в своем ассоциативном поле конкретный, личностный смысл и реляционное отношение *Я — Ты*.

Ностальгия по подлинному, онтологически значимому отношению, утверждающему личностную целостность, артикулируется в поэтическом мире стихотворения «Поговори со мной, сквозь эту ночь» [7, с. 9] как экзистенциальная тяга к диалогическому Другому. Поэтический субъект, пребывая в условиях коммуникативной разобщенности и отчуждения, таит надежду на иной тип взаимодействия — сопричастного и трансцендентного — как единственно возможной формы восстановления межличностной связи, способной преодолеть разомкнутость бытийной изоляции. Тем самым актуализируется феномен взаимности как фундаментальный экзистенциальный и этический вектор поэтической субъективности.

Хотя на первый взгляд речь не идет о трансцендентном отношении с Другим: «негромкий голос может мне помочь / остаться здесь — не глас трубы и лиры, // но голос — сквозь светящийся экран, / под стук, точнее шелест быстрых клавиш,» [7, с. 9], — последний стих, в котором появляется образ рая, указывает на то, что перед нами подлинное отношение, утверждающее личность, поскольку в другом распознается Другой, а любовь к другому как Личности делает возможным общение, напоминающее райское состояние — потому что оно охватывает как имманентное (горизонтальное, находящееся в рамках человечества), так и трансцендентное измерение.

Именно поэтому поэтический образ в четвертой строфе неожиданно возникает и заменяет привычную картину повседневности, наполненной новостями из интернета и политической информацией. Этот возникающий новый образ — предчувствие рая: «над шапками гортензий, столь проста / и столь легка, капустница витает, / цветком — цветком и только — занята, / что проще, да и легче не бывает» [7, с. 9].

Образ бабочки обладает очень сложной символикой — в различных традициях он соотносится с душой, дыханием жизни и психической субстанцией [13, с. 488–489; 16, с. 15]. Иной аспект символики бабочки основан на ее метаморфозах [15, с. 298]. В символическом ряду бабочка может быть интерпретирована как сон и смерть [16, с. 215], однако в христианской культуре она обретает новый смысловой пласт, связанный с победой над смертью [11, с. 9; 14, с. 14]. В стихотворении Кукина символика бабочки может быть отнесена именно к христианской культуре и к символике воскресения. Природа этого эфирного существа связана со стихией воздуха, и потому само его присутствие — а тем более легкий, воздушный полет: «и столь легка, капустница витает» [7, с. 9] — придает легкость, прозрачность и утонченность поэтическому миру.

Воображаемый сад, в котором пребывают поэтические герои, благодаря победе над их разделяющим пространством (физическим и интернет-пространством), превращается в райский сад, в котором исчезают и пространство, и время, возникает совершенное единство — полнота жизни, воплощенная в поэтическом образе. В поэзии Михаила Кукина присутствует это состояние полноты жизни и причастности, которое возникает внезапно и быт наполняет смыслом. Его можно назвать литургическим видением мира, потому что за падшим миром угадывается его вечная, нетленная природа — чувство бессмысленности пропадает, а все существующее обладает глубинным смыслом бытия.

В этом контексте интересно, что в стихотворении «Особенно дожди: как пеленой» также присутствует мотив дачи, которая в русской культуре традиционно является топосом, способным трансформироваться в иеротопос, становясь образом рая: «чтобы каждый звук, / любая вещь — / все стало сгустком смысла» [7, с. 127]. Однако в этом стихотворении не происходит полная трансформация — скорее, речь идет о предвкушении. Падший мир — это нарушенная гармония, вновь восстанавливается, а во тьме проступает невечерний свет: «и зазвучали числа гармонии, томящиеся во всем, / и тьма — и та светилась тайным светом» [7, с. 127]. Именно литургическое видение мира поэтического субъекта делает этот мир обновленным и освященным: «и вечный мир сквозь утлый быт вокруг / вдруг просиял» [7, с. 127]. Повседневность становится освященной, потому что поэтический герой видит (а вслед за ним — и читатель) ее более глубокий смысл, причину ее бытия: вечность — это то, что придает смысл преходящему.

Повседневность постоянно — вне зависимости от того, осознают ли это поэтические герои или нет — озарена вечностью. Так, в стихотворении «Привычный быт пробит лучами» за миром наблюдает архангел и ожидает наступления эсхатона: «там на ветру, невидим нами, <…> / стоит архангел в облаках» [7, с. 131]. Хотя, это время, когда оно настанет — никто не знает: «ни Ангелы небесные, а только Отец Мой один» (Мф 24:36), для поэтического субъекта очевидно, что конец миру совсем близок: «Стоит Архангел в облаках. // Он медлит, с гневом наблюдая, / Ему еще не подан знак» [7, с. 131]. В стихотворении ощущается напряжение между повседневной жизнью, привычным образом быта и надвигающейся апокалиптической реальностью. Через выразительные поэтические образы поэт вводит читателя в пространство, где обыденные социальные ритуалы теснейшим образом связаны с небесным измерением: имманентное и трансцендентное переплетаются, но их соотношение уже иное по сравнению с предыдущим стихотворением. Стихи: «привычный быт *пробит лучами*» и «и весь *разорван на куски*» (*курсив наш.* — Н.А.) предсказывают наступающие апокалиптические сцены.

Композиция сонета определяет, что сюжетно-эмоциональный перелом наступает после двух катренов. Дистих, который следует за двумя катренами в этом стихотворении, выполняет функцию смыслового разрыва, поскольку поэтическое изображение меняется: катрены посвящены небесному аспекту, тогда как терцет, которым завершается стихотворение, предлагает поэтический образ повседневной земной жизни — будней. Поэтому дистих выступает как связующее звено между небом и землей: Архангел принадлежит небесному миру, но наблюдает за жизнью на земле. Центральный поэтический герой — Архангел с трубой, существо, которое в библейской и апокалиптической традиции возвещает Страшный суд (Откр 8:6). Его облик в стихотворении — «с лицом, как рдеющее пламя» — отражает иконографический образ вождя небесного воинства, высших сил — Архангела Михаила, но одновременно символизирует неотвратимость Божественного суда. Он «медлит» с возвещением конца этого мира, то есть откладывает момент, однако само его присутствие уже свидетельствует о близости конца.

Слова «пробит лучами» и «разорван в лоскуты» указывают на уже наступивший космический кризис, на угрозу привычному порядку вещей в сфере повседневности. Поэтический образ, заданный в первой строфе, усиливается в следующей, через соприкосновение с небесной реальностью, поскольку читатель ощущает, что история и культура уже находятся в состоянии разложения и распада, но герои, живущие в рамках такого порядка, этого не осознают. Гнев в очах Архангела вызван греховностью падшего человека и умножением несправедливости, присутствующей в последней строфе — терцете, который звучит как финальный аккорд перед надвигающейся катастрофой.

Последняя строфа в шутливом тоне выстраивает образ веселой и безобидной атмосферы, не предвещающей апокалиптических картин. В «Откровении Иоанна» ангелы начинают трубить после снятия последней, седьмой печати: «И семь ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить» (Откр 8:6). Архангел в стихотворении — «с трубою медною в руках» [7, с. 131] — стоит, готовый затрубить, возвещая конец истории и конец «привычного быта», а поэтические герои своим поведением как будто способствуют наступлению этого момента. В этой строфе изображен мир, принадлежащий тривиальности, пустой риторике и довольству самим собой. Эпитеты «умен», «учен» и «честен» относятся не к оценке другого, а выражают завышенное мнение человека о самом себе. Стих, содержащий эти эпитеты, представляет собой ироническую дистанцию, указывающую на духовное лицемерие и самовосхваление — то есть на духовное падение.

Ключевым художественным приемом в стихотворении является контраст: небесный аспект, воплощенный в фигуре Архангела, и люди, живущие своей банальной повседневностью, не осознающие приближения апокалипсиса. Это подчеркивает духовную слепоту современного человека. Архангел таким образом становится символом трансцендентного мира, присутствующего в поэтической реальности стихотворения, но остается нераспознанным поэтическими героями из-за их духовной окаменелости. Кризис личности и торжество банальности могут быть преодолены лишь через личное преображение, которое становится возможным благодаря звучанию иронического тона последнего стиха — это голос самого поэтического субъекта.

У Михаила Кукина есть стихотворения, в которых сакральное и профанное переплетаются в молитве поэтического субъекта. Одно из таких — стихотворение «Уработанный за день на черной работе» [6, с. 23], опубликованное в третьем номере журнала «Знамя» (2023).

Повседневность в нем заключена в круг повторений: «и все это дело по кругу течет, / по вечному кругу течет…», из-за чего в стихотворении возникает атмосфера жизни, лишенной смысла. Такое восприятие мира — мира цикличного времени и вечного возвращения — прерывается с приближением смерти, которая ощущается через поэтический образ: «Пустой состав уходит в депо, / в квадратный черный проход» [6, с. 24]. Именно с приближением смерти, то есть с появлением в стихотворении метафоры смерти — «квадратный черный проход» — зарождается молитва поэтического субъекта и распространяется на весь город, а затем шире — на всю Россию и весь мир, где являлся Христос: «Господи, на нашем пути, / на площадях, на улицах, в наших домах — / там, где Ты жил среди нас, где Ты учил» [6, с. 24]. Таким образом, пространство повседневности трансформируется в сакрализованное топологическое измерение, обретающее онтологическую значимость через парадигму божественного присутствия — пространства, в котором, по выражению поэтического субъекта, «жил среди нас» Бог и которое, будучи отмечено Его ипостасным пребыванием, приобретает статус освященного. Поэтический субъект, благодаря своей молитве — то есть прямом обращении к Богу — вступает в связь с трансцендентным миром, дополняя имманентную, горизонтальную связь вертикальной, духовной. Молясь за всех людей этого мира, поэтический субъект вносит смысл в повседневную жизнь, поскольку в нем плодоносит Дух, появляются любовь и милосердие.

Одна из центральных мифологем в поэтическом мире Михаила Кукина — фигура Адама и связанный с ней архетипический мотив падения. Эта мифопоэтическая конструкция выступает не только как библейский нарратив, но и как универсальный метафизический код, через который

осмысляется природа человеческой экзистенции, утрата изначальной полноты бытия и напряженный диалог между земным и трансцендентным. Библейский Адам был сотворен на шестой день, как венец творения (Быт 1:26), однако, он все же создан из земли, праха земного (Быт 2:7; 1 Кор 15:47). Прах земной варьируется в стихах, речь может идти о глине, как, например, в стихотворении «Мне теперь кофейку, кофейку бы» (2014) [6, с. 19]: «я из глины, колодец в пустыне, моя пересохла гортань», что связано с самой этимологией имени Адама, так как оно обозначает красную землю, то есть глину: «буквальный перевод имени „Адам“ (Adama, אדם) с еврейского языка означает „красный“, при этом Adamàh переводится как земля, почва (первоначально, по-видимому, краснозем)» [9, с. 280, 286]. Отсюда следует, что Адам получил имя по материалу (красной земле, глине), из которого был создан — “adam of the adamàh” [12, с. 2; 10, с. 194].

Имя Адам в Ветхом Завете употребляется не только для обозначения первого человека, но и человека вообще: «мужчину и женщину сотворил их, и благословил их, и нарек им имя: человек, в день сотворения их» (Быт 5:2). Остановимся на следующих примерах употребления слова «Адам»: «В Библии слово Адам используется в разных смыслах: *человек* (Быт 5:2), *мужчина* (Еккл 7:28), *всякий* (Числ. 19:14), *каждый* (Зах 13:5), *люди* (Суд 16:7), *первый человек* (Иов 15:7), а также как имя собственное» [9, с. 280].

Кукин интересным образом сочетает этимологию имени Адам с его употреблением в Ветхом Завете — как обозначение не только конкретного человека, но и человечества в целом. Книга «Состав земли» (2015) содержит целую палитру смыслов, выведенных из мифологемы Адама: и землю, из которой мы все взяты и в которую возвратимся, как поется на Заупокойной литургии, — это и плодородная земля, и прах, оседающий на древний город Константина в триптихе «Стамбул». В Стамбуле —– Константинополе сосуществуют «императоры, святые отцы, поэты, мастера» и «усатый водитель трамвая», их всех объединяет одно пространство. Поэтому одинаковое право на этот город имеют и его основатель — Константин Великий, и его завоеватель — Мехмет, а также любой современный его житель.

Триптих разделен на три части, в которых время охватывает настоящее, будущее и прошлое, призываемое к жизни актуализацией через безмерную печаль и оно становится *настоящим прошлым*. Введением мотива Литургии во второй части триптиха: «Здесь в церкви особенно слышишь о жаждущих, нищих, гонимых» — возникает литургическое время — как предвкушение вечности. О «жаждущих, нищих и гонимых» можно услышать в Нагорной проповеди, звучащей на каждой Литургии: «Блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся» (Мф 5:6), «Блаженны

нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» (Мф 5:3) и «Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное» (Мф 5:10). Иоанн Предтеча, взирающий с древней фрески «сурово и горько в глаза подошедшим» [6, с. 13], в поэтическом пространстве сохраняет свою пророческую функцию, как и в евангельских событиях, которые в литургическом времени актуализируются, он продолжает призывать к покаянию. Следовательно, образ Иоанна соединяет внеисторическое с историческим, сакральное с экзистенциальным, реализуя в тексте парадигму непрерывного духовного обращения. Что он может увидеть в будущем? — повторяем вопрос поэтического субъекта. Состав земли должен быть таким, чтобы быть достойным Константинополя — «моей Византии», — иначе он останется навсегда потерянным.

Третья часть триптиха, «Византийское письмо», представляет собой своеобразную литературную реконструкцию финального акта истории Ромейской (Восточной Римской, Византийской) империи. От лица поэтического субъекта, выступающего как голос памяти и культурного наследия, дана образная картина окончательного краха второго Рима, центра православной цивилизации. Эта часть триптиха обрамляет историческое событие метафизическим звучанием, в котором поражение прочитывается как духовный катастрофизм, а поэтическое слово становится формой элегии: «В Городе знает любой мы умираем» [6, с. 14]. Мотив смерти подчеркивает образ гаснущей лампы: «у меня тут лампа мигает кончается масло» [6, с. 14]. Причиной гибели империи названы духовное падение и, как следствие, утрата смысла и жизненной энергии: «Наши корабли не ходят, даже когда / вроде им есть куда. // Паруса не взлетают, даже если попутный. // <…> Тлен и бессилье» [6, с. 14]. Поскольку Рим — вечный город — изначально был основан как языческий, идея императора Константина заключалась в учреждении новой столицы, на этот раз христианской по своему духовному и культурному коду. Константинополь задумывался как сакрализованный центр Империи, преемник языческого Рима, но очищенный и преображенный через христианскую парадигму, — «второй Рим», чье становление знаменовало собой метаисторический сдвиг от античной цивилизации к христианской ойкумене. Именно на эту парадигму опирается известное представление о Москве как о Третьем Риме — религиозной концепции, имеющей свои корни в эсхатологии и воспроизводящей византийские образцы апокалиптики. Расширение этой идеи в направлении Киевской Руси в стихотворении передано косвенно — через образ письма, который поэтический субъект пишет своей дочери Ане. Время теряет свои границы, настоящее сливается с прошедшим, а прошедшее изливается в невременное.

Поэтический субъект принадлежит византийскому пространству, гибнущей империи. Византийские корабли для него — *наши*, он умирает вместе с остальными: «мы умираем», он *здесь*, в Византии, а адресаты — жена и дочь — находятся *там*: «как вы там среди снега и льда в суровых славянах» [6, с. 14]. Стихотворение представляет собой эстетизацию конца и свидетельство бессилия культуры перед лицом наступающей смерти. Топос Византии в поэзии Кукина превращается в сакральное пространство, которое, будучи частью сферы духа, актуализируется в момент участия поэтического субъекта в Литургии. Если в первой части триптиха «Стамбул» город предстает структурированным, то в нем частично присутствуют и видения: «императоры и святые отцы, поэты, / все твои великие мастера — / разбрелись по улицам, притулились у старых камней» [6, с. 12], что позволяет сквозь *настоящее настоящего* (понятие Блаженного Августина) различать и прошлое, которое не вносит хаос, а, напротив, вызывает у поэтического субъекта воспоминание о славном прошлом города. Отсюда и появляется печаль, ведь такого города в настоящем уже не существует.

Поскольку речь идет о Константинополе, задуманном как Второй Рим, вечный город, аспект вечности существует во второй части триптиха. Однако его третья часть — «Византийское письмо» — вновь возвращает атмосферу фантазмагоричности, пространства-призрачности: «В старом дворце полно привидений, / кони на фресках ржут по ночам, / статуи бродят вокруг Ипподрома» [6, с. 14]. Таким образом, город как организованное, структурированное пространство превращается в город-миф, становясь носителем культурной памяти, символом исчезающей цивилизации. Стамбул — Константинополь — Византия предстает как город-цивилизация, существующий одновременно в реальном историческом времени и как вечный город — часть сакрального времени. В то же время это эфемерный, несуществующий город, город на границе бытия. Он перерастает в мифическое пространство, но одновременно подвергается профанации, становится местом медленного угасания и смерти: «Время сочится сквозь кирпичи, за ворота вывозит повозка / тех, кто ночью на небо ушел / и уже не вернется» [6, с. 14]. Для этого мифического пространства характерна способность «моделировать иные, непространственные (семантические, ценностные и т. д.) отношения» [8, с. 63].

В стихотворениях, содержащих реминисценции византийского пространства, ясно ощущается экзистенциальная ностальгия по утраченной полноте бытия, воплощенной в образе Золотого века. Характерным примером подобной поэтической установки служит стихотворение «Гибнет моя Византия». Учитывая семиотику имени Адам, состав земли — это качество, из которого сотворен современный человек, человек, который уже не достоин своей Византии, воплощающей высшие духовные и культурные ценности.

В данной работе мы попытались исследовать, каким образом поэзия Михаила Кукина репрезентирует сакральное измерение через мифопоэтические структуры и как эта поэтика отвечает на кризис духовной идентичности в современной русской культуре. Наша гипотеза заключалась в том, что поэзия Михаила Кукина использует мифопоэтические и сакральные элементы как поэтический ответ на секуляризацию и кризис духовности в современном обществе.

Анализ показал, что его творчество представляет собой яркий пример неотрадиционалистского подхода в современной русской литературе, в рамках которого классические поэтические формы и архетипические мотивы трансформируются в диалоге с актуальными экзистенциальными, социальными и духовными темами.

Библиографические ссылки

1. *Анпилов А.* «Гроза в Коньково» // НЛО. 2006. № 6. С. 406–415. URL: https://ruins.magazines.gorky.media/nlo/2006/6/groza-v-konkovo.html (дата обращения: 27.8.2025.)

2. *Елијаде М.* Свето и профано. Београд : Доситеј, 1998.

3. *Зверева Т. В.* «Коль колесо времен свершило полный круг» Г. Р. Державин и А. С. Пушкин в творческом самосознании Михаила Кукина // Уральский филологический вестник. 2016. № 4.

4. *Козлов В. И.* Русская поэзия начала XXI века: поколения, жанры, фигуры. СПб. : Алетейя, 2025.

5. *Костюков Л.* «Попытка счастья» // Независимая газета. URL: https://www.ng.ru/lit/2005-04-14/4_happyness.html (дата обращения 12.08.2025.).

6. *Кукин М. Ю.* Состав земли. М. : Из-ство Н. Филимонова, 2017.

7. *Кукин М. Ю, Фёдоров И. В., Гадаев К. Л.* КУФЁГА. Михаил Кукин, Игорь Фёдоров, Константин Гадаев. Стихи 1990–2023 годов. М. : Изд-во Н. Филимонова, 2025.

8. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи : в 3 т. Таллин : «Александра», 1992. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры.

9. Православная Энциклопедия / Под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. М : Церковно-научный центр Русской Православной Церкви «Православная Энциклопедия», 2000. Т. 1 А — АЛЕКСИЙ СТУДИТ.

10. *Renckens H.* Israel`s Concept of the Beginning : the theory of Genesis 1–3. N.-Y. : HERDER AND HERDER, 1964.

11. *Тресиддер Дж.* Словарь символов. М. : Фаир-Пресс, 2001.

12. *Флавій И.* Иудейские древности : в 2 т.; пер. с греч. Г. Г. Генкеля. С-Петербургъ : Типо-Литографія А. Е. Ландау, 1900. Т. 1.

13. *Gerbran A., Ševalije Ž.* Rečnik simbola : mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi. Novi Sad : Stylos, 2004.

14. *Hall J.* Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art. London : John Murray, 1994.

15. *Philibert M.* Dictionnaire des symboles fondamentaux. L'homme et l'univers, Monaco : Éditions du Rocher, 2000.

16. *Shepherd R., Shepherd R.* 1000 symbols. What shapes mean in art & myth. London : Thames & Hudson, 2002.

УДК 372.882

ПАСТЕРНАКОВСКИЙ КОД В ЛИРИКЕ А. С. КУШНЕРА: СТИХОТВОРЕНИЕ «НЕТ, МЫ НЕ ПЛАЧЕМ В ФЕВРАЛЕ!..» В 11 КЛАССЕ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ

М. В. Волкова

Институт филологии Московского педагогического государственного университета
Ярославль, Россия, marina.gaura@yandex.ru

Статья посвящена подходу к изучению лирики в старших классах средней школы на основе сопоставительного анализа и декодирования смыслов, содержащихся в лирических произведениях. Принципиальным является отбор текстов для работы на уроке: опорой становится знаковое, популярное, но сложное для понимания школьников стихотворение Б. Л. Пастернака и поэтический ответ А. С. Кушнера на этот текст. Анализ стихотворения Б. Л. Пастернака «Февраль. Достать чернил и плакать!..» позволяет создать базу для изучения стихотворения А. С. Кушнера «Нет, мы не плачем в феврале!..». Погружение школьников в мировосприятие двух поэтов помогает сопоставить взгляды авторов на творчество, дает возможность показать преемственность литературной традиции.

Ключевые слова: изучение лирического произведения; сопоставительный анализ лирики; уроки литературы; методы декодирования смыслов лирических произведений; преемственность литературной традиции; лирика Б. Л. Пастернака; лирика А. С. Кушнера.

PASTERNAK CODE IN A. S. KUSHNER'S LYRICS: THE POEM “NO, WE DON'T CRY IN FEBRUARY!..” IN THE 11th GRADE OF HIGH SCHOOL

M. V. Volkova

Institute of Philology of Moscow State Pedagogical University,
Yaroslavl, Russia, marina.gaura@yandex.ru

The article is devoted to an approach to the study of lyrics in high school classes based on a comparative analysis and decoding of the meanings contained in lyrical works. The selection of texts for classroom work is crucial: the iconic, popular, but difficult-to-understand poem by B. L. Pasternak and the poetic response by A. S. Kushner to this text serve as a basis. The analysis of B. L. Pasternak's poem “February. Get some ink and cry!..”. It allows you to create a base for studying A. S. Kushner's poem “No, We Don't Cry in February!..”. By immersing students in the worldviews of two poets, you can compare their perspectives on creativity and demonstrate the continuity of literary traditions.

Keywords: study of lyrical works; comparative analysis of lyrics; literature lessons; methods of decoding the meanings of lyrical works; continuity of the literary tradition; lyrics by B. L. Pasternak; lyrics by A. S. Kushner.

Ироничная строка «Быть классиком — значит стоять на шкафу // Бессмысленным бюстом, топорща ключицы» [5], принадлежит поэту А. С. Кушнеру, нашему современнику. По определению И. А. Бродского, «Александр Кушнер — один из лучших лирических поэтов XX века, и его имени суждено стоять в ряду имен, дорогих сердцу всякого, чей родной язык русский» (из выступления на встрече с А. Кушнером в Русском институте при Бостонском университете). В литературной критике сложилось мнение об А. С. Кушнере как «современном классике» [3, с. 4], преданном «идеалам человечности, добра» [8, с. 172], с высокими требованиями, предъявляемыми литературной традицией, к себе как художнику. Однако опрос старшеклассников показывает, что в лучшем случае они знают фамилию поэта и вспоминают фразу А. С. Кушнера «Времена не выбирают». Как познакомить учеников с автором, показав его место в современном историко-литературном процессе? Ответом на вопрос стала разработка занятия, состоящего из двух спаренных уроков литературы в 11 классе средней школы. Предложенный материал был апробирован в учебном центре «Кузница 100-балльников» в 2025 году.

Данная статья описывает подход к изучению современной поэзии через установление связей в творчестве двух авторов. Принципиальным является отбор текстов: опорой становится знаковое, популярное, но сложное для понимания школьников стихотворение Б. Л. Пастернака и поэтический ответ А. С. Кушнера на этот текст. Подход помогает ученикам приблизиться к пониманию мировосприятия двух поэтов, позволяет сопоставить их взгляды на творчество, дает возможность показать преемственность литературной традиции.

Название и эпиграф стихотворения А. С. Кушнера «Нет, мы не плачем в феврале!..» прямо отсылают к «визитной карточке» Б. Л. Пастернака — стихотворению «Февраль. Достать чернил и плакать!..», которое открывает сборники — собрания стихотворений за разные годы. «Значит, то, о чем пишет автор, будет важно в течение всей жизни», — делают вывод ученики. А. С. Кушнер предлагает вступить в диалог с культурной средой начала XX века, отправив читателя из 2011 года, времени создания стихотворения «Нет, мы не плачем в феврале!..», в 1912-й, год написания Б. Л. Пастернаком стихотворения «Февраль. Достать чернил и плакать!..».

Работа с эпиграфом происходит до знакомства с текстом. Звучит вопрос: «Какова основная интонация стихотворения А. С. Кушнера „Нет, мы не плачем в феврале!..“?» Школьники слушают стихотворение в

учительском исполнении и дают два ответа: «ирония» и «жалость». Именно так они воспринимают фразы «чудный юбилей <...> мальчишеского плача», «ни с того и ни с сего заплакать», видят отрицательную коннотацию глагола «трепыхались» («грачей, что в лужах трепыхались») [10, с. 62]. К этому вопросу учитель вернется в финале урока.

Сначала обращаемся к постро́фному анализу стихотворения Б. Л. Пастернака «Февраль. Достать чернил и плакать!..». «Современный школьник — цифровой абориген» [7, с. 4], веб-серфер, поэтому название знакомо старшеклассникам благодаря соцсетям: оно цитируется в ежегодных многочисленных февральских постах, хотя чаще всего происходит это поверхностно, в отрыве от текста и автора произведения.

Объектами наблюдения становятся а) образы окна, ливня; б) мотив плача / слез; в) время лирического сюжета; г) организация пространства; д) способы создания образов: футуристическая звукопись, живописный подтекст; е) роль инфинитивов; ж) особенности синтаксиса.

Ключом к стихотворению становится последняя строка, не понятная школьникам:

> И чем случайней, тем вернее
> Слагаются стихи навзрыд.

У Пастернака поэзия «под ногами <...> только нагнуться, чтобы ее увидеть и подобрать с земли» [1, с. 375]; восторг встречается с обиходом (подробнее об этом см. у А. К. Жолковского [2, с. 12]). Поэзию и природу сближает спонтанность, человек видит только случайности и не может понять божественного порядка мироустройства, а все со всем связано, одно перетекает в другое. Поэт не может не писать, потому что испытывает экстатическое состояние от наблюдения за «прекрасным хаосом», детский восторг от жизни. Ученики, вовлеченные преподавателем в анализ поэтического текста, приходят к выводу о музыкальности, живописности и философичности стихотворения Б. Л. Пастернака. Теперь одиннадцатиклассники подготовлены к работе со стихотворением А. С. Кушнера «Нет, мы не плачем в феврале!..». Школьники обращают внимание на первое слово — «нет». Оно выражает несогласие одного поэта с другим, спор словно начат был давно, а читатель становится свидетелем продолжающегося диалога.

Учитель дает старшеклассникам возможность высказать мнение о том, как сделано стихотворение А. С. Кушнера. Ученики обращают внимание на первые 4 строфы — столько их и в поэтическом тексте

Б. Л. Пастернака. Одиннадцатиклассники считают, что стихотворение «Нет, мы не плачем в феврале!..» представляет собой пародию на пастернаковский текст: четырехстопный ямб, перекрестная рифмовка. Нежная женская рифма Пастернака меняется резкой мужской у Кушнера (ср.: «Февраль. Достать чернил и плакать!..» // «Нет, мы не плачем в феврале!..») Работая с метром и ритмом, соотнося слова из двух текстов между собой, школьники все больше соглашаются с первоначально высказанным мнением о «высокомерном, взрослом взгляде А. Кушнера на юношеские стихи Б. Пастернака».

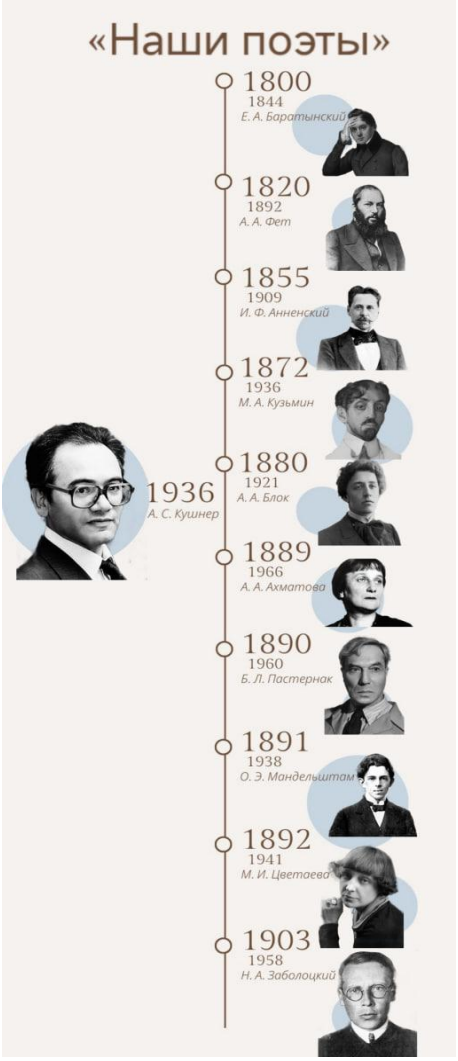
Учитель предлагает вниманию ребят стихотворение А. С. Кушнера «Наши поэты» (1986) без двух последних строк:

Конечно, Баратынский схематичен.
Бесстильность Фета всякому видна.
Блок по-немецки втайне педантичен.
У Анненского в трауре весна.
Цветаевская фанатична муза.
Ахматовой высокопарен слог.
Кузмин манерен. Пастернаку вкуса
Недостает: болтливость — вот порок.
Есть вычурность в строке у Мандельштама.
И Заболоцкий в сердце скуповат…

Школьники утверждаются в своем единогласном мнении, и тогда преподаватель открывает вынесенные на доску финальные строки стихотворения А. С. Кушнера:

Какое счастье — даже панорама
Их недостатков, выстроенных в ряд!

Воцарившееся в классе молчание свидетельствует о сильном эмоциональном эффекте приема: стихотворение «Наши поэты» приобретает противоположное звучание. Ученики понимают глубокое уважение, которое испытывает А. С. Кушнер к литературной традиции. Визуальным подкреплением вывода становится таймлайн. Его создание было одним из индивидуальных заданий к уроку: следовало выбрать из стихотворения имена упоминаемых поэтов, найти даты жизни, расположить их на хронологической шкале (рисунок).



Таймлайн к стихотворению А. С. Кушнера «Наши поэты»

Школьники осознают неслучайность перечисленных А. С. Кушнером имен: перед ними десять крупных поэтов, объединивших своим творчеством XIX и XX века.

Учитель задает вопрос:

— Почему поэты «наши» и кто такие «мы», о которых говорит А. С. Кушнер в стихотворении «Нет, мы не плачем в феврале!..»? (Наши — российские, мы — это не только современные поэты, но и люди, которые больше не способны «плакать навзрыд», с восторгом наблюдая, как приходит весна и грачи купаются в лужах; они утратили радость восприятия жизни).

Обращаем внимание учеников на четыре строфы, которые ранее были восприняты поверхностно. Следует интертекстуальный анализ (таблица).

Интертекстуальный анализ стихотворения А. С. Кушнера «Нет, мы не плачем в феврале!..»

Стихотворение А. С. Кушнера «Нет, мы не плачем в феврале!..»	Интертекстуальные отсылки к жизни и творчеству Б. Л. Пастернака
Нет, мы не плачем в феврале! Мы даже в январе не плачем, Когда метет по всей земле. Век научил нас жить иначе.	Февраль. Достать чернил и плакать! Писать о феврале навзрыд, Пока грохочущая слякоть Весною черною горит. «Февраль. Достать чернил и плакать!..» Мело, мело по всей земле Во все пределы. Свеча горела на столе, Свеча горела («Зимняя ночь») «Искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами: оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь» («Доктор Живаго», размышления Юрия Живаго)
Когда в двенадцатом году, Сто лет назад, стихи слагались Навзрыд, что он имел в виду? Грачей, что в лужах трепыхались?	Где, как обугленные груши, С деревьев тысячи грачей Сорвутся в лужи и обрушат Сухую грусть на дно очей. «Февраль. Достать чернил и плакать!..»
Отметим чудный юбилей Того мальчишеского плача. Расстроиться из-за грачей? Какая редкая удача!	Б. Л. Пастернак 1890–1960 «Февраль. Достать чернил и плакать!..» (1912)
Как перечитывал он сам Потом свое стихотворенье: Не веря собственным глазам? Смутясь? Утратив к ним доверье?	«Я не люблю своего стиля до 1940 года. <...> Музыка слова — явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания» («Люди и положения», 1957)
Как заступиться за него? Как проявить к нему участье? Как ни с того и ни с сего Заплакать в феврале от счастья?	Что же сделал я за пакость, Я убийца и злодей? Я весь мир заставил плакать Над красой земли моей. («Нобелевская премия», 1959)

Учитель возвращается к заданному в самом начале урока вопросу:

— Какова основная интонация стихотворения А. С. Кушнера «Нет, мы не плачем в феврале!..»? (Выражение почтения, отношение с пиететом).

Особое внимание получает пятая строфа. Звучат трагические ноты, сострадание к участи незаслуженно затравленного Б. Л. Пастернака, преклонение перед ним.

Предлагаем отрывки из воспоминаний А. Кушнера о первой книге Б. Пастернака, подаренной ему школьным библиотекарем:

«Эта книга, с лиловым библиотечным штампом, пришедшая в ветхость, и сегодня стоит у меня в книжном шкафу и, признаюсь, дороже мне всех других изданий Пастернака. В ней я знаю каждую страницу, каждую заставку — голубоватый шрифт названий, выполненных курсивом. Эта книга связана у меня с представлением о счастье, и никакое другое новое издание не сравнится с ней. Те же стихи в них читаются как-то иначе, подругому. Не знаю, в чем дело: в том ли, что она была первой книгой Пастернака в моей жизни, или в том, что была прижизненным изданием, собрана самим поэтом и хранит черты того времени, ощущается как живое, горячее, на глазах происходящее событие. <...> Чтобы самому написать стихи, достаточно положить ее рядом на столе: четырехсотстраничная, в твердом переплете, зеленая, лесная, садовая, дачная Муза. <...>

Пастернак не виноват, вина твоя, ты забыл, что это чудо, ты взглянул на чудо потухшим, омертвелым взором, потребовал от него логических, непоэтических доказательств. <...>

Принцип случайности, как это ни парадоксально, не просто лег в основу нескольких стихотворений, а создал поэтическую систему, ее интонацию, синтаксис, ритмику, рифму, особый метафорический строй. За всем стоит захлебывающаяся от счастья и слез интонация, стихи действительно слагаются „навзрыд“. Ими движет восторг пред жизнью и миром, неслыханный эмоциональный напор. Вот настоящая, не помнящая себя, вся растворившаяся в окружающем мире молитва благодарения» [5].

Урок заканчивается повторным чтением стихотворения А. С. Кушнера «Нет, мы не плачем в феврале!..». Важно постараться передать интонацию, в которой есть любовь к большому поэту Б. Л. Пастернаку, преклонение перед ним, обращение от имени соотечественников. Полемика оказалась иллюзией: в стихотворении выражена принадлежность к традиции русской классической поэзии.

Занятие, темой которого является стихотворение А. С. Кушнера «Нет, мы не плачем в феврале!..», на две трети посвящено анализу стихотворения Б. Л. Пастернака «Февраль. Достать чернил и плакать!..». Такой подход является оправданным: сначала учитель актуализирует

имеющиеся знания школьников, затем формирует базу для декодирования смыслов, заложенных в произведениях, и показывает преемственность поэтической традиции в произведении XXI века. Интерес к личности и творчеству поэтов, возникший у старшеклассников после занятия, доказывает, что ученики «готовы вступить в диалог, решать новые и не всегда простые задачи на уроках литературы» [11, с. 33]. Учителю важно внимательно наблюдать за школьниками, вовлекая их в процесс работы над художественным текстом, предоставлять возможность высказываться, создавать творческую атмосферу, мягко направляя разговор в соответствии с поставленной целью урока.

Материал занятия может быть использован на уроке литературы в старшей школе базового и профильного уровня, на элективах и спецкурсах по современной литературе и русской литературе XX века, при подготовке к олимпиадам разного уровня.

Библиографические ссылки

1. Доклады и выступления / Ред. и предисл. И. Луппола; Пер. Э. Триоле. М. : Гослитиздат, 1936.

2. *Жолковский А. К.* Поэтика Пастернака : Инварианты, структуры, интертексты. М. : Новое лит. обозрение, 2011.

3. *Кацов Г. Н.* «…весело сидеть за письменным столом…»: О радостной поэтике Александра Кушнера // Знамя. 2021, № 1. URL: https://magazines.gorky.media/znamia/2021/1/veselo-sidet-za-pismennym-stolom.html (дата обращения: 31.08.2025).

4. *Кушнер А. С.* «И чем случайней, тем вернее…» // Литература. 2009. №10. URL: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200901007 (дата обращения 18.08.2025).

5. *Кушнер А. С.* Избранные стихотворения и эссе для «Журнального зала». URL: https://magazines.gorky.media/library/aleksandr-kushner-izbrannye-stihotvoreniya-i-esse-dlya-zhurnalnogo-zala.html (дата обращения: 31.08.2025).

6. Международный конгресс писателей в защиту культуры (1935; Париж).

7. *Романичева Е. С.* Как научить(ся) «вычитывать» информацию. М. : Некоммерческое партнерство «Авторский Клуб», 2025.

8. *Соловьев В. И.* Поэтический метод и позиция поэта // Нева. 1967. №7. С. 167–172.

9. *Пастернак Б. Л.* Люди и положения. Автобиографический очерк // Новый мир. 1967. №1. С. 167–172.

10. *Пастернак Б. Л.* Полное собр. соч. : в 11 т. Т. II: Спекторский. Стихотворения 1930–1959 / Сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М. : СЛОВО / SLOVO, 2004.

11. *Чертов В. Ф., Трубина Л. А., Гетманская Е. В.* Преемственность в школьном изучении литературы: сравнительно-исторический аспект // Педагогика и психология образования. 2023. № 3. С. 24–37.

УДК 821.162.3-1:82.02

ПРАЗАІЗМ ЯК МАСТАЦКІ СРОДАК У ПАЭЗІІ ПЯТРА ЖАЎНЯРОВІЧА

А. У. Дуброўскі

Беларускі дзяржаўны аграрны тэхнічны ўніверсітэт,
Мінск, Беларусь, dubrovski@list.ru

У артыкуле аналізуецца выкарыстанне празаізмаў у кантэксце паэтычнай сістэмы сучаснага беларускага аўтара Пятра Жаўняровіча. Ужыванне празаізмаў звязана з жанравай прыродай твораў і мастацкім метадам. Неарэалістычная паэтыка П. Жаўняровіча ў стылістычным плане збліжаецца з постмадэрнізмам, змястоўна застаючыся ў рамках традыцыяналісцкай рэалістычнай мастацкай цэласнасці. Лексічны ўзровень тэксту аказваецца своеасаблівым эксперыментальным полем для эстэтычных пошукаў, і празаізмы тут выглядаюць дзейсным сродкам стылістычнага наватарства.

Ключавыя словы: паэзія; празаізм; лексіка; сінтаксіс; жанр.

ПРОЗАИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СРЕДСТВО В ПОЭЗИИ ПЕТРА ЖОЛНЕРОВИЧА

А. В. Дубровский

Белорусский государственный аграрный технический университет,
Минск, Беларусь, dubrovski@list.ru

В статье анализируется использование прозаизмов в контексте поэтической системы современного белорусского автора Петра Жолнеровича. Употребление прозаизмов связано с жанровой природой произведений и художественным методом. Неореалистическая поэтика П. Жолнеровича в стилистическом плане сближается с постмодернизмом, содержательно оставаясь в рамках традиционалистской реалистической художественной целостности. Лексический уровень текста оказывается своеобразным экспериментальным полем для эстетических поисков, и прозаизмы здесь выглядят действенным средством стилистического новаторства.

Ключевые слова: поэзия; прозаизм; лексика; синтаксис; жанр.

PROSAICISM AS AN ARTISTIC MEANS IN PIATRO ZHAUNIAROVICH'S POETRY

A. U. Dubrouski

Belarusian State Agrarian Technical University,
Minsk, Belarus, dubrovski@list.ru

The article analyzes the use of prosaicisms in the context of the poetic system of the modern Belarusian author Piatro Zhauniarovich. The use of prosaicisms is associated with the genre nature of the works and the artistic method. The neorealistic poetics of P. Zhauniarovich in stylistic terms approaches postmodernism, remaining meaningfully within the framework of traditionalist realistic artistic integrity. The lexical level of the text turns out to be a kind of experimental field for aesthetic searches, and prosaicisms appears here to be an effective means of stylistic innovation.

Keywords: poetry; prosaicism; vocabulary; syntax; genre.

Наконт празаізмаў у паэтычным тэксце існуе шэраг уяўленняў, некаторыя з якіх трэба прызнаць памылковымі, а некаторыя варта ўдакладніць. Па-першае, празаізм звычайна разглядаюць як выключна лексічную з'яву. Па-другое, нярэдка можна сустрэцца з меркаваннем пра тое, што празаізм можа быць у паэзіі толькі стылістычным недахопам. Па-трэцяе, з некаторых даследаванняў можна зрабіць выснову, быццам само паняцце празаізма састарэла. Пачнём з апошняга.

Даследаванню празаізмаў шмат увагі надавала Л. Я. Гінзбург. Вось некаторыя важныя яе заўвагі: «Прозаизмы не прозаичны; только их поэтичность не присвоена им заранее, она каждый раз с усилием создается заново, добывается из контекста. <…> Предметное слово не всегда прозаизм, и прозаизм не обязательно предметное слово и не обязательно „низкое“. Прозаизм — это прежде всего *нестилевое* слово, то есть эстетически нейтральное, не принадлежащее к тому или иному поэтическому стилю. <…> Прозаизмы — так же как архаизмы, как варваризмы — могут терять свою ощутимость, превращаясь в нормальный лирический материал; тогда они больше не существуют как стилистический факт. Сохранение ощутимости прозаизмов, мера этой ощутимости тесно связаны с различными их структурными функциями» [1, с. 216–218]. Гэта важныя высновы, якія ў тым ліку абвяргаюць другі з названых вышэй памылковых пунктаў гледжання. Але, напрыклад, С. Н. Бройтман, спасылаючыся на іншую працу Л. Я. Гінзбург (гл. цытату ў тэксце ніжэй [2, с. 179]), піша: «В поэзии XX века завершился период экспансии простого слова: „Из исключения оно становится правилом — тем самым в сущности отменяется прозаизм в качестве принципиального стилистического факта“. Но дело в том, что, перестав быть „прозаизмом“, простое слово преобразовало всю систему языка поэзии — прежде всего *отменило взгляд на поэтический язык как на некую готовую данность* и заставило осознать его как некую *заданность, как язык в его художественной модальности*» [6, с. 273]. С. Н. Бройтман робіць важнае ўдакладненне, без якога фразу Л. Я. Гінзбург пра "адмену празаізма" можна было б зразумець залішне літаральна. У кантэксце таго, што называецца тут "мовай у яе мастацкай

мадальнасці”, тыя ці іншыя моўныя адзінкі і сёння могуць успрымацца ў якасці менавіта празаізмаў і ў гэтым сэнсе “адмяніць” іх немагчыма.

Ва ўсёй гісторыі літаратуры проціпастаўленне паэзіі і прозы з’яўляецца фундаментальным фактарам эстэтычнай эвалюцыі. Адначасовыя і перманентныя працэсы збліжэння, узаемапранікнення і пры гэтым размежавання паэзіі і прозы зусім не скончыліся. Паэзія і проза могуць як заўгодна доўга і як заўгодна глыбока ўзаемадзейнічаць, перасякацца, уплываць адна на адну, але іх сутнаснае адрозненне не можа быць адменена. Таму, у прыватнасці, і праблема празаізмаў у паэтычным тэксце не можа быць аб’яўлена неактуальнай.

Не будзем доўга спрачацца з меркаваннем пра тое, што празаізм у вершы можа быць толькі стылістычным недахопам: памылковасць яго відавочная і, галоўнае, даказаная усёй гісторыяй паэзіі. Як і любая іншая моўная адзінка, празаізм можа выконваць якія заўгодна вобразна-семантычныя, выразныя, выяўленчыя функцыі ў канкрэтным кантэксце. Але ў сувязі з нашай тэмай, звярнуўшыся да творчасці Пятра Жаўняровіча, адзначым, што празаізм можа выконваць і фундаментальную структураўтваральную функцыю — калі твор пабудаваны менавіта на празаізмах і без іх перастаў бы існаваць. У паэзіі П. Жаўняровіча адпаведных прыкладаў нямала, у тым ліку ў кнізе вершаў “Расторганая прастора”, да якой мы звернемся ніжэй, але тут хочацца прывесці зусім нядаўна напісаны верш “Натоўп”, апублікаваны аўтарам на старонцы ў “Фэйсбуку”:

Сучасны кантынуум… Быццам мярэжай
Аблытаны думкі і ўчынкі паўсюдна,
І безліч кантэнту няспынным картэжам,
Зусім безаблічным, нібыта бязлюдным,
Натоўп спавівае, а ён, недарэка,
Глытае, не здолеўшы важнае ўцяміць,
Сам песняў не ведае — слухае трэкі,
Што бляклымі складзены ў спеху гасцямі.
Маркёры хлусні не заўважыць адразу,
Пра дыскурс ён нават не мае ўяўлення,
У слоўным гармідары плётку-абразу
Успрыме найперш як фігуру маўлення.
А ўжо пра канцэпты не варта і мовіць,
Народ — не натоўп! — праз іх як на далоні,
З вянкамі прамудрасці, шчырай любові,
З ментальнасцю продкаў на Боскім улонні.
Цікава, што будзе гадоў так праз дзвесце,
Калі ажно восем наступных каленаў
На гэтай зямельцы ўжо рэй мусяць весці,
А наша сучаснасць абернецца тленам? [3]

Актуальнай задачай з’яўляецца класіфікацыя празаізмаў. Пры гэтым, як было сказана, існуе тэндэнцыя бачыць у тэкстах толькі лексічныя празаізмы. Мы ж прапануем наступны пералік: уласна лексічныя і лексіка-фразеалагічныя, сэнсавыя, сінтаксічныя, жанрава-кампазіцыйныя.

У творах П. Жаўняровіча знаходзім наступныя ўласна лексічныя і лексіка-фразеалагічныя празаізмы (далей у тэксце ўсе прыклады са зборніка “Расторганая прастора”): *атмасфера*; *сігнал*; *пункт апоры*; *віртуальны парадак*; *шкала ацэнкі*; *перыяд*; *уплывовы магнат*; *дакументы*; *наяўнасць узбраення*; *ідэолаг*; *падпявала*; *міністр*; *бізнесмен*; *тэкстура*; *арганічны*; *Р-58*; *джып*; “*Фольксваген Пола*”; *кветкавы салон*; *эпізод*; *аўталагічная проза*; *сімулякры*; *канцэпты*; *дыскурс*; *кантэнт* (апошнія пяць прыкладаў з верша “Перадзімоўе”, дзе яны выконваюць структураўтваральную функцыю); “*продкі*”; “*пах**а**ваць*”; “*шмоткі*”; “*мабілы*” (апошнія чатыры прыклады — жарганізмы, якія выконваюць структураўтваральную функцыю ў вершы “Няўжо?”); *смартфон*; *гаджэты*; *папса*; *ментальнасць* (з таго ж верша “Няўжо?”); *сканаваць інфармацыю*; *вінчэстар*; *імпульсы*; *дэсктоп*; *гугліць*; *двухрублёўка*; *мікрахвалёўка*; *фарсіць*; *пакемон*; *стрэс*; *форумы-чаты*; *лайк*; *забаніць*; *фэйк* (апошнія тры словы з верша “Лайкі”, дзе яны выконваюць структураўтваральную функцыю); *квадракоптар*; *дрон*; *анлайны*; *дэдлайны*; *хедлайны*; *акаўнты*; *хэштэгі*; *своп*; *юзер*; *о’кей*; *дысплей*; *кібаргі* (апошнія дзесяць прыкладаў з верша “Ліхвяр”, дзе яны выконваюць структураўтваральную функцыю); *сінусоіда*; *плявузгаць*; *бос*; *інжынер*; *кар’ера*; *кар’ерыст*; *Instagram*; “*прышпіліст*”; *Facebook*; *Twitter*; *дылема*; *праблема*; *група*; *YouTube*; *кантактаваць*; *рэальны працяг*; *інтэрнэт*; “*УКантакце*”; *Viber*; *Telegram*; *праграма* (апошнія пятнаццаць прыкладаў з верша “Віртуальнае каханне”, дзе яны выконваюць структураўтваральную функцыю); *сюдой*; *тудой* (прыклады з верша “Сюдой і тудой”, дзе яны выконваюць структураўтваральную функцыю); *абое рабое*; *характар* і інш.

Прыведзены пералік наводзіць на думку пра мэтазгоднасць унутранай дыферэнцыяцыі празаізмаў, бо нейкія з іх было б лагічна называць публіцыстызмамі, акадэмізмамі, канцылярызмамі, варварызмамі, то-бок гэта не толькі словы навуковага і размоўнага стылю (як напісана ў некаторых крыніцах).

Звернем увагу на тое, што лексема, якую фармальна можна залічыць да празаізмаў, зусім не абавязкова будзе ўвогуле ствараць так званую празаічную інтанацыю:

> Жыццё-жыццё, спяшаешся куды?
> Гартаеш што ні дзень свае гросбухі
> І дбайна занатоўваеш сляды
> Пад шум дажджу, пад замець завірухі [4, с. 13].

Слова *гросбухі* тут практычна не заўважаецца ў стылістычным плане, што абсалютна зразумела ў кантэксце сучаснай паэзіі. Гэта адзін з прыкладаў таго, што для “заўважнасці” празаізмаў патрэбна нешта большае за прыналежнасць лексемы да тэрмінаў, прафесіяналізмаў, прастамоўя і г.д. Бо любое словаўжыванне ўспрымаецца на фоне літаратурнай і моўнай традыцыі, то-бок слова, якое магло ўспрымацца як празаізм калісьці, не будзе так успрымацца сёння.

Яшчэ прыклад: у словазлучэнні *азімут веры* [4, с. 73] лексема *азімут* не ўспрымаецца ў якасці празаізма, бо знаходзіцца “ўнутры” метафары.

Лексічны празаізм можа не ствараць сэнсавага празаізма. І наадварот— сэнсавы празаізм можа ствараццa нейтральнай лексікай, хаця генетычна ён звязаны з празаізмам лексічным, у сувязі з чым трэба звярнуць увагу на важную заўвагу Ю. М. Лотмана наконт знакамітых радкоў з “Восені” Пушкіна, дзе ўжываецца слова *прозаизм*: «„организм“ в часто цитируемых стихах Пушкина представляет собой „прозаизм“ совсем не как отдельная словарная единица; непозволительный прозаизм представляло собой объяснение своего отношения к природе физиологическими свойствами организма» [5, с. 145].

Такім чынам, сэнсавы празаізм (які можа быць адносна аўтаномным, незалежным ад асобна ўзятых лексічных адзінак) — гэта яшчэ адна разнавіднасць празаізмаў, на якія трэба звяртаць увагу. Вось радкі П. Жаўняровіча:

> Чэрвеньскі вечар. Сярпок-маладзік.
> Дваццаць дзве трыццаць. І ціша-дрымота [4, с. 48].

Ніякі лічэбнік у паэтычным тэксце не можа быць аўтаматычна залічаны да празаізмаў. І ніякія лічэбнікі празаізмамі не з’яўляюцца (за выключэннем, верагодна, дробавых). Але само дакладнае ўказанне часу ў працытаваным урыўку мы ўспрымаем менавіта як сэнсавы празаізм.

Звернемся да сінтаксічных празаізмаў — важнай разнавіднасці, на якую часта не звяртаюць увагу.

У тэкстах П. Жаўняровіча сустракаем сінтаксічныя празаізмы на ўзроўні асобных фраз: *спагадлівая ўвага да асобы* [4, с. 3]; *каб потым сорамна было за ўчынак* [4, с. 3]; *насельнікі свету… усвядомяць, нарэшце, чаго перш за ўсё яны варты* [4, с. 11]; *грошай практычна няма* [4, с. 26]; *каля ста метраў* [4, с. 30]; *па ўсім магчымым спектры* [4, с. 30]; *што за мэту меў на ўвазе гаспадар* [4, с. 30]; *варта дадаць яшчэ* [4, с. 36]; *быць у курсе падзей* [4, с. 77].

Разгорнутыя сінтаксічныя празаізмы (на ўзроўні цэлых сказаў і строф) знаходзім у наступных прыкладах:

А можа, сам Азгур і ставіў на мэце
Такое аблічча ў скульптурным партрэце? [4, с. 28];

Варта толькі на хвіліну прыпыніцца —
І папоўніш сховішча духоўных сіл [4, с. 50];

Праходзячы часам у Мінску па вулцы Талстога,
Прыцішваю там ля медцэнтра заўсёды я крок
І моўчкі вяртаюся думкай да месца святога,
Якое на сёння не бачыць мінчаніна зрок [4, с. 14].

Трэба заўважыць, што празаічны сінтаксіс спалучаецца тут з чыста лексічнымі празаізмамі (*медцэнтр*; *на сёння*). Пры гэтым апошнія не з'яўляюцца самастойнымі стылістычнымі сродкамі. Празаізм тут, уласна кажучы, не яны, а ўся страфа. Каб зразумець, што адбываецца ў тэксце, адразу звернемся да наступнай страфы таго ж верша:

Мінула, відаць, гадоў сорак ад першай сустрэчы,
Калі я стаяў тут і бачыў хаціну далей.
(Цяпер жа яе перасунулі, можа, дарэчы,
На вулку суседнюю і адчынілі музей) [4, с. 14–15]

Сказ у дужках асабліва яскрава дэманструе той факт, што тэкст будуецца ў адпаведнасці з празаічнай логікай: гэтак думка выражаецца менавіта ў празаічным тэксце. Адпаведна, чытач не ўспрымае асобныя лексемы на фоне гэтай празаічнай логікі як нешта чужароднае, бо аўтар усім кантэкстам задае пэўныя жанравыя законы ўспрымання тэксту. І тут мы пераходзім да яшчэ больш шырокай з'явы — да празаізма жанрава-кампазіцыйнага.

Напрыклад, вершы "Пузава" [4, с. 37–38] і "Пеліканы" [4, с. 38] на змястоўна-кампазіцыйным узроўні пабудаваны як чыста празаічны жанр, прычым нават блізкі да журналістыкі. Магчыма, гэты жанр можна было б назваць вершаванымі нататкамі.

Адну важную заканамернасць ва ўжыванні празаізмаў мы зразумеем, калі звернемся да тэмы верлібраў. У верлібры П. Жаўняровіча "Сляза" празаізмаў амаль няма (за выключэннем фразы "хоць гэта і не навукова" [4, с. 29]). Наадварот — сінтаксіс, кампазіцыя, уся жанравая структура падкрэслена паэтычныя. Вось толькі пачатак верша:

ручаінка цурок кропля кап
у бухту Чорнага мора
мо гэта сляза матулі
з гора і радасці [4, с. 29]

У верлібры няма неабходнасці ў празаізмах. Тут з’яўляецца задачай стварэнне паэтычнага тэксту без выкарыстання прывычных (канвенцыйных) вершаваных сродкаў. Празаізацыя — гэта мастацкая тэндэнцыя менавіта канвенцыйнага верша; у верлібры ніякай дадатковай празаізацыі проста не можа быць. Калі яна здараецца (у тых паэтаў, якія захапляюцца верлібрамі, але не зусім разумеюць іх сутнасць), верлібр перастае быць паэзіяй. Усе празаізмы, якія мы разглядаем (а ёсць спадзяванне, што мы прапанавалі максімальна шырокае разуменне празаізмаў), працуюць менавіта ў канвенцыйным вершы — на фоне рытму, рыфмы і г.д.

Стылістыку Пятра Жаўняровіча ёсць сэнс разумець у кантэксце мастацкага метаду. Ягоную паэтыку мы назвалі б неарэалістычнай. Але і ўплыў, напрыклад, постмадэрнісцкай эстэтыкі тут адчуваецца, прычым менавіта празаізмы на гэта ўказваюць дастаткова выразна.

Такім чынам, на прыкладзе паэзіі Пятра Жаўняровіча мы ўбачылі, што тыя ці іншыя тыпы празаізмаў з’яўляюцца дзейсным эстэтычным сродкам, надзвычай актуальным у сучаснай літаратуры, дзе межы паміж паэзіяй і прозай працягваюць пераасэнсоўвацца, што прыводзіць да ўзнікнення арыгінальных мастацкіх сістэм.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л. : Ленинградское отделение изд-ва «Советский писатель», 1974.

2. *Гинзбург Л. Я.* О прозаизмах в лирике Блока // Блоковский сборник. Вып. 1. Тарту, 1964.

3. *Жаўняровіч П.* Натоўп // Facebook. URL: https://www.facebook.com/patro.zaunarovic (дата звароту: 12.08.2025).

4. *Жаўняровіч П.* Расторганая прастора : вершы. Мінск : Галіяфы, 2021.

5. *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. СПб. : Искусство–СПБ, 1999.

6. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М. : Академия, 2004. Т. 2 : Бройтман С. Н. Историческая поэтика.

УДК 821.161.3-1.09”19”(092)Танк М.

СТРАТЭГІЯ ПЕРАКЛАДУ ВЕРШАЎ КІТАЙСКАГА ЦЫКЛУ МАКСІМА ТАНКА І МІЖКУЛЬТУРНАЕ ЎЗАЕМАДЗЕЯННЕ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Лю Цзялэ

Сианьский университет иностранных языков,
Сиань, Китай, liujialepro@gmail.com

Артыкул прысвечаны кітайскім перакладам паэзіі Максіма Танка і іх міжкультурнаму ўзаемадзеянню з беларускай літаратурай. Разгледжаны пераклады Гэ Баоцюаня (на прыкладзе працы з вершам “Бронзавае люстэрка”) і Гао Мана (на прыкладзе верша “Ван Суй!”). Даецца кароткая характарыстыка стратэгій фарэнізацыі і даместыкацыі, іх спалучэнню ў практыцы двух названых кітайскіх перакладчыкаў. Падкрэслена важнасць міжкультурнай камунікацыі паміж расійскімі, беларускімі і кітайскімі пісьменнікамі, якія развівалі міжнародныя кантакты ў часы “халоднай вайны”. Зроблена выснова пра тое, што вершы Максіма Танка і іх кітайскія пераклады эмацыйна злучаюць народы Кітая і Беларусі, ствараючы пазітыўную атмасферу для двухбаковага супрацоўніцтва, а таксама закладаючы тэарэтычны грунт для новых даследаванняў літаратуры двух народаў у кантэксце ідэй “Пояса і Шляху”.

Ключавыя словы: Максім Танк; стратэгіі перакладу; беларуская літаратура; міжкультурнае ўзаемадзеянне.

СТРАТЕГИЯ ПЕРЕВОДА КИТАЙСКИХ СТИХОВ ИЗ ЦИКЛА МАКСИМА ТАНА И МЕЖКУЛЬТУРНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Лю Цзялэ

Сианьский университет иностранных языков,
Сиань, Китай, liujialepro@gmail.com

Статья посвящена китайским переводам поэзии Максима Тана и их межкультурному взаимодействию с белорусской литературой. Рассматриваются переводы Гэ Баоцюаня (на примере работы со стихотворением «Бронзовое зеркало») и Гао Маня (на примере стихотворения «Ван Суй!»). Дается краткая характеристика стратегий форенизации и доместикации, их сочетания в практике двух упомянутых китайских переводчиков. Подчеркивается важность межкультурной коммуникации между русскими, белорусскими и китайскими писателями, развивавшими международные контакты в период холодной войны. Сделан вывод о том, что стихотворения Максима Танка и их китайские переводы эмоционально связывают народы Китая и Беларуси, создавая позитивную атмосферу для двустороннего сотрудничества, а также закладывая теоретический фундамент для новых исследований литературы двух народов в контексте идей инициативы «Один пояс, один путь».

Ключевые слова: Максим Танк; переводческие стратегии; белорусская литература; межкультурное взаимодействие.

TRANSLATION STRATEGY OF MAXIM TANK'S CHINESE CYCLE POEMS AND INTERCULTURAL INTERACTION OF BELARUSIAN LITERATURE

Liu Jiale

Xi'an International Studies University,
Xi'an, China, liujialepro@gmail.com

The article is devoted to Chinese translations of Maxim Tank's poetry and their intercultural interaction with Belarusian literature. The experience of translators Ge Baoquan (using the example of work with the poem "Bronze Mirror") and Gao Man (using the example of the poem "Wang Sui!") is considered. A brief description of the strategies of foreignization and domestication, their combination in the practice of the two named Chinese translators is made. The importance of intercultural communication between Russian, Belarusian and Chinese writers who developed international contacts during the Cold War is emphasized. The conclusion is made that Maxim Tank's poems and their Chinese translations emotionally connect the peoples of China and Belarus, creating a positive atmosphere for bilateral cooperation, as well as creating a theoretical basis for new studies of the literature of the two peoples in the context of the ideas of the "Belt and Road".

Keywords: Maxim Tank; translation strategies; Belarusian literature; intercultural interaction.

Ва ўмовах глабалізацыі і неабходнасці міжкультурнага абмену літаратура як жыццёва важны сродак распаўсюджвання культуры адыгрывае адну з вырашальных роляў. Максім Танк — вельмі ўплывовая беларуская літаратурная асоба. Яго паэзія не толькі выяўляе ўнікальныя асаблівасці беларускай культуры, але і, праз культурны абмен з Кітаем, дэманструе разнастайныя праявы міжкультурных кантактаў. Вывучэнне стратэгій перакладу вершаў Максіма Танка на кітайскую мову, зробленых Гао Манам і Гэ Баоцюанем, як прыкладу міжкультурнага ўзаемадзеяння кітайцаў з беларускай літаратурай (з выкарыстаннем яе перакладаў на рускую мову), дапаможа высветліць кантэкст культурнага абмену паміж Кітаем і Беларуссю і будзе спрыяць больш глыбокаму ўзаемнаму разуменню, культурнай інтэграцыі паміж дзвюма краінамі.

Стратэгіі перакладу паэзіі Максіма Танка на кітайскую мову. На ўзроўні перакладу лексічнага і сінтаксічнага кампанентаў у вершах Максіма Танка перакладчыцкая практыка Гао Мана і Гэ Баоцюаня дэманструе, што выдатны пераклад паэзіі не механічна прытрымліваецца адной стратэгіі, а заснаваны на дынамічным балансе паміж культурным кантэкстам, захаваннем функцыі паэзіі і клопаце пра яе прыняцце чытачом. Нягледзячы на тое, што два перакладчыкі маюць розныя скіраванасці (Гао Ман аддае перавагу даместыкацыі, Гэ Баоцюань засяроджваецца на

фарэнізацыі [5, с. 53]), яны абодва гнутка інтэгруюць дзве названыя стратэгіі ў канкрэтныя тэксты, фарміруючы складаную мадэль “адной стратэгіі як асноўнай і іншай стратэгіі як дапаможнай”. Іх перакладчыцкая праца з’яўляецца дакладнай і зразумелай, і ў цэлым адпавядае прафесійным стандартам літаратурнага перакладу. Пра гэта сведчаць наступныя прыклады.

Арыгінальны тэкст 1:

О, бронзавае люстэрка
З грабніцы старой ці з кургана,
Скажы мне: якая глядзела
Ў цябе чараўніца-дзяўчына [3, с. 294].

Пераклад 1:

哦，你这面从古墓或者是荒冢里出土的铜镜呀，
告诉我吧：是那位天仙似的美女曾用过来照自己的脸庞？ [2, с. 102].

Арыгінальны тэкст у перакладзе на рускую мову Я. Хелемскага 2:

Казалось, больше нечего прибавить —
Какие там красоты ни рисуй —
К тому, что было днем, — к волшебной яви
Народных шествий в красочной оправе,
К двумстам орудий, что, отчизну славя,
Гремели с демонстрантами:
— Ваньсуй! [1, с. 5].

Пераклад 2:

你想，黑夜又有什么好看，
它能把怎样一种美景展现在我们眼前，
节日里浩浩荡荡的队伍已经走过，
那时几百门大炮和游行的人群一起
齐声欢呼过万岁的礼赞！ [2, с. 93].

(Прыведзеныя вышэй прыклады ўзятыя з вершаў “Бронзавае люстэрка” і “Ван Суй! ”. Сярод іх пераклад 1 быў зроблены Гэ Баоцюанем, а пераклад 2 — Гао Манам.)

Што тычыцца рытмічнай апрацоўкі, паэзія Максіма Танка падкрэслівае гармонію рытму і рыфмы. Захоўваючы сэнсавую дакладнасць, перакладчыкі імкнуцца ўзнавіць рытмічную прыгажосць арыгінальнага верша. Карэктуючы структуру сказаў і выбіраючы кітайскія іерогліфы з

падобнымі рыфмаванымі групамі, яны надаюць перакладзенаму вершу музычную якасць, падобную да арыгінальнага верша пры чытанні ўслых. Гэта спрыяе распаўсюджванню паэзіі Максіма Танка ў кітайскім кантэксце і стварае мост для ўзаемадзеяння паміж беларускай і расійскай літаратурай і кітайскай культурай.

Што тычыцца вобразнасці, то асноўныя вобразы ў паэзіі Максіма Танка часта нясуць у сабе спецыфічныя нацыянальныя пачуцці і культурныя ўспаміны. Перакладчыкі засяродзіліся на цэласнай перадачы вобразнасці, пазбягаючы страты яе канатацый з-за культурных адрозненняў. Для вобразаў, агульных з беларускай літаратурай, перакладчыкі спасылаліся на ўсталяваныя метады перакладу з папярэдніх перакладаў на рускую мову, захоўваючы пры гэтым унікальную вобразнасць беларускай літаратуры, тым самым увасабляючы як сувязі, так і адрозненні ў выкарыстанні вобразнасці ў беларускай літаратуры.

Аналіз гэтых перакладчыцкіх стратэгій паказвае, што, спрыяючы міжкультурнаму распаўсюджванню паэзіі Максіма Танка, Гао Ман і Гэ Баоцюань таксама прапануюць новыя перспектывы для разумення інтэрактыўных адносін паміж беларускай і кітайскай мастацкімі традыцыямі, дэманструючы ўнікальную каштоўнасць і шляхі распаўсюджвання беларускай літаратуры ў міжкультурным кантэксце.

Міжкультурная камунікацыйная каштоўнасць твораў Максіма Танка. Творчасць Максіма Танка ахоплівала перыяды Другой Польскай Рэспублікі (1921–1939), Вялікай Айчыннай вайны (1941–1945), перыяд савецкай і паслясавецкай творчасці, які скончыўся пасля сыходу паэта з жыцця ў 1995 г. Глыбокія культурныя традыцыі Беларусі, такія як самабытны фальклор і музыка, сфармавалі яго творчы стыль [2, с. 27]. Падчас візіту ў Кітай у 1957 годзе Максім Танк глыбока пазнаёміўся з кітайскай культурай. Такія элементы, як спектаклі Пекінскай оперы і класічная паэзія, падштурхнулі яго ўключыць у свае творы кітайскія культурныя вобразы, напрыклад, спалучэнне беларускіх лясоў з кітайскімі краявідамі, і гэтыя параўнанні пакінулі літаратурны след у кітайска-беларускіх культурных абменах [2, с. 123]. Творы Максіма Танка выразна дэманструюць падабенства і адрозненні паміж кітайскай і беларускаю культурамі з пункту гледжання каштоўнасцей і эстэтыкі. Што тычыцца каштоўнасцей, абедзве краіны шануюць сям'ю і калектыў, але Кітай робіць акцэнт на сямейнай і нацыянальнай спадчыне, у той час як Беларусь засяроджваецца на грамадскіх і рэгіянальных традыцыях; што тычыцца эстэтыкі, Кітай імкнецца да імпліцытнай мастацкай канцэпцыі, у той час як Беларусь аддае перавагу вызначанасці ў фарбах з жыцця прыроды і чалавека, насычаным колерам. Максім Танк уключае гэтыя культурныя асаблівасці ў свае творы праз апісанні сцэн з кітайскімі традыцыямі, што з'яўляецца

яскравым прыкладам для міжкультурных даследаванняў [4, с. 333]. Вершы Танка, перакладзеныя Гао Манам і Гэ Баоцюанем, маюць вялікае значэнне ў культурным абмене паміж Кітаем і Беларуссю. Гэтыя творы спрыяюць узаемаразуменню паміж двума народамі, даюць матэрыял для літаратурнага абмену, памяншаюць недахоп падручнікаў па беларускай мове ў кітайскіх універсітэтах, стымулююць цікавасць да міжкультурнага абмену і паляпшаюць навыкі мастацкага перакладу.

Вершы Максіма Танка і іх кітайскія пераклады эмацыйна злучаюць народы Кітая і Беларусі, ствараючы пазітыўную атмасферу для двухбаковага супрацоўніцтва. Акрамя таго, як прадукт культурнай дыпламатыі, арыгінальныя вершы і якасныя пераклады дапамагаюць прадэманстраваць дасягненні культурнага абмену паміж дзвюма краінамі, умацаваць іх міжнародны ўплыў і спрыяюць больш шырокаму міжнароднаму супрацоўніцтву.

Максім Танк знаходзіўся пад глыбокім уплывам роднай беларускай культуры, і гэта дапамагала яму глыбока ўспрымаць уражанні ад паездкі ў Кітай. Гэтае далучэнне да Кітая натхніла паэта на стварэнне вершаў, якія аб'ядноўваюць кітайскую і беларускую культуры, паказваючы своеасаблівы дыялог. Творы Максіма Танка дэманструюць падабенства і адрозненні паміж дзвюма культурамі, адыгрываюць значную ролю ва ўзаемным паразуменні паміж Кітаем і Беларуссю. Актыўная дзейнасць пісьменнікаў і перакладчыкаў закладвае аснову для двухбаковага культурнага абмену і супрацоўніцтва і, як чакаецца, будзе спрыяць развіццю культурнага абмену паміж Кітаем і Беларуссю ў будучыні.

Творчасць і перакладчыцкая практыка, звязаная са спадчынай Максіма Танка, маюць трайную міжкультурную каштоўнасць. Як прыклад культурнага абмену падчас “халоднай вайны”, вершы народнага паэта Беларусі фіксуюць культурнае ўзаемадзеянне паміж кітайскім і савецкім сацыялістычнымі лагерамі ў 1950-х гадах і становяцца ўнікальным матэрыялам для вывучэння гісторыі літаратуры ў напружаны гістарычны перыяд. Пераклады на кітайскую мову вершаў Максіма Танка — гэта прыклад літаратурнага перакрыжаванага перакладу, у якім праяўляецца розніца паміж дзвюма стратэгіямі, выбранымі Гао Манам і Гэ Баоцюанем. Іх выбар раскрывае вечны парадокс “культурнага факсіміле” (фарэнізацыя) і клопату пра тое, каб выкарыстаць рэаліі і фарбы, больш зразумелыя кітайскаму чытачу (даместыкацыя). А “змешаная стратэгія” Гао Мана і Гэ Баоцюаня натхняе сучасных перакладчыкаў выкарыстоўваць гнуткі механізм, у якім дзейнічае “фарэнізацыя для перадачы асноўных сімвалаў” і далучаецца “даместыкацыя формы” для выражэння такіх сімвалаў. Асноўныя культурна-спецыфічныя элементы павінны захоўвацца пры працы з літаратурай краін уздоўж “Пояса і Шляху”.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Танк М.* Восток зарей пылает : стихи / пер. с белорус. Я. Хелемского. М. : Совет. писатель, 1959.

2. *Танк М.* Избранные стихотворения / пер. з рус. мовы. Пекин, 1958.

3. *Танк М.* Збор твораў : у 4 т. Мінск : Паліграфічны камбінат імя Я. Коласа, 1967.

4. *Шматкова И. И.* Роль поэзии Максима Танка в становлении белорусско-китайских культурных связей // Актуальные векторы белорусско-китайского торгово-экономического сотрудничества : сб. ст. междунар. науч.-практ. конф., Минск, 11 дек. 2020 г. / Белорус. гос. экон. ун-т, Респ. ин-т китаеведения ; редкол.: М. В. Мишкевич (гл. ред.) [и др.]. Минск. 2021. С. 329–335.

5.戈宝权.戈宝权集. 北京 :中国社会科学出版社, 2009. (Гэ Баоцюань. Коллекция Гэ Баоцюаня. Пекин : Китайская пресса социальных наук, 2009).

УДК 821.161.3.09 Гілевіч

“А ЎСЁ Ж ВЯДЗЬМАК ПАТРЭБЕН НАМ!..”: ВОБРАЗ АЎТАРА Ў ПАЭМЕ “СКАЗ ПРА ЛЫСУЮ ГАРУ”

М. А. Мартысевіч

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры
Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі,
Мінск, Беларусь, centre@belcentre.by

У артыкуле аналізуецца дынаміка вобразу Францішка Ведзьмака-Лысагорскага — аўтара (=наратара) гратэскава-сатырычнай паэмы “Сказ пра Лысую гару”, якая ў 1970-я гг. ананімна пашыралася ў БССР. З дапамогай структурнага і культурна-гістарычнага метадаў гэтая кантамінаваная постаць, якая ўтрымлівае адсылкі адначасова да “шляхецкага” і “народнага”, інтэрпрэтуецца ў кантэксце бурлескна-травесційнай традыцыі беларускай паэзіі XIX–XXI ст.

Ключавыя словы: “Сказ пра Лысую гару”; бурлескна-травесційная паэма; сатыра; гратэск; аўтар; рэкурсія.

«А ВСЕ Ж ВЕДЬМАК ТОТ НУЖЕН НАМ!..»: ОБРАЗ АВТОРА В ПОЭМЕ «СКАЗ О ЛЫСОЙ ГОРЕ»

М. А. Мартысевич

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы
Национальной академии наук Беларуси,
Минск, Беларусь, centre@belcentre.by

В статье анализируется динамика образа Францишка Ведзьмака-Лысагорского, автора (=нарратора) гротескно-сатирической поэмы «Сказ о Лысой горе», анонимно распространявшейся в БССР в 1970-е годы. С помощью структурного и культурно-исторического методов эта контаминированная фигура, содержащая отсылки как к «дворянскому», так и к «народному», интерпретируется в контексте бурлескно-травестийной традиции белорусской поэзии XIX–XXI веков.

Ключевые слова: «Сказ о Лысой Горе»; бурлескно-травестийная поэма; сатира; гротеск; автор; рекурсия.

“AND YET WE NEED MR. WITCHER!..”: THE IMAGE OF THE AUTHOR IN THE NARRATIVE POEM “SKAZ PRA LYSUJU HARU” (“THE TALE OF THE BALD MOUNTAIN”)

M. A. Martysevich

Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature
of the National Academy of Sciences of Belarus,
Minsk, Belarus, centre@belcentre.by

The article examines the evolving image of František Vedźmak-Lysagorski, the author-narrator of the grotesque-satirical poem “Skaz pra Lysuju haru” (“The Tale of the Bald Mountain”, which circulated anonymously in the BSSR during the 1970s. Through structural and cultural-historical analysis, the study interprets this hybrid figure — marked by references to both “noble” and “folk” archetypes — within the burlesque-travesty tradition of Belarusian poetry spanning the 19th to 21st centuries.

Keywords: “Skaz pra Lysuju Haru” (“The Tale of the Bald Mountain”); burlesque-travesty poem; satire; grotesque; author; recursion.

Прадмет даследавання ў гэтым матэрыяле — вобраз аўтара ў гратэскава-сатырычнай паэме “Сказ пра Лысую гару” (1971), разгляданай намі ў межах жанравага кантынууму беларускай бурлескна-травесційнай паэмы XIX–XX ст. Будучы адметнай з’явай беларускай літаратуры і шырэй — культуры другой паловы XX ст, дадзены твор атрымаў дастаткова крытычных інтэрпрэтацый сучаснікаў і сведкаў бытавання гэтага ананімнага твору, аднак пакуль не выступаў аб’ектам літаратуразнаўчага пошуку. У гэтым матэрыяле, спалучыўшы культуралагічны і структурны метад, мы прааналізуем рэкурсіўнасць прыроды “Сказу…”, дзе вобраз выдуманага аўтара старанна распрацаваны рэальнымі аўтарам(і) тэксту, а сама містыфікаваная постаць у адной з рэдакцый робіцца персанажам паэмы.

Пра аўтарства “Сказу…” у 2003 г. заявілі два паэты — Мікола Аўрамчык і Ніл Гілевіч. Пры несумненнай датычнасці абодвух да працэсу напісання паэмы, якая пацвярджаецца ў тым ліку Н. Гілевічам [3], аўтарам апошніх рэдакцый адзінаасобна выступае Н. Гілевіч. У энцыклапедычным слоўніку-даведніку беларускіх псеўданімаў і крыптанімаў Янкі Саламевіча ў якасці носьбіта псеўданіма “Францішак Вядзьмак-Лысагорскі” таксама ўказаны Н. Гілевіч [5, с. 108]. Мы наважымся аспрэчыць такую атрыбуцыю і прапанаваць меркаванне, што ў дадзеным выпадку гаворка пра кайнонім — падвід псеўданіма, пад якім хаваюцца “не прозвішчы сааўтараў, а сам факт калектыўнай творчасці: твор падпісваўся адным прозвішчам, але за ім стаялі два аўтары і болей” [6, с. 26]. Але якім бы ні быў характар супрацы “хаўруснікаў” па “Сказе…” і хто б ні выступаў фактычным(і) аўтарам(і) паэмы, адметна, што ў працэсе стварэння тэксту паўстала неабходнасць канструявання вобразу аўтара. Ужо ў першых машынапісных асобніках паэмы, якая змяшчала 5 раздзелаў: “Дзяльба”, “Праблема”, “Будаўніцтва”, “Так і зажылі” і “Замест эпілогу”, аўтар быў пазначаны напачатку як “Францішак Вядзьмак-Лысагорскі” [1, с. 1], а напрыканцы нават займеў пачаткі біяграфіі ў выглядзе імені па бацьку як “Вядзьмак-Лысагорскі Франц Эдуардавіч” [1, с. 26].

Я. Саламевіч называе асноўную прычыну, па якой беларускія аўтары хаваліся пад псеўданімамі пачынаючы ўжо з XVI ст, — боязь палітычнага

пераследу. Карысталіся імі “пераважна пісьменнікі-палемісты, якія выступалі супраць каталіцызму, супраць уніі. Ва ўмовах жорсткай рэлігійнай барацьбы, пераследу ў Рэчы Паспалітай XVI–XVII стст. выкарыстанне псеўданімнага і ананімнага выдання палемічных твораў было ратункам ад суда і кары смерцю” [5, с. 10–11]. Паводле даследчыка, XIX і XX ст. таксама было неспрыяльным палітычна часам, калі беларускія аўтары ў мэтах канспірацыі карысталіся выдуманымі імёнамі ды крыптанімамі. У 1920-я і 1930-я гг. “мода і патрэба” на хаванне пад маскамі тычылася беларускіх аўтараў як Савецкай, так і Заходняй Беларусі [5, с. 11].

Канцэптуальна ананімны, можна сказаць, дэманстратыўна ананімны твор “Сказ пра Лысую гару” з’явіўся ў пачатку 1970-х гг., у эпоху “брэжнеўскага застою”, у новых сацыякультурных умовах, калі большасць айчынных аўтараў выступалі пад уласнымі прозвішчамі ці прынамсі не хавалі асобы, выступаючы пад псеўданімамі. Чаго ў з’яўленні Ведзьмака-Лысагорскага было больш: “моды” ці “патрэбы”? Верагодна, можна казаць пра тое, што ў тагачаснай культурнай сітуацыі спалучалася і боязь санкцый за вальнадумства, і ўсведамленне традыцыі беларускай ананімнасці, гульня з гэтай традыцыяй. Самвыдатаўскі спосаб пашырэння тэксту падкрэсліваў сацыяльную вастрыню паэмы, што трактавалася як пераемнасць яе з ананімнымі гутаркамі XIX ст, а сам вобраз аўтара, экстратэкстуальна накрэслены псеўданімам, быў даволі дакладна счытаны сучаснікамі. Як згадвае Міхась Тычына: “Падчас першага чытання <...> мала хто ўспрыняў усур’ёз імя аўтара. <...> Слых беларуса прызвычаены да падобных псеўданімаў: Сымон Рэўка з-пад Барысава, Адзін з “парнаснікаў”, Антось з Лепеля, Ігнат Булава з-пад Турава, Тарас Паляcоўшчык, Пётра Снітка Русцягоў, Полацкі, Палескі, Пружанскі...” [7, с. 35–36]. Далей літаратуразнаўца адзначае “сваяцтва” аўтара “Сказа…” з аўтарам “Тараса на Парнасе”: “Блізкая і іх творчая гісторыя, тая самая змушаная акалічнасцямі літаратурнага побыту ананімнасць” [7, с. 40].

Уцягненне чытача ў дэтэктыўны па сутнасці працэс пошуку рэальнага аўтара было не ў апошнюю чаргу справакавана (па-простаму кажучы: пад’юджана) дзвюма заключнымі строфамі паэмы яшчэ ў самай першай рэдакцыі 1971 г.:

А хто пісаў паэму гэту,
І дзе тварыў ён, і калі —
Навечна канула у Лету —
І толькі бурбалкі пайшлі.
Адкрыцця гэтага не зробіць —
Хоць зад натрэ да мазалёў —
Ні крот Сцяпан Александровіч,
Ні кротус Генус Кісялёў! [1, с. 26].

Нельга не заўважыць у тэксце паслядоўнага сутыкнення высокага (“Адкрыцця гэтага не зробіць”) і нізкага (“Хоць зад натрэ да мазалёў”), кніжна-антычнага “канула ў Лету” і фальклорна-народнага (“толькі бурбалкі пайшлі”). Адметная ў гэтым рэчышчы гульня слоў крот — кротус, дзе анімалістычнае параўнанне з кратом, характэрнае для беларускай карціны свету, суседзіць з антычным вобразам кротуса (тое ж, што і Кротас — персанаж грэчаскай міфалогіі: кентаўр, які быў таварышам музаў, вынаходнік апладысментаў; адлюстраваны ў астраноміі як сузор’е Стральца). Ахарактарызаваныя такімі эпітэтамі сучаснікі былі вядомыя як даследчыкі аўтарства паэм “Энеіда навыварат” і “Тарас на Парнасе”.

Паводле Н. Гілевіча, карнавальная амбівалентнасць, сутыкненне высокага і нізкага кодаў, закладвалася ў вобраз аўтара з самага пачатку: “Састаўное прозвішча я ўтварыў таму, што мне яшчэ са студэнцкіх гадоў вельмі сімпатычная форма — тыпу Святаполк-Мірскі, Доўнар-Запольскі, Вярыга-Дарэўскі, Лада-Заблоцкі, Эпімах-Шыпіла, а некаторыя ўспрымаліся з пэўнай доляй гумару, як, скажам, граф Гутэн-Чапскі ці расійскі князь Галянішчаў-Кутузаў. Такая была і мая задума: спалучыць высокапачцівую арыстакратычную форму з прастамоўна-фальклорным назовам Вядзьмак” [3, с. 290].

Пры ўсёй бурлескавасці вобразу аўтара, прадстаўленага такім парадыйным, псеўдаарыстакратычным канструктам, нельга не заўважыць, як цягам стагоддзя традыцыя беларускай ананімнасці аказалася як бы перакуленай. Калі раней арыентаваныя на беларускасць выхадцы са шляхец кага саслоўя хаваліся за “сялянскімі маскамі”, каб быць бліжэй да то “Сказ…” пазіцыянаваўся стваральнікам(і) як твор аўтара “з народу” у масцы шляхецкай, з чаго можна зрабіць вывад пра элітысцкія ўстаноўкі рэальных стваральнікаў паэмы.

Рэдакцыя паэмы 1971 г. у пяці раздзелах найбольш вядомая шырокаму чытачу ў БССР і па-за яе межамі, бо яна атрымала віральнае пашырэнне ў копіях. Тут выдуманы аўтар максімальна прытрымліваецца ролі наратара, апавядальніка, згодна з жанравым канонам сказу (у рукапісных чарнавіках, фотакопіі якіх апублікаваныя Н. Гілевічам ў 2003 г., фігуруе жанравае азначэнне “народны эпас” [2]). Апавядальнік Вядзьмак-Лысагорскі выступае не ад сябе асабіста, а ад усёй літаратурнай супольнасці. “Наш век…”, “у нашым доме ўтульным”, “дом, усім нам любы” [1, с. 1] — гэтыя азначэнні сядзібы Саюзу беларускіх пісьменнікаў з зачыну паэмы ў рэдакцыі 1971 г. зніклі ў апошняй рэдакцыі [2]. Апавядальнік абазначае сябе як фіксатара, сведку падзей: “скажу я вам сумленна” (першая рэдакцыя) => “засведчу тут сумленна” (апошняя рэдакцыя). Выкарыстоўваюцца формулы, тыповыя для народнага апавядальніка: “Мне адпачыць даўно пара” [1, с. 26]. Як і належыць сказу, “форма аповеду

надае твору стыхію жывога непасрэднага маўлення са спецыфічнай лексікай і фразеалогіяй” [4, с. 172]. Адступленне ад гэтага канону ў першай рэдакцыі — уласна, эпілог, які ўяўляе сабою аўтарскую рэфлексію ў стылі “o tempora, o mores!”, а таксама шэраг пазнейшых дадаткаў да паэмы, мэта якіх — нібыта папярэдзіць “падробшчыкаў”. На справе ж у гэтых зваротах да чытача працягваецца правакацыя на пошук асобы рэальнага стваральніка.

Праз некалькі гадоў пасля пашырэння першай версіі паэмы, аўтары вырашаюць працягнуць яе. Другая рэдакцыя тэксту з’яўляецца ў 1975 г., а ў 1980 г. у стол пакладзены апошні, “кананічны” варыянт. У ім дададзена яшчэ тры раздзелы, якія амаль кардынальна змяняюць жанравую прыроду твору. Адбываецца рух ад кампазіцыі камедыі становішчаў, калі шматлікія героі рэагуюць на нетыповыя сітуацыі, да камедыі нораваў, дзе высмейваюцца чалавечыя заганы. У кантэксце вобразу аўтара варты ўвагі кульмінацыйны раздзел “Вялікі рух”, дзе літаратары збіраюцца на пленерна-пленарную нараду, каб стварыць кааператыў па вырошчванні хрэна. Тут стваральнікам(і) “Сказу…” ужыты прыём рэкурсіі. Ф. Вядзьмак-Лысагорскі аказваецца адным са шматлікіх герояў твора і ў класічнай ролі “deus ex machina” разганяе ганебны сход:

Тады з радоў, з канца аднекуль,
Падняўся рыжы здаравяк,
Падобны вельмі на Дайнеку,
А на Дайліду — аніяк. <…>
І гаркнуў рыжы: — Пустадомкі!
Спыніце гэту балбатню!
Бо як вазьму цурбэлак ёмкі —
Як пацукоў вас разганю! [2, с. 40–41].

Як бачна, вобраз аўтара дапаўняецца дэталямі (“рыжы здаравяк”), працягваецца гульня з чытачом пад назвай “Хто адкрые аўтара”. Але разам з тым мяняецца функцыя вобразу аўтара. Апавядальнік, “сказіцель” з пачатку паэмы замяняецца актарам сюжэту. Выдуманы аўтар бярэ на сябе ролю суддзі, ледзь не бога правасуддзя.

Развязкай служыць маральная перамога Ф. Ведзьмака-Лысагорскага над “пісакамі”. Яго рацыю, хай неахвотна, але прызнаюць:

Сп’яна прамовіў хтосьці злосна:
— А ўсё ж Вядзьмак патрэбен нам!.. [2, с. 43].

Далей у паэме гучыць апалогія выдуманаму аўтару, укладзеная аўтарам(і) рэальным(і) ў вусны героя-рэзанёра. У ролі такіх праваднікоў

аўтарскіх меркаванняў пра “маральны воблік” сябраў Саюза беларускіх пісьменнікаў у першай рэдакцыі паэмы выступалі, напрыклад, Васіль Вітка і Яўгенія Янішчыц:

Тады змяніўся з твару Вітка,
Нервова шкелачкі працёр,
Яму, напэўна, стала брыдка —
Бо выйшаў ціха ў калідор.
“Ну і актыўнасць, — думаў горка, —
Такая зроду не была.
О, каб і творчая гаворка
На ўздыме гэтакім ішла!..” [1, с. 5].

Але на зло іх крыку: “Знішчыць!”,
З глыбінь народнага жыцця
Увысь ірвалася Янішчыц —
Палесся мілае дзіця.
І паміж іншым, аніколі —
Ні ў светлых снах, ні наяву —
Ні свой палац, ні соткі ў полі —
Не лезлі ёй у галаву [1, с. 23].

Фінальная ж прамова, якая даводзіць патрэбу пісьменніцкага цэху ў строгім крытыку, даверaная стваральнікам(і) паэмы аднаму з самых харызматычных сучаснікаў:

Тут Караткевіч рухам звыклым
Насупраць сонца ўзняў бакал:
— Дык і давайце, хлопцы, лыкнем
Мы за здароўе Ведзьмака!
Вядома, праўда вочы коле,
Ды без яе, скажу вам я,
Нічога людскага ніколі
Не выйдзе з нашага рая.
Пакуль не станем як належыць
Цаніць сумленнасць у сабе —
Вядзьмак не кіне нас драпежыць:
Не гэты — іншы дадзяўбе!.. [2, с. 43].

Такім чынам, аналіз дынамікі вобразу аўтара ў дзвюх рэдакцыях паэмы “Сказ пра Лысую гару” ілюструе сінкрэтычнасць жанравай прыроды гэтага твору. У першапачатковай версіі твор цяжэе да бурлескна-сатырычнай паэмы, мае месца стылізацыя сказавай манеры, а аўтар выступае як апавядальнік “з мас”. У апошняй рэдакцыі дэталізацыя фігуры

аўтара, яго рэкурсіўнае з’яўленне ў тэксце твора прыводзіць да трансфармацыі бурлескна-травесційнай паэмы ў крытычна-сатырычную. Адбываецца пераключэнне пафасу: бесклапотны карнавальны смех замяняецца грозным, саркастычным.

З самвыдату паэма “Сказ пра Лысую гару” трапіла ў канон беларускага эпасу канца XX ст. як твор Н. Гілевіча. Але Ф. Вядзьмак-Лысагорскі не знік з беларускай літаратуры. Сёння гэта папулярны міфічны персанаж, персаніфікацыя аўтара-праўдаруба, сімвал дэмакратызацыі беларускай літаратуры канца XX — пачатку XXI ст., іменем якога працягваюць падпісвацца беларускія ананімныя сатырыкі.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Вядзьмак-Лысагорскі Ф.* Сказ пра Лысую Гару. Мінск : [Самвыдат : фотакопія машынапісных аркушаў з к нігазбору А. Спрынчан], [1971].

2. *Гілевіч Н.* Сказ пра Лысую гару : У апош. аўт. рэд. / Н. Гілевіч. Мінск : Белфранс, 2003.

3. *Гілевіч Н.* Як быў напісаны “Сказ пра Лысую гару” // Збор твораў : у 23 т. Вільня, 2007. Т. 5 : Літаратурныя містыфікацыі. С. 279–299.

4. *Рагойша В.* Паэтычны слоўнік : 3-е выд., дапрац. і дапоўн. Мінск : Беларус. навука, 2004.

5. *Саламевіч Я.* Беларускія псеўданімы і крыптанімы (XVI–XX стст.): энцыклапедычны слоўнік-даведнік : 20250 расшыфраваных псеўданімаў і крыптанімаў. Мінск : Тэхналогія, 2024.

6. *Саламевіч Я.* Калектыўныя псеўданімы // Роднае слова. 2008. № 8. С. 26–29.

7. *Тычына М.* 1537 вясёлых радкоў. // Крыніца. № 1–2. 1995. С. 19–73.

УДК 821.161.1

ПЕРФОРМАТИВНЫЕ ТЕЛЕСНЫЕ ПРАКТИКИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВВ.

Т. А. Светашёва

Белорусский государственный университет,
Минск, Беларусь, t_svet@inbox.ru

В статье анализируются ключевые перформативные стратегии игровой презентации текста, связанные с театрализацией и конкретным телесным воплощением: от эстрадной поэзии до медиаакционизма. Рассматривается, как голос, жест и имидж формируют уникальный перформативный код и эффект аутентичности. Доказывается, что поэтическое высказывание обретает завершенность в живом исполнении, где тело автора становится главным медиумом между текстом и зрителем.

Ключевые слова: перформативность; телесность; игра; русская поэзия второй половины XX века; поэзия начала XXI века.

PERFORMATIVE BODILY PRACTICES IN RUSSIAN POETRY OF THE LATE 20TH — EARLY 21ST CENTURIES

T. A. Svetashova

Belarusian State University,
Minsk, Belarus, t_svet@inbox.ru

The article analyses key performative strategies for the playful presentation of text, involving theatricalization and concrete bodily embodiment: from stage poetry to media actionism. It examines how voice, gesture, and image form a unique performative code and an effect of authenticity. It is demonstrated that a poetic utterance achieves its completeness in live performance, where the author's body becomes the primary medium between the text and the audience.

Keywords: performativity; corporeality; play; Russian poetry of the late 20th century; early 21st-century poetry.

Письменная традиция частично закрепостила поэтический текст, лишив его ситуативности и оторвав от физического присутствия автора. И хотя чтение поэтом своих стихов в узком или широком кругу всегда было актуальной практикой, в большинстве случаев в классической традиции автор дистанцирован от процесса рецепции.

В XX веке поэзия активно возвращается в сферу телесности. Можно говорить о движении от текстоцентричной к телесной парадигме, своеобразном возвращении к корням, к тому, как возникла поэзия как форма речи; возвращении к экзальтации и магическим функция стиха. Происходит сдвиг в понимании природы поэтического высказывания: тело поэта превращается в главный медиум между произведением и аудиторией, поэтическое высказывание при этом неотделимо от своего физического воплощения. Телесные перформативные практики представляют собой не просто способ презентации текста, а стратегии его игрового развертывания, где языковой знак вступает в сложное взаимодействие с голосом, жестом и имиджем.

Поэтические выступления авторов серебряного века нередко сопровождались эпатажем и скандалом, как это было с поэзией футуристов. Во второй половине XX века традицию подхватили шестидесятники, сформировав понятие эстрадной поэзии. Это значительно более масштабный, нежели у предшественников, опыт театрализации поэтического слова. Поэты создавали особый авторский имижд (сумму характерных движений, жестов, мимики, костюма, поведения, интонации и др.), который, с одной стороны, поддерживал узнаваемость, а с другой — закреплял дистанцию со зрителем.

Так, Е. Евтушенко отличался напористыми, размашистыми жестами и яркой одеждой. А. Вознесенскому были присущи резковатые движения и быстрая, иногда сбивчивая речь. Р. Рождественский создал себе имидж поэта-трибуна, уверенного в своей позиции харизматичного оратора. Б. Ахмадулина, с ее неторопливой речью и внешней утонченностью, аристократизмом, подчеркивала связь с досоветской культурной традицией.

Авторская песня — еще один перформативный жанр, где звучащий текст разыгрывается в реальном времени — актуализировала изначальную связь и синтез поэтического слова с музыкой, так как жанр песни — ровесник самой поэзии. И именно динамический характер предопределил ее быстрое распространение и относительную неподцензурность. В творчестве А. Галича, Б. Окуджавы, В. Высоцкого и позднее — А. Башлачева и других авторов простая гитарная музыка и специфическая исполнительская манера в своем «несовершенстве» создавали особую доверительную интимность, подчеркивая уникальность авторского присутствия.

Голос В. Высоцкого вызывал нарекания педагогов Школы-студии МХАТ, профессор Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского Э. Чарели, занимавшийся с Высоцким-актером, отмечал: «Если бы мы продолжили заниматься, мы бы ему стали прививать грудное резонирование, но без его хрипоты. Но Высоцкий-то считал, что хрипота — это его индивидуальность. А это далеко не индивидуальность.

Это определенные зажимы на пути голосообразующих органов» [4]. Отоларинголог А. Белецкий вспоминает: «У Высоцкого ложные голосовые связки были гиперплазированы, они практически перекрывали истинные. Он, собственно, и пел за счет ложных голосовых связок, а истинные еле-еле просматривались» [4]. Однако характерная хрипота, шероховатость тембра, которые можно отнести к вокальным несовершенствам, были семиотизированы и превратились в мощное средство художественной выразительности, сформировав узнаваемый перформативный код, который стал объектом стилизации для целого ряда исполнителей-последователей.

Поэтический текст, дополняемый исполнительским имиджем автора, обретает завершенность именно в момент живого выступления. Можно назвать каждое исполнение отдельным уникальным перформативным актом, отдельным произведением, поскольку каждый раз исполнитель привносит импровизационные элементы, может заменять слова, в выступление вторгается реакция публики — все это формирует эффект подлинности переживания.

Ситуация сценического выступления позволяет перевоплощаться. Здесь игра литературная — использование персонажной маски — сочетается с игрой театральной. Исполнитель может менять голос, использовать спектр интонаций, жестов. Может даже играть несколько персонажей поочередно, как в песне В. Высоцкого «Диалог у телевизора».

Вообще, для В. Высоцкого характерен и частотен прием смены персонажных масок. Будучи профессиональным актером, он конструировал полифоническое пространство, где проявлялись разные социальные и культурные типажи. Этот прием и обеспечивал эффект остранения, и позволял обойти идеологические ограничения, а кроме того, создавал мощный карнавальный эффект. Посредством персонажной маски маргинала или шута озвучивались смыслы, недопустимые к прямому высказыванию. Само растворение авторского «я» во множестве персонажных голосов, перевоплощение как форма отказа от прямой декларативности стали одной из аутентичных черт творчества В. Высоцкого; каждое его произведение — мини-спектакль, где живое присутствие и телесность исполнителя разделяют смысловую нагрузку с текстом.

Русская рок-поэзия, традиционно текстоцентричная, наследует и трансформирует традицию авторской песни. Однако если атмосфера бардовского выступления камерно-доверительная, то рок-концерт — масштабное сценическое действо, где текст вступает в сложный синтез с музыкой, сценографией и телесностью исполнителей. Сценический имидж рок-исполнителей, интуитивно создаваемый (в ситуации материального дефицита), тем не менее становился предметом поклонения и подражания.

Так, В. Цой на ранних этапах творчества в поисках своего стиля экспериментировал с эпатажными костюмами и гримом, но позже его сценический образ выкристаллизовался в лаконичный монохромный минимализм, что вкупе с резкими, порывистыми танцевальными движениями и энергичной исполнительской подачей сформировало образ современного романтика-бунтаря.

Важной частью исполнения и авторского имиджа становится танец как телесное проживание ритма и смысла. В новом формате рок-песни текст окончательно сращивается с перформансом: его поэтическая ценность реализуется именно в момент экстатического разыгрывания — на сцене, совместно с публикой; в момент прямого обмена эмоциями с аудиторией, превращающейся из слушателей в участников перформативного акта. Манера исполнения может быть экстатичной, а характер взаимодействия с публикой — даже агрессивным, и далее эмоциональное и телесное напряжение толпы получает разрядку в коллективных танцах. Так, к панк-эстетике восходит слэм и другие агрессивные танцевальные практики.

В эстрадной песенной поэзии, в силу ее принадлежности к массовой культуре и преимущественно развлекательным функциям, как ни в каком другом жанре эстетизирована телесность исполнителя, его имидж играет ключевую роль в формировании и трансляции смыслов.

Близок по форме к песенной поэзии саунд-арт, когда голос поэта накладывается на музыку или другие звуки, но, в отличие от песни, музыка не задает метроритмическую основу: звук функционирует как равноправный медиум, создающий эмоциональный и семантический фон, углубляющий и дополняющий образный ряд текста. Здесь также важно авторское телесное присутствие, его имидж и манера чтения. Так, в проекте Д. Воденникова «Воденников не для всех» интимная, «домашняя» интонация, эмоциональные восклицания чередуются с полушепотом и шепотом. В коллаборации Е. Гришковца с группой «Бигуди» (проект «Гришковец и бигуди») на стыке саунд-поэзии и медитативного сторителлинга также важна «домашняя», доверительная интонация с естественными паузами, заминками, растягиваниями речи.

Ключевым моментом в этой жанровой разновидности синтетических произведений становится то, что текст не просто читается, а сливается в целостный аудиовизуальный образ со звуковым рядом и авторским имиджем и телесностью — особенностями голоса и декламации. Для читателя текст обретает новое измерение и превращается в комплексный сенсорный опыт: слово, звук и образ автора-чтеца сплавляются в единое перформативное высказывание.

Ж. Деррида, трактуя Ж.-Ж. Руссо, подчеркивает семантическую незаменимость голоса: «Силой выражения может обладать лишь звук голоса — в то мгновение, когда субъект находится здесь, наличествует собственной персоной и выражает страсть. Когда субъекта здесь нет, то сила, интонация, напевность теряются в понятии» [1, с. 509–510].

В аудиозаписи именно голос (и только он) составляет авторское присутствие. С этим единственным аспектом телесности читатель-слушатель взаимодействует быстрее и раньше, чем со смыслом текста. Тембр, высота, особенности артикуляции и различные аспекты интонации («зернистость голоса» в терминологии Р. Барта) формируют индивидуальность читающего. Датские исследовательницы И. Хэве и Б. Стоугор предлагают специальный термин «автор-чтец» [5].

В 2020 году начала выходить поэтическая серия аудиокниг «Текст + голос автора» (редакторы Д. Суховей, А. Кияница и О. Первушина), где стихи начитываются самими авторами (С. Круглов, В. Богомяков, А. Гобунова и др.): «Подчеркнутый непрофессионализм автора как чтеца выступает маркером искренности в противовес актерскому чтению, построенному на выученных приемах» [2].

Так, на фестивалях голосового стиха акцентируется внимание на материальных, телесных аспектах голоса и авторского присутствия; смыслы собственно текста равнозначны эстетическом смыслам, порожденным самим голосом и живым бытием автора. Часто используются пение и крик, принципиальна авторская манера исполнения, слово автора, его телесность. В схожем значении употребляется также термин «изустная поэзия», введенный научный дискурс в 30-е годы XX в. Н. Я. Марром, однако не обретший достаточную популярность, вероятно, потому, что сам феномен изустной поэзии имел региональный характер. Возвращение термина в обиход связано с ростом интереса к игровым формам импровизационной поэзии, поэтическим состязаниям, слэмам.

Поэтический слэм — это игровая литературная практика, в которой поэты состязаются в мастерстве, читая импровизированные (или заготовленные) тексты и используя самые разные способы взаимодействия с публикой. Соревновательность и зависимость победы от реакции аудитории доводят до максимума значимость телесного присутствия автора и его исполнительской харизмы.

В интернет-пространстве авторы также используют телесность, соединяют текст и перформанс, однако в данном случае добавляются еще и другие возможности медиапоэзии: видеоарт, гипертекстуальность и др. В проекте П. Барсковой «Седьмая щёлочь», посвященном стихам и воспоминаниям блокадников, именно голос становится проводником травмы,

«оживляет» историческую память и запускает эмпатические переживания. Современная поэзия в интернете — это гибридный медиаконтент.

Медиаакционизм восходит к концептуалистским стратегиям, где в максимальной степени реализована телесная перформативность: акция, перформанс, хэппенинг. В этом случае текст фактически теряет самостоятельность и неотделим от поведения поэта, сиюминутного действия и спонтанной реакции. Тело поэта используется не просто как инструмент декламации, а как полноправный материал искусства, вовлекаемый в самые разные, иногда шокирующие действия. Например, Д. А. Пригов создавал образы авторов-персонажей: то читающего вслух газету, то заставляющего кота сказать «Россия», то приглашающего памятники к себе на ужин. В данном случае происходит размывание межродовых границ литературы, синтез поэзии, прозы и драматургии. Такие сиюминутные перформативные произведения «выходят за границы не только литературы, но и самого текста в сферу его функционирования» [3]. Развиваясь в этом направлении, поэзия возвращается к истокам еще более древним, нежели оформившийся эпос, «возрождает первичную нерасчлененность различных видов знания и видов искусства, стремясь восстановить утраченное единство мироздания» [3].

В случае использования коллективных авторских масок (митьки, куртуазные маньеристы) границы игрового фрейма расширяются настолько, что фактически исчезают. Стирается грань между искусством и жизнью, а сам поэт превращает свое повседневное существование в тотальный перформанс, и сама жизнь становится художественной практикой.

Анализ перформативных практик требует пересмотра традиционных категорий «автор» и «текст». Перформативные телесные практики направлены на создание синтетических произведений, которые разыгрываются во времени и пространстве. Подобные практики в русской поэзии второй половины XX и начала XXI веков представлены широким спектром стратегий и жанров и прошли путь от частичной театрализации эстрадной поэзии до тотального слияния искусства и жизни в акционизме. В этой парадигме поэтическое произведение следует рассматривать не как статичный, завершенный объект, а как уникальное и неповторимое событие, разыгрываемое, совершающееся здесь и сейчас с участием тела поэта.

Телесный жест, манера, «зернистость» голоса постепенно были осмыслены как неотъемлемые элементы поэзии, обогащающие и усложняющие поэтическое высказывание. Дистанция между автором и текстом, традиционно характерная для литературы, сменилась установкой на прямое аутентичное присутствие; и именно тело стало гарантом аутентичности переживания и эстетического опыта. Подобная трансформация

заложила основу для дальнейшего развития в XXI веке мультимедийных перформативных практик в интернет-пространстве.

Библиографические ссылки

1. *Деррида Ж.* О грамматологии. М. : Ad Marginem, 2000.

2. *Кейлин В.* «Поэта — далеко заводит речь…» : Современная русская поэзия через призму аудиальной культуры. URL: https://articulationproject.net/10306 (дата обращения: 25.10.2025).

3. *Скоропанова И. С.* Мини-словарь постмодернистской терминологии // Филолог. Вып. №6. Пермь, 2009. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_141 (дата обращения: 25.10.2025).

4. *Цыбульский М.* Чарующий голос Высоцкого. URL: https://v-vysotsky.com/statji/2014/Charujuschij_golos/text.html#1 (дата обращения: 25.10.2025).

5. *Have I., Birgitte S. P.* Digital Audiobooks : New Media, Users and Experiences. London : Routledge, 2015.

УДК 821.161.3-1/3.09“19/20”*Дранько-Майсюк Л.

ПАЭТЫЗАЦЫЯ КРАСЫ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІРЫЦЫ (ПА ТВОРЧАСЦІ Л. ДРАНЬКО-МАЙСЮКА)

Л. Д. Сінькова

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,
Мінск, Беларусь, belrus@bsu.by, rabota@bsu.by

Паэтыка твораў Леаніда Дранько-Майсюка (нар. 1957) звязана з ідэяй высокай Красы. Аснова душэўнай раўнавагі для яго героя — гэта магчымасць свабодна пачувацца ў інтэлектуальнай прасторы. У ранняй творчасці вылучаюцца матывы захаплення беларускім літаратурным авангардам. У інтымнай лірыцы і эсэ дамінуюць адсылкі да эстэтыкі мадэрну 1920-х гг. і куртуазных традыцый часоў барока. Патрыятычныя матывы раскрываюцца праз інтэртэкстуальныя сувязі з класічнай культурай.

Ключавыя словы: беларуская лірыка; жанр ego-essai; паэтызацыя Красы; сувязі з класічнай культурай.

ПОЭТИЗАЦИЯ КРАСОТЫ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ЛИРИКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА Л. ДРАНЬКО-МАЙСЮКА)

Л. Д. Синькова

Белорусский государственный университет,
Минск, Беларусь, belrus@bsu.by, rabota@bsu.by

Поэтика произведений Леонида Дранько-Майсюка (род. 1957) связана с идеей высокой Красоты. Основой душевного равновесия его героя является возможность чувствовать себя свободно в интеллектуальном пространстве. В раннем творчестве ярко выражены мотивы преклонения перед белорусским литературным авангардом. В интимной лирике и эссе доминируют отсылки к эстетике модернизма 1920-х годов и куртуазным традициям эпохи барокко. Патриотические мотивы раскрываются через интертекстуальные связи с классической культурой.

Ключевые слова: белорусская лирика; жанр эго-эссе; поэтизация Красы; связи с классической культурой.

POETIZATION OF BEAUTY IN CONTEMPORARY BELARUSIAN LYRICS (BASED ON THE WORK OF L. DRANKO-MAYSIUK)

L. D. Sinkova

Belarusian State University,
Minsk, Belarus, belrus@bsu.by , rabota@bsu.by

The poetics of the works of Leanid Dranko-Maisiuk (born 1957) is connected with the idea of high Beauty. The basis of mental balance for his hero is the ability to feel free in the intellectual space. In his early work, motifs of admiration for the Belarusian literary avant-garde stand out. In intimate lyrics and essays, references to the aesthetics of modernism of the 1920s and courtly traditions of the Baroque era dominate. Patriotic motifs are revealed through intertextual connections with classical culture.

Keywords: belarusian lyric poetry; ego-essay genre; poetization of Beauty; connections with classical culture.

На памежжы XX і XXI стагоддзяў увесь свет быў ахоплены глабальным розгаласам Чарнобыльскай тэхнагеннай катастрофы, падзеннем Берлінскай сцяны, выбухамі лакальных войнаў на тэрыторыях СССР і за яго межамі, і ўрэшце яго канчатковым распадам (Расія ў далейшым пачала арыентавацца не столькі на савецкую спадчыну, колькі на дзяржаўны фундамент Расійскай Імперыі). У беларускай літаратуры, як і ў літаратурах з іншых тэрыторый былой савецкай краіны, інтэнсіўна асэнсоўваліся найперш сюжэты драматычныя і трагічныя, пісаліся “чорныя” старонкі экзістэнцыі чалавека; у светабачанні тых пісьменнікаў, якія выказваліся мастацкай мовай постмадэрнізму і посткаланіялізму, набываў размах скрайні сарказм. Аднак процівагі дамінантным тэндэнцыям заставаліся, разам з верай у будучыню і новыя далягляды, што асабліва характарызавала нацыянальныя літаратуры з еўрапейскіх геаграфічных рэгіёнаў Савецкага Саюза.

У беларускай літаратуры гэтых часоў адметна вылучылася творчасць Леаніда Дранько-Майсюка (нар. 1957 г.), які з самых першых сваіх публікацый пазіцыянаваў сябе апалагетам высокай Красы, эстэцтва ў мастацтве. Філалагічную адукацыю Л. Дранько-Майсюк атрымліваў у Маскве, славутым Літаратурным інстытуце (скончыў яго ў 1982 г.). Густы маладога паэта складваліся паводле любові да рафінаванай філалагічнай культуры: яму блізкія Апалінэр (Гіём Апалінарый Кастравіцкі з яго беларускімі каранямі), Максім Багдановіч, паэты беларускага “Узвышша” і французскага “Parnasse”, Поль Верлен, Восіп Мандэльштам, Арсеній Таркоўскі, Міхась Стральцоў... Прыгадваючы часы вучобы ў Маскве, юнак з палескага Давыд-Гарадка з гумарам пісаў: тут з кожнага кута “толькі й чулася: Кафка, Пруст, Джойс... Кафка, Пруст, Джойс...” [8, с. 9].

І ў 1991 годзе Л. Дранько-Майсюк (на сённяшні дзень аўтар больш чым 16-ці кніг) з пэўным выклікам сцвярджаў свой эстэцкі выбар: “Паэт сказаў: „Стамляецца метал… / Святло стамляецца, і Апалон стамляецца, / Арлы стамляюцца, вартуючы амфал, / А харaство ніколі не стамляецца“” [3, с. 66]. Самыя пазнавальныя рысы, якія вызначалі і сёння вызначаюць творы Л. Дранько-Майсюка, як неаднаразова падкрэслівалася [12, с. 183],

выглядаюць ледзь не хрэстаматыйнымі: гэта ўсё тая ж ідэя апаланізму і апявання красы, патрыятычная паэтызацыя свайго, беларускага, звязанасць не толькі з блізкай рэальнасцю, але абавязкова і з рознымі культурнымі кантэкстамі, больш ці менш аддаленымі.

Прычыну надзвычайнай прыцягальнасці і папулярнасці эстэцкай паэзіі Л. Дранько-Майсюка ў шырокай публікі 1980-х — пачатку 1990-х гадоў выдатна вызначыла Вольга Русілка: тут “пануе радаснае адчуванне паўнаты жыцця, суладнасці закаханых душ і нейкай таемнай змовы людзей, рэчаў і прыроды, музыкі і фарбаў” [11, с. 244]. Гэтае эстэцтва кантраставала з уяўленнем пра беларускую літаратуру як такую, што “большую частку свайго свядомага існавання праседзела на чорным хлебе рэалізму і служэння народу” [11, с. 244], і, дададзім, высокія беларускія літаратурныя традыцыі часоў сярэднявечча ды барока заставаліся і ўсё яшчэ застаюцца мала даступнымі айчыннаму чытачу.

Ад самага пачатку творчага шляху Л. Дранько-Майсюка захапляў еўрапейскі авангард. Ён умеў бачыць, як жывапісец, і вяртаць чытачу колішнія ўражанні ад жывапісу (музыкі, іншых відаў мастацтва): “Здаецца, і пальцы, як груца ў віне / З абруса сцякуць на масніцы” (в. “Пляц волі”, з падзагалоўкам “Успамін былога рабфакаўца”); або: “Відэльцы і рэшткі вяндліны / Падскоквалі на цыраце. / Збіваліся ў гурбу гадзіны / На зрушаным цыферблаце”; “Часопісы, кнігі, афішы / Ад рук і вачэй адляталі” (в. “Кола”, з героем У. Дубоўкам); або “Вярнуцца да Віцебска с клічам, / Які / Узвіхрыць будзённасці шэрыя транты…”; “Да бруку ляцелі крыжы і цвікі, / Сцягі караблёў і ўчарнелыя ванты. / Не чулі, не бачылі вартаўнікі, / Як сноўдалі злодзеі і спекулянты” (в. “Віцебск. 1922”, з героем Маркам Шагалам) [7, с. 43; 48; 56; 53]. Спалучэнне урбанізму — ужо з рэйкамі на мінскіх вуліцах (але яшчэ з падковамі, коньмі), лефаўскі (У. Маякоўскага) жоўты колер і алюзійныя згадкі тэкстаў У. Дубоўкі (“Кругі”) і Язэпа Пушчы (“Лісты да сабакі”) вызначаюць авангарднае гучанне наступнага верша: “Як боб, рассыпаецца свіст уначы — / На рэйкі, на дрот і на бляху. / Трамвай адлюструецца ў Свіслачы / Шпалерынай жоўтага даху. // І з моста далей прапаўзае / Стракаты, нібыта афіша — / „У памяшканні чыгуначнага вакзалу / Выступаюць паэты «Узвышша»“. // О, рэвалюцыйная паэзія… / З чаканнем атакі, / З люмпэн-крылымі журавамі, / З лістамі да каханай і сабакі/ І музычнымі вечарамі. // Сімфанічная стрункасць падкоў / І багатая срэбрам вуздэчка / Да трамвайных даносяць званкоў / Крамны водар мястэчка” (в. “У Менску”) [3, с. 114].

Менавіта ў кнізе Л. Дранько-Майсюка “Акропаль” сцвердзіўся той стыль мадэрн, у якім запанавалі плаўныя, гнуткія выяўленчыя лініі, перапляценні свайго і экзатычнага, выбраныя колеры і іх адценні, выразныя інтанацыйныя і гукавыя перыяды, гравюрная дакладнасць дэталяў і

асабліва — стылізаваная раслінная атрыбутыка. “Амываеш мой сумны пагляд / Хваляй рук-ручаінаў. / Тваё цела абвіў вінаград / Старажытных Афінаў. // Ён зялёны, як мора ўскалых / На дзіцячых малюнках; / Ён паспее ў абдымках маіх / І ў маіх пацалунках. // І як першую гронку сарву — / Патану ў вадаспадзе! / Наляціць на маю галаву / Вадаспад вінаградзін. // Я спазнаю да кроплі нектар / Пачуццёвага выйсця, / Прадзіраючыся праз гушчар / Вінаграднага лісця. // Я закрыю тваю галізну / Пераможным дыханнем / І жаданне тваё ахіну / Гэткім самым жаданнем” (в. “Завушніцы”) [2, с. 22–23]. У падобным “мадэрнісцкім барока” (вызначэнне У. Конана [10, с. 7]), дзе пануе незвычайна-яскравая закаханасць, можна пачуць водгук прэцыёзнай французскай літаратуры канца XVII — пач. XVIII стст. і асабліва — барокавых “галантных фэстаў” («галантных празденств») XVIII стст. з іх вытанчаным фліртам. У гэтым семантычным полі Л. Дранько-Майсюк набліжаецца да жывапісу Антуана Вато і паэзіі вершаў Поля Верлена па матывах “галантных фэстаў”.

“Цудоўная А.”, да якой звяртаецца лірычны герой Л. Дранько-Майсюка, гэта загадкавая каханая, у чыім абліччы паядноўваецца ідэальнае са зрэдку пазначанымі прыкметамі звычайнага жыцця. Звязваюцца з ідэямі барока і матывы тэатральнай, музычнай культуры, якая абвастрае пачуцці лірычнага героя: “Рука вышэй за музыку і вершы, / Калі яна – твая рука! / І позірк твой, за матылька лягчэйшы, / Ляціць на просьбу спевака. // У просьбе той блакітна-італьянскай, / У элегічным tremolo – / Плыве трыр-эма даўніны раманскай, / Вясло кладзецца на вясло” [2, с. 32]; “З нечаканасцю шляхетнаю, / Забягаючы ў мой верш, / Ножку мне сваю балетную / Пры сустрэчы падаеш…” [2, с. 80]; “Там кожнай дадзены струне / Спалох непрадказальнай цноты, / І на прасцінным цёмным дне, / Як матылькі, заснулі ноты” [2, с. 90]; “Які флейтыст, які скрыпач / Каханню вымавіць: „Дабранач“?! / Твой светлы пашч – праўдзівы плач / Каларатурнага сапрана” [2, с. 90].

Фантазійны партрэт А. непадуладны звычайным, рэальным партрэтным характарыстыкам. Яе цень “лілейны”, і кладзецца ён не на дол, а на сэрца паэта; голас — эратычны, амаль прадметны і прыцягальны: “Ты абдымаеш голасам мяне — / Павоем эратычнае навукі, / І голас твой у гэты міг мацней / За мілас – грацыёзны і бязрукі” [2, с. 42]; яе вочы — “дзве маслінавыя зоркі”, а настрой апісваецца наступным чынам: “Убачыў я, што на масліны / Праз дым і золата слязы / Ляглі калючыя сцябліны, / Завязаныя на вузлы” [2, с. 37].

Асаблівую ролю ў лірыцы Л. Дранько-Майсюка адыгрывае фларыстычная вобразнасць. У ёй вельмі выразна выяўляецца як сувязь паэта з традыцыяй, так і моцны кантраст з ёю. Беларускія паэты — прыхільнікі Красы ў пачатку XX ст. *часцей* паэтызавалі менавіта някідкае, стоенае

харство “забранай” радзімы; яно было патрыятычна-матываваным і ў вялікай ступені сімвалічным. Такое харство вызначала таксама і беларускую лірыку інтымных перажыванняў; напрыклад, у радках У. Дубоўкі: “Васількі збіралі, васількі / а у жыце спелым, ля ракі” [9, с. 136]; “Зубцамі чорных стрыжаных валос / ты мне нагадвала валошку ў жыце” [9, с. 120]; “Дзіваваўся і так кахаў, — / наглядзецца не мог калісьці. / Зубцамі чорных валос — галава / васільком здавалася шалясцістым” [6, с. 95] У інтымнай лірыцы Л. Дранько-Майсюка красуе той жа васілёк, валошка ў жоўтым жыце, і ўвасабляе ён тую ж тэму роднага, беларускага, але менавіта ў арнаментальнай, звязанай з экзотыкай, стылістыцы (якая і пазнаецца ўжо як аўтарскі стыль Л. Дранько-Майсюка): “Рука твая адчуе шум бяздонны, / Чужыны радасны апёк. / У валасах туманных і лімонных / Успыхне родны васілёк. // Сапфірынка ў акіянічным жыце” [2, с. 32].

Увогуле ў тэкстах Л. Дранько-Майсюка захоўваецца гэтая вобразная “кветкавая” амбівалентнасць: прыгажуні-кветкі з самымі незвычайнымі назвамі, фарбамі і “характарамі” наймоцна звязаныя з зусім будзённай давыдгарадоцкай градой, на якой іх вырошчвае маці паэта. Невыпадкова тыя вершы, дзе вобраз каханай вельмі паслядоўна агорнуты фантазійным вэлюмам, дзе заўважаюцца абрысы лірычнага сюжэту, — з большай ці меншай выразнасцю звязваюцца з прыкметамі менавіта традыцыйна-беларускага жыцця. “Ты — з глыбіні віёлавых садоў! // І снежань упрыгожыўшы сабою, / Не закрываешся ад халадоў / Ні хустачкай і ні маёй журбою. // Як хрызантэма, мокне галава… / Халодны дзень у кожную хвіліну / Цалуе і не кіне цалаваць / Твае пялёсткі, лісце і сцябліну. // Непаслухмяная, — ты йдзеш туды, / Дзе нават мілаваннем не сагрэцца; / Дзе чысціня кастальскае вады / Бярэцца ў лёд і ў лёдзе застаецца. // Я ведаю, што харству твайму / Не падабае выгляд местачковы, / Ды каб лягчэй перацярпець зіму — / Хоць паўтары за мной такія словы: // Да хаты Майсюковай / Іду я па сняжку / У хустачцы пуховай, / У белым кажушку” [2, с. 69]. Тут вобразны партрэт каханай, спавіты раслінным “хрызантэмным” арнаментам з віёлай (так называецца і кветка з фіялкавых, і музычны інструмент), з кастальскай крыніцай (алегорыяй Апалонава паэтычнага натхнення) завяршаецца стылізаванай “фальклорнай” замовай-абярэгам (в. “Я ведаю цябе ад хрызантэм…”).

Яшчэ Л. Дранько-Майсюк надзвычай любіць паэтызаваць тапаграфію. Асабліва любімыя аб’екты такога апісання — Давыд-Гарадок і Мінск (заўважым, што нароўні з “шыпшынавым”, “узвышаўскім” Мінскам апяваецца і сучасны — з яго ландшафтамі, архітэктурай, якія робяцца складнікамі яскравых вобразаў, накшталт: “Мы йшлі далей, і колер фіялетавы / Усё гусцеў і не рабіўся іншы, / І на Тэатр Музычнае Камедыі / Ляцелі фіялетавыя вішні” (в. “На вуліцы Сухой у змроку радасным…”),

або: “Табе адной я пакажу, / Перагарнуўшы неба атлас, / Куды схавацца ад дажджу / Каля Вялікага тэатра” (в. “Табе адной я пакажу…”) [2, с. 90]. Найбольш вершаў з “тапаграфічнымі” назвамі змешчана ў “Кнізе для спадарыні Эл”: “У Музычным завулку”, “Прамінуўшы Ратамскую”, “Вяртаючыся на Францысканскую”, “Паблізу Нямігі”, “На Ерусалімскай” і інш.

Між тым шостая кніга Л. Дранько-Майсюка “Акропаль” зрабілася пэўнай мяжой, за якой у яго творчасці “мастацтва дзеля мастацтва” пачало яўна саступаць матывам з дамінуючымі сацыяльнымі маркіроўкамі. Грамадзянскія матывы паэт звязвае з абавязковай для сябе Красой, раскрывае іх у сваёй эстэцкай стылістыцы. Якім жа чынам?

Найперш — праз статусныя адсылкі да хрэстаматыйнай, высокай класікі. “Ці гэта памяць узвышае нас? / Ці водгулле, што вечнасцю здаецца? / „Над хвалямі…“, — прамоўлю, і ў адказ: / „…сінеючага Ніла…“, — адгукнецца. // Ды не заўсёды, і знікае сон. / Радзіма — жвір, і гэты жвір сплывае. / “Ад прадзедаў спакон…” — а што спакон? / Я ведаю, а мой сусед не знае” (“Ці гэта памяць узвышае нас?”, з адсылкай да радкоў М. Багдановіча і Я. Купалы) [7, с. 28]. Яшчэ ў кнізе паэта “Тут” (1990) прагучаў матыў той любові да радзімы, якая не выключае горкай праўды пра яе: “Што ні было — усё ж радзіма, / І што ні ёсць — усё ж свая, / Часцей з сабачымі вачыма, / Чым з вольным горлам салаўя. // Радней няма, бліжэй таксама, / Мой родны кут, мой мілы кут… / І застаецца лепшым храмам / Твой кожны дол, твой кожны груд” [7, с. 41]. (У гэтым вершы парафраза з “Новай зямлі” Я. Коласа спалучаецца з рэмінісцэнтнай згадкай в. “Грешить бесстыдно, беспробудно…” А. Блока: “Да, и такой, моя Россия, / Ты всех краев дороже мне”).

Падобныя матывы выраслі ў асобную тэму ў зборніку вершаў і прозы Л. Дранько-Майсюка “Паэтаграфічны раман” (2002), дзе апаланічы паэт здзівіў свайго чытача і абсцэннай лексікай, і меланхалічнымі метафарамі, напрыклад: “Вось так шанцуе беларусу / З чужое кварты піць віно, / Каб не ступіць за тую рысу, / Дзе ўжо суцэльнае гаўно” (в. “Застацца на парозе славы…”) [6, с. 39]; “думаў, пэўна, пра магчымасць / Пісьма інакшага і рытму, / Як і пра тое, што злачынна / Паэзія трымае брытву; // Што ўсе бяздомнікі ў дарозе / Тужліва мараць аб начлезе; / Што добра п’ецца на марозе / І цёпла ў беларускім снезе” (“У Менску — людна, гнойна, позна…” [6, с. 58], і нельга не заўважыць тут адсылку да вобраза Арс. Таркоўскага: “Когда судьба по следу шла за нами, / Как сумасшедший с бритвою в руке” з верша “Первые свидания”). Раскошу ўлюбёных паэтавых жывых кветак замянілі сухія імартэлі, якія ўзнікаюць у адным кантэксце з гібеллю Янкі Купалы (на лесвіцы гатэлю “Масква”) — змярцвеннем беларушчыны: “Даляры памяняць на сон, / І спаць, калі магчыма гэта, / Да крыку ранішніх варон / У беларускамоўным гета. // А немагчыма, дык не

спаць; / Купалу згадваць, што ў гатэлі / Край лесвіцы убачыў пяць / Сухіх пялёсткаў… Імартэлі…” [6, с. 61].

Шматмернасцю ў “Паэтаграфічным рамане” вылучаюцца таксама наступныя радкі: “Не спяваць, а дакранацца / Голасам да нематы, — / Вось адзінае мастацтва, / На якое здатны ты. // І ў душы, нібыта ў полі, / Відната як пекната, / І становіцца паволі / Роднай мовай немата. // Так і быць яно павінна, / Тут — ніякае бяды, / Цвет люляюць на галінах / Моўчкі майскія сады; // Моўчкі сонца палымнее / На маўклівы крыж дарог… / Беларусь маўчаць умее / Гэтаксама ж, як і Бог” [6, с. 68]. У гэтым вершы месца канкрэтызаваных скрушлівых сентэнцый займаюць вобразы анталагічныя. Чалавек мусіць прыняць свет з усімі яго драмамі, з усёй той невыказнасцю і неспасціжнасцю быцця, якія найлепш ілюструюцца веліччу прыроды. Усведамленне маласці, слабасці чалавечых сіл адольваецца хіба што вераю ў вышэйшы промысел. Аднак, насуперак словам-замовам “так і быць яно павінна, тут — ніякае бяды”, пафас верша застаецца драматычным, боль лірычнага героя ад усведамлення свайго бяссілля перад конам — не суцішаным. Асацыятыўна верш звязваецца з Багдановічавымі словамі пра народ, чыю душу “абакралі, — у ёй нават мовы няма”, і з яго ж класічным гуканнем “пачуйце жа гэта, пачуйце, хто ўмее з вас сэрцам чуваць!” (радкі Багдановіча з верша “Народ, Беларускі Народ!”). Сучасны паэт глыбока разумее “трагічнае харaство” (У. Жылка) гібелі і тых беларусаў-рамантыкаў, якія, напрыклад, у Заходняй Беларусі, залежнай ад польскіх уладаў, змагаліся за сваю будучыню, але і ўладамі савецкімі былі няўхільна знішчаны ў 1930-я гады (з пазнейшай поўнай рэабілітацыяй). Гэтая тэма раскрываецца ў прыгожых вобразах паэмы Л. Дранько-Майсюка “Твая Марыя”, што прысвечана Юрку Лістападу, удзельніку нацыянальна-вызваленчага руху на Случчыне 1920-х гг., і яго жонцы Марыі, іх каханню.

Паэт піша: “Твая Марыя, Юрка Лістапад, / Перад люстэркам, як перад іконай… / Вачэй стамлёных ластаўчын пагляд / Напоўнены гаркотаю бяздоннай. // <…> Менск дыхае цырульнікам старым / І голіць змрок трамвайнаю дугою. / На Свіслач апускаецца кілім / Фастрыгаваны флёксаю й тугою. // <…> О Маці-Беларусь — (Купалаў троп, / Знясілены пакорай і разладам!) — / Пацалаваны твой іконны лоб / Марыяю і Юркам Лістападам” [5, с. 37, 42]. Вядома, што ў 1926 г. Янка Купала напісаў адзін з найлепшых сваіх вершаў “І прыйдзе…” па ўражаннях менавіта ад так званага “Лістападаўскага” судовага працэсу. Сапраўды, няма таго жыццёвага болю і друзу, якія паэт не мог бы ахінуць прыгажосцю — хоць бы і скрушна-сумнай.

Трывожная тэма знікомага быцця ўжо ва ўласна-асабістым вымярэнні доўжыцца ў вершах Л. Дранько-Майсюка з “Кнігі для спадарыні

Эл”. Так, старэнню, “подыху згасання” прысвечаны верш “На Койданаўскай”, у якім паэт ізноў не баіцца быць гранічна шчырым, і з шасці яго строф варта працытаваць дзве апошнія: “Ды нішто не паможа пазбыцца / Адчування гаркоты пустой, — / Ты яшчэ на паверхні, як быццам, / Але ты ўжо — не той, ты — не той! // Ты — стары, тваё княства ніколі / Не заззяе крулёўскім агнём, / І, як Вітаўт у віленскім полі, / Ты не станеш ужо каралём” [5, с. 119]. Адкрытасць самых інтымных перажыванняў (і адчуванне свайго старэння — з такіх) ізноў рэалізуецца ў гарманічных вобразах з адсылкамі да высокай культуры. Доказам гэтаму — і верш “Дзікая балерына”, дзе мы пазнаём былую авангардысцкую свабоду, рэзкія вобразныя кантрасты і — новую аголенасць пачуццяў лірычнага героя: “Ты — дзікая балерына; / Ты музу маю станцоўвала ў музку. / Табе я ўсё аддаваў, акрамя сына / І магчымасці думаць па-беларуску. // Ты, — развітальная сцюжа, — / Падаравала мне снежнае лета: / Танец маленькага Прынца з Ружай / На вузкім лёдзе гранітнага парапета. // І я хадзіў па карнізах / Спатканняў начных, / Лагодзячы лепшы з тваіх капрызаў — / Лона ўскалых. // Але аднойчы пад лідскае піва / Падумалася мне: // „Ты мяне асляпіла, / А я цябе — не…“ // Хацеў спытацца: „Скажы…“ / Прагнуў даведацца: „Ты б хацела…“ / Аднак уцякала з маёй душы / Дзікая рызыка твайго цела. // О, як яно знікала, плыло / І не рабілася родным; / Адзіным у свеце такім было / Грацыёзна-плодным! // У яго апускаўся, як у раку, / І прасіў цябе з менскай далечы: / „Нарадзі мне дачку, / Мяне пакідаючы!“” [5, с. 97]. У гэтым вершы паэт адсылае нас да музыкі — адажыа Маленькага прынца і Ружы з балета Яўгена Глебава “Маленькі прынц” па гісторыі А. дэ Сэнт-Экзюперы; гэтая мелодыя зрабілася ў Беларусі адной з самых транслюемых у рэпертуары музычнай класікі XX ст.

Узоры эсэістычнай і лірыка-эмацыянальнай прозы Л. Дранько-Майсюка таксама зрабіліся вельмі вядомымі і папулярнымі ў абазнанага беларускага чытача. У кнізе “Акропаль” у жанры ego-essai паэт разгортвае лірычны сюжэт са скразным матывам закаханасці і пошуку прыгажосці пад назвай “Ратаванне Грэцыяй”: паэт і дзяўчына ляцяць туды, “каб увайсці ў гэтую краіну, як у чыстую ваду…” [2, с. 11]. Тут, верыць паэт, дзяўчына забудзецца на свой паслячарнобыльскі страх кахаць, нараджаць; тут, у Афінах, Дэльфах, Пірэі, ля Кастальскай крыніцы — валадарства Апалона на Парнасе, — ад іх сплывуць папярэднія “бяссонныя ночы і галаваскрутныя дні”. На Парнасе ім згадаецца наш “вясёлы палясоўшчык Тарас” (згадка пра паэму “Тарас на Парнасе”, на беразе Карынфскага заліва яны пабудзяць кучаравага Эрота, а ля вечназялёных міжземнаморскіх лаўраў прыгадаюць радкі Уладзіміра Дубоўкі пра “поўдзень, у лаўры спавіты…” [2, с. 16].

Менавіта ў гэтым эсэ Л. Дранько-Майсюк выразна акрэсліў адзін з вытокаў свайго таленту: “Тысячы феерычных слоў нараджаюцца ўва мне, тысячы неверагодных вобразаў. І ўсё гэта адначасова. Я разгублены, я згубіў іхнія таленавітыя пачаткі і геніяльныя завяршэнні. Як у неахопнай гісторыі Старажытнай Грэцыі вельмі цяжка адрозніць міф ад праўды, а праўду ад легенды <…>, так зараз і ў маёй душы зусім немагчыма сапраўднае аддзяліць ад прыдуманага, вымаўленае ад напісанага. Немагчыма!” [2, с. 9].

Аналагічнай імпульсіўнай паэтыкай вызначаецца і аўтабіяграфічная аповесць-эсэ “Стомленасць Парыжам”. Яна складаецца з кампазіцыйна вылучаных 16 раздзелаў, што, аднак, не вельмі істотна падзяляе феерычную вобразную плынь цэлага аповеду. Аўтарская рэфлексія афармляецца то ў прымроеныя сцэнкі (прычым неабавязкова “французскія”: напрыклад, мроя аўтара пра вуліцу Койданаўскую ў Менску, дзе “юны нячэсаны маладняковец з папяроскаю за чырвоным вухам і чырвоным касніком на грудзях лаяў Змітрака Бядулю, а побач з маладнякоўцам стаяла чарнявая маладняковка і таксама нешта пагрозліва выкрыквала” [2, с. 101]); то ў метафарычныя малюнкі, то ў перыфразы і афарызмы. Так, у розных кантэкстах паўтараецца думка пра тое, што “хутка Парыж будзе разбураны”: гурма вясёлых афрыканцаў на парыжскім бульвары, у атачэнне якой трапіў паэт, падаецца яму Чорным акіянам, што “ілюструе сабою няўхільнае дэмаграфічнае ператварэнне Еўропы ў Афрыку” [2, с. 124]. Парыжу як сімвалу традыцыйнай еўрапейскай культуры пагражае таксама “стагоддзе суцэльнай мастацкай галечы, пара камп’ютэрных пачуццяў” [2, с. 107]. Зрэшты, плынь рэфлексіі няспынная і вельмі зменлівая, у ёй лёгка знаходзіцца і супакаенне: “Мяне аблягае ноч, але мне свеціць вежа Эйфеля — начны таршэр Парыжа” [2, с. 117]. Знітоўваецца тэкст пастаяннымі зваротамі апавядальніка да постаці, творчасці Гіёма Апалінэра. Менш уласцівым для Л. Дранько-Майсюка з’яўляецца адкрыта публіцыстычнае маўленне, аднак яго творы такога гучання таксама прывабліваюць чытача вытрыманай рытмічнасцю, і разам з тым інтанацыйнай выразнасцю: “Ірландыі маленькія сыны… / Ніхто не навучыў іх мове гэльскай, / Таму ім па-ангельску сняцца сны / І па-ангельску лаяць ім ангельцаў” (нізка “Ірландыя”) [5, с. 32]. І гэтая фраза натуральна суседзіць з выкшталцонымі: “Сініца-адамант, няхай арфічны шоўк / Арфічным упіваецца ядвабам; / Я ў Дубліне зялёны дом знайшоў / Паміж царквою і вясёлым пабам” [5, с. 31].

Паэт, аднак, з любой далечы лёгка вяртаецца да сябе-натуральнага — без псіхалагічнага комплексу правінцыяла: “У гэтай цемрадзі густой, / У гэтай цемрадзі дажджлівай / І мне патрэбны – крэсла, стол / І куфаль сонечнага піва. // У гэтых вулках і дварах, / У горадзе фламандскім гэтым / І

мне патрэбен цёплы дах / І ўтульны водар цыгарэты. // <…> Я нібы птушка, для якой / І ў цемры шлях ляжыць дадому, / Якая ў далечы чужой / Шукае на гняздо салому” [7, с. 158].

Асаблівая любоў да сваіх пенатаў раскрылася ў эсэістычным нарысе Л. Дранько-Майсюка “Горад Боны і Давыда” (2009). У гэтым ego-essai аўтар выдатна спалучыў гісторыю, геаграфію, дэмаграфію, тапаграфію родных мясцін, прапануючы нам менавіта мастацкае народазнаўства, або, іншымі словамі, эстэтычнае мадэляванне народазнаўчага матэрыялу [1, с. 4]). Таму этнаграфізм, заяўлены ў назвах раздзелаў твора, вельмі моцна звязаны з аўтабіяграфічным пачаткам. У паэта, які глядзіць у мінулае ўжо з XXI стагоддзя, мацнейшая настальгія, большае расчараванне цывілізацыяй, а таксама і больш выразнае стаўленне да матэрыяльных і духоўных з’яў як да артэфактаў — красамоўных вынікаў чалавечай дзейнасці на працягу стагоддзяў, пачынаючы з XII ст., якім датуюцца энцыклапедычныя звесткі пра ўзнікненне на Палессі Давыд-Гарадка. З кожнай эпохі Л. Дранько-Майсюк вылучае па некалькі яскравых падзей, у плыні якіх высокі статус Давыд-Гарадка то мацнеў, то скасоўваўся. Буйным планам пададзены лёсы славутых славянскіх княскіх дынастый, што перакрыжоўваліся ў мястэчку, уплывы на яго развіццё Крэўскай уніі і Магдэбургскага права, уваходжанне ва ўладанні каралевы Боны Сфорца... І ўсё афарбоўваецца маляўнічым маўленнем. Чытач даведваецца, што, плывучы вялікімі і меншымі рэчкамі, самавітыя гарадчукі гандлявалі самымі рознымі таварамі: ад вэнджанага мяса і сухіх слівaў да кавальскіх, бандарных і шавецкіх вырабаў; што сярод іх былі майстры і лёды (марожанае для продажу ў Варшаве) гатаваць, і рабіць выдатныя фатаграфіі. А пазней — вырочваць кветкі ды гандляваць кветкавым насеннем. “З часу панавання Аляксандра Ягелона гарадчукі карысталіся правам бяспошліннага гандлю. На мяжы 15 і 16 стагоддзяў Давыд-Гарадок уваходзіў у вобласць так званага пінскага гандлю, на шляхах якога стаялі мытныя каморы ў Чарнобылі, Мазыры, Тураве, Дубровіцы, Луцку, Чартарыйску, Берасці, Слоніме і ў самім Пінску. У 1529 годзе і ў Давыд-Гарадку паставілі камору…”. Гандаль для палешукоў быў заняткам спрадвечным, падкрэслівае пісьменнік, звязаным з праходжаннем міжнародных гандлёвых шляхоў па рэках гарадзецкага наваколля, таму “дарога з геаграфічнай меры пераходзіла ў міфалагічную, набывала рысы паганскага бажка”; гэтаксама ж — і лодка. Яна — “другая хата, хата на вадзе”, і яна зноў вяртае апавядальніка да разваг пра “вялікую прастору марудных, а вясною бурлівых рэк”, якія ва ўсёй сваёй красе (даўжыні і разгалінаванасці) раскашуюць на старых геаграфічных картах.

Уся творчая дзейнасць Л. Дранько-Майсюка на мяжы XX–XXI стагоддзяў, як бачым, была і застаецца непарыўна звязанай з ідэяй

паэтызацыі высокай прыгажосці. Беларускі паэт бачыць Красу і ў штодзённым жыцці, і ў магчымасці свабодна пачувацца ў інтэлектуальнай прасторы, быць сваім у свеце кніжных ведаў. Асновай пазітыўнага светаадчування застаецца ў яго творчасці патрыятычная традыцыя. Дзякуючы патрыятычнаму пафасу Л. Дранько-Майсюк не губляе здольнасці выказваць нават самыя трагічныя сэнсы ў рафінаваных мастацкіх формах, пазбягаючы непасрэдна-публіцыстычнага мастацкага маўлення. Не баючыся выглядаць залішне тэндэнцыйным, паэт пашырае семіясферу беларускай культуры, напаўняючы яе выразна эстэтызаванай вобразнасцю.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Бароўка В. Ю.* Мастацкае народазнаўства ў беларускай літаратуры XX стагоддзя (на матэрыяле прозы) : манаграфія. Віцебск : УА "ВДУ імя П. М. Машэрава, 2009.
2. *Дранько-Майсюк Л.* Акропаль: Паэзія. Эсэ. Мінск : Мастацкая літаратура, 1994.
3. *Дранько-Майсюк Л.* Гаспода : выбранае. Мінск : Мастацкая літаратура, 1998.
4. *Дранько-Майсюк* Л. Горад Боны і Давыда // Дзеяслоў. 2009. № 38. С. 54–88.
5. *Дранько-Майсюк Л.* Кніга для спадарыні Эл : Проза, вершы, п'еса. Мінск : Кнігазбор, 2012.
6. *Дранько-Майсюк Л.* Паэтаграфічны раман : Вершы, проза. Мінск : Кніга, 2002.
7. *Дранько-Майсюк Л.* Тут : Вершы, паэмы, эсэ. Мінск : Мастацкая літаратура, 1990.
8. *Дранько-Майсюк Л.* У Вільні і больш нідзе // Дзеяслоў. 2009. № 4. С. 5–25.
9. *Дубоўка У.* Выбраныя творы : у 2 т. Мінск : "Беларусь", 1965. Т. 1 : Вершы.
10. *Конан У.* Стомлены эстэт з "Чырвонай кнігі" : Бліц-крытыка // Літаратура і мастацтва. 1998. 30 студзеня. С. 7.
11. *Русілка В*. Акропаль па-беларуску, ці Ратаванне Прыгажосцю // Полымя. 1995. №3. С. 243–248.
12. *Сінькова Л. Д.* Паміж тэкстам і дыскурсам : Беларуская літаратура XX–XXI стст. : гісторыя, кампаратывістыка і крытыка (літаратурная крытыка, артыкулы, гутаркі). Мінск : Паркус плюс, 2013.

УДК 82.09

РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ БОРИСА РЫЖЕГО: ПОЭТИКА БОГООСТАВЛЕННОСТИ И ДЕПРЕССИВНЫЙ ДИСКУРС

Н. И. Флоря

Минская духовная семинария,
Жировичи, Беларусь, florya_nazar@mail.ru

В статье анализируются темы богооставленности и метафизического скепсиса в творчестве Бориса Рыжего. Особое внимание уделяется эстетическому парадоксу, когда в его стихах переплетаются христианская символика и поэтика маргинального. Также акцент делается на богоборчестве лирического героя, который отрицает Бога, но продолжает с Ним напряженный диалог.

Ключевые слова: Борис Рыжий; русская поэзия конца XX века; религиозные мотивы; богооставленность; поэтика трагического; лирический герой; экзистенциальная лирика; интертекстуальность.

RELIGIOUS MOTIFS IN BORIS RYZHY'S LYRICS: THE POETICS OF GOD-FORSAKENNESS AND DEPRESSIVE DISCOURSE

N. I. Florya

Minsk theological seminary,
Zhirovichi, Belarus, florya_nazar@mail.ru

The article analyzes the themes of abandonment by God and metaphysical skepticism in Boris Ryzhy's works. Particular emphasis is placed on the aesthetic paradox of his poetry, where Christian symbolism merges with the poetics of marginality. The study also highlights the God-fighting stance of the lyrical persona, who rejects God while maintaining a fraught dialogue with Him.

Keywords: Boris Ryzhy; Russian poetry of the late 20th century; religious motifs; godforsakenness; poetics of the tragic; lyrical hero; existential lyric poetry; intertextuality.

В настоящее время нередко звучат тревожные прогнозы о кризисе литературы, утрате ее прежнего влияния и глубины. Однако вопреки этим пессимистичным оценкам русская словесность продолжает обогащаться яркими именами авторов, чье творчество не только отражает дух времени, но и вносит неоценимый вклад в развитие отечественной письменной

традиции. Среди таких фигур особое место занимает Борис Борисович Рыжий (1974–2001) — поэт, чьи стихи, пронизанные экзистенциальной тоской, бунтарским духом и лирической откровенностью, стали одним из самых значительных явлений русской поэзии конца XX — начала XXI столетия.

2025 год приобретает особую символическую значимость в контексте памяти о поэте: он становится своеобразным рубежом между двумя важными юбилеями — 50-летием со дня его рождения (2024) и 25-летием со дня трагического ухода (2026). Эти даты не только актуализируют интерес к творчеству Рыжего, но и побуждают к новым попыткам осмысления его наследия, которое, несмотря на относительно небольшой объем, обладает поразительной художественной силой и глубиной.

В данной статье предпринимается попытка рассмотреть ключевые аспекты поэтики Бориса Рыжего, уделяя особое внимание мотивам богооставленности, маргинальности и депрессивного дискурса, которые формируют уникальный художественный мир его стихов. Анализ этих тем позволяет не только глубже понять творческую индивидуальность поэта, но и обозначить его место в русской литературе, где трагическая искренность Рыжего продолжает находить отклик у новых поколений читателей.

Лирике Бориса Рыжего имманентно присущ депрессивный пафос, свойственны эмоции уныния, обиды, ощущение приторности обыденного и пренебрежение метафизикой как чем-то отвлеченным и абстрактным, прямо не относящимся к делу:

> Небо как небо, бледные звезды,
> Луна как луна.
> Конечная точка отсчета жизни —
> Бутылка вина,
> Звездообразные слезы.
> Мысли о том, что ты ненужный и рыжий… [10, с. 30].

В этом его поэтика близка и понятна большинству постсоветских читателей, переживающих сходный экзистенциальный кризис, именно эта неотъемлемая черта его стихотворного творчества служит залогом широкой популярности поэта.

В психологии лирического героя Бориса Рыжего нетрудно заметить некоторый парадокс: острое, почти болезненное ощущение собственной уникальности и исключительного поэтического дара сочетается с пренебрежением к нему и стремлением от него отказаться. Собственно, предметом его веры выступает этот талант, который он, однако, не ценит и желает вернуть Богу «счастливый билет в жизнь»: «Не виню судьбу-злодейку, / свой талант ценю в копейку, / хоть и верую в него» [10, с. 121].

Самоидентификация Рыжего предельно ясна в его метапоэтической рефлексии: «Не просто подвернувшийся прохожий — / не писатель, не прозаик, а хороший / поэт, и это важно, господа» [10, с. 440].

Чрезвычайно важно обратить внимание и на другую ключевую черту его поэзии — болезненный страх одиночества и сильнейшая привязанность к друзьям. Причем часто эта зависимость обнаруживается не от конкретного лица, а от его искусственно смоделированного образа или паттерна отношений с ним: «Пока стучит твой тонкий каблучок, / я не умру». [10, с. 111]. Герой остро переживает зыбкость, краткосрочность и ненадежность человеческих отношений, испытывая потребность быть в центре внимания другого человека настолько, чтобы его собственные интересы полностью ушли на второй план.

«Город наш все еще город, о Кирн, но уж люди другие»,
мне жить в нем приелось, что Богу —
«разнообразность» молитв,
ночь обдает меня фарно-фонарно-серебряной гнилью,
взгляд мой пустует, как поле пустует в предчувствии битв.

«...Люди другие...», не верят ни в Бога...
Не чувствуют лета...
Нервы мои оголились как корни засохшего пня,
ночь обдает... я не знаю, не верю, что кто-то, где-то
ждет, в омут зеркала глядя, жалея, что видит себя,
а не меня [10, с. 36].

Остро переживается им и отсутствие достойного собеседника — равновеликой творческой личности, как то Тютчев или Блок:

Хочется позвонить
кому-нибудь, есть же где-то
кто-нибудь, может быть,
кто не осудит это
«просто поговорить».
Хочется поболтать
с кем-нибудь, но серьезно,
что-нибудь рассказать
путано, тихо, слезно.
Тютчев, нет сил молчать.
<…> Впрочем, есть номерок,
не дозвонюсь, но все же
только один звонок:
«Я умираю тоже,
здравствуй, товарищ Блок...» [10, с. 120].

Борису Рыжему свойственно сознательное равнение на классиков, выраженное в интертекстуальных отсылках: его претенциозное «Сквер будет назван именем моим» [10, с. 440] или «Это ты, Петербург… / дай я камнем замру — / на века, на века. Дай стоять на ветру и смотреть в облака» [10, с. 104] напрямую перекликается с ахматовским «А если когда-нибудь в этой стране / воздвигнуть задумают памятник мне…» [2, с. 203], демонстрируя амбивалентность самоощущения — между маргинальностью и притязанием на бессмертие.

Поэтическая одаренность вкупе с почти пророческой проницательностью воспринимаются лирическим героем Рыжего как тяжкое бремя и препятствие к счастью, отсюда — мучительное желание отказаться от своей прекрасной сложности, осознанной еще в детстве. Виталий Даренский отмечает, «универсальный сюжет духовной “инициации” [Бориса Рыжего. — Н. Ф.] имеет не одну, а две отправные точки. Это не только осознание себя „в сени смертной“ — т. е. в конечном и бессмысленном бытии — но и опыт переживания райского блаженства в детстве. И это переживание чрезвычайно важно — ведь без него у человека потом, скорее всего, уже не возникнет тоска по Вечности» [3, с. 212]. Именно эта экзистенциальная неукорененность в человеческих отношениях проецируется на поиск Бога как Личности и абсолютной Константы.

Религиозная проблематика у Рыжего выражается в требовании к Богу субъективного кенозиса — прямого, сверхъестественного откровения, которое раз и навсегда прекратило бы мучительный поиск Бога как Личности: «Мне наплевать, что космос — безграничность, / хоть и считаю: короток наш век! / Мне нужен „ТЫ“, мне нужен ты, как личность…» [10, с. 31].

Его лирический герой настойчиво отказывается видеть или слышать ответы Бога в повседневности, он «ищет знамения» (ср.: Мф 16:4) и ищет с такой самоотверженностью, что ради удостоверения в мистических вопросах готов эсхатологическим жестом переступить порог вечности. Примечательна оговорка: уйти из жизни можно почему-то лишь с кем-то простившись:

Ходил-бродил по свалке нищий
И штуки-дрюки собирал —
Разрыл клюкою пепелище,
Чужие крылья отыскал.
Ну что же ты, лети, бедняга,
Не бойся больше ничего.
Ты — здесь никто, дурак, бродяга —
Там будешь ангелом Его.
Но оправданье было веским,
Он прошептал его: «Заметь,
Мне на земле проститься не с кем,
Чтоб в небо белое лететь» [10, с. 124].

Одновременно лирический герой Рыжего обладает трезвым осознанием неправильности своей модели взаимоотношений с Богом. Для него Бог есть нечто принципиально инородное, внешнее и враждебное по отношению к нему самому, метафорически уподобляемое надзирателю в тюрьме.

Мой собеседник-бред ни черта не знать
Научил. В телаге, а-ля твой сосед — зэка,
Я шнырял по нему. Если Бог и дарил мне взгляд
Сквозь луну, то как надзиратель — сквозь пуп глазка. [10, с. 37].

Поэт верно отождествляет невозможность радостного восприятия действительности и отсутствие благочестивого отношения к высшему началу, что святитель Иоанн Златоуст называл «окамененным нечувствием» [8, с. 52].

Эта онтологическая отчужденность находит выражение в парадоксальном синтезе иконографического образа Христа Спасителя с типичной для 1990-х годов внешностью постсоветских маргиналов:

Огромный город — церкви, зданья, банки —
(где я всю жизнь нежданный гость)
похож на полусъеденный лосось,
чьи ломти спят на дне консервной банки.
Ну а Христа здесь приняли б за панка...
И каково лохматому б пришлось:
не отберешь же у собаки кость,
тем паче если ты противник палки. [10, с. 39].

Из этого намеренно диссонирующего образа поэт делает экзистенциально значимый вывод: существенно проще следовать интуитивному стремлению слиться с анонимной эстетикой массы, нежели примкнуть к какому-либо маргинальному кружку или течению, включая оформленную религиозную практику.

Мотив богооставленности становится лейтмотивом при описании любой неблагополучной среды: «Осень, дождь, потусторонний свет. / Как бы Богом проклятое место» [10, с. 379], а внешняя неблагоприятная обстановка побуждает героя искать утешения в иллюзорной семейной идиллии, и в такие минуты счастья поэт готов пытаться найти «общий язык» с Богом: «И так мне кажется, что понимаю Бога, / вполне готов его за все простить» [10, с. 118].

Удивительно, но в редких случаях помимо свойственного Борису Рыжему метафизического скепсиса в его творчестве прорываются стихи со

светлыми тональностями, где Господь признается Творцом и Промыслителем и к Нему можно обратиться с молитвенной просьбой: «О, великий, могучий, / помоги прокормить мне жену и ребенка» [10, с. 80].

Среди прямых отсылок к текстам Священного Писания можно выделить следующие стихи: «Не потому ли Бога проглядели…» [10, с. 199], — в нем Борис Рыжий созвучен с евангельскими мотивами нравственности, — или «Мне дал Господь не розовое море, / не силы, чтоб с врагами поквитаться, / возможность плакать от чужого горя, / любя, чужому счастью улыбаться» [10, с. 200], где поэт почти дословно следует за апостолом Павлом (ср.: Рим 12:15, 1 Кор 12:26). Также поэту свойственно убеждение в необходимости будущего воскресения мертвых, что является базисным элементом в вероучении значительной части религий: «Я умру, а после я воскресну» [10, с. 375].

Мортальный дискурс в поэзии Рыжего — не просто тема, а ключевое свидетельство интенсивности его религиозных и мистических поисков. Смерть становится последним аргументом, формой принуждения к диалогу с Всевышним.

Осип Мандельштам поэтически охарактеризовал Лермонтова: «А еще над нами волен / Лермонтов мучитель наш» [7, с. 178]. Эти строки следующим образом комментирует Олег Зырянов: «От Лермонтова исходит поистине магическая власть, и в первую очередь это проявляется в метрико-ритмических моделях, им феноменально апробированных, которые для всей последующей русской поэзии становятся источником фантастически могущественного влияния» [4, с. 50]. Таким образом, в стихотворной молитве «Я, молясь, просил Его: послушай, / не буди меня» [10, с. 215] Борис Рыжий, с одной стороны, созвучен лермонтовскому желанию «забыться и заснуть» [6, с. 128], но с другой — радикально противоположен: его герой жаждет окончания мучительного диалога, достижимого лишь через уход.

Как верно подметила Ирина Плеханова, «Влечение к смерти — тема героического романтизма или рефлексивного декаданса, она сопряжена с этическим и эстетическим вызовом… Поэт проживает свою судьбу как открытие и осознание вездеприсутствия смерти в самой непосредственной близости. Чуткость к мортальному воспринимается не как роковая расплата за исключительный дар, а как адекватный способ познания сути вещей и процессов. Следовательно, влечение к смерти… должно получить свое органичное этическое и эстетическое оправдание». [9, с. 18].

Чувство обостренной социальной рефлексии, неразрывно сплетенное с экзистенциальными и религиозными вопросами, является

неотъемлемым атрибутом его лирики. Наиболее ярко это заметно в стихотворении «Девочка с куклой»:

С мертвой куколкой мертвый ребенок
На кровать мою ночью садится.
За окном моим белый осколок
Норовит оборваться, разбиться.
«Кто ты, мальчик? — Я девочка, дядя.
Погляди, я как куколка стала...
— Ах, чего тебе, девочка, надо,
своего, что ли, горя мне мало?»
«Где ты был, когда нас убивали?
Самолеты над нами кружились...
— Я писал. И печатал в журнале.
Чтобы люди добрей становились...»
Искривляются синие губки,
И летит в меня мертвая кукла.
Просыпаюсь — обидно и жутко.
За окном моим лунно и тускло.
Нет на свете гуманнее ада,
Ничего нет банальней и проще.
Есть места, где от детского сада
Пять шагов до кладбищенской рощи.
Так лежи в своей теплой могиле —
Без тебя мне находятся судьи...»
Боже мой, а меня не убили
На войне вашей, милые люди? [10, с. 132].

Поэт бравирует своей высокой внутренней моральной жизнью, обличая лицемерие внешне верующих, тем самым выступая как апологет жизненной позиции «Бога в душе», что роднит его с некоторыми тенденциями постсекулярного поиска:

Вы умели, веря в Бога,
Так правдиво и легко
Ненавидеть так жестоко
Белых ангелов его [10, с. 119].

Религиозные взгляды Рыжего в целом близки к деистской парадигме. Таким образом, Бог не вмешивается ни в ход истории, ни в дела отдельных людей, но совершенно ясно, что все-таки Он существует, иначе все существующее не имеет ни причины, ни основания, ни цели бытия, а стало быть, является иллюзией, онтологическим нулем:

Глупость какая — Бог.
Что это — чувство? Звук.
Ежели так, какой
В смысле есть смысл. Нули
Мы, или новый слой
Луковицы-Земли… [10, с. 123].

Однако в частном богословии Бориса Рыжего допустима мысль о том, что Бог все же может вступать в личные взаимоотношения с людьми — таковых он почитает исключительными счастливцами, — ему подобное взаимодействие недоступно, в этой возможности он ограничен, следовательно, ему полагается снисхождение в области морали: «Вы не одиноки, / ибо с вами Бог. / Это так жестоко — / как я одинок. / Днем я пью, а ночью / я пишу стихи. / Это, между прочим, /все мои грехи» [10, с. 125].

К тому же ему, невинному страдальцу, за редкие минуты счастья и душевного благополучия приходится расплачиваться своей горькой судьбой, которая отнюдь к нему не благосклонна. Следовательно, его мировоззрению свойственна пассионарность, что роднит его с Достоевским: «Давай уйдем, / нам Петр откроет двери / нас пустят в Рай за жалость и за скуку» [10, с. 240].

В его творчестве также прослеживается мысль об особом духе «русской религиозности», однако подобное представление, как правило, ограничивается эстетической стороной вопроса и характерно скорее для дилетантского уровня осмысления.

При всем этом Борис Рыжий обладал невероятно чуткой религиозной интуицией, которую так и не смог — или не захотел — облечь в какую-либо догматическую или обрядовую форму. «Уход показал глубинную природу неразрешимого конфликта, когда душевная рефлексия сильнее активной духовной, творческой воли», — писала о нем Ирина Плеханова [9, с. 32].

Эта невоплощенность интуиции, неспособность найти адекватный язык для своего мистического опыта и стала, по большому счету, главной трагедией его жизни. Его вопросы носили подлинно мистический характер, требуя и соответствующего решения, от которого он сознательно и последовательно отказывался, предпочитая путь поэтического экзистенциального бунта. Такое отрешенное религиозное чутье замечательно описал Георгий Иванов: «Наши отвратительные, несчастные, одинокие души соединились в одну и штопором, штопором сквозь мировое уродство, как умеют, продираются к Богу» [5, с. 31], а как известно, Борис Рыжий «стихи Иванова любил» [10, с. 93].

Творчество Бориса Рыжего, при всей его кажущейся локальности и автобиографичности, давно переросло рамки «поэзии одного поколения»

или «городского фольклора», заняв свое законное место в пантеоне русской лирики второй половины XX века. Проведенный анализ демонстрирует, что через призму таких ключевых для поэта категорий, как богооставленность, экзистенциальное одиночество и маргинальный дискурс, его поэзия оказывается важнейшим звеном в развитии традиций русской метафизической лирики — от лермонтовского демонизма до экзистенциального отчаяния позднего Мандельштама, подтверждение чему находим в одном из стихов последнего, реминисценции на которое присутствуют в стихотворении Бориса Рыжего «С плоской „Примой“ в зубах…»:

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет [7, с. 153].

Особую актуальность наследию Рыжего придает именно его искренность, болезненная открытость темным сторонам человеческого бытия. В эпоху, когда литература все чаще становится продуктом конъюнктуры или эстетической игры, его голос звучит особенно пронзительно — как напоминание о том, что подлинная поэзия рождается на грани жизни и смерти, веры и богооставленности, надежды и абсолютного отчаяния.

Юбилейные даты (50-летие со дня рождения в 2024 году и 25-летие со дня смерти в 2026 году) — не просто формальный повод для новых публикаций и мероприятий, но важная веха для переосмысления места Рыжего в истории русской литературы. Его творчество, балансирующее между традицией и новаторством, между классической формой и современной урбанистической образностью, еще ждет своего фундаментального исследования. Данная работа, рассматривающая религиозные и экзистенциальные аспекты его поэзии, — лишь один из возможных подходов к изучению этого уникального художественного мира, который продолжает сопротивляться окончательным интерпретациям и однозначным оценкам.

Как представляется, главная заслуга Рыжего перед русской поэзией заключается именно в этой неразрешимости его текстов — они, подобно жизни самого поэта, остаются незавершенным диалогом с Богом, временем и собственной душой, диалогом, в который с каждым новым прочтением неизбежно включается и читатель.

Библиографические ссылки

1. Библия. М. : Издательство Московского Патриархата, 2013.
2. *Ахматова А. А.* Сочинения в двух томах. М. : Правда, 1990. Т. 1.
3. *Даренский В. Ю.* Мотив духовной инициации в поэзии Бориса Рыжего // Борис

Рыжий : исследования и материалы : коллективная монография / под ред. Н. Л. Быстрова и Т. А. Арсеновой. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2022. С. 204–218.

4. *Зырянов О. В.* Прецедентный текст М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу…» в поэтическом сознания Бориса Рыжего // Борис Рыжий : исследования и материалы : коллективная монография / под ред. Н. Л. Быстрова и Т. А. Арсеновой. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2022. С. 49–65

5. *Иванов Г. В.* Собрание сочинений : в 3 т. Москва: Согласие, 1993. Т. 2. Распад атома. С. 5–34

6. *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений : в 4 т. М. : Художественная литература, 1964. Т. 1. Стихотворения.

7. *Мандельштам О. Э.* Сочинения. Екатеринбург : У-Фактория ; М. : АСТ МОСКВА, 2008.

8. Молитвослов. М. : Благовест, 2011.

9. *Плеханова И. И.* «Безобразное — это прекрасное…» : жизненные и ментальные основания этики и эстетики Бориса Рыжего // Борис Рыжий : исследования и материалы : коллективная монография / под ред. Н. Л. Быстрова и Т. А. Арсеновой. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2022. С. 17–48.

10. *Рыжий Б. Б.* В кварталах дальних и печальных : Избранная лирика. Роттердамский дневник. М. : «Искусство-XXI век», 2021.

УДК 882. 6. 09–1

“ВЕРШАНЯТЫ”: ПАЭТЫЧНЫЯ МІНІЯЦЮРЫ Г. КАРЖАНЕЎСКАЙ

І. І. Шматкова

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,
Мінск, Беларусь, i.shmatkova@gmail.com

У артыкуле аналізуецца лірыка беларускай паэтэсы Г. Каржанеўскай, прадстаўленая ў яе зборніках “Вершаняты” (2005) і “Вершаняты-2” (2019), разглядаецца жанравая спецыфіка паэтычных мініяцюр як адметнай формы ў сучаснай беларускай лірыцы, раскрываецца ідэйна-змястоўнае напаўненне паэзіі аўтаркі, заключанае ў пошуках адвечных маральна-духоўных каштоўнасцяў у жыцці чалавека; вызначаецца роля і месца паэтычных мініяцюр у беларускай літаратуры.

Ключавыя словы: “Вершаняты”; паэтычныя мініяцюры; Г. Каржанеўская; беларуская паэзія; жанр; ідэйна-тэматычны змест.

«ВЕРШЕНЯТА»: ПОЭТИЧЕСКИЕ МИНИАТЮРЫ Г. КОРЖЕНЕВСКОЙ

И. И. Шматкова

Белорусский государственный университет,
Минск, Беларусь, i.shmatkova@gmail.com

В статье анализируется лирика белорусской поэтессы Г. Корженевской, представленная в ее сборниках «Вершенята» (2005) и «Вершенята-2» (2019), рассматривается жанровая специфика поэтических миниатюр как самобытной формы современной белорусской лирики, раскрывается идейно-содержательное наполнение поэзии автора, заключающееся в поиске вечных нравственно-духовных ценностей в жизни человека; определяется роль и место поэтической миниатюры в белорусской литературе.

Ключевые слова: «Вершенята»; поэтические миниатюры; Г. Корженевская; белорусская поэзия; жанр; идейно-тематическое наполнение.

“VERSHANYATY”: POETIC MINIATURES BY G. KORZHANEUSKAYA

I. I. Shmatkova

Belarusian State University,
Minsk, Belarus, i.shmatkova@gmail.com

The article analyzes the lyrics of the Belarusian poetess G. Korzhaneuskaya, presented in her collections “Vershanyaty” (2005) and “Vershanyaty-2” (2019), examines the genre specificity of poetic miniatures as a distinctive form in modern Belarusian lyrics, reveals the ideological and content content of the author’s poetry, which is contained in the search for eternal moral and spiritual values in human life; the role and place of poetic miniatures in Belarusian literature is determined.

Keywords: “Vershanyaty”; poetic miniatures; G. Korzhaneuskaya; Belarusian poetry; genre; ideological and thematic content.

Галіна Анатольеўна Каржанеўская — беларуская паэтэса, пісьменніца, драматург і публіцыст. Аўтарка цэлага шэрагу паэтычных зборнікаў: “На мове шчасця” (1973), “Мой сад” (1976), “Званы гадоў” (1980), “Жылабыла” (1983), “Вечны водгук” (1988), “Невымоўнае” (1991), “Асенні мёд” (1999) і інш. Як было ўжо зазначана, “самабытнасць яе творчасці, найперш лірыкі, абумоўлена адметнасцю характару і светапогляду паэтэсы, адсюль і своеасаблівасць лірычнай гераіні, заглыбленасць у духоўную сферу” [5, с. 130]. Выразная рыса яе паэзіі — драматызм светаўспрымання. Не будучы першаадкрывальнікам новых тэм, Г. Каржанеўская мае свой уласны падыход да іх, сваё, па-жаночы мудрае, бачанне рэчаіснасці.

Зборнічкі паэзіі “Вершаняты” (2005) і “Вершаняты-2” (2019) — адметнае слова ў беларускай паэзіі, у першую чаргу, з-за жанру твораў. Такую назву выкарыстаў упершыню Ніл Гілевіч у 1974 г.: “Гыля, гыля, вершаняты — птушаняты! // Годзе песціцца, туліцца ў душы, як у гняздзе! // Хоць і страшна — бласлаўляю вольны вырай ваш крылаты: // Хай вам будзе добра ў небе, на зямлі і на вадзе!” [1]. У Н. Гілевіча гэта памяншальна-ласкальная форма звароту да яго вершаў, якія ён песціць і галубіць, выпускаючы ў свет. У згаданых радках — клопат паэта аб будучыні сваіх вершаў-птушанят, у такой лірычнай форме ўвасоблена праблема ўзаемаадносін паэта і паэзіі, творцы і твору. Менавіта першы радок гэтага верша выкарыстаны ў якасці эпіграфа да зборніка “Вершаняты”, а таксама змешчаны і на вокладцы “Вершаняты-2” Г. Каржанеўскай.

Дарэчы, такая форма ў беларусаў выкарыстоўваецца і як зварот да нечага роднага і блізкага, так і да невялікага, маленькага. Калі ў Н. Гілевіча акцэнт зроблены менавіта на ласкавасці звароту, то ў дачыненні да лірычных твораў Г. Каржанеўскай размова можа весціся хутчэй аб памеры; тым больш, што ў анатацыі да зборнікаў прысутнічае аўтарскае ўдакладненне жанравай формы “Вершаняты: паэтычныя мініяцюры”.

Як вядома, “малых” жанраў у лірычным родзе літаратуры многа: хоку, танка, рубаі, лімерык і інш. Але менавіта паэтычныя мініяцюры Г. Каржанеўскай “вершаняты” — новая форма для беларускай паэзіі.

Цікава, што менавіта па-беларуску назва гэтага жанра загучала адметна і трапна, і наўрад ці можа мець эквівалент у іншых мовах.

“Вершаняты” Г. Каржанеўскай — гэта не толькі невялікія па колькасці радкоў вершы, у іх змешчаны жыццёвы вопыт жанчыны, пісьменніцы, якая піша вельмі ашчадна, трапна, коратка, пра яе радок, сапраўды, можна сказаць, што кожнае слова на вагу золата. У іх роздум пра жыццё і свет, пра сябе ў гэтым свеце, пра глыбіню чалавечай душы, пра няпросты шлях удасканалення. У адным са сваіх інтэв’ю Г. Каржанеўская сказала, што лірыка для яе як псіхатэрапія: “Перш за ўсё паэзія — форма рэалізацыі (як і ўсялякае мастацтва). Яна дае адчуванне паўнаты жыцця і задаволенасці. Незалежна, заўважце, ад таго, колькі чытачоў пазнаёміцца з тваімі творамі. Акрамя таго (пра што ніхто не гаворыць), гэта самая сапраўдная псіхатэрапія. Прамоўлены боль ужо не так смыліць. Адрэфлексаваная праблема будзе вырашана. <...> Лірычная паэзія, несумненна, мой канёк. Яна доўга трымала ў полі свайго прыцягнення” [4, с. 16].

Праз паэтычнае слова аўтарка спазнае свет, сваё месца ў ім, людзей, шукае сэнс жыцця і шлях да шчасця. Ужо будучы ў сталым узросце, маючы багаты жаночы жыццёвы вопыт, паэтэса прыходзіць да высновы, што ёй яшчэ ёсць што сказаць чытачу: “Думала, што выбрала ўсе запасы, // Што з паэтаў выбыла я дачасна. // Цуды шчэ здараюцца, // Шлюзы адчыняюцца” [2, с. 3].

У 2005 г. выдадзены першы зборнік “Вершаняты”, праз чатырнаццаць гадоў, у 2019 г. убачыў свет другі зборнік паэтычных мініяцюр “Вершаняты-2”, у яго ўвайшлі як творы з аднайменнага ранейшага зборніка, так і напісанае за апошнія гады. І першая з чатырох галоўных высноў, да якіх прыходзіць пасталеўшая лірычная гераіня: “Сонца аднолькава любіць усіх (назва першага раздзела): // Грэшных і праведных, добрых і злых” [2, с. 12].

Прайшоўшы на жыццёвым шляху шматлікія выпрабаванні ў пошуках дабра, свету, сяброўства, кахання, любові, шчасця, аўтарка ў кароткіх радках перадае чытачу жыццёвую мудрасць у дачыненні да гэтых спрадвечных маральна-гуманістычных каштоўнасцяў. “Добра сябе харастваду адкрываць” [2, с. 8], “Не ўсё ў жыцці і радасна, і гладка — // Спакусы, перашкоды, міражы… // Але гарыць нябесная лампадка // У жывой неабыякавай душы” [2, с. 18]. Са слоў лірычнай гераіні, неабходна верыць у чалавечую дабрыню: “Свет не такі і варожы, // Свет не такі і чужы…” [2, с. 11], яна знаходзіць наталенне ў сяброўстве: “Чужых і родных лёс збірае… // Бываюць людзі-спарышы. // Калі душа душу пазнае — // Такая радасць на душы!” [3, с. 23], яна спазнае сапраўднае аблічча любові: “Любоў — што свечкі язычок // Пад золкім ветрам: // Сабою разганяе змрок // Жыццёвых нетраў” [3, с. 41], але ж “Усе хочуць браць // Цяпло і клопат, //

Бо на любоў // Вялікі попыт. // І толькі даць — // З праблем праблема. // Няма чаго // Ці скнары ўсе мы?” [2, с. 106].

Паэтэса сутыкаецца з вялікай колькасцю чалавечых заганаў і па-майстэрску выкрывае іх у сваіх паэтычных мініяцюрах: вінаватасць [2, с. 14], гардыня [2, с. 16], гнеў [2, с. 63], страх [2, с. 64], страсць [2, с. 65], слава [2, с. 66], прага ўлады [2, с. 67], пляткарства [2, с. 68], здрада [3, с. 86] і інш.

У другім раздзеле “Бог чакаў, калі мае вочы адкрыюцца” Г. Каржанеўская раскрывае свой шлях да спазнання Божай мудрасці: “Усё з Божай волі і Божай ласкі: // На полі — колас, на лузе — краскі” [2, с. 21], на Дабравесце [2, с. 23], на Радаўніцу і на Дзяды [2, с. 28] лірычная гераіня адкрывае адна за другой хрысціянскія ісціны: “У Бога многа не прасіце. // Яму адтуль і так відно, // Чаго мы варты, выш ці дно // Нам забяспечаны ў нябыце” [2, с. 32], “Служыце Богу жыццём сваім, // Служэнне блізкім зрабіце мэтай. // Калі ж мы проста ў царкве стаім // І „адбываем“ — даремна гэта” [2, с. 61], яна ўсведамляе ўсе перашкоды на шляху да веры: “Калі бяда пастукваецца ў дзверы, // Тады выратаваннем лічыш крыж. // Расце неверагодна градус веры, // І ў Божы дом не крочыш, а ляціш” [3, с. 54], не ўсё прымае адразу і сама, асабліва няпроста даецца ёй хрысціянская пакорлівасць: “Калі змірыцца — рукі апусціць, // То не хачу я верую-чай быць” [2, с. 60].

Спазнаўшы шчасце кахання, лірычная гераіня расчароўваецца ў сваім жаночым лёсе: “Сады абсыпаны. За дар // Плаціць хоць чым усе павінны. // Змірае яблыню цяжар // Ды выпрабоўвае галіны. // Так нас, жанчын, змірае шлюб — // Што сёння, што „во время оно“. // Усё жыццё памешваць суп — // Зусім не царская карона” [2, с. 20], яна хоча быць моцнай, хаця гэта больш нагадвае капрызную незадаволенасць малой дзяўчынкі: “Надакучыла быць слабою, // Надакучыла быць з табою. // І колькі б нясмеласць ні мучыла, // Саступаць усім надакучыла!” [2, с. 42]. Гэтымі радкамі аўтарка і назвала свой трэці раздзел “Надакучыла быць слабою”. Калі спачатку лірычная гераіня “закрывае сэрца на замок” [2, с. 69], утаймоўвае тое дзіця, якое “жыве ў яе душы” [2, с. 70], шукае шляхі да самаспазнання. Яна разумее, карыстаючыся тэрмінамі і паняццямі з псіхалогіі, што вельмі важна жыць у згодзе самім з сабой: “Хто жыццё марнуе // І ў спрэчцы з сабой — // Той будзе разбуджаны суднай трубой” [2, с. 26], хаця лірычная гераіня ўсведамляе свае асабістыя недахопы: “Я бываю рознаю: // Добраю і злоснаю, // Проста невыноснаю — // Фурыя, дальбог” [3, с. 84], яна працягвае пошук свайго “я”, пошук сябе: “Ад той, што не цяміла ні халеры // І не знала ў адданасці меры // Да відушчай і месцамі злой — // Шлях працяглы, і пройдзены мной” [3, с. 90], “Калі ж прыйду я да сябе?” [3, с. 67], “Няўжо змірыцца — рукі апусціць, // Зусім бездапаможнай быць? // Ды па цячэнні плыць сабе і плыць?..” [3, с. 92].

Праз спазнанне свету з яго радасцямі і заганамі, праз захапленне і расчараванне, праз сустрэчу з Богам і з сабой, праз прыняцце сябе і іншых

людзей, лірычная гераіня Г. Каржанеўскай разумее, што ўсё ў гэтым свеце рухома, змяняецца час, змяняемся і мы: “Мінулае — не сполах і не міг. // Жыццё не ўмесціш на старонкі кніг. // У ім падзей, узростаў чарада, Суседнічаюць шчасце і бяда. // Як азірнешся — дзе ты ў ім сама? // Такой, якая сёння, там няма” [3, с. 113]. І тады ёй адкрываецца ісціна: “А насустрач зычліва ўсміхаецца свет” — назва чацвёртага заключнага раздзела “Вершанятаў-2”.

Лірычная гераіня Г. Кажанеўскай спазнае вышэйшую мудрасць: “Я веру (ў меру), што жыццё не мука, // А проста эфектыўная навука” [3, с. 124]. Усведамляючы няўмольнасць і бесперапыннасць часу, яна не без суму падсумоўвае пражытыя гады: “Дзень за дзяньком — і накапае год. // Годзік за годзікам — жытка ў фінале. // Нельга сказаць, што яго не чакалі. // Вопыт каштоўны, ды старасць не мёд” [3, с. 126], тым не менш перафразуючы вядомую прымаўку “Памірай — ды жыта сей”, аўтарка прыводзіць яе лагічнае абгрунтаванне: “Мы кволімся, пакуль жывём, // Працуе сэрца як умее, // Ды перспектыва „вечным сном“ // Заснуць — нікога з нас не грэе. // Таму, нямоглыя нібыта, // Не перастанем сеяць жыта” [3, с. 127]. У выніку лірычная гераіня прыходзіць да жыццесцвярджальнай высновы: “Сказаў матылёчак гожы, // Што сеў адпачыць на крыжы: // Свет не такі варожы, // Свет не такі і чужы” [3, с. 129], у гэтым “вершанятку” аўтарка па-майстэрску ўводзіць хрысціянскі вобраз крыжа як спрадвечнага сімвала перамогі свету над цемрай, дабра над злом. І фінальным акордам зборнікаў паэтычных мініяцюр “Вершаняты” Г. Каржанеўскай стала бласлаўленне радзімы: “З высокага месца прыемна зірнуць // На нашы абсягі, на нашу старонку, // На гэтую поўную сэнсу скарбонку… // Дык будзь бласлаўлёнай, // Прашу цябе: // Будзь!” [3, с. 130].

Такім чынам, паэтычныя мініяцюры “Вершаняты” Г. Каржанеўскай — новыя па форме і адметныя па зместу лірычныя творы для беларускай літаратуры, якія не толькі ўвасобілі пошукі сэнсу жыцця і асабістага “я” ўласна лірычнай гераіней аўтаркі, але і несумненна здольны паспрыяць душэўнаму сталенню чытача, дапамогуць яму падсумаваць асабісты жыццёвы вопыт, як гэта і робіць па-сапраўднаму добры літаратурны тэкст.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Гілевіч Н.* Гыля, гыля, вершаняты-птушаняты! [Электронны рэсурс]. URL: http://gilevich.ru/vershy/gylya-gylya-vershanyaty-vershanyaty-ptushanyaty (дата звароту: 27.08.2025).
2. *Каржанеўская Г.* Вершаняты. Паэтычныя мініяцюры. Мінск : Беллітфонд, 2005.
3. *Каржанеўская Г.* Вершаняты-2. Паэтычныя мініяцюры. Мінск : Каўчэг, 2019.
4. Лірыка як псіхатэрапія // Літаратура і мастацтва. 2020. 28 жніўня (№ 32). С. 16.
5. *Шматкова І. І.* Беларуская жаночая паэзія XX стагоддзя. Мінск : БДУ, 2023.

IV. НОВЫЕ ПОДХОДЫ В ИЗУЧЕНИИ РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУР

УДК 821.161.1.

РУССКАЯ ЭМИГРАЦИЯ О ГОГОЛЕ

В. А. Воропаев

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия, voropaevvl@bk.ru

В статье дается обзор исследований русского зарубежья по следующим аспектам творчества Н. В. Гоголя: воплощение религиозного миросозерцания в художественном мире писателя; Гоголь и Достоевский, христианское отношение к смеху, проблема пошлости, поэтика страха, театральная эстетика Гоголя, эволюция Гоголя как писателя, ритм прозы, проблема человека. Благодаря работам К. В. Мочульского, протопресвитера В. В. Зеньковского, Д. М. Чижевского, С. Л. Франка впервые были опровергнуты укоренившиеся в литературоведении ложные концепции личности Гоголя. Эмигрантское гоголеведение органично вошло в научный оборот современного литературоведения.

Ключевые слова: Гоголь; религиозное миросозерцание; биография; поэтика; интерпретация; комическое; ужасное; ритмическая организация текста; мотив; интертекст; альбомная проза.

RUSSIAN EMIGRATION ABOUT GOGOL

V. A. Voropaev

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia, voropaevvl@bk.ru

This article provides an overview of research conducted by Russians abroad on the following aspects of N. V. Gogol's work: the embodiment of a religious worldview in the writer's artistic world; Gogol and Dostoevsky, the Christian attitude to laughter, the problem of vulgarity, the poetics of fear, Gogol's theatrical aesthetics, Gogol's evolution as a writer, the rhythm of prose, and the problem of humanity. Thanks to the works of K. V. Mochulsky, Archpriest V. V. Zenkovsky, D. M. Chizhevsky, and S. L. Frank, ingrained false concepts of Gogol's personality in literary studies were refuted for the first time. Émigré Gogol studies have seamlessly entered the scholarly discourse of modern literary studies.

Keywords: Gogol; religious worldview; biography; poetics; interpretation; comic; terrible; rhythmic organization of the text; motive; intertext; album prose.

Русская эмиграция уделила Н. В. Гоголю исключительное внимание (сравнимое, может быть, только с А. С. Пушкиным и Ф. М. Достоевским). В эмиграции не раз издавались как отдельные произведения Гоголя, так и собрания его сочинений. Отметим лишь некоторые из них. В 1921 году в Берлине в издательстве «Слово» вышло в свет Полное собрание сочинений писателя в 10 томах с предисловием Н. Яковлева. В 1922 году берлинское издательство «Геликон» напечатало повесть Гоголя «Нос» с рисунками художника-графика В. Н. Масютина (издание было репринтно переиздано в 1989 году). В 1952 году издательство им. Чехова в Нью-Йорке выпустило «петербургские» повести Гоголя с предисловием В.В. Набокова. В том же году иждивением Свято-Троицкого монастыря в Джорданвилле издана книга Гоголя «Размышления о Божественной Литургии». Это было первое отдельное издание за границей сочинения Гоголя, ставшего для него итоговым и занимающего особое место в его творчестве. В Советской России оно не печаталось даже в академическом Полном собрании сочинений писателя «как не имеющее прямого отношения к литературной деятельности Гоголя и представляющее узко биографическое значение» [14, с. 743].

Из коллективных трудов о Гоголе, изданных в Русском зарубежье и не утративших своего значения и поныне, следует назвать сборник «Великий россиянин», выпущенный в свет Российской колонией в Аргентине к 100-летней годовщине со дня смерти Гоголя [26] и 17 том Записок русской академической группы в США, приуроченный к 175-летию со дня рождения Гоголя [20]. В сборник, вышедший в Аргентине, включены статьи митрополита Анастасия (Грибановского), архимандрита Константина (Зайцева), И. М. Андреева, Б. Башилова, Ф. В. Вербицкого, Н. Н. Воейкова, М. В. Зызыкина, Н. Д. Тальберга, Н. Федорова и др.

Архимандрит (в ту пору игумен) Константин (Зайцев) в философском эссе «Гоголь как учитель жизни» поставил проблему христианского отношения к смеху. «Смеха не слыхали окружавшие Спасителя. Можно ли представить себе смеющейся Деву Марию?» — вопрошает автор [24, с. 35]. «Остережемся, однако, этот запрет смеха переносить из мира духа в область явлений душевных». В будничной жизни смех живет в разных качествах. «Когда человек предает себя жизни духа — «умирает в нем смех» [24, с. 36]. Искусство — дело душевное. Гоголь «пронизан душевностью». В его распоряжении два основных средства — «фантастика и смех». Порываясь к духовному, Гоголь ломает «рамки искусства, не вмещаясь в них» [24, с. 36]. «Беззаботен гоголевский смех, беспечна гоголевская фантастика. Но как много уже содержат в себе и как многому учат даже и этот смех и эта фантастика» [24, с. 38]. В плане душевном гоголевский смех уже отчасти обладает «великой религиозно-моральной силой, неизменно бóльшей, чем гоголевская фантастика» [24, с. 38–39].

Христианское отношение Гоголя к смеху и сегодня остается одной из дискуссионных проблем его поэтики. В Православии преобладает отношение к смеху как явлению греховному. Святость допускает аскетическую суровость и благостную улыбку, но исключает смех. «Предание, согласно которому Христос никогда не смеялся, с точки зрения философии смеха представляется достаточно логичным и убедительным. *В точке абсолютной свободы смех невозможен, ибо излишен*» [1, с. 9]. Смех уходит из поздних сочинений Гоголя. При всем том писатель позитивно оценивал смех и, очевидно, не считал его несовместимым с христианской позицией. В своих художественных произведениях Гоголь-христианин смеется сострадательно. Он высмеивает грех, но сочувствует грешнику. Без этого внутреннего содержания смех становится осуждением. В этом, в частности, проявилась органическая связь творчества Гоголя с народной культурой. Недаром пословица назидает: «С грехом борись, а с грешником мирись». Эта важная особенность отношения Гоголя к смеху была отмечена его современниками. «На какой бы низкой степени ни стояло лицо у Гоголя, — писал К. С. Аксаков, — вы всегда признаете в нем человека, своего брата, созданного по образу и подобию Божиему» [2, с. 82].

В сборнике, изданном в Аргентине, также опубликована (впервые за пределами России) стихотворная молитва Гоголя ко Пресвятой Богородице, широко распространенная в рукописной традиции под названием «гоголевская молитва» и ставшая едва ли не самым известным его произведением в славянских (и не только) странах [15, т. VI, с. 415, 736–738; 27; 8].

В 17 том Записок русской академической группы в США вошли работы на русском и английском языках, посвященные различным аспектам поэтики Гоголя. Н. Жернакова сопоставила две редакции повести «Портрет» (1835 и 1842 гг.) в аспекте эволюции эстетических воззрений Гоголя. Автор полагает, что во второй редакции «общее направление повести теряет свой фантастично-романтический характер и приобретает черты более тонкого психологического анализа» [18, с. 28]. По мнению исследователя, ряд художественных образов в повести, скорее всего, почерпнут писателем из собственной жизни.

В статье З. Юрьевой и В. Филипп «О поэтике страха в повести Гоголя „Вий“» анализируются эстетические категории «страх» и «страшное», которые, как считают исследователи, «были в центре творческого внимания Гоголя» [34, с. 3]. В этом отношении особо примечательна повесть «Вий», которая «как бы воплощает и символизирует страх, становится почти его синонимом» [34, с. 11]. В статье рассмотрена «лексика страха» и связанные с ней синтаксические и стилистические приемы, использованные Гоголем.

Н. Каухчишвили проанализировала некоторые художественные приемы у Гоголя, «на которых строится стилистическая и композиционная выразительность авторской речи». Такими приемами, считает исследователь, Гоголь «достигает необычной внутренней свободы и независимости от традиционных норм» [23, с. 57].

В томе помещены также статьи В. Терраса «„Шинель“ Гоголя в критике молодого Достоевского», Н. Натовой «Михаил Булгаков и Гоголь: Опыт сопоставительного анализа» и В. Крупича «Гоголь и Аполлон Григорьев». Здесь же Н. П. Полторацким впервые напечатано изложение лекции известного русского философа И. А. Ильина на немецком языке “Gogol der grosse russische Satyriker, Romantiker und Lebensphilosoph”, прочитанной в 1944 г. в Цюрихе [22].

Русскими эмигрантами написано несколько диссертаций о Гоголе. В 1933 году В. М. Горлин в Берлине защитил диссертацию “N. V. Gogol und E. Th. Hoffman”, вышедшую отдельной книгой [35]. Исследователь первым заговорил о полемике Гоголя с европейским романтизмом. Отмечая заимствования из поэтики Гофмана, Горлин указывает на самобытность писательской манеры русского классика. Эта проблема получила дальнейшее развитие в отечественном литературоведении [5].

Книгу высоко оценил В. В. Вейдле: «превосходная работа молодого русского историка литературы <…> заново рассматривает вот уже сто лет существующий вопрос о влиянии Гофмана на Гоголя». Горлин очень хорошо показал, как Гоголь «постепенно отходит от Гофмана — возвращается к самому себе» [6]. Впоследствии Горлин, по всей видимости, продолжил свои гоголеведческие штудии. По словам А. В. Бахраха, он даже пытался реконструировать задуманную Гоголем комедию «Владимир третьей степени», «работая над этим с той тщательностью, с какой музейные реставраторы стараются собрать воедино уцелевшие черепки какой-нибудь античной вазы» [4, с. 353]. Об этой работе Горлина сведений не сохранилось, вероятно, она не была завершена.

Широкую известность в Русском зарубежье получило изданное в 1953 г. Институтом Восточной Европы в Западном Берлине диссертационное исследование на немецком языке В. М. Сечкарева [36], переведенное в 1965 г. на английский язык [37]. Жизнь и творчество Гоголя исследователь рассматривает в религиозном и психопатологическом плане в русле декадентских толкований. Повесть «Тарас Бульба» оценивается им как проявление «сентиментального патриотизма» и характеризуется как «переведенная в новое время „Илиада“, но без ее человеческого дыхания» [33, с. 62, 77].

В 1955 году под руководством Сечкарева З. Юрьева защитила диссертацию «Gogol as Interpreted by the Russian Symbolists» [38].

Определенную научную ценность имеет приложение к диссертации: «Отражение новой интерпретации Гоголя в иллюстрациях и в театральных постановках». Оценка работы с позиций современной науки отражена в исследовании Л. А. Сугай [28, с. 10–11].

Из не известных ранее автографов Гоголя, опубликованных в эмиграции, обращают на себя внимание два. В 1925 г. М. Л. Гофман в статье «Последние дни Гоголя (новые материалы)» по рукописям Онегинского архива в Париже напечатал (без атрибуции текста) несколько разрозненных фрагментов, в том числе выписки Гоголя из «Лествицы» преподобного Иоанна Лествичника, игумена Синайской горы [16; 15, т. VI, с. 297–299, 663–668]. Сохранились свидетельства, что Гоголь внимательно изучал «Лествицу» и делал из нее подробные выписки. Образ лестницы, соединяющей землю с небом, — один из любимейших у Гоголя. Он встречается уже в одном из самых ранних его произведений — в повести «Майская ночь, или Утопленница» (1829). Этот же образ мы находим и в заключительной главе «Выбранных мест из переписки с друзьями» — «Светлое Воскресенье» — последнем напечатанном при жизни произведении Гоголя [11].

В 1972 г. Р. Якобсон и Б. Арутюнова опубликовали запись Гоголя в альбом М. А. Власовой («Как ни глуп Индейский петух…») [39; 15, т. IX, с. 474, 843–844]. По мнению авторов, данная альбомная запись является «шедевром точного, изысканно отточенного, ясно организованного и гармоничного с точки зрения архитектоники, причудливого словесного творчества» [3, с. 3]). Следует отметить, что альбомная проза Гоголя до последнего времени не изучалась в литературоведении, если не считать публикации его записей в рукописных альбомах современников и комментарии к ним в Полном собрании сочинений и писем Гоголя в 17 томах [15, т. IX, с. 473–475, 842–846].

Из всего многообразия литературы о Гоголе, созданной русскими эмигрантами первой волны, наибольшую известность получили книги К. В. Мочульского «Духовный путь Гоголя» (1934), В. В. Набокова «Николай Гоголь» (1944) и протопресвитера В. В. Зеньковского «Н. В. Гоголь» (1961). Они во многом определили гоголеведческую мысль не только на Западе, но и в России. Наряду с этими исследованиями есть целый ряд менее объемных трудов, которые также внесли свой вклад в изучение поэтики и религиозного миросозерцания русского писателя. Это работы Ю. И. Айхенвальда, Н. А. Бердяева, П. М. Бицилли, В. В. Вейдле, В. Н. Ильина, С. Л. Франка, Д. М. Чижевского. Назовем еще публикации Ю. П. Анненкова, А. Ф. Бема, Г. И. Газданова, Б. К. Зайцева, Г. А. Мейера, Р. В. Плетнева, А. М. Ремизова, Н. И. Ульянова, В. Ф. Ходасевича, —

статьи и очерки, в которых имеются существенные для науки о Гоголе наблюдения.

Тематика и проблематика гоголеведческих исследований, написанных в эмиграции, чрезвычайно разнообразна. При этом преимущественное внимание уделено в них поэтике произведений Гоголя и религиозному миросозерцанию писателя. Гоголь и Достоевский (А. Ф. Бем, Д. М. Чижевский, В. Террас), Гоголь и христианское отношение к смеху (архимандрит Константин (Зайцев)), проблема пошлости в творчестве Гоголя (В. В. Набоков, В. В. Зеньковский), поэтика страха в повести Гоголя «Вий» (З. Юрьева и В. Филипп), театральная эстетика Гоголя (Ю. П. Анненков, В. Ф. Ходасевич), эволюция Гоголя как писателя (Б. К. Зайцев), ритм прозы Гоголя (Р. В. Плетнев), проблема человека у Гоголя (П. М. Бицилли) — все эти вопросы поэтики Гоголя впервые поставлены в критике Русского зарубежья и получили дальнейшее развитие в отечественной науке.

Во многом благодаря работам К. В. Мочульского, В. В. Зеньковского, Д. М. Чижевского, С. Л. Франка были опровергнуты укоренившиеся в литературоведении ложные концепции личности Гоголя. Несмотря на некоторые спорные суждения, встречающиеся в исследованиях этих авторов, они не утратили своего значения для гоголеведения и по сей день.

Вместе с тем нельзя не заметить вторичность и поверхностность большинства эмигрантских работ о Гоголе. Одна из причин этого заключается в том, что почти все писавшие о Гоголе в Русском зарубежье как одним из основных источников в них использовали книгой В. В. Вересаева «Гоголь в жизни», которая при всех своих достоинствах не содержит документальных свидетельств в необходимой полноте. Вышедшая в 1933 году в издательстве «Academia», она значительно облегчила труд биографов и исследователей творчества Гоголя, собрав под одной обложкой многие важные (и нередко труднодоступные, разбросанные по периодике) источники. «Гоголь в жизни» Вересаева — своеобразная биографическая летопись, составленная из документов и мемуарных свидетельств современников. Книга оказалась востребованной в эмигрантской среде.

Труды исследователей-эмигрантов первой волны со всей очевидностью показали, что Гоголь не только гениальный художник, но и выдающийся религиозный мыслитель. Эта сторона творческого наследия писателя в советскую эпоху, как известно, не изучалась по идеологическим соображениям.

С. Л. Франк в статье на немецком языке “Nicolaj Gogol als religioser Geist” назвал Гоголя «первым представителем глубокого и трагического религиозного стремления, которым проникнута русская литература» [29,

с. 311]. Статья долго оставалась незамеченной в гоголеведении, между тем в ней предвосхищены многие идеи о характере религиозного миросозерцания Гоголя, высказанные впоследствии другими исследователями. В частности, философ отмечал, что в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь выдвинул идеал воцерковления русской жизни, — идеал, до сих пор глубоко значимый для России [29, с. 307].

Современные исследователи часто цитируют ставшие хрестоматийными слова К. В. Мочульского о том, что Гоголю «было суждено круто повернуть всю русскую литературу от эстетики к религии, сдвинуть ее с пути Пушкина на путь Достоевского» [25, с. 86]. Широко известны работы В. В. Зеньковского, в которых утверждается, что Гоголь вплотную подошел к основным темам русской религиозной философии. «Гоголя можно без преувеличения назвать пророком православной культуры. В этом выразилось его участие в развитии русской философской мысли» [21, с. 186]. Во многом остается справедливым замечание Зеньковского, что время «для исторически справедливой оценки Гоголя как мыслителя еще не настало» [21, с. 189].

При всех несомненных заслугах авторов Русской эмиграции в изучении религиозного миросозерцания Гоголя нельзя не заметить, что многие важные вопросы, связанные с духовным наследием писателя, ими не были поставлены. Опубликованные уже в наше время тетради выписок Гоголя из творений святых отцов и богослужебных книг, маргиналии на полях принадлежавшей ему Библии заставляют пересмотреть многие традиционные представления о духовном облике писателя, открывают новое в его творческих устремлениях, помогают понять сокровенный смысл его произведений [15, т. IX, с. 7–419, 767–840, 941–945; 10; 11; 13]. Изучение эсхатологической проблематики творческого наследия Гоголя, начало которому положили работы К. В. Мочульского, В. В. Зеньковского, Д. И. Чижевского, Н. И. Ульянова, также невозможно без обращения к новооткрытым материалам. Эсхатология Гоголя укоренена в апокалиптике Нового Завета и святоотеческом наследии. Карандашные пометы на полях принадлежавшей ему Библии свидетельствуют о его пристальном и неизменном интересе к эсхатологическим вопросам Священного Писания [9; 7].

В книге протоиерея Г. В. Флоровского «Пути русского богословия» (1937) предпринята попытка охарактеризовать основные темы религиозных исканий Гоголя. Суть своих размышлений богослов формулирует следующим образом: «Религиозный путь Гоголя был труден, в своих изгибах и надломах он не объяснен и вряд ли объясним» [30, с. 338]. Говоря о «Размышлениях о Божественной Литургии», Флоровский утверждает, что «Гоголь остается все время в кругу довольно неопределенного

пиэтизма». В этой книге, по словам автора, самому Гоголю принадлежит только «стиль трогательной и искренней чувствительности» [30, с. 342]. Вывод исследователя неутешителен: «В творчестве Гоголя проблема христианской культуры была показана с ее утопической стороны, в ее опасностях и неувязках, как некое искушение» [30, с. 344].

Труд известного религиозного философа Русской эмиграции вызвал серьезные возражения современных литературоведов. Так, И. А. Есаулов не нашел в работе Флоровского «ни тонкого, собственно богословского анализа гоголевского творчества, ни, тем более, глубокого литературоведческого описания гоголевских произведений» [17, с. 226–227]. Причину этого исследователь видит в том, что «само русское богословие как таковое» по отношению к произведениям светских авторов и во времена Флоровского, и в наше время «все еще не выработало адекватного своему предмету понятийного аппарата» [17, с. 227].

По-иному оценивают последнюю книгу Гоголя современные богословы. По наблюдению протоиерея П. В. Хондзинского, декана богословского факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, гоголевские «Размышления…» «не являются простой компиляцией существующих толкований, а содержат оригинальные богословские идеи автора»; «в своем переживании Литургии как центра церковно-общественной жизни Гоголь в своем роде уникален и может быть назван предтечей того „евхаристического возрождения“, которое приходит в русскую традицию в конце XIX — начале XX в.» [31; 32].

Гоголевское разъяснение Литургии, в основание которого положено святоотеческое учение и в котором органично сочетаются богословская и художественная (главным образом стилистическая) стороны, представляет собой совершенно оригинальное произведение и один из лучших образцов русской духовной прозы [12]. В этой связи сошлемся на мнение Б. К. Зайцева об этом сочинении Гоголя: «Не берусь судить о нем со стороны богословской. Но как поэзия и литература это прекрасно, полно истинной гармонии, духовности и под скромным обликом описания церковной службы дает в самом напеве своем, в прозрачности, внутренней просветленности как бы отражение в словесности духа Литургии. В „Размышлениях“ Гоголь поступил как музыкант, в зрелом возрасте перешедший от сочинения светской музыки к созданию церковной» [19, с. 284–285].

Подводя итоги сказанному, еще раз подчеркнем, что эмигрантское гоголеведение органично вошло в научный оборот современного литературоведения. Несмотря на ограниченную источниковедческую базу, работы авторов Русского зарубежья знаменовали собой новый, важнейший этап в освоении творческого наследия Гоголя.

Библиографические ссылки

1. *Аверинцев С. С.* Бахтин, смех и христианская культура // М. М. Бахтин как философ. М. : Наука, 1992. С. 7–19.

2. *Аксаков К. С.* Несколько слов о поэме Гоголя : Похождения Чичикова, или Мертвые души // Аксаков К. С. Эстетика и литературная критика / Сост., вступ. статья, коммент. В. А. Кошелева. М. : Искусство, 1995. (История эстетики в памятниках и документах). С. 74–85.

3. *Антонова М. С.* Запись Н. В. Гоголя в альбом М. А. Власовой : к проблеме датировки // Litera. М. 2019. № 2. С. 31–36.

4. *Бахрах А.* По памяти, по записям // Новый журнал. Нью-Йорк, 1993. № 190/191. С. 351–355.

5. *Ботникова А. Б.* Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века) : к проблеме русско-немецких литературных связей. Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1977.

6. *Вейдле В. М.* [Рецензия] Gorlin N. V. Gogol umd E. Th. A. Hoffmann. Harrassowitz. Leipzig. 1933 // Современные записки. Париж, 1934. № 54. С. 464.

7. *Виноградов И. А.* Эсхатология комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» // Проблемы исторической поэтики / Петрозаводский гос. ун-т; [редкол.: В. Н. Захаров (отв. ред.) и др.]. Т. 17. № 4. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2019. С. 68–90.

8. *Воропаев В. А.* «Умереть с пеньем на устах…» Молитва Гоголя ко Пресвятой Богородице в славянском фольклоре и литературном предании // Проблемы исторической поэтики / Петрозаводский гос. ун-т; [редкол.: В. Н. Захаров (отв. ред.) и др.]. Вып. 14 : Анализ, интерпретации, понимание. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2016. С. 155–171.

9. *Воропаев В. А.* Эсхатология Н. В. Гоголя // Язык и текст langpsy.ru. 2016. Т. 3. №4. С. 9–24. URL: http://psyjournals.ru/langpsy/2016/n4/Voropaev.shtml (дата обращения: дд.мм.гггг) doi: 10.17759/langt.2016030402.

10. *Воропаев В. А.* Н. В. Гоголь и святоотеческое наследие (к постановке проблемы) // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. М., 2017. № 5. С. 9–20.

11. *Воропаев В. А.* Лествица преподобного Иоанна Синайского в жизни и творчестве Н. В. Гоголя // Русская речь. М., 2018. № 6. С. 101–108.

12. *Воропаев В. А.* «Размышления о Божественной Литургии» Н. В. Гоголя в свете святоотеческой традиции // «Таинство слова и образа» : К 1030-летию Крещения Руси : сб. материалов научно-богословской конференции / Московская Духовная академия, кафедра филологии; редкол. : проф. В. М. Кириллин, свящ. Дмитрий Барицкий (отв. ред.), иером. Далмат (Юдин). Сергиев Посад; Переславль : Изд-во Московской Духовной академии; Издательский отдел Переславской епархии, 2019. С. 264–279.

13. *Воропаев В. А.* Гоголь и «Добротолюбие» (К постановке вопроса) // Гоголь и русская духовная культура. Девятнадцатые Гоголевские чтения : сб. научных статей по материалам международной научной конференции / Дом Н. В. Гоголя — мемориальный музей и научная библиотека»; под общ. ред. В. П. Викуловой. М.; Новосибирск : Новосибирский издательский дом, 2020. С. 28–37.

14. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Л. : Изд-во АН СССР. Т. 8: Статьи / Ред. издания Н. Ф. Бельчиков, Б. В. Томашевский; подгот. текстов и коммент. О. Б. Билинкиса, Г. М. Фридлендера, Б. В. Томашевского, Ю. М. Лотман. Л. : Изд-во АН СССР, 1952.

15. *Гоголь Н. В*. Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. (15 кн.) / Сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева М.; Киев : Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010.

16. *Гофман М. Л.* Последние дни Гоголя (новые материалы) // Руль. Берлин, 1925. 25 января. № 1260. С. 2–3.

17. *Есаулов И. А.* Богословие и русская словесность : о. Георгий Флоровский о Гоголе // Н. В. Гоголь и Русское Зарубежье: Пятые Гоголевские чтения : сб. докладов / Центральная городская библиотека — мемориальный центр «Дом Гоголя»; под общ. ред. В. П. Викуловой. М. : Книжный дом «Университет», 2006. С. 222–228.

18. *Жернакова Н*. «Портрет» Гоголя в двух редакциях // Записки русской академической группы в США. Т. 17 / Ред. Н. А. Жернакова. New-York, 1984. С. 23–47.

19. *Зайцев Б.* Жизнь с Гоголем // Современные записки. Париж, 1935. № 59. С. 272–287.

20. Записки русской академической группы в США. Т. 17 / Ред. Н. А. Жернакова. New-York, 1984.

21. *Зеньковский В. В*. История русской философии / Сост. А. В. Поляков. Л. : Изд-во Эго, 1991. Т. 1. Ч. 1.

22. *Ильин И. А*. Гоголь — великий русский сатирик, романтик, философ жизни / Пер. с нем. З. Г. Антипенко // Ильин И. А. Собрание сочинений: в 10 т. М. : Русская книга, 1997. Т. 6. Кн. 3 : О России и русской душе. С. 240–276. Перепечатано : Трудный Путь. Зарубежная Россия и Гоголь / Сост., вступ. статья и коммент. М. Д. Филина. М. : Русскій Міръ, 2002. С. 141–184.

23. *Каухчишвили Н.* О художественных приемах у Гоголя // Записки русской академической группы в США. Т. 17 / Ред. Н. А. Жернакова. New-York, 1984. С. 49–67.

24. *Константин (Зайцев), игумен*. Гоголь как учитель жизни // Сборник статей, посвященных памяти Н. В. Гоголя (1852–1952) / Комитет Российской колонии в Аргентине. Буэнос-Айрес, 1952. С. 35–53. Перепечатано : Духовный путь Н. В. Гоголя : в 2 ч. / Авт.-сост. В. А. Воропаев, И. А. Виноградов. М. : Русское слово–РС, 2009. Ч. 2 : Гоголь в русской религиозно-философской критике. С. 5–17.

25. *Мочульский К.* Духовный путь Гоголя // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Сост. и послесл. В. М. Толмачева; примеч. К. А. Александровой. М.: Республика, 1995. С. 6–60.

26. Сборник статей, посвященных памяти Н. В. Гоголя (1852–1952) = Serie de articulos en conmemoración del centenario del escritor ruso Nicolas Gogol (1852–1952) / Комитет Российской колонии в Аргентине. Буэнос-Айрес, 1952. Переиздано : Буэнос-Айрес : Русское слово, 1969.

27. Стихотворный альманах Н. В. Гоголя. Реконструкция замысла / Подгот. текста и примеч. Е. М. Карповой, М. В. Строганова. Тверь : СФК-офис, 2014.

28. Сугай Л. А. Гоголь и символисты : монография / Ун-т им. Матея Бела (Словакия), факультет гуманитарных наук. 2-е изд., испр. и доп. Banská Bystrica : FHV UMB, 2011.

29. *Франк С. Л.* Религиозное сознание Гоголя / Пер. с нем. А. Г. Власкина // Франк С. Л. Русское мировоззрение. СПб. : Наука, 1996. С. 302–311.

30. *Флоровский Г. В.* Пути русского богословия / Отв. ред. О. Платонов. М. : Институт русской цивилизации, 2009.

31. *Хондзинский ., протоиерей*. «Церковь не есть академия» : Русское внеакадемическое богословие XIX века / Православный Свято-Тихоновский гуманитарный ун-т. М. : Изд-во ПСТГУ, 2016.

32. *Хондзинский П. А., протоиерей*. Н. В. Гоголь как представитель Laientheologie // Христианство и русская литература : сб. 8 / Отв. ред. В. А. Котельников и О. Л. Фетисенко. СПб. : Изд-во «Пушкинский Дом», 2017. С. 68–86.

33. *Шлаин М. И*. Противоречия в посылках и выводах (Ученые ФРГ о творчестве Гоголя) // Русская литература в оценке современной зарубежной критики / Под ред. проф. В. И. Кулешова. М. : Изд-во Московского ун-та, 1973. С. 57–84.

34. *Юрьева З., Филипп В*. О поэтике страха в повести Гоголя «Вий» // Записки русской академической группы в США. Т. 17 / Ред. Н. А. Жернакова. New-York, 1984. С. 3–21.

35. *Gorlin M.* N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann. Leipzig: Otto Harrassowitz Kommissionsverl., 1933.

36. S*etschkareff V.* N. V. Gogol. Leben und Schaffen. Berlin : Harrassowitz, 1953.

37. *Setchkarev V.* Gogol : his life and works / Transl. by Robert Kramer. New York : New York univ. press, 1965. VII.

38. *Yurieff Z.* Gogol as Interpreted by Russian Symbolists : A thesis presented by Zoya Yurieff to The Department of Slavic Languages and Literatures in partial fulfillment of the requirements for degree of Doctor of Philosophy in Subject of Slavic Languages and Literatures / Radcliffe College. Cambridge, Massachusetts, 1955.

39. *Jakobson R., Aroutunova B.* An unknown album page by Nikolaj Gogol // Harvard Library Bulletin. 1972. Vol. 20. № 3. C. 236–254. Перепечатано : Jakobson R., Aroutunova B. An unknown album page by Nikolaj Gogol // Roman Jakobson selected writings. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. III. Edited, with a preface, by Stephen Rudy. Mouton publishers. The Hague, Paris, New York, 1981. P. 679–695.

УДК 821.161.3:371.31

ВЫНІКОВАСЦЬ МЕТАДУ ІНТЭРПРЭТАЦЫІ ПРЫ АНАЛІТЫЧНЫМ РАЗГЛЯДЗЕ ЛІРЫЧНАГА ТВОРА ЧЫТАЧАМІ-ПАДЛЕТКАМІ

Н. П. Капшай

Гомельский филиал Міжнароднага інстытута працоўных і сацыяльных адносін, Гомель, Беларусь, nkapshaj@gmail.com

У артыкуле на падставе метаду інтэрпрэтацыі раскрываюцца асаблівасці фарміравання рэцэпцыі чытача падлеткавага пярыяду развіцця; абгрунтоўваецца ідэя прадуктыўнага спалучэння кампанента суб`ектыўнасці як якасці паэтычнага тэксту і суб`ектыўнасці як характарыстыкі чытача падлеткавага ўзросту. Рэзультатыўнасць аналітычнага даследавання даказваецца на аснове аналізу трыялету М. Багдановіча “Калісь глядзеў на сонца я…”.

Ключавыя словы: чытач; інтэрпрэтацыя; псіхалагічна-інтэлектуальныя адметнасці; суб`ектнасць; верш; багдановічаўская паэтыка; дыялог; падтэкст.

ЭФФЕКТИВНОСТЬ МЕТОДА ИНТЕРПРЕТАЦИИ В АНАЛИТИЧЕСКОМ РАССМОТРЕНИИ ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЧИТАТЕЛЯМИ-ПОДРОСТКАМИ

Н. П. Капшай

Гомельский филиал Международного института трудовых и социальных отношений, Гомель, Беларусь, nkapshaj@gmail.com

В статье на основе метода интерпретации раскрываются особенности формирования рецепции читателя подросткового периода развития; обосновывается идея продуктивного сочетания компонента субъективности как качества поэтического текста и субъективности как характеристики читателя-подростка. Эффективность аналитического исследования доказана на примере анализа триолета М. Богдановича «Когда смотрел на солнце я…».

Ключевые слова: читатель; интерпретация; психоинтеллектуальные особенности; субъектность; стихотворение; поэтика Богдановича; диалог; подтекст.

EFFICIENCY OF THE INTERPRETATION METHOD IN THE ANALYTICAL READING OF A LYRIC POEM BY TEENAGE READERS

N. P. Kapshay

Gomel Branch of the International Institute of Labor and Social Relations, Gomel, Belarus, nkapshaj@gmail.com

The article, based on the interpretation method, reveals the features of formation of reception of the adolescent reader, substantiates the idea of productive conjugation of the component of subjectivity as a quality of the poetic text and subjectivity as a characteristic of the reader of the average adolescent age. The effectiveness of the analytical study is proved on the basis of the analysis of the triolet by M. Bagdanovich “When I looked at the sun...”.

Keywords: reader; interpretation; psychological and intellectual features; subjectivity; triolet; Bagdanovich's poetics; dialogue; subtext.

Метад інтэрпрэтацыі ў значнай ступені грунтуецца на суб`ектыўным пачатаку ўспрымання. Суб`ектнасць характэрна для мыследзейнасці чытача падлеткавага ўзросту. Інтэрпрэтацыя як метад аналітычнага разгляду мастацкага тэксту напрамую звязана, на нашу думку, з праблемай росту чытацкай кампетэнтнасці і самаўсвядамлення чытачамі-падлеткамі сябе як мыслячых асоб.

Псіхолага-інтэлектуальны ўзроставы партрэт рэцыпіента-падлетка спрыяе актуалізацыі і прадуктыўнаму выкарыстанню метаду інтэрпрэтацыі ў працэсе аналізу тэксту. Падлеткі, мы маем на ўвазе менавіта старэйшых, маюць схільнасць гучна заявіць аб сваім *я*, робяць першыя крокі ў сур`езных разважаннях на філасофскія тэмы, найбольш шануюць нечакана адкрытыя сэнсы, новае, нязвыклае. Суб`ектыўны пачатак уяўна вызначае “арыгінальнасць” іх паводзін і “авангардны” напрамак культурных пошукаў. Прыродныя задаткі, псіхалагічныя якасці, а таксама інтэрпрэтацыя як “спосаб быцця”, які так шырока назіраецца ў акаляючым жыцці (людзі пастаянна выказваюць свой позірк на падзеі ці даюць асабісты каментарый рэчам у штодзенным побыце), ствараюць спрыяльную глебу для расшыфроўкі адной з самых складаных тэкставых структур — лірычнага твора.

У нашым даследаванні трыялету М. Багдановіча “Калісь глядзеў на сонца я…” аналітычную стратэгію вызначылі асаблівасці актуалізацыі актаў інтэрпрэтацыі чытачоў падлеткавага ўзросту. Пастаўлена задача: даказаць, што інтэрпрэтацыя з`яўляецца дзейсным сродкам развіцця чытацкай кампетэнцыі асаблівага тыпу рэцыпіентаў, менавіта чытачоў-падлеткаў.

Прадметам даследавання мэтанакіравана абраны твор, які не знайшоў пашыранага даследавання ў літаратуразнаўчых працах, але ў самых вядомых даследчыкаў творчасці Максіма Багдановіча — А. Лойкі, Р. Бярозкіна, І. Багдановіч, М. Труса, В. Максімовіча і іншых — адзначаецца як дасканалы высокамастацкі тэкст. Ролю чытачоў-аналітыкаў выканалі навучэнцы старэйшых класаў. Дарэчы, яны ўжо ведаюць верш напамяць і зараз ім прыйдзецца прайсці шлях пераасэнсавання зместу на больш глыбокім узроўні разумення.

Калісь глядзеў на сонца я,
Мне сонца асляпіла вочы.
Ды што мне цемра вечнай ночы,
Калісь глядзеуў на сонца я…

Няхай усе з мяне рагочуць,
Адповедзь вось для іх мая:
Калісь глядзеў на сонца я,
Мне сонца асляпіла вочы [1, с. 140].

Адчувальныя імпульсы для інтэрпрэтацыі зыходзяць ад ключавога слова твора — *сонца*. Іх прадуцыруе полісемантычная структура, прабуджае фанетычнае гучанне, бударажыць адчуванне наяўнасці патаемнага падтэкставага зместу.Чытач ужо пасля першага знаёмства з творам, дзякуючы асацыятыўным імпульсам паэтычнага слова і прыродным асацыятыўным задаткам, таксама як і ўнутранай эмацыйнай энэргетыцы тэксту, звязвае вобраз сонца з цяплом, жыццём, жыццестваральным светам, нават з каханнем. Больш адукаваны сучасны чытач узгадвае сувязь з вышэйшымі формамі жыцця, самай яркай зоркай для жыхароў Зямлі, сімволікай вышэйшых дасягненняў у мастацтве і культуры, жыццятворнай сілай чалавечага быцця.

Выклікае актыўную асацыятыўную дзейнасць і вобразны метафарычны выраз “Мне сонца асляпіла вочы”. Асляпіла — гэта значыць у прамым сэнсе зрабіла фізічна сляпым, а ў пераносным дало крытэрый, арыентыр у жыццедзейнасці, стала вышэйшай каштоўнаснай мерай існавання.

Падобныя акты сэнсаўтварэння ў працэсе арганізацыі асацыятыўнай прасторы іншых словавобразаў (*асляпіла, цемра*) паслядоўна прыводзяць да рэканструкцыі падтэкставага зместу і паслядоўнаму ўсведамленню чытачом уласнай ролі як удзельніка сэнсатворчага працэсу, які адбываецца цяпер і тут у багдановічаўскім тэксце дзякуючы творчаму ўзаемадзеянню аўтара і чытача. На падставе адкрытых сэнсаў паэтычнага слова можна зрабіць першае самастойнае назіранне, якое супадае з думкамі вучонага: геніяльна адароны юны паэт адчуў “вялікую творчую патэнцыю, гістарычную перспектыву, сапраўдныя мастацкія скарбы рэдкай па выразнасці мовы” [2, с. 13].

Чытач застаецца актыўным удзельнікам падзеі адкрыцця новых сэнсаў на працягу ўсяго працэсу даследавання твора. Інтэрпрэтацыйная дзейнасць нават актывізуецца з прычыны таго, што больш адчувальна праяўляецца наладжаны аўтарам дыялог з чытачом; апошняму як бы наўмысна даецца магчымасць самастойна творча дапоўніць вербалізацыю сэнсаў.

Так, прыслоўе *калісь* — першае слова трыялету, якое стаіць у моцнай пазіцыі пачатку твора, страфы і радка, па свайму лексічнаму значэнню

абазначае неканкрэтны час і падзею. Чытач канкрэтызуе семантычнае напаўненне слова: час падзеі ўдакладняе біяграфічны каментар, напрыклад. Успаміны аб асабістым жыцці паэта тычацца значных момантаў творчай эвалюцыі, пазнання ім сутнасных момантаў сусветнай культуры. Напрыклад, паездкі на радзіму ў 1911 годзе; знаёмства з беларускім народам і ўсвядамленне вялікага патэнцыялу беларускай літаратуры.

Інтэрпрэтацыя багдановічаўскага трыялету не абмяжоўваецца асацыятыўнымі актамі. Заглыбляючыся ў структуру тэксту, чытач паступова прыходзіць да моманту, у які адчуваецца патрэба абдумаць сакрэты майстэрства аўтара, ствараючага такі змястоўна ёмісты падтэкст, нараджаецца жаданне зразумець тэхналогію творчай лабараторыі. Выяўляецца, што паэтыка Багдановіча ўтрымлівае шмат месцаў нявызначанасці (паняцце ўведзена прадстаўніком рэцэптыўнай эстэтыкі Р. Інгардэнам [3, с. 73]. Яны патэнцыяльна закладзены ў тэкставай структуры, прадуцыруюцца зонамі ўмаўчання, недаказаннасці, намёкаў і іншымі сродкамі. У выніку інфарматыунай непаўнаты інтэнсіўна спрацоўвае асацыятыўнае мысленне чытача, якое імкнецца нейтралізаваць кагнітыўны дыскамфорт. Ствараецца магчымасць для рэканструкцыі падтэкставага зместу.

У практыцы аналізу прадуктыўна працуе алгарытм вызначэння мастацкай падтэкставай семантыкі:

- асацыятыўна выяўляюцца месцы нявызначанасці, недагаворанасці;
- свядома — праз кантэксты — запаўняюцца сэнсавыя лакуны;
- вербалізаваны змест у сінтэзе розных значэннеў зліваецца ў адно цэлае, параджаючы новыя сэнсы ў спасціжэнні сутнасці прадмета мастацкага пазнання.

У Багдановіча месцы нявызначанасці маркіраваны розным чынам: напрыклад, лексічным значэннем ключавых слоў, вобразнай трансфармацыяй слова (метафарызацыяй, сімвалізацыяй), унутраным кантэкстам (адсутнічаючай канкрэтызацыяй сэнсу), алюзіямі. Семантыка змястоўна, сэнсава шматаспектна выяўляецца праз актывізацыю біяграфічнага, гістарычнага, культуралагічнага і іншых кантэкстаў. Лакуны асацыятыўна запаўняюцца фактамі з жыцця самаго аўтара, перажыўшага не адзін раз сустрэчу з прыгожым, гераічным, высокім. Гістарычны кантэкст звязвае твор з эпохай мадэрну. Культуралагічныя сувязі сведчаць аб інтэртэкстуальнасці твора.

Інтэрпрэтацыя багдановічаўскага трыялету, такім чынам, дазваляе паглыблена і пашырана вербалізаваць змястоўнасць твора, надзейна ўтрымлівае рэцыпіента ў стане здзіўлення, паступова выводзіць на ўзровень разумення функцыянальнай сутнасці навуковых тэрмінаў. Адзін з іх — дыялог. Разуменне дыялагічнага майстэрства і каммунікатыўнай

тэхналогіі адносін паміж аўтарам і чытачом адносіцца да ўзбагачэння метапрадметнай універсальнай кампетэнтнасці чытача.

Трэба падкрэсліць, што ў багдановічаўскім трыялеце наладжаны прадуктыўны дыялог аўтара з чытачом. Аўтарскія інтэнцыі (ключавыя словы, прыём паўтору, кампазіцыйныя хады) дазваляюць чытачу хутка зарыентавацца і асвоіцца ў мастацкай прасторы, трапна расставіць сэнсавыя арыентыры, уключыцца ў лірычны сюжэт. Чытач чулліва адклікаецца на эмацыйны пафас твора, раздзяляе пачуцці лірычнага персанажу. Усе гэта з`яўляецца перадумовай для актывізацыі ўласна аналітычнга мыслення, спасціжэння думкі аўтара, выяўлення філасофскай канцэпцыі твора.

Стыль камунікацыі аўтар — чытач разлічаны на рэцэпцыю чытача, удумлівага і адукаванага, які выконвае адказную дзейсную функцыю: усе ў большай ступені, як і аўтар, праяўляе сябе ў ролі аналітыка. Гэта доказна дэманструе аналітычнае асэнсаванне вобразу лірычнага героя. Даследаванне выясняе яго статуснасць. Прывядзем адзін доказны фрагмент аналітычнага разгляду. У выразе “Адповедзь вось для іх мая…” есць адсылка к рытарычнаму жанру, есць указанне (праз прыслоуе *вось)* на сканцэнтраванасць дзеяння ў цяперашнім часе. Гэта пераконвае ў тым, што ўвесь твор гучыць як дыскурс, як слова, скіраванае ў адрас субяседнікаў-апанентаў. Да іх павінна дайсці ясна і даходліва пазіцыя, думка, філасофія аўтара.

У каардынатах сучаснага паэту гістарычнага часу канкрэтызуюцца падзеі. Дыскусіі, палеміка, рэзкія крытычныя меркаванні характэрны для літаратурнага асяроддзя пачатку ХХ стагоддзя. Багдановічу прыходзіцца выносіць кпіны ў свой адрас за прыхільнасць да “чыстага мастацтва”, “дэкадэнскія сімпатыі”, мадэрнісцкія навацыі. Лірычны герой прадстае як аўтапсіхалагічная асоба, надзеленая рысамі жыццятворчасці *самаго* паэта. Інтэрпрэтацыя ўяўна выходзіць на аналітычны ўзровень. Па словах вучоных, “уласна аналітычная інтэрпрэтацыя, у адрозненні ад эсэістычнай, — гэта аналітычна даказуемы разгляд твора”[4].

Чытач-падлетак, як вядома, прагматык і патэнцыяльны філосаф-аналітык. Атрымаць аб`ектыўны рэзультат, пазнаць тое, што існуе на самой справе ў жыцці, для яго моцны жыццёвы стымул. Аб`ектыўнымі выглядаюць, не выклікаюць непаразумення вызначаныя намі тэма і ідэя трыялету, таму што ў іх засяроджаны ўсе знойдзеныя ў аналітычным разглядзе сэнсавыя моманты. Вызначаная тэма мастака і мастацтва атрымлівае арыгінальнае аўтарскае напаўненне, непасрэдна суадносіцца з фактарам нацыянальнага адраджэння. Думка аб гатоўнасці ўступіць у барацьбу за здзяйсненне вышэйшых ідэалаў асабліва зразумелая чытачам, якія чуйна рэагуюць на драматызм лёсу аўтара. Глыбока кранае прызнанне маладога пісьменніка, зробленае крыху пазней; ен гатовы “сілы свае ахвяраваць роднаму краю” [5, с. 286].

Выніковасць інтэрпрэтацыі / аналітычнага разгляду асабліва цэніцца чытачом-падлеткам. Яны ўзбагаціліся новымі ведамі пра любімага аўтара. У мастацкім творы выявілі тыя ісціны, што аб`ектыўна існуюць у жыцці. Як каштоўнае зразумелі, што надарыцца кагнітыўная падзея адкрыцця новага можа пры умове наяўнасці высокамастацкага твора і дзейснай актывізацыі кагнітыўных здольнасцей чытача.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Багдановіч М.* Калісь глядзеў на сонца я… // Багдановіч М. Поўны збор твораў: у 3 т. Маст. Проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. Мн. : Навука і тэхніка, 1993. Т.2.

2. *Лойка А.* Паэт нараджаецца не аднойчы. // Багдановіч М. Поўны збор твораў. у 3 т. Маст. Проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. Мн. : Навука і тэхніка, 1993. Т.1.

3. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М. : Наука, 1962.

4. *Хализев В.* Интерпретация // Литературный энциклопедический словарь. https://niv.ru/doc/encyclopedia/literature/articles/41/interpretaciya.htm. (дата обращения: 21.08.2025).

5. *Багдановіч М.* Забыты шлях // Багдановіч М. Поўны збор твораў : у 3 т. Маст. Проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. Мн. : Навука і тэхніка, 1993. Т.2.

УДК 82.01:82.161.1

КАТЕГОРИЯ ПРОСТРАНСТВА В ПРОЗЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

А. С. Праведников

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия, hse@hse.ru

В статье на материале прозы Андрея Платонова рассматривается категория пространства. Обозреваются онтологические и антропологические изображения взаимосвязи пространства и человека. Пространство в прозе Платонова — это не просто окружающий мир, но и пронизывающие его идеи. Особое внимание уделяется восприятию пространства героями произведений. Приводятся интерпретации различных метафор, связанных с пространством.

Ключевые слова: Андрей Платонов; категория пространства; онтология; «Чевенгур»; «Котлован».

THE CATEGORY OF SPACE IN ANDREI PLATONOV'S PROSE

A. S. Pravyednikov

National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia, hse@hse.ru

The article examines the category of space based on Andrey Platonov's prose. Special attention is paid to the perception of space by the characters in his works. The space in Platonov's prose is not just the surrounding world, but also the ideas that permeate it. The article provides interpretations of various metaphors related to space. Ontological and anthropological images of the relationship between space and humans are reviewed.

Keywords: Andrey Platonov; category of space; ontology; “Chevengur”; “Kotlovan”.

Советский писатель Андрей Платонов — один из наиболее ярких и оригинальных философствующих авторов отечественной литературы. В его глубоком, насыщенном письме переплетаются вопросы социальной мысли, онтологии, теории познания, философии науки и техники. Однако он не ограничивался простым перерабатыванием знакомых идей: у Платонова формируются новые, самобытные представления о времени и пространстве, о предназначении государства, народа и личности в историческом процессе, о мире абсурда, который он описал еще до Франца Кафки, взаимодействии между деревней и городом, техникой и природой. В его прозе постоянны экзистенциальные мотивы: жизнь, смерть, бессмертие —

тесно переплетенные с вопросами общественного и политического устройства. Тайна человеческого бытия, как индивидуального, так и коллективного, проявляется и в экзистенциальной тоске, и в мотивах революции, и в изображении научно-технических преобразований — все это у Платонова поднимается до уровня общезначимого онтологического смыслотворчества, где любое человеческое действие и сама конструкция жизни обретают космическую, метафизическую значимость.

Обращение к творчеству Платонова важно не только для нашего исследования, но и для философии в целом, поскольку его особый жанр — на грани «технического романа» и «жесткой научной фантастики» — показывает утопию в процессе становления, а не как уже сложившуюся или разрушившуюся форму. Если советский период в истории России рассматривать как время наибольшего размаха утопических проектов, когда наука и техника стали основными средствами их реализации, то Платонов действительно выступает как «летописец» этой эпохи, одновременно критически воспринимая и изображая ее. В своих прозаических и публицистических текстах он в мельчайших деталях воссоздает раннесоветские утопические проекты. Раскрывает как большевик-революционер политические и мировоззренческие установки эпохи. Вместе с тем как инженер-мелиоратор понимает материальную основу подобных проектов.

Сочувствие ко всем видам утопических стремлений в прозе Платонова удивительным образом сосуществует с непримиримой критикой тех идей, в основе которых лежит готовность пожертвовать человеческой жизнью как расходным материалом. Платонов мыслит одновременно в нескольких временных измерениях: волнующие его процессы социалистического строительства он художественно соотносит с дореволюционной историей и с мечтами о далеком коммунистическом будущем. Как следствие, его художественная переработка идеологических установок приобретает внеисторический, почти космологический характер.

Одним из свидетельств наступления «нового мира» для Платонова является обновленное восприятие пространства. Речь идет как о его буквальном понимании, так и о пространстве как метафизической категории. Окружающий героев мир у Платонова удивительным образом дематериализуется, утрачивая присущие ему физические характеристики. Писатель выводит своих героев в пространство революционных идей, тесно вплетенных в материю.

Например, в повести «Ювенильное море» мы можем выделить следующий эпизод: инженер Вермо читает сталинскую работу «Вопросы ленинизма», найденную в вещах у его начальницы Босталоевой, стиль и замысел этой «прозрачной книги» представляются инженеру как «освещенное простое пространство, уходящее в бесконечность времени и мира», а

«дно истины» оказывается одновременно очень близким, идеально понятным и бесконечно глубоким [5, с. 429].

Для Платонова мир не существует отдельно от человека — он получает смысл только в соотнесении с человеческой жизнью. Так, пространство, пережитое инженером Вермо, лишено человеческой меры: оно «простое» потому, что пусто, в нем нет жизни и людей. А у Платонова отсутствие жизни в мышлении и языке равнозначно пустоте и смерти. Область большевистского мировоззрения в целом не соотносится с человеком: его примитивная, схематичная фантазийность не соответствует сложной, полнокровной человеческой жизни — такое пространство возможно там, где исключена жизнь, потому что идеи революции для настоящего человека не значимы. Таким образом Платонов обозначает мир большевизма как безжизненную, потустороннюю идею. Как раз поэтому случайно встретившийся главному герою «Чевенгура» Александру Дванову кузнец говорит: «Мужику от земли один горизонт остается. Кого вы обманываете-то?» [4, с. 158]. Платонов постоянно через реплики второстепенных персонажей подводит читателя к мысли, что пространство существует лишь в нерасторжимой связи с человеком. Для крестьянина же вместо заботы о жизни остается лишь горизонт — то есть тоже пустое, нечеловеческое пространство революционной утопии. На таком горизонте не может существовать дореволюционная — истинная, глубинная народная жизнь: проект советской власти по созданию «нового человека» разрушит привычные формы бытия ради организации совершенно иных структур. Следовательно, русский мужик от большевизма получит лишь уничтожение.

Важно также заметить, что яркие герои-марксисты у Платонова постоянно стремятся расширить поле своего революционного влияния. Дон-Кихот революции Копёнкин мечтает выехать в буржуазные страны и там учредить коммунизм, мстя за Розу Люксембург; Чепурный воображает, что степной Чевенгур станет центром мировой революции и интернационала; инженер Вермо вместе с начальницей совхоза Бестолоевой и другими планирует превратить совхоз в огромный промышленно-научный центр; Чиклин, Прушевский и прочие стремятся построить гигантскую башню, вмещающую весь рабочий класс мира. Бесконечная идейность героев становится двигателем их бесконечного движения и расширения. Они максимально противоречивы, что в марксистской трактовке является источником для их развития. Тем не менее, бесконечный рост в итоге всегда приводит к коллапсу, и с этой точки зрения Платонова можно назвать критиком марксизма.

В тексте Платонова пространство выходит за привычные границы: оно не только простирается по ширине, но и растет в высоту, сливаясь с

Космосом. Герои существуют одновременно в конкретных селах и в безмерных плоскостях, где космический масштаб переплетен с идеей. Идея большевизма представляет собой постоянное стремление к расширению — проект охватить всю вселенную и подчинить ее единому механизму. Соответственно фантазии персонажей о победе над природой приобретают безграничный характер: в «Чевенгуре» персонажи верят, что при коммунизме люди, возможно, перестанут умирать — дух коммунизма сам по себе способен продлить жизнь.

Однако чем дольше человек находится в этом пространстве идей, чем больше, масштабнее становятся эти фантазии, тем сильнее он начинает чувствовать себя маленьким ничтожеством, а вместе с тем теряет и интерес к самим фантазиям. «Заброшенность» в мир, изначально чуждый и непонятный человеку, неизбежно влечет за собой ощущение онтологической изоляции, тоски и отчуждения. Трагизм отчуждения в произведениях Платонова именно в этом экзистенциальном разрыве, в непримиримом диссонансе между идеей и реальностью [См.:1, с. 265].

В то же время гигантское социалистическое строительство, символизировавшее повсеместную победу человека над материей во вселенских масштабах, вызывает у задумчивого Вощева в «Котловане» сомнения, и, глядя на возведение неизвестной ему башни, он рассуждает: «Не убывают ли люди в чувстве своей личной жизни, когда прибывают постройки?» [3, с. 86]. Взбираясь на огромных башнях все выше к небу, человек лишь отдаляется от самого себя, ведь созданные им враждебные конструкции, вопреки своему замыслу, знаменуют не победу, а только укрепление его ничтожества.

Как можно заметить, большевистский революционный проект, показанный писателем, являлся отчаянной попыткой человека пересилить самого себя, преодолеть низость и слабость своего существования, провести радикальную трансформацию, совершить смертельный прыжок, дабы тем самым отказаться от смерти навсегда. Пространственная проблематика у Платонова, таким образом, отображает эту невероятно интенсивную динамику между предпринимаемыми усилиями по преодолению смертности человека, выхода его за грани физической реальности и доступных ему возможностей — с одной стороны, и неизбежно следующим за этими проектами крахом — с другой. Человек, осуществляющий свой замысел, «пробил головой отверстие в небесном куполе и высунулся до плеч по ту сторону неба, в странную бесконечность того времени», но только, как отмечает Платонов, самозабвенное пребывание человека в пространстве бесконечной идеи ведет лишь к его умерщвлению: «Туловище человека истомилось, похудело и наверно умерло, а отсохшая

голова скатилась на тот свет... <...> где действительно нет конца и откуда нет возвращения на скудное, плоское место земли» [2, с. 117–118].

Таким образом, пространство для Платонова — это не просто окружающий мир, но и пронизывающие его идеи. В его героях тесно переплетаются материальное и революционное мышление. Движущей силой оказывается именно мысль, а не материя, что противоречит марксистскому учению. Категория пространства является одним из столпов Платоновской критики утопических проектов: как научно-технических, так и марксистского проекта в целом. Тесная связь человека с пространством подчеркивается как с онтологической позиции (Чепурный и Вермо видят Чевенгуре и Совхозе центры мира), так и с антропологической: второстепенные персонажи, такие, как крестьянин, подчеркивают зависимость человека от места его жизни и работы. Проза Андрея Платонова содержит множество философских категорий, помимо рассмотренной нами. Анализ его идей, преподнесенных через персонажей произведений, сегодня актуален. Декодирование философских метафор, в том числе пространства и времени, будут занимать ученых и в будущем. Ведь проза Андрея Платонова прошла проверку временем, что подтверждает ее значимость как материала для подобных исследований.

Библиографические ссылки

1. *Ен У. К.* Мотивы «Отчуждение», «Скука», «Пустота» в «Чевенгуре» и «Котловане» А. Платонова // Вестник ТГУ. 2011. № 5(97).

2. *Платонов А. П.* Джан // Платонов А. П. Счастливая Москва : роман, повесть, рассказы / сост. Н. В. Корниенко. М. : Время, 2011.

3. *Платонов А. П.* Котлован // Платонов А. П. Ювенильное море : повести, роман. М. : Современник, 1988.

4. *Платонов А. П.* Чевенгур // Платонов А. П. Чевенгур : роман; Котлован : Повесть / Под ред. Н. М. Малыгиной. М. : Время, 2011.

5. *Платонов, А. П.* Ювенильное Море // Платонов А. П. Эфирный тракт : повести 1920-х — начала 1930-х годов / Под ред. Н. М. Малыгиной. М. : Время, 2011.

УДК 028(470.323)

ЧТО ЧИТАЛИ КУРСКИЕ ГИМНАЗИСТЫ (ПО МАТЕРИАЛАМ РОМАНОВ Е. Л. МАРКОВА)

С. П. Праведников

Курский государственный университет,
Курск, Россия, kafedraksu@yandex.ru

Н. В. Францова

Курский государственный университет,
Курск, Россия, n.frantsova@mail.ru

В статье на материале автобиографических романов известного курского писателя Е. Л. Маркова рассматривается лексика, связанная с процессом чтения. Основное внимание уделяется периоду обучения героев в курской гимназии. Описываются предпочтения гимназистов как в учебной сфере, так и в области художественной литературы.

Ключевые слова: Е. Л. Марков; автобиографический роман; курские гимназисты; процесс чтения.

WHAT THE KURSK HIGH SCHOOL STUDENTS READ (BASED ON THE NOVELS BY E. L. MARKOV)

S. P. Pravednikov

Kursk State University,
Kursk, Russia, kafedraksu@yandex.ru

N. V. Frantsova

Kursk State University,
Kursk, Russia, n.frantsova@mail.ru

The article examines the vocabulary associated with the reading process using the material of autobiographical novels by the famous Kursk writer E. L. Markov. The main focus is on the period of study of the heroes in the Kursk gymnasium. The preferences of the gymnasium students are described both in the educational sphere and in the field of fiction.

Key words: E. L. Markov; autobiographical novel; Kursk high school students; reading process.

Актуальность процесса чтения в дореволюционных учебных заведениях России никогда не подвергалась сомнению. Учебная и внеурочная деятельность всегда сопровождалась обращением к печатному слову. Что же именно читали гимназисты? Попытаемся ответить на этот вопрос, обратившись к текстам автобиографической дилогии курского писателя Евгения Львовича Маркова [1; 2], чье творчество в последнее время активно исследуется.

Е. Л. Марков — русский беллетрист, критик, этнограф — оставил в наследство русскому читателю весьма объемные и разнообразные материалы, среди которых особое место занимает повествование об учебных днях учащихся Курской гимназии (именно ее окончил автор).

Обратимся к глаголу «*читать»* и рассмотрим его дистрибутивные связи. Следует отметить, что глагол многозначен и в марковских текстах используется в разных значениях. Одно из значений глагола «*читать»* — «произносить (какой-либо текст) наизусть» [3, с. 682].

Воссоздавая в романе «Учебные годы старого барчука» регламентированную жизнь гимназистов, Марков пишет о том, что каждый учебный день в гимназии начинается с произнесения традиционной молитвы: «Быстро, четко *читается* „Молитва перед учением“. Шутки и смех сами собою замирают не только на губах, но даже в глубоких недрах сердца, как летние цветы на зимнем морозе» (*здесь и далее курсив наш.* — С. П., Н. Ф.) [2, с. 407].

Также с молитвы начинается и каждое учебное занятие: «Придет, бывало, в класс весь сияющий какими-то непонятными злыми улыбками, потирая от удовольствия руки.

— *Читайте* молитву!

Мы живо отблаговестим „Преблагий Господи“» [2, с. 303–304].

В каких-то случаях это происходит почти что автоматически: «Класс шумно встает и, не дожидаясь команды учителя, *читает* молитву» [2, с. 357], иногда же становится началом конфликта, сопровождается неудовольствием, глухим сопротивлением (все зависит от ситуации, настроения и — прежде всего — от личности учителя, его позиции, его отношения к обучающимся): «Все встали с лавок, но молитвы никто не *читал*.

— *Шитать* молитва, говору вам! — сердито крикнул Гольц, стукнув ногою о пол. — Титов, ты дежурна, *шитай* молитва.

— Я не дежурный, Оскар Оскарыч. Я *читал* третьего дня, с какой стати я буду сегодня *читать*? — ответил Титов» [2, с. 579].

Отношение к чтению молитвы индивидуально, у героя романа оно идет из далекого детства и связано с его личным восприятием и переживаниями: « — Ну спи, спи!.. — успокоивает бабуся, укрывая свое детище с головою и нашептывая „да воскреснет Бог“ таким могильным голосом,

от которого делается еще страшнее. Я боялся этой молитвы до ужаса. Когда бабуся хрипло, полусонно и как-то торжественно-мрачно произносила недоступные мне слова: „расточатся врази его“, „да погибнут беси“, „от лица огня“, — я дрожал в холодном поту. Мне казалось, что бабуся не молитву *читает*, а делает колдовское заклинание; что она напускает эти страшные слова живым в темноту комнаты, и что они остаются потом на лежанке, за сундуком, в черном пятне на потолке, и отовсюду глядят на меня и стращают меня» [1, с. 185–186].

На детские страхи наслаиваются и впечатления от траурных событий, которые также сопровождаются богослужебным чтением: «В комнате стоит какой-то строгий монашеский шепот, и сквозь него слышатся порою какие-то торжественные слова, те самые, что мы с трепетом слушали над гробом покойного дедушки, что *читались* потом на парчовых налоях, среди множества горящих свечей, из больших черных книг» [1, с. 189–190].

Со временем негативное отношение отодвигается на задний план, уступает место праздничному, торжественному, заполняющему радостью душу событию, поскольку именно так принимают чтение молитвы родные, близкие, все те, от которых в принципе не может исходить ничего дурного и темного. Вот как воспринимается мальчиком Пасхальная служба: «Парчовые налои с большими серебряными подсвечниками, уставленными свечками, где дьячки в золотых стихарях *читают* большие кожаные книги, кажутся мне сверкающими островами среди этого людского моря. Непонятные торжественные слова вычитываются и выкрикиваются в разных углах церкви то попом, то дьяконом, то дьячками, покрывая собою немолчный гул передвигающихся ног, оханье и шепот молитвы. Ухо не слушает этих слов, и мысль не ловит их смысла… Во всем чувствуется какое-то особенное великое празднество, не похожее ни на какие другие. Не молишься и не можешь молиться, все смотришь. Да и другие никто не молится, только смотрят. На душе такое торжество! И видишь, что у всех то же на душе, что все мы вместе стоим тут и празднуем праздник» [1, с. 255].

И это чувство в конечном итоге закрепляется в душе и сопровождает героя в самостоятельной гимназической жизни. А гимназическая жизнь — это восприемница жизни домашней, жизни в родительском доме.

Другое значение глагола «*читать*» — «излагать устно слушателям (какие-либо сведения, содержание чего-либо» [3, с. 682] — в тексте отмечено лишь дважды: «Проповедь против табакокурения была любимою темою Ивана Николаевича, и все уже знали ее на память, но все-таки любили слушать.

— Эх, Иван Николаич, Иван Николаич! Хорошо вам эти лекции *читать*! — укоризненно сказал Баранок. — А вот если бы вы сами привыкли с детства к табаку, так увидели бы, как легко его бросать... Иногда кажется, лучше б с жизнью расстался, чем папироску не докурить» [2, с. 255].

Эту реплику в сторону гимназического врача бросает ученик гимназии Баранок, который охарактеризован автором как нерадивый второгодник: «Не дай Бог, если кто-нибудь из этих толстокожих лентяев затеет шумные развлечения во время класса истории. Калинович, весь красный от гнева, с молниями негодования в глазах, сейчас же бросит свой рассказ.

— Что я, господа, мальчишкам уличным сказки, побасенки *читаю*? — крикнет он, озирая класс с выражением самого искреннего презрения. — Если вам скучно заниматься историей, то я из класса уйду, чтобы вам не мешать!» [2, с. 375].

Подобных «недорослей» в гимназии видим немало, на них практически невозможно оказать какое-либо результативное воздействие, поэтому как в первом, так и во втором примере мы можем констатировать иронической интонацию реплик, содержащих глагол «*читать»*.

Основное значение — «воспринимать что-либо написанное или напечатанное буквами или другими письменными знаками, произнося вслух или воспроизводя про себя» [3, с. 682] — используется Марковым гораздо чаще.

Читать книги герой автобиографического романа начинает еще дома: «К учению бабуся нас нудила неумолимо: увидит, бывало, что я болтаюсь с книжкою, сейчас сунет книгу к носу, почти всегда кверху ногами, и учнет стучать в мой ленивый лоб своим костлявым пальцем:

— Вот ужо учитель приедет, урок с тебя спросит, будет тебе от папеньки дерка! Полно тебе день-деньской баклуши бить, *читай* хорошенько книжку!» [1, с. 185].

Чтение в гимназии описывается Марковым как обращение учеников к печатному тексту в разных жизненных ситуациях с вариативным психологическим настроем. Первый вариант такого чтения — необходимый. Это освоение учебной и другой литературы, рекомендуемой к изучению в рамках программы. Второй вариант — литература необязательная, но интересная, захватывающая, воспитывающая. Автор не ставит перед собой цель описывать ни первую, ни вторую части читательского списка. В тексте романа, в основном, упоминаются книги, сюжетно востребованные, необходимые для углубления контекста повествования.

Так, при описании первой встречи братьев Шараповых с гимназическим начальством, которая представляла собой своеобразное вступительное испытание, где делалась попытка определить, насколько вчерашние «барчуки» подготовлены к освоению учебного курса, были упомянуты

некоторые книги по основным гимназическим курсам (немецкий язык, русская словесность и грамматика, обязательный катехизис): «Мое чтение, после Алёшина, никуда не годилось. Я никак не мог различить в проклятой немецкой печати Зейденштюкера — где стоит f, где s, и все большие е *читал* за с» [2, с. 132].

«Алеша стал сейчас же чеканить своим пронзительным голосенком, будто только и ждал этого:

— Nominativus: der blinde Mann, genitivus: des blinden Mannes...

И пошел, и пошел, будто по книжке *читал*!» [2, с. 133].

«*Читать* пришлось из отдела „духовного витийства“ проповедь Георгия Конисскаго на прибытие Екатерины Второй: „Оставим астрономам доказывать, что Земля вокруг Солнца обращается; наше Солнце вокруг нас ходит, и ходит для того, да в мире почием“» [2, с. 134-135].

«— А в главе шестнадцатой катехизиса, о первом прошении молитвы Господней, что *читаем*? — важно вопросил он.

— Вопрос: не достаточно ли молитвы внутренней без внешней? Ответ: поелику человек состоит из души и тела, то о сем бесполезно и спрашивать, — тем же певучим самодовольным тоном, без запинки и раздумья, как на почтовых, катал Алеша.

Он знал наизусть весь катехизис Филарета с вопросами и ответами, и готов был хоть сейчас выложить его весь, от доски до доски. Батюшка одобрительно покачивал головою в такт его певучей речи» [2, с. 148].

В тексте упоминаются произведения так называемой приключенческой литературы — те романы и повести, которые на долгие времена попали в разряд «нужных книг» (В. С. Высоцкий). Среди них сочинения Д. Ф. Купера, А. Дюма-отца, В. Скотта — все то, что способствовало формированию сильного характера, развитию лучших мужских качеств, воспитанию воина-защитника, патриота, порядочного человека: «Алеша подсунул мне под дверь бумагу, карандаш, ножичек, даже „Три мушкетера“, что мы купили с восторгом на свои собственные деньги в первый же свой отпуск и *читали* еще с большим восторгом на уроках чистописания и французского языка» [2, с. 179].

«В уме моем как стрелы мелькали торопливые воспоминания и соображения из области прочитанных мною описаний битв и поединков, которыми как фаршем была начинена моя романтическая голова.

Как нарочно, мы только что *читали* всем классом в течение нескольких вечеров „Ивангое“ Вальтер Скотта, и знаменитый турнир в Эшби-дела-Зуш целиком, как гравюра на медной доске, стоял теперь живой перед моим воображением» [2, с. 199–200].

Чтение подобной литературы зачастую идет в ущерб основным занятиям, к чему учителя, как правило, относятся отрицательно.

«— Эсаулченко!.. Какую это ты книгу под партой прячешь?..

Сунет в ужасе Эсаулченко книгу далеко от себя и вскочит, весь красный.

— Я не *читаю*-с... Я ничего-с... Я только шапку переложил, чтобы не мешала…

— Что это? Романы? „Парижские тайны“? Ах ты парижанин паршивый! Я тебе задам таких тайн! Ты бы вот тайны латинской грамматики лучше изучал, единиц бы меньше получал!» [2, с. 409–410].

Гимназисты, безусловно, не представляли собой однородную массу. Каждый из них по-своему относился к необходимости пребывать в стенах гимназии, к учебе, чтению, преподавателям — к жизни в целом. Братья Шараповы не были идеальными учениками, им было свойственно многое из того, что осуждалось и наказывалось во взрослом мире. Но главным качеством они обладали — глубоким уважением к процессу познания, почтением к людям, хорошо освоившим свой предмет и щедро делящимся знаниями и опытом, с уважением и пониманием относящимся к гимназистам — своим младшим почти коллегам и товарищам. Показателен диалог Алеши Шарапова с врачом Иваном Николаевичем: «спокойно сказал Алеша:

— Тут целый день *читать* можно.

— Вот это напрасно; зачем *читать* не в меру? У тебя и без того совсем ослаблена жизненная сила органов...

— Я бы целый день не отходил от книги. Я ведь серьезные книги все *читаю*; чем книга серьезнее, тем мне интереснее. Вот теперь Карамзина историю кончаю, междуцарствие...» [2, с. 232–233].

О подобных людях — учителях, врачах — автор говорит с нескрываемым восхищением. Так, например, в характеристике врача гимназии сделан акцент на широту кругозора, блестящее знание древних языков, профессионализм человека, общение с которым формировало в гимназистах уважение к чтению, к книгам, к науке: «Иван Николаевич принадлежал к сонму тех медиков-натуралистов, которые в подлиннике *читали* Галена и Парацельса, знали наизусть Аристотеля, Феофраста, Лукреция; писали и говорили не только на языке Цицерона, но и на языке Демосфена так же бегло, как по-русски» [2, с. 247].

Среди обучающихся было много откровенно не желающих учиться — это были гимназисты, по несколько раз проходившие обучение в одном и том же классе, второгодники. В силу определенных обстоятельств многие из них пользовались непререкаемым авторитетом, для многих служили примером, и их отношение к учебному процессу и пребыванию в стенах гимназии негативно сказывалось на младших учениках. Е. Л. Марков так описывает ситуацию, которая очень часто возникала на уроках:

«Бедный наш Адамович с усилием одолевает какую-нибудь латинскую “Historia Naturalia” Плиния, или одного из его римских последователей.

— Скверно *читаешь*, душа моя... Не по-французски совсем... Понятия не имеешь о французском выговоре» [2, с. 307–308].

Один из однокашников братьев — гимназист Артемов — учился плохо и в четвертом классе сидел третий год: «Книжек он никаких не *читал*, учиться почти никогда не учился, рассказывать тоже никогда не рассказывал, хотя и любил молча слушать рассказы других» [2, с. 564–565].

Такие, как Артемов и подобные ему гимназисты, очень скоро потеряли свою первоначальную привлекательность в глазах автобиографического рассказчика (а привлекали своей самостоятельностью, напускной мужественностью, дерзостью, взрослыми привычками). Они автоматически переместились для братьев в поле неинтересного, не стыкующегося с внутренними установками, заданными на генетическом уровне, в поле чужого.

Братьям Шараповым интересно учение, познавание нового, им нравится получать сведения из прочитанного, прикасаться к дотоле неизведанному, но такому притягательному, они интуитивно чувствуют благодатное воздействие этого процесса и с удовольствием погружаются в таинственный и одновременно готовый раскрыть все свои тайны мир. «Сочетание *читать книгу* на страницах романа встречается не часто, и само это сочетание является своеобразной характеристикой, границей, отделяющей хорошее от плохого, „свое“ от „чужого“» [4, с. 54]: «Скоро обычное жужжание *читающих* голосов и скрип пишущих перьев наполнили наш многолюдный, плохо освещенный класс. Мы с Алешей уселись, обнявшись, как это мы всегда делали, над одною и тою же книжкою, и самым добросовестным образом ушли всеми помыслами в географию Древней Греции. В истории Смарагдова это считалось самым трудным, почти неодолимым местом» [2, с. 333].

Братья делают свой выбор и делают его осознанно, постепенно убеждаясь в преимуществе знания над невежеством: «Напротив того, все, чего не любил и не делал Артёмов, мы именно любили и делали: мы отлично учились и всегда все знали, что спрашивал учитель, мы *читали* интересные книжки по целым дням и ночам, мы занимались и рисованием, и сочинительством» [2, с. 565–566].

О сочинительстве в жизни автобиографического героя требуется сказать отдельно. Вот как пишет об этом Марков: «Мы, братья, усердно занимались сочинительством, <…> у каждого из нас были наготовлены и поэмы, и драмы, и рассказы, и повести, которые мы *читали* друг другу» [2, с. 270].

Благотворное влияние на становление писательского таланта оказал не только сам факт сочинительства, но и возможность поделиться результатами своего творческого труда с единомышленниками — прочитать свой опус и почувствовать радость от того, что твоя мысль обрела форму и запечатлелась на бумаге и во времени. Особое место и здесь занимает процесс чтения: «Целых три часа непрерывно *читал* нам Борис изумительную историю своего удалого пана Холявы, и мы слушали ее, затаив дыхание, боясь пошевельнуться. Восторгу нашему не было предела» [2, с. 270].

Успешное овладение большим объемом информации, интерес к хорошей и разнообразной беллетристике служили добротным фундаментом для детского увлечения, которое впоследствии переросло в профессиональное занятие.

Таким образом, проделанный нами разбор текстов автобиографических романов Е. Л. Маркова «Барчуки. Картины прошлого» и «Учебные годы старого барчука: Рассказы из прошлого» позволяет говорить о том, что в жизни провинциального гимназиста процесс чтения вбирал в себя весь диапазон значения этого глагола — от произнесения молитвенных текстов до чтения учебной, общепознавательной и развлекательной литературы, а также собственных сочинений. Подобное обращение к печатному и звучащему слову было приоритетным для провинциального гимназиста, развитого от природы ребенка, получившего домашнее воспитание в интеллигентной семье.

Библиографические ссылки

1. *Марков Е. Л.* Барчуки. Картины прошлого. СПб. : Тип. М. Стасюлевича, 1875. Т. XII.

2. *Марков Е. Л.* Учебные годы старого барчука : Рассказы из прошлого. СПб. : Тип. М. Стасюлевича, 1901. Т. VIII.

3. Словарь русского языка : в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А. П. Евгеньевой. М. : Русский язык, 1985–1988. Т. 4.

4. *Праведников С. П., Францова Н. В.* Книга в жизни курских гимназистов (на материале романа Е. Л. Маркова «Учебные годы старого барчука») // Курское слово. 2025. № 30. С. 51–59.

УДК 27-821.1+82.09+801.6

«БЕСЕДЫ С РУССКИМ НАРОДОМ» АРХИЕПИСКОПА ИОАННА САН-ФРАНЦИССКОГО (ШАХОВСКОГО) КАК ОБРАЗЕЦ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

Т. П. Сидорова

Белорусский государственный университет,
Минск, Беларусь, tsidorova1980@mail.ru

Статья посвящена исследованию бесед архиепископа Иоанна Шаховского в их литературно-критической части как значимой составляющей единого пастырско-богословского цикла. Исследуется специфика литературно-критических установок о. Иоанна как духовного писателя в отношении творчества Н. В. Гоголя, К. Ф. Рылеева, И. А. Крылова, Ф. М. Достоевского и др. Выявляется инструментарий, приемы литературной критики владыки. Впервые анализируется понятие «пневматологический феномен», который используется о. Иоанном в качестве критерия истинного творчества.

Ключевые слова: архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской); духовный писатель; литературная критика; беседа; инструментарий; пневматология.

“CONVERSATIONS WITH THE RUSSIAN PEOPLE” BY ARCHBISHOP JOHN OF SAN FRANCISCO (SHAKHOVSKOY) AS A MODEL OF LITERARY CRITICISM

T. P. Sidorova

Belarusian State University,
Minsk, Belarus, tsidorova1980@mail.ru

This article explores Archbishop John Shakhovsky's literary-critical discourses as a significant component of a unified pastoral-theological cycle. It examines the specifics of Fr. John's literary-critical approaches as a spiritual writer in relation to the works of N. V. Gogol, K. F. Ryleyev, I. A. Krylov, F. M. Dostoevsky, and others. It identifies the tools and techniques of his literary criticism. The concept of the “pneumatological phenomenon”, which Fr. John uses as a criterion for true creativity, is analyzed for the first time.

Keywords: archbishop John of San Francisco (Shakhovskoy); spiritual writer; literary criticism; conversation; tools; pneumatology.

Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской) (1902–1989) относится к известным духовным писателям русского зарубежья. Помимо корпуса богословских и художественных сочинений (владыка был поэтом

и печатался под псевдонимом «Странник»), в его наследии немало литературно-критических работ, среди которых: «Великий Инквизитор Достоевского», 1924 г., «Метафизический реализм» («Мастер и Маргарита»), 1936 г., «Пророческий дух в русской поэзии» (Лирика Алексея Толстого), 1938 г., «Пушкин у порога инобытия», 1959 г., «Русский реализм» (о Солженицыне), 1964 г., «К истории русской интеллигенции» (Революция Толстого), 1975 г.

Литературная критика архиепископа Иоанна до сих пор не была специальным предметом анализа исследователей, за исключением точечных выступлений, где он по отношению к своим литературно-критическим работам отнесен к «профессиональному читателю», «квалифицированному читателю», «не литературоведу, который свои глубокие не литературоведческие, субъективные переживания, очень хорошо выражает» [2]. Во всех этих определениях подчеркивается субъективность восприятия произведений о. Иоанном, которая общепринято является одной из характерных черт литературно-критической деятельности. Индивидуальное переживание и оценка художественного произведения в контексте современности и является литературной критикой. «Профессиональная деятельность критика <…> пронизана субъективным, индивидуальным, эмоциональным отношением к рассматриваемому произведению», — отмечает С. Казначеев [7, с. 22].

В современной филологии с точки зрения субъектов литературно-критической рефлексии «принято различать критику профессиональную, писательскую и читательскую» [6, с. 9]. В обзоре литературы русского зарубежья Г. Струве предложил свою типологию, куда, кроме прочего, включил тип критиков-философов (Н. Бердяев, И. Ильин и др.), назвав ее «литературная критика с философским уклоном» [8, с. 109].

Изучив материалы работ о. Иоанна по анализу и оценке художественной литературы, мы никак не согласимся, что его критика относится к типу любительской читательской. Но и не можем поставить его как поэта в один ряд с критиками-писателями, А. С. Пушкиным или Н. А. Некрасовым, А. А. Блоком или Н. С. Гумилевым, для которых характерен диалог между собственной и чужой идейно-эстетической системами внутри литературно-критической работы: «невольным или вполне осознанным стремлением понять „чужое слово“ в свете собственной поэтической практики, в масштабах своих сокровенных эстетических исканий» [6, с. 8].

Изучив персоналии и источниковедческую базу, мы полагаем уместным ввести в типологию литературной критики дополнительную разновидность типа критиков-писателей — критиков-духовных писателей.

Духовный писатель в нашем понимании — это писатель в духовном сане либо монашествующий, который в церковных таинствах посвящения

получил дары Святого Духа, и имеет духовное звание. К таковым относятся, например, архимандрит Феодор Бухарев, митрополит Анастасий (Грибановский), м. Мария Скобцова, свящ. Георгий Флоровский, прот. А. Шмеман и мн. др. Экзистенция в контексте христианской парадигмы накладывает отпечаток на все написанное и сказанное данными авторами, в том числе, о художественной литературе.

К духовным писателям, безусловно, относится и архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской).

В предлагаемой статье будут рассмотрены особенности литературно-критических включений о. Иоанна в его цикл «Беседы с русским народом».

Биографическая справка

Архиепископ Иоанн (в миру князь Шаховской Дмитрий Алексеевич) (1902–1989) родился 23 августа 1902 г. в Москве в аристократической семье. Учился в императорском Александровском Лицее. В 1917 году 15-летним подростком был с матерью арестован, потом выпущен, воевал в Добровольческой армии. Навсегда покинул Россию в 1920 году. Закончил свое образование в Лувенском университете и Свято-Сергиевском богословском институте в Париже. Студентом издавал журнал «Благонамеренный» (1926 г.). Как член бельгийского ПЕН-КЛУБА (международная правозащитная неправительственная организация, объединяющая писателей, поэтов, журналистов и других литераторов по всему миру для защиты свободы слова и литературы) в Брюсселе был знаком с Полем Валери, Честертоном, Полем Клоделем; в его журнале печатались И. Бунин, В. Ходасевич, А. Ремизов, М. Цветаева, Г. Адамович, К. Мочульский. Свои статьи о. Иоанн писал для философского издания Н. А. Бердяева «Путь».

Духовным отцом Дмитрия Шаховского в Париже стал митрополит Вениамин (Федченков; 1880–1961), по благословению которого он уехал на Афон, в котором 5 сентября 1926 г. принял постриг.

Рукоположен в иеромонахи в 1927 г. в г. Белая Церковь (Югославия). Настоятель местной русской общины, преподаватель пастырской школы. Один из организаторов православного прихода храма Христа Спасителя в г. Аньер (Франция). Настоятель Свято-Владимировского храма в Берлине (1932–1945). Издавал журнал «За Церковь» (Берлин, 1932–1936).

В начале войны о. Иоанн возлагал надежды на освобождение России от большевиков силами гитлеровской Германии, но после разуверился и осознал сущность фашизма, наладил связь с германским церковным сопротивлением, вел миссионерскую работу среди русских военнопленных. Во время войны издательское дело его ликвидируется, все изданные им книги, включая Библию, конфискуются. По окончании войны архимандрит Иоанн переезжает в Париж, а в 1946 году — в США, где в 1947 в Нью-Йорке был рукоположен в сан епископа Бруклинского с назначением деканом Свято-Владимирской Православной Богословской Академии в Нью-Йорке. С 1950 по 1974 год — архиепископ Сан-Францисский и Западно-Американский в Православной Церкви Америки.

Постоянно занимался издательской деятельностью. С его вступительными статьями вышли первое зарубежное издание «Мастера и Маргариты» (1967 год, парижское издательство YMCA-Press), первый поэтический сборник Александра Галича, с которым владыка познакомился лично в Париже в 1974 году («Песни», 1969 год,

издательство «Посев»), книга «Таинство, Слово и Образ» протоиерея Александра Меня (1991), с которым о. Иоанн вел переписку.

С 1978 года о. Иоанн жил на покое в Санта-Барбаре. Скончался 30 мая 1989 года, похоронен в Санта-Барбаре, на сербском кладбище.

С 1948 года и до самой кончины в 1989 году владыка Иоанн беседовал на «Радио Свобода» с русским человеком. Передача так и называлась — «Беседы с русским народом». Это 40-летнее радиообщение он считал самым главным своим служением Господу и помощью русскому народу: «Каждый воскресный день с начала пятидесятых годов я имел радость входить словом своим во многие дома и корабли мира, где понятно русское слово, и слух человека открывается к великой истине о Боге, Отце людей, и о живой, бессмертной человеческой душе» [4, с. 4].

В данной статье будет рассмотрена литературно-критическая часть бесед с выявлением их идейно-эстетических и жанровых особенностей.

Беседа — жанр прозаического высказывания, ориентированного на диалогическое или диалогоподобное общение с читателем/слушателем. Основная цель бесед владыки Иоанна — обращение к русскому народу как к совокупному читателю. Русский народ здесь представлен как социокультурная категория, которая априори включает представителей разных слоев и уровней образования. Эта специфика наложила отпечаток на структуру текста, манеру изложения материала и выбор риторических приемов. Структура бесед отличается простотой и ясностью, характерной для устного обращения. Автор стремиться сделать сложный материал доступным широкому кругу читателей. Владыка остается священником и его беседы напоминают проповеди, но в отличие от этого жанра, его беседы менее формальны, стилизованы под личное общение.

Основная тематика бесед (всего 47) связана с духовными проблемами современности, поисками смысла жизни и попытками определить роль христианства в современном мире. Это беседы о чуде, молитве, совести и заповедях, творении мира, доброделании, человеке, науке; о выдающихся людях — Франке, Рылееве, Сковороде, Суворове, Пирогове, Кутузове, Гоголе и т.д.

Материалом для нашего исследования стали беседы: «Что такое культура?», «Ломоносов — защитник науки и веры», «Религиозное сознание в русской литературе. Крылов», «Гармония творения (о Гоголе)», «Открывшееся сердце (о Рылееве)», «Последний путь Рылеева», «Торжество человечности (тургеневский образ)», «О Достоевском», «Бессмертие человека», «Временное и вечное».

Русская литература рассматривается владыкой как часть культуры. Под культурой он понимает результат сотворчества Бога и человека, где главной движущей силой является Святой Дух. Учение о Святом Духе,

Который «дышит, где хочет» (Ин 3:8) и после Вознесения Христа существует не только в сакральном пространстве — храме, но и проникает повсюду: в природу, во все сферы деятельности человека, — центральное не только в религиозных сочинениях архиепископа Иоанна, но и в его художественном творчестве (поэзия) и литературной критике.

Критерием оценки и движущей силой культуры, согласно владыке, является так называемый «пневматологический феномен» — авторский термин, который называется о. Иоанном: «мистический феномен», «пророческое проявление», «рука из мира духа», что в совокупности означает обнаружение духовного начала, отблесков небесного мира в жизни и творчестве [5, с. 11, 34, 38]. Напомним, что пневматолоогия (от *греч.* πνεῦμα (пневма) — дух, и λόγος (логос) — слово, речение) — учение о Святом Духе, Его действиях в мире и человеке [1]. Пневматология относится к особой дисциплине христианского богословия, которая фокусируется на изучении Святого Духа.

В своих воспоминаниях о. Иоанн говорит о проявлениях Святого Духа как попечителя и водителя применительно к себе самому, а только потом применяет этот термин к творчеству. Так, в «Биографии юности» он писал: «В этот последний период моей светской жизни со мной стали происходить, не бывшие ранее, значительные явления *и пневматологические феномены*, смысл и религиозную важность которых я понял только позже. Эти мистические реальные феномены были внутренним *отделением меня* от моего всецело отданного *литературе п*ути» [5, с. 51]. Владыка приводит далее несколько проявлений таких феноменов в своей жизни: «Я сидел в редакции „Благонамеренного“, занимаясь просмотром рукописей за письменным столом. Это была брюссельская квартира моей матери. Был я здоров, молод и совершенно ни о чем в те минуты не думал, кроме литературных задач, они занимали все мое внимание. И — вдруг — все исчезло. И я увидел перед собой огромнейшую Книгу, окованную драгоценным металлом и камнями, стоящую на некоей, словно древней, колеснице. И на этой Книге была яркая, ясная надпись русскими буквами: КНИГА КНИГ СОБЛАЗНА. Сколько секунд продолжалось это видение, я не знаю… Очнувшись, я обнаружил, что сижу у письменного стола, но моя голова лежит на моих коленях… Такого со мной никогда не случалось... У меня не было тогда ни сонливости, ни усталости. Что-то, как молния, явилось мне и — скрылось. Я как-то обмер, но на душе моей было мирно. Никому я об этом не сказал, и здесь впервые говорю об этом. Только позже я осознал смысл этого явления, которое было мне символическим, чисто духовным указанием неверного направления моей жизни… Литературное слово, оторванное от служения Божьему Слову, конечно, соблазн духа — для многих… Тут был и соблазн моей душе — я мог в

него уйти целиком, и уходил… И из мира духа ко мне протянулась рука, чтобы я остановился на этом своем пути *абсолютизирования неабсолютного.* Случай этот остался в моем глубоком сознании, хотя к полному его пониманию (и других подобных явлений) я пришел, находясь уже на служении Церкви. Был мне еще ряд подобных явлений пророческого значения» [5, с. 52].

После пострига, вернувшись с Афона о. Иоанн поступил в Свято-Сергиевский богословский институт в Париже, где о. Сергий Булгаков взял его в свои ученики и задал подготовить доклад «Об Именах Божьих» для своего семинара. Тема эта была близка философу в связи с историей афонских имяславцев и их конфликта с Российским Синодом и Греческой Церковью в 1911 году. О. Иоанн с увлечением погрузился в тему, но его исследование прервало новое видение: «В *тонком сне* я увидел себя вступающим с берега в огромное море, расстилающееся предо мной. Я вошел в него и шел в нем… *Но вода его была мелка*, и мне, когда я отошел от берега, она была только по щиколотку. Я входил в это необозримое мелкое море и — увидал, что навстречу мне, *ступая по воде* (не погружаясь в нее), быстро идут Ангелы. Лица их были прекрасны и очень строги, и держали они пред собой, в предупредительном, останавливающем жесте, обращенные ко мне ладони. Словно они грозно останавливали меня, предостерегали от дальнейшего ухода в *такое* море… Я очнулся, взволнованный этим ярким, сразу ставшим мне понятным указанием. Мне надо было выходить из этого начавшегося своего *мелкого погружения в глубочайшие Божьи тайны*. В умственном богословском спекулировании для меня была тогда огромная духовная опасность. Бог звал меня на путь слезного, покаянного очищения и молитвенного служения Слову всею жизнью. И в это время пришел ко мне вызов от моего старца, преосвящ. Вениамина в Югославию. Благословивший меня на постриг, а после на поступление в Академию, этот духовник мой отзывал меня теперь из Парижа и Академии. Мне открывался новый путь» [5, с. 53].

Приведенные отрывки как проявления водительства Святого Духа свойственны житиям святых, и трудно воспринимаются применительно к биографии обычного человека. «Будь это цитата из какого-нибудь древнего жития, наверно, описанный здесь феномен мало нас удивил, бы. Таков авторитет древности. Но в наши дни привычно думать, что духовный мир закрыт, таинственное, чудесное иссякло» [5, с. 7]

Пневматологический феномен как проявление Святого Духа естественен для христианина, который ощущает себя «под присмотром» свыше. Владыка Иоанн использует этот термин при формировании своей концепции культуры и литературного творчества как ее части.

В главах «О культуре», «О бессмертии человека», «И свет во тьме светит» владыка дает свои определения культуре. Оставаясь в русле христианской антропологии, он подчеркивает, что человек — это духовно-телесное существо, где дух — это совесть, божественная искра в человеке, энергия, связывающая его как образ и подобие Бога со Своим Творцом: человек «без духовных ценностей и запросов похож на мертвеца. В нем нет самого главного: духа жизни»; когда мы говорим, «культурный человек — выражаем целостность и гармоничность его духовного облика» [3, с. 7].

Исходя из богословского учения о человеке владыка трактует культуру как результат синергии Духа Божия и духовного в человеке. Эта связь осуществляется через религию и проявляется во всякой деятельности человека. «И эта связь с высшим миром бытия, истины и любви должна пройти через все отношения людей и народов» [3, с. 7]. Владыка дает такие определения культуры: истинная культура есть «культура духа и культура любви»; «Глубоко чувствовал культуру духа, как культуру веры и любви, Достоевский»; «Истинная культура есть связь человека с Творцом и со всем миром»; «по культуре добра и духа томится всякое человечество — и русское — сердце»; культура есть «дочь любви и свободы»; «Культура есть труд человеческий, движимый любовью. Не принудительный труд, который есть проклятие, но труд свободный, который есть благословение» [3, с. 7–8]. Из сказанного он выдвигает тезис: «основа жизни — Дух Божий», «Культура есть возвышение и одухотворение жизни человека» [3, с. 8, 147].

В творчестве о. Иоанн также находит проявления Духа и наличие Духа любви, доброты, кротости. Причем под творчеством необязательно понимается художественное, а всякая деятельность человека: врача, инженера и писателя должна быть освящена этим Духом.

Как художественно одаренный человек, как поэт, владыка украшает свои беседы сравнениями, метафорами, риторическими восклицаниями. «Войти в рояль музыканта, в лабораторию ученого, в тетрадь писателя, в интуицию врача, в руку сеятеля, сеющего на земле хлеб <…> По холодной проволоке материальных отношений мира должно пробежать тепло жизни. По жилам человечества должна пробежать кровь, соединяющая людей в высшее единство, все оживляющая и все отдающая Единому Сердцу — Иисусу Христу» [3, с. 8].

Мир сравнивается с ульем и садом, а люди с пчелами в них: «Инженер, врач, земледелец, ученый, политик, общественный деятель, рабочий, кладущий кирпич, садовник, прививающий плодовое дерево, поэт, *утешающий человека* (*курсив наш.* — Т.С.), музыкант, выискивающий новую гармонию, — все это пчелы, работающие в одном огромном улье-мире; они летают по разным цветам, но сладость достижений их идет в общий

дом. Мы, люди, призваны наполнить мир благоуханным садом добрых творческих мыслей и чувств, сладких для всех, а не разъедающим дымом эгоизма, ненависти и зла. В этом высшее осуществление цели жизни нас всех, — Царство Божие» [3, с. 6].

Культуре истинной, питаемой Духом противопоставлена лже-культура — материалистическая. Это культура, «отрицающая Живого Бога и шипящая ненавистью к человеку не такому, как мы сами, материалистическая лже-культура, хочет покрыть, как лава, цветущую землю. И жизнь каменеет там, где ее покроет эта черная лава утилитаристического, материлистического мировоззрения. Серо, душно, бледно в мире, где есть только игра материальных интересов человеческих, но нет культуры духа и культуры любви» [3, с. 7].

Пневматологический феномен как проявление Святого Духа для о. Иоанна становится критерием высокохудожественного произведения, а религиозная чуткость в его литературной критике синонимична художественной одаренности светского автора или народа.

Так, в беседе «Народная правда. О былинах» владыка подчеркивает, что народное творчество транслирует истины евангельской мудрости, «в народном эпосе, в былинах, сказах и присказках, в бывальщинах и пословицах можно расслышать <…> глубокую философию духа, теплоту истинной жизни» [3, с. 9]. Для иллюстрации своего тезиса о. Иоанн отбирает характерные пословицы и поговорки: «Где любовь, там и Бог, там тишь да гладь, да Божья благодать», «Где просто, там ангелов со-сто, а где хитро, там ни одного», «В простых сердцах Сам Бог почивает» [3, с. 9].

Былина об Алеше Поповиче, победившем Тугарина Змея в том числе благодаря поддержке владыки Черниговского, который один подписывался за него, в то время как народ и государь не верили в его победу, приводится о. Иоанном для подтверждения тезиса, что вера Церкви во все времена «подписывала» за Божию правду — «против всей материалистической очевидности» [3, с. 12].

О художественном творчестве М. Ломоносова в статье «Ломоносов — защитник веры и науки» о. Иоанн рассуждает в контексте взаимодействия науки и религии. Он подчеркивает, что Ломоносов был «не только большим ученым и поэтом, но также и просвещенно верующим человеком, даже защитником веры в Бога» [3, с. 13].

Ода об Иове, переложение псалма 26 («Услыши, Господи, мой глас, когда к тебе взываю»), «Утреннее размышление о Божием величестве», «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния», равно как и его научно-философские труды («О пользе стекла» и др.) являются для о. Иоанна художественным выражением

убежденности Ломоносова во Всемогуществе Творца: «своим философски-проницательным умом Ломоносов видит, что для Творца не существует, конечно, наших маленьких человеческих пределов и масштабов, что Творец выше даже всех наших земных понятий и о „малости“, и о „великости“ пространственной» [3, с. 15].

Беседу, посвященную анализу басен И. А. Крылова («Религиозное сознание в русской литературе. Крылов»), о. Иоанн начинает с определения самого автора: Крылов не поэт-пророк, которым дано «истину царям с улыбкой говорить». «Он скорее подобен восточному мудрецу, загадывающему людям загадки, чтобы людей этих научить и вразумить. Истину своего литературного служения он сам называл „истиною вполоткрыта“» [3, с. 17]. Басенное творчество Крылова о. Иоанн приравнивает к апостольским посланиям [3, с. 17].

В баснях он обнаруживает репрезентацию евангельского учения. «В басне „Василек“ с удивительной простотой и силой раскрыта притча о Господе Боге и о человеке, которого из-за слабости и незначительности окружающие унижают, считают недостойным благ мира. Но солнце Божие одинаково светит на всех людей, на все цветы творения, взращивая их и животворя» [3, с. 17].

В басне «Лань и дервиш» Крылов раскрывает существо истинной любви. Это — бескорыстие. «В противоположность этой христианской идее, Крылов показал истину непрочности дружбы, основанной лишь на материалистическом принципе „борьбы за существование“ (в басне «Собачья дружба») [3, с. 18].

Отвратительность клеветы и доносов показана в образах «Клеветника и змеи». Клеветник получает в аду первенство и почет больший, чем змея. В басне «Дуб и трость» также обличается гордыня. К басням-притчам о. Иоанн относит произведения «Бедняк и богач» и «Водолазы».

Он называет Крылова религиозным мудрецом, а средоточием его мудрости — басню «Безбожники», в котором «Крылов проникает в самую глубину жизни и голос его звучит подлинным пророчеством»:

> И ведайте народы, вы,
> Что мнимых мудрецов кощунства толки смелы,
> Чем против Божества вооружают вас, —
> Погибельный ваш приближают час
> И обратятся все в громовые вам стрелы… [3, с. 20].

Поводом к размышлениям о Гоголе в статье «Гармония творения (о Гоголе)» стала увиденная владыкой на кустарнике большая оранжевая бабочка с черным, «непогрешительным в своей точности, двойным

рисунком на крыльях»; «это была удивительная красота среди зелени, света и цветов, — песнь Богу в цветах и красках» [3, с. 21].

Бабочка как откровение Божиего творчества, как и северное сияние, полевая лилия, птица — явные знаки того, «чтобы мы на это смотрели и научались бы видеть в материальном мире Божию мудрость, милость и силу» [3, с. 21].

Человек способен рассмотреть божественные энергии в материальном мире, только смягчив свое сердце в молитве. Из всего корпуса тестов Н. В. Гоголя владыка выделяет «Размышления о Божественной Литургии», в которых светскому писателю удалось выразить глубокие богословские истины: синергии Бога и человека («ибо ничего не совершает Бог и ничему не благодетельствует, не делая участником в самом совершении и в самом благодеянии Своем Свое творение»), понимание молитвы как таинства проявления любви между Богом и человеком («Молитву Гоголь понимает как любовь. Это верное понимание общения с Богом») [3, с. 21–22].

Две беседы о поэте-декабристе К. Рылееве («Открывшееся сердце (о Рылееве)», «Последний путь Рылеева») посвящены последним дням земной жизни поэта, которая раскрывается в воспоминаниях о декабрьском восстании его друга Евгения Петровича Оболенского. Они и стали основным поводом для обзора последнего периода творчества поэта владыкой Иоанном.

О. Иоанн обращается к фактам духовной биографии Рылеева, подчеркивая, что «религиозная сторона проявилась в Рылееве особенно после декабрьского восстания». В подтверждение он приводит письма поэта жене из Петропавловской крепости: «Я ни разу не возроптал во все время моего заключения, и за то Дух Святый давно утешил меня! <…> О мой друг, спасительно быть христианином! Благодарю моего Создателя, что Он меня просветил, и что я умираю во Христе, что и дает мне спокойствие, что Отец не оставит ни тебя, ни нашей малютки» [3, с. 30]. Приводится прощание Рылеева с товарищами, во время которого он единственный, кто, «сохраняя присутствие духа, обратился к друзьям: „Господа, надо отдать последний долг“, и с этим они пали все на колени и, глядя в небо, крестились. Рылеев один говорил, желал благоденствия России <…> Потом, вставши, каждый из них прощался со священником, целуя крест и руку его; при этом Рылеев твердым голосом сказал священнику: „Батюшка, помолитесь за наши грешные души; не забудьте жену и благословите мою дочь“, — и, перекрестясь, взошел на эшафот» [3, с. 30–31].

В стихах, которые написал К. Рылеев в заключении на кленовых листах, выражена евангельская мудрость смиренного принятия скорбей в надежде на Божию поддержку. Это стихи-молитвы:

Мне томно здесь, как на чужбине.
Когда я брошу жизнь мою?
Кто даст крыле мне голубине?..
И полещу, и почию.
Весь мир, как смрадная могила;
Душа из тела рвется вон…
Творец! Ты мне прибежище и сила,
Вонми мой вопль, услышь мой стон,
Приникни на мое моленье,
Вонми смирению души:
Пошли дрзьям моим спасенье,
А мне даруй грехов прощенье
И дух от тела разреши! [3, с. 23].

«Религиозную и писательскую» чуткость Рылеева обнаруживает владыка в отрывках из неоконченной драмы, посвященной восстанию Богдана Хмельницкого. Рылеев поднимает проблему теодицеи в разговоре украинцев о том, почему они страдают, вынужденные бежать за Днепр:

— За то, что не хотим на униатство
Переменить мы православной веры!
— Уж видно так Создателю угодно…
Юрко:
Нет, нет, поверь Создатель зла не хочет!
Не Он, не Он виной беде Украйны,
Но мы… [3, с. 25].

Напоминанием о столетии выхода в свет «Записок охотника» И. С. Тургенева (1852 г) о. Иоанн начинает анализ рассказа цикла «Живые мощи» в статье «Торжество человечности (Тургеневский образ)», которые относит к мировой литературе. Он использует литературно-критический прием пересказа произведения и отмечает, что посредством образа Лукерьи Тургенев «открывает ярко одну из основных истин христианства: смиренность духа человеческого — есть не слабость, а необычайная сила человека» [3, с. 36]. Напомним, что для о. Иоанна религиозная и подлинно художественная интуиция — это понятия одного ряда. Он подчеркивает это применительно к Тургеневу: «Только религиозной или подлинно художественной интуицией человек способен увидеть эту истину высшей человечности, как увидел ее Тургенев в лице многотерпеливой русской женщины» [3, с. 36]. Образ простой страдающей крестьянки становится образом святой, которая своим подвигом освящает все

пространство вокруг себя: «Ее духом, побеждающим все испытания, спасается Русь» [3, с. 36].

Беседа «О Достоевском» также была вызвана внешним поводом: выходом в Нью-Йорке, в чеховском издательстве книги Н. О. Лосского «Достоевский и его христианское миропонимание». Обращаясь к показательным фактам биографии писателя (помощь сирым и бедным, случай с пьяным крестьянином, ударившим писателя, за что тот не только простил, но и заплатил за него долг в полицию и др.), акцентируя внимание на экзистенциальные кризисы его жизни, связанные с судом и каторгой, о. Иоанн, ссылаясь на авторитет Лосского, повторяет, что после ссылки «Достоевский вернулся к литературе с новыми силами, с новой глубиной жизненного опыта. Талант постижения души выдвинул Достоевского, как мирового писателя, наряду с Данте, Шекспиром и Гёте» [3, с. 38]. Сравнивая писателя с мировыми авторами, о. Иоанн указывает на его уникальность, которая заключается, во-первых, в универсализме, невозможности вместить творчество Достоевского в узкие политические или национальные рамки; во-вторых, как религиозный философ, знаток человеческой души писатель всем своим творчеством развенчивает идеи материализма. «Всякий, кто прочтет его произведения и кто своим умом подумает над этими книгами, тот распрощается навсегда с утопической верой в то, что счастье человеческое можно построить на одних только материальных ценностях, отрицая в человеке его бессмертную — созданную Богом — душу» [3, с. 38]. Наконец, Достоевский имел глубокое и пророческое «видение мирового зла», которое «не встретишь у других писателей не только русской, но и мировой литературы», — полагает о. Иоанн [3, с. 38].

В подтверждение своих тезисов о. Иоанн обращается к следующим произведениям: роман «Бесы» («Это — пророческая книга о России и о ее судьбах»), «Братья Карамазовы», в котором показал «не только все изгибы зла, но и указывал верный путь борьбы со злом, путь Божией над ним победы, путь Христовой правды» [3, с. 38, 40].

В беседах «И свет во тьме светит» и «Бессмертие человека» о. Иоанн развенчивая идеи материализма и атеизма ссылается на примеры из художественных произведений поэтов, которые, по его мнению, способны узревать Бога в мире: «Так хорошо сказал о Божией правде русский мыслитель и поэт Алексей Степанович Хомяков:

В час полночный, близ потока,
Ты взгляни на небеса:
Совершаются далеко
В горнем мире чудеса» [3, с. 146].

«Так верно сказал Владимир Соловьев:

Смерть и время царят на земле,
Но владыками их не зови,
Все кружась исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви» [3, с. 146].

По мнению, о. Иоанна, «приговор атеизму» выносит Ф. М. Достоевский в своем «Дневнике писателя» от октября 1876 г., где «справедливо высказывается об атеистической вере в нуль, в смерть души человека. Он поясняет, как материалист по неотразимой логике своего атеизма приходит к самоубийству, поняв все бессмыслие своей жизни, если нет Бога» [3, с. 148].

Таким образом, литературная критика архиепископа Иоанна Шаховского является важной частью его творческого наследия. «Беседы с русским народом» представляют собой уникальный жанр, сочетающий элементы проповеди, философской рефлексии и литературной критики.

Литературная критика владыки представляет собой типичный пример пастырской эстетики, где художественная ценность трактуется через нравственную и воспитательную функцию.

Литературное творчество как часть культуры представляется духовному автору как результат сотрудничества между Богом и человеком как Его образом и подобием. Это дает основания оценивать произведения с точки зрения богословского учения. Для архиепископа Иоанна таковым является учение о Духе Святом — пневматология.

Литературная критика о. Иоанна Шаховского на материале «Бесед» имеет как традиционные, так и уникальные черты. К традиционным относятся*: интерпретация произведения с точки зрения современных реалий*, в которых находится, в случае «Бесед» их адресат — «русский народ». Посредством литературного материала владыка критикует коммунизм с его атеизмом и материализмом. Далее владыка использует традиционный для литературной критики инструментарий: *повод для анализа произведения* (заметка, событие, выход книги), приводимый в начале статьи, *пересказ произведения, критику прямого действия* (в самом начале беседы высказывается своя точка зрения на произведение), *ссылку на авторитеты* (других критиков, философов, которые тоже рассуждали на предмет выбранного автора или произведения), приводит *факты биографии писателя*.

В литературно-критической части бесед обнаруживаем специфические черты, которые позволяют отнести литературную критику о. Иоанна к особой разновидности — литературной критике духовного писателя. Во-первых, критика владыки рационализирована через пастырскую парадигму: литература оценивается прежде всего по *ее морально-воспитательной пользе и соответствию церковно-нравственному учению*. Отсюда следует *цель анализа произведений — пастырская, миссионерская*,

попечительская. Владыка Иоанн хочет напомнить соотечественникам, живущим в атеистическом обществе, о евангельских истинах посредством литературы и верующих авторов. Как литературный критик он также использует следующие приемы: рассмотрение произведения в контексте христианской культуры с применением *авторского критерия оценивания* произведения, которым является т.назыв. «*пневматологический феномен*» как проявление в светском произведении духовного, идеального начала; *обильное использование цитат из Священного Писания* для подтверждения своих тезисов; репрезентация *автора как верующего человека*, обращение к значительным фактам *духовной биографии* рассматриваемого писателя; *отбор для анализа произведений, в которых очевидна рецепция Библии или богословских тем и идей* (смирение в «Живых мощах» И. С. Тургенева; покорность воле Божией, молитва в «Размышлении о Божественной Литургии» Н. В. Гоголя; бессмертие души в «Дневнике писателя», романах Ф. М. Достоевского, поэзии Вл. Соловьева; Бога-Творца и Вседержителя в поэзии К. Ф. Рылеева, А. С. Хомякова; нравственная этика в баснях И. А. Крылова и др.).

Литературно-критические включения архиепископа Иоанна демонстрируют, как церковная мысль вовлекалась в культурную проблематику и пыталась формировать массовую читательскую этику. Просветительский подход владыки Иоанна имеет важное значение для понимания исторической модели взаимодействия Церкви и литературы. И сегодня он может быть востребован как пример эрудированного образованного пастыря, который может использовать в своей миссионерской работе литературные произведения.

Библиографические ссылки

1. Азбука веры // Православная энциклопедия. URL: https://azbyka.ru/pnevmatologiya (дата обращения: 29.07.2025).

2. *Георгий Белькинд, прот*. Архиепископ Сан-Францисский Иоанн как читатель Достоевского и Толстого. URL: https://rutube.ru/video/b68e74bd0092bb478566e85bd21e17b5/ (дата обращения: 20.09.2025).

3. *Иоанн Сан-Францисский (Шаховской), архиеп.* Беседы с русским народом. М. : «ЛОДЬЯ», 2004.

4. *Иоанн Сан-Францисский (Шаховской), архиеп.* Мгновения святой тишины. М. : Изд. Православное братство святого апостола Иоанна Богослова, 2009.

5. *Иоанн Сан-Францисский, архиеп*. Избранное / Сост., авт.вступ.статьи Ю. Линник. Петрозаводск : «Святой остров» (Фонд культуры Карелии), 1992.

6. История русской литературной критики / под ред. В. В. Прозорова. М. : Издательский центр «Академия», 2009.

7. *Казначеев С. М.* Теория литературной критики : учебное пособие. М. : Рутения, 2018.

8. *Струве Г.* Русская литература в изгнании : Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Париж, М., 1996.

УДК 821.161.1

ТВОРЧЕСТВО Е. А. БОРАТЫНСКОГО В КРИТИКЕ РУБЕЖА ВЕКОВ: К 225-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПОЭТА

Н. В. Сорокина

Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина,
Тамбов, Россия, sorok_tam@rambler.ru

Дается обзор критических и поэтических оценок творчества Е. А. Боратынского деятелями науки и литературы двух рубежных периодов: конца XIX — начала XX веков и конца XX — начала XXI столетий. Определяются причины и специфика интереса критиков и писателей к личности и поэзии Е. А. Боратынского. Отмечаются современные формы популяризации творчества поэта, в том числе на региональном уровне.

Ключевые слова: Е. А. Боратынский; критические оценки деятелей Серебряного века; рецепция творчества; актуализация поэтического наследия; юбилейные работы.

E. A. BORATYNSKY'S WORKS IN LITERARY CRITICISM AT THE TURN OF THE CENTURY:TO THE 225th ANNIVERSARY OF THE POET'S BIRTH

N. V. Sorokina

Tambov State University named after G. R. Derzhavin
Tambov, Russia, sorok_tam@rambler.ru

The article reviews poetic assessments of E. A. Boratynsky's works made by scientists and writers of two boundary periods: the end of the 19th — beginning of the 20th centuries and the end of the 20th — beginning of the 21st centuries. It explains the reasons and specific interest of critics and writers in the personality and poetry of E. A. Boratynsky. It also highlights modern forms to popularize the poet's work, including the ones introduced in the region.

Key words: E. A. Boratynsky, critical assessments of the Silver Age writers; reception of creativity; actualization of poetic heritage; anniversary works.

В юбилейные, и не только, дни для подчеркивания вневременного, становящегося с годами все более актуальным творчества Е. А. Боратынского часто цитируют строки стихотворения «Мой дар убог, и голос мой не громок…» (1828):

Мой дар убог и голос мой не громок,
Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах: как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я [3, с. 163].

Вопрос о том, насколько дружескими были отношения автора со своим поколением (то есть в кругу современников) и как воспринимают Боратынского читатели, критики последующих поколений — потомки, по-прежнему находится в кругу значимых проблем литературоведения.

Общая характеристика восприятия современниками поэзии Е. А. Боратынского дана в разном объеме в трудах отечественных и зарубежных историков литературы: С. М. Бонди, С. Г. Бочарова, М. Л. Гофмана, В. Э. Вацуро, Е. Н. Лебедева, Ю. В. Манна, А. М. Пескова, В. Е. Андреева, Г. Хетсо. На рубеже XX–XXI вв. разные аспекты творчества Е. А. Боратынского становились предметом диссертационных исследований С. С. Кудрявкина, Л. Р. Хузеевой, А. В. Маняхина, М. М. Гельфонд, Ю. Ю. Анохиной и других. Непростая судьба поэта, во многом «запрограммированная» юношеским проступком, напряженная эмоциональная философичность, склонность к углубленным раздумьям над жизнью и человеческой судьбой как определяющие черты творческого облика и ведущие мотивы лирики Боратынского постоянно находятся в поле историко-литературного внимания ученых, что позволило Л. Е. Хузеевой говорить даже о своеобразной «мифологизации» личности поэта в отечественном литературоведении XX века [27].

Данная статья представляет краткий обзор программных критических высказываний о личности и творчестве Е. А. Боратынского деятелей двух рубежей: конца XIX — начала XX веков и границы XX–XXI столетий. Материал расставляет акценты в огромном литературно-критическом материале о Боратынском на основе рецепции поэзии писателя в двух узловых моментах истории русской литературы.

Традиционно условно выделяют три периода определенного внимания к творчеству Боратынского. Это 1820–1830-е годы, вторая половина XIX века, рубеж XIX–XX веков (Серебряный век). Первый и последний из названных — активное изучение поэтического творчества Боратынского, а вот срединный — почти забвение, связанное с общим падением отечественного интереса к поэзии. Наше время, рубеж тысячелетий, во многом благодаря юбилейным датам и переосмыслению русской классики в целом, — новая попытка обращения к творчеству Е. А. Боратынского.

Репутация Е. А. Боратынского как талантливого и успешного литератора связана с изданием в 1826–1827 годах его поэм и первого собрания лирических стихотворений. С. А. Венгеров в «Критико-биографическом словаре» (1891) обобщенно представил ситуацию вокруг молодого автора: «Литературная карьера Баратынского <…> началась с большим блеском. Достаточно было десятка стихотворений и молодой поэт сразу укрепился на тогдашнем Парнасе. Его начали ставить рядом с Пушкиным и даже считать равным ему» [10, с. 136–137]. Формальным признаком возможного сопоставления поэтов по силе таланта и значимости в истории русской словесности служит издание в 1828 г. под одной обложкой поэмы Боратынского «Бал» и «Графа Нулина» Пушкина с общим заглавием «Две повести в стихах».

Это сопоставление Пушкина и Боратынского, возникшее при жизни обоих поэтов и отчасти подсказанное и поддержанное самим А. С. Пушкиным, сохранялось и в значительно более поздних откликах. Например, Д. П. Святополк-Мирский в 1925 году, сто лет тому назад, статью о Боратынском начинает так: «Самым достойным соперником Пушкина среди современников и единственным поэтом 20-х гг., кто мог бы претендовать на эпитет «великий», был Евгений Абрамович Боратынский» [23, с. 172].

Очевидно, что формированию репутации Боратынского как большого поэта своего времени во многом способствовали отзывы о нем А. С. Пушкина. Это отправная точка в истории отечественной критической рецепции Боратынского. Пушкинские положительные, доходящие до восторженных, оценки известны: «Но каков Баратынский? <…> он превзойдет и Парни и Батюшкова» [21, с. 34]; «Баратынский — прелесть и чудо; „Признание“ — совершенство» [21, с. 84]; «Первые произведения Боратынского были элегии, и в этом роде он первенствует» [22, с. 50]. Пушкин неоднократно свидетельствовал признание оригинальности поэзии современника, человека своего поколения, в письмах и стихотворных посланиях друзьям, в использовании эпиграфов из Боратынского для своих поэтических и прозаических произведений, в стихотворных откликах на произведения друга, в прямых упоминаниях Боратынского в «Евгении Онегине».

Однако вопрос об отношении Пушкина к творчеству Боратынского изучен, по мнению А. В. Кулагина, еще недостаточно, несмотря на то, что «Баратынский — один из центральных героев в пушкинском критическом наследии. Пушкин относился к нему с особым вниманием, видел в нем своего крупнейшего литературного современника» [17, с. 164].

Пушкин трижды брался за работу о Боратынском, однако не закончил ни одной из трех начатых им статей. Но даже при незавершенности все наброски связаны общим кругом идей, общей концепцией, общей

логикой и т.д. Наиболее полно свой взгляд на поэзию Боратынского Пушкин выразил в статье, начатой в 1827 году под влиянием выхода в свет стихотворений Боратынского. В первых абзацах складывается образ поэта — «первоклассного», но, «(быть может) еще недовольно оцененного своими соотечественниками» [22, с. 50]. Уточним, что отчасти формированию такого мнения (не только у Пушкина) способствовали строки самого Боратынского, например, из стихотворения «Лиде» (1821):

> Не многим избранным понятен
> Язык поэтов и богов [3, с. 48].

Так проступает мысль о непонимании настоящего поэта публикой, критикой, об ограниченности и избранности читательской аудитории Боратынского: «Из наших поэтов Баратынский всех менее пользуется обычной благосклонно<стию> журналов. Оттого ли, что верность ума, чувства, точность выражения, вкус, ясность и стройность менее действуют на толпу, чем преувеличение <exagération> модной поэзии, <…> как бы то ни было, критики изъявляли в отношении к нему или недобросовестное равнодушие или даже неприязненное расположение» [22, с. 74].

В начале наброска статьи 1830 года содержится ставшая хрестоматийной фраза Пушкина: «Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален — ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко» [22, с. 185]. Принципиально важно обращаться к полному цитированию этого высказывания Пушкина, не ограничиваясь лишь его начальной, пусть и ярко-афористичной фразой. Как предупреждает Е. Лебедев, оперировать им следует «с большой осторожностью», чтобы понять с точностью и полноценно определение великого поэта, видевшего оригинальность Боратынского «в том, что мысль и чувство у него неотделимы» [18, с. 88]. Ведь своим мнением Пушкин «намеренно отводил от поэта возможный упрек в противопоставлении мысли и чувства, рационального и эмоционального» [18, с. 88].

Примером однобокой трактовки этой пушкинской оценки может, как ни странно, служить размышление Д. П. Святополк-Мирского — в целом очень тонкого, глубоко знающего и активно популяризировавшего русскую классическую литературу и в эмиграции, и по возвращении в России. Критик своеобразно развивает мысль Пушкина и комментирует строки стихотворения «Мой дар убог и голос мой негромок» так: «Творчество зрелого Баратынского (включающее все его стихи, написанные после 1829 г.) показывает, что Баратынский — поэт мысли, быть может, из всех поэтов „глупого девятнадцатого века“ единственный, сумевший сделать

из мыслей материал для поэзии. Это отчуждало его от молодых современников, да и от их *потомков* во второй половине столетия, для которых мысль и чувство были едины» (*здесь и далее курсив наш.* — Н. В.) [23, с. 174]. А ведь Пушкин говорил и о рациональном, и об эмоциональном началах в поэзии Боратынского. Но, как видим, не всем удалось и удается избежать некорректного истолкования пушкинского высказывания.

Сложным, изменчивым было отношение В. Г. Белинского к поэтическим творениям Боратынского. Это стало своеобразным рубежом в общей картине критической рецепции поэзии Боратынского, так как авторитет Белинского существенно влиял на общее читательское и писательское восприятие творений автора. Великий критик вскользь говорил о Боратынском в «Литературных мечтаниях» (1834) и более обстоятельно — в рецензии 1835 г. «О стихотворениях Баратынского».

Статья «Стихотворения Боратынского» (1842) стала по-настоящему серьезной попыткой, хотя и противоречивой, определить место поэта в истории русской литературы. Поводом явился сборник стихотворений Боратынского «Сумерки» (1842), «безотраднейшая книга» поэта (В. Брюсов). Это была последняя книга стихов поэта, по существу завершившая весь его творческий путь. Таким образом, эта статья Белинского оказалась итоговой в характеристике всего творчества Боратынского. «Сумерки» — первая в русской поэзии книга со своим названием. Ранее поэтические сборники, и не только у Боратынского, назывались просто: «Стихотворения». Название у Боратынского появилось не случайно. Оно говорило о многом: «И о том, что золотой век русской поэзии XIX века ушел в прошлое, и о том, какая эпоха стояла на дворе, и о том, что не только отдельное стихотворение, но и книга стихов может стать особым *словом* поэта» [26].

Белинский в целом отозвался отрицательно, назвав сборник созданием «поэта уже чуждого нам *поколения*» [5, с. 464]. «Сумерки» Боратынского «роковым образом несовременны и социальную значимость могут получить только в другую историческую эпоху» [23, с. 163], — значительно позже скажет Святополк-Мирский, еще раз акцентируя внимание на значительном опережении Боратынским идей своего века, на предназначении поэзии будущим читателям-*потомкам*.

В стихотворении Боратынского «Когда твой голос, о поэт...» можно видеть косвенный ответ Белинскому. Это последнее стихотворение, опубликованное Боратынским после выхода «Сумерек» и до самой смерти. Можно говорить о своеобразном диалоге поэта и критика — диалоге не просто в формате переписки, но и в форме настоящих пространных критико-поэтических высказываний-реплик.

Но в 1844 году газеты и журналы того времени почти не откликнулись на кончину Боратынского. Лишь Белинский сказал вдохновенные и

проникновенные слова: «Вообще поэзия Баратынского — не нашего времени; но мыслящий человек всегда перечтет с удовольствием стихотворения Баратынского, потому что всегда найдет в них *человека* — предмет вечно интересный для человека» [5, с. 448].

Наступившее после 1840-х годов временное забвение лирики Е. А. Боратынского во второй половине XIX века было преодолено на рубеже XIX–XX столетий. Оживлению внимания способствовали и несколько юбилеев: 1899 год — 100 лет со дня рождения Пушкина (и соответственно, повышенный интерес ко всему, что связано с ним); 1900 год — 100 лет со дня рождения поэта. Вот, например, фрагмент статьи Бунина, написанной к вековому юбилею Боратынского: «Баратынский родился и провел свое детство в Тамбовской губ., то есть в такой местности, которая, подобно всей остальной полосе средней России, не может своими природными условиями производить какого-либо сильного впечатления: все тихо, мирно, скромно; здесь чаще всего могут под влиянием природы возникать или элегические, или идиллические настроения. Элегический оттенок, несомненно, присущ очень многим русским поэтам, а в Баратынском он сказался особенно сильно. Но ему не чуждо и мирное идиллическое настроение» [9, с. 518].

Во-вторых, и это главное, возрождение Боратынского произошло во многом благодаря символистам, обратившимся в поисках опоры для новой эстетики к поэзии предшественников и ведущих свою линию от Пушкина и Боратынского через Тютчева. Русские символисты оценили Боратынского как поэта, по словам А. Блока, «опередившего, свой век в одиноких мучениях и исканиях» [6, с. 190], «чья задумчивая и глухоторжественная мелодия кажется голосом темной памяти о каком-то давнем живом знании, открывавшем перед зрячим некогда взором поэта тайную книгу мировой души» [13, с. 597].

Это было, пожалуй, первое существенное признание *потомками* поэзии Боратынского. Обстоятельный разбор проблемы «Боратынский и символисты» представлен, в частности, в одноименной статье Г. О. Винокура, републикация которой осуществлена в дни празднования 200-летия со дня рождения поэта [11], в работах В. Н. Крылова [15] и других исследователей.

Не все представители Серебряного века посвятили Боратынскому специальные, монографические, работы, как, например, А. Белый, В. Брюсов, но отдельные многочисленные высказывания о поэте выявляют их отношение к его лирике. Обратимся к некоторым из них.

Общее мнение выразил Ю. Айхенвальд: «От присутствия Баратынского в нашей словесности стало как-то умнее, чище и серьезнее, и без него русская поэзия была бы скуднее мыслью и много потеряла бы в благородной звучности» [1, с. 106].

Наиболее ярко представление В. С. Соловьева о поэзии Боратынского воплощено в статье «Поэзия гр. А. К. Толстого» (1895). Один из ключевых моментов — классификация русских поэтов, согласно которой творчество Боратынского и Лермонтова предстает как антитеза пушкинскому. Считая Боратынского «умом более развитым и зрелым», чем Лермонтов, Соловьев допускает «некоторую видимость объективных оснований» для «критического, отрицательного отношения к собственной жизни и к окружающей среде» [24, с. 125]. Справедливо, что «лирика Боратынского была воспринята В. Соловьевым как отражение кризисного, но закономерного этапа в развитии русской поэзии» [2, с. 313].

Схожую с позицией В. Соловьева точку зрения разделял В. Брюсов: «Развитие Баратынского — это история развития нашего общества, только Баратынский быстрее прошел все ступени. Вспомним же, что этими ступенями были: сначала беспечный эпикуреец, или деланная разочарованность, потом рассудочное миропонимание с тяготением к буддизму и, наконец, покаянное возвращение к вере» («Мировоззрения Боратынского» (1898)) [8, с. 38]. Лидер символистов ратовал за справедливое восприятие Боратынского и круга поэтов, с ним связанного, рассматривал в гармоническом единстве, что свойственно символистам, творчество и личную жизнь поэта: «Значение Баратынского столь велико, что никакие юношеские стихи не могут его умалить; никакая вновь обнародованная черта его жизни не может затмить его светлый облик как человека». Последнее уточнение Брюсова во многом связано с начавшейся распространяться после публикации писем Боратынского теорией сальеризма. Высказывалось, в частности, И. Л. Щегловым, малообоснованное утверждение о том, что в образе Сальери Пушкин отразил свое мнение о характере дарования Боратынского и что это могло сказаться на их отношениях [28], с чем решительно не согласился В. Я. Брюсов [7].

Интересную трактовку «глубоким и скромным достоинством стихов» строкам «читателя найду в потомстве я» Боратынского дал О. Э. Мандельштам в статье «О собеседнике» (1913). Он уподобил далекое, как представлял будущее своей поэзии Боратынский, признание и открытие читателем мыслительного содержания поэзии Боратынского — моменту неожиданного обнаружения неизвестным человеком запечатанного мореплавателем в бутылке послания: «Письмо, равно и стихотворение, ни к кому в частности не адресованы. Тем не менее оба имеют адресата: письмо — того, кто случайно заметил бутылку в песке, стихотворение — „читателя в потомстве“. Хотел бы я знать, кто из тех, кому попадутся на глаза названные строки Боратынского, не вздрогнет радостной и жуткой дрожью, какая бывает, когда неожиданно окликнут по имени. <…> Проницательный взор Боратынского устремляется мимо поколения, — а в поколении есть друзья, —

чтобы остановиться на неизвестном, но определенном „читателе“. И каждый, кому попадутся стихи Боратынского, чувствует себя таким „читателем“ — избранным, окликнутым по имени» [19, с. 7].

Наши современники, *потомство*, и сейчас пытаются объяснить избранность поэзии Боратынского и случившееся охлаждение к нему с конца 1830-х и отчасти продолжающееся и теперь. Критик Е. Коновалов, к 200-летнему юбилею, продолжая высказанную Ю. В. Манном 30 лет назад мысль о необходимости Боратынского [20], призывает: «Поэт, во многих отношениях стоящий вровень с Пушкиным, до сих пор обладает репутацией второстепенного и, что называется, для немногих. Побудем немного этими немногими» [14]. Можно вполне согласиться с Е. Коноваловым в том, что «поэт во всем шел против литературного течения»: «Архаическая и абстрактная лексика, затрудненная артикуляция, суровость приговора, старомодная одическая интонация, сам предмет речи — все, чтобы демонстративно оттолкнуть поверхностное восприятие, нарушить читательское ожидание» [14]. М. М. Гельфонд на вопрос «Почему, на ваш взгляд, Боратынского не вполне оценили современники?» ответила в 2020 году так: «Боратынский <…> поэт сложных совмещений, поэт, который все время нарушает конвенции читательских ожиданий. Читатели ждут элегии, а он пишет „Недоноска“, трагическое и совершенно гротескное стихотворение, которое предвещает то ли раннего Заболоцкого, то ли „Осенний крик ястреба“ Бродского. От его стихотворения „Осень“ ждут типичного развития осенней элегии — а оказывается, это история о голосе, который остается не услышанным и обреченным на бессмысленное существование. Читатель не был готов к тому, чтобы и лексически, и стилистически, и в жанровом отношении воспринимать Боратынского» [12].

В преамбуле к свежей (2024) публикации подборки стихотворений тамбовских поэтов в журнале «Нева» поэт и критик М. Кудимова уверенно назвала Боратынского великим поэтом: «Тамбов на карте генеральной отмечен присутствием не только члена союза Председателей земного шара Давида Бурлюка, но в первую голову — столпов русского романтизма Евгения Баратынского и Михаила Лермонтова» [25, с. 82]. В юбилейной статье к 225-летию поэта М. Кудимова с грустью замечает: «С Баратынским все оказалось сложнее. Он до сих пор не занял подобающего его дарованию места» [16]. Иначе говоря, «потомки-читатели» продолжают активно, но не всегда успешно, осваивать, постигать «оригинальность» во многом интеллектуальной поэзии Е. А. Боратынского.

Таким образом, критических откликов о личности и поэзии Боратынского, высказанных представителями рубежа XIX–XX и XX–XXI веков, достаточно. Но они, к сожалению, на данный момент, еще недостаточно систематизированы. Имеются отдельные удачные опыты такого

обобщения. Это монография норвежского слависта Г. Хетсо «Евгений Баратынский: жизнь и творчество» (Oslo, 1973); библиографический указатель «Е. А. Баратынский», подготовленный сотрудниками Тамбовской областной универсальной научной библиотеки им. А. С. Пушкина (2020). Научная лаборатория ИМЛИ им. А. М. Горького РАН «Rossica. Русская литература в мировом культурном контексте» осуществила проект «Творчество Е. А. Боратынского: западная и отечественная литература о поэте». Значительно расширяет исследовательские, читательские возможности ресурсная база сети Интернет. К тому же, «на сегодняшний день очевиден значительный разрыв между академическим изучением Боратынского и представлениями о нем так называемого массового читателя» [27, с. 59].

Поэтому требуется отдельное издание, возможно, в серии «PRO et contra» (в книгах этой серии предпринимается попытка собрать самые разнообразные отзывы о творчестве выдающихся личностей отечественной и зарубежной культуры), чтобы обобщить, полноценно представить работы о том, кого вслед за Пушкиным, и современники, и потомки называют поистине «оригинальным» русским поэтом — о Е. А. Боратынском.

Библиографические ссылки

1. *Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей. М., 1907. Вып. 1.

2. *Анохина Ю. Ю.* Личность и поэзия Е. А. Боратынского в русской философской мысли конца XIX — начала XX века : Вл. Соловьев и В. В. Розанов о поэте // Литература и религиозно-философская мысль конца XIX — первой трети XX века. М., 2018. С. 310–324.

3. *Баратынский Е. А.* Полн. собр. Стихотворений : в 2 т. Л. : Сов. писатель, 1936. Т. 1.

4. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. : в 13 т. / редкол. : Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. М. : Изд-во АН СССР, 1955. Т. 6. Статьи и рецензии. 1842–1843.

5. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. : в 13 т. / редкол. : Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. М. : Изд-во АН СССР, 1955. М. : Изд-во АН СССР, 1955. Т. 8. Статьи и рецензии. 1843–1845.

6. *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Ин-т русской лит. (Пушкинский Дом). М. : Наука, 2003. Т. 7 : Проза (1903-1907).

7. *Брюсов В. Я. [В. Б.]* Баратынский и Сальери // Русский архив. 1900. Кн. 2, № 8. С. 537–545.

8. *Брюсов В. Я.* Собр. соч. : в 7 т. М. : Худ. литература, 1973. Т. 6.

9. *Бунин И. А.* Собр. соч. : в 9 т. / Под общ. ред. А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского. М. : Худ. литература, 1967. Т. 9.

10. *Венгеров С. А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых : От начала русской образованности до наших дней. СПб., 1891. Т. 2, вып. 22–30.

11. *Винокур Г. О.* Баратынский и символисты // К 200-летию Боратынского : Сборник мат-лов междунар. научн. конф., состоявшейся 21–23 февраля 2000 г.

(Москва — Мураново). М. : ИМЛИ РАН, 2002. С. 28–49.

12. *Гельфонд М. М.* «Поэт выше Пушкина» : загадка стихов и смерти Евгения Боратынского. URL: https://www.mk.ru/culture/2020/08/28/poet-vyshe-pushkina-zagadka-stikhov-i-smerti-evgeniya-boratynskogo.html?ysclid=m7ki9inu78541738818 (дата обращения: 21.10.2025).

13. *Иванов Вяч.* Собр. соч. : в 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2.

14. *Коновалов Е.* О Боратынском и о нас // Вопросы литературы. 2020. №4. URL: https://voplit.ru/column-post/o-baratynskom-i-o-nas/ (дата обращения: 21.10.2025).

15. *Крылов В. Н.* Поэзия Е. А. Боратынского в интерпретации и оценке символистской критики // Слово и мысль Е. А. Боратынского : Тезисы междунар. научн. конф., посвященной 200-летию со дня рождения Е. А. Боратынского (Казань, 21–24 марта 2000 г.). Казань, 2000. С. 39–41.

16. *Кудимова М.* Он страстное земное перешел. К 225-летию Евгения Баратынского. URL: https://gostinaya.net/?p=25838 (дата обращения: 21.10.2025).

17. *Кулагин А.* Пушкинский замысел статьи о Баратынском // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 24. СПб. : Наука, 1991. С. 162–165.

18. *Лебедев Е.* Тризна. Книга о Е. А. Боратынском. М. : Современник, 1985.

19. *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. / Сост. А. Г. Мец. М., 2010. Т. 2.

20. *Манн Ю. В.* Необходимость Баратынского // Вопросы литературы. 1994. №1. С. 135–164.

21. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 16 т. М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1937. Т. 13. Переписка, 1815–1827.

22. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 16 т. М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1949. Т. 11. Критика и публицистика, 1819–1834.

23. *Святополк-Мирский Д. П.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Новосибирск : Изд-во «Свиньин и сыновья», 2009.

24. *Соловьев В. С.* Литературная критика. М. : Современник, 1990.

25. Тамбовские лирики /предисл. М. Кудимовой // Нева. 2024. № 10. С. 82–91.

26. *Федякин С. Р.* Поэты-мыслители : Евгений Боратынский. URL: http://artbuhta.ru/indexpoety-mysliteli-evgenij-boratynskij.html (дата обращения: 21.10.2025).

27. *Хузеева Л. Р.* Мифологизация личности Е. А. Боратынского в русском литературоведении XX века // Известия Саратовского ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2013. Т. 13, вып. 3. С. 54–60.

28. *Щеглов И.* Нескромные догадки // Торгово-промышленная газ. 1900. № 28 (9 июля).

УДК 82.091

ПСИХОЛОГИЗМ КАК ВЕДУЩИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ ИЗОБРАЖЕНИЯ ВОЕННОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПРОЗЕ В. ГАРШИНА И С. КРЕЙНА

З. И. Третьяк

Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой,
Полоцк, Беларусь, zoya.tretyak@rambler.ru

В статье в компаративном ключе рассматривается проза В. Гаршина и С. Крейна на военную тематику. Определена роль приема психологической интроспекции, позволившего зафиксировать работу сознания персонажей, переживающих столкновение с военной действительностью. Выявлено, что, несмотря на применение различных форм данной интроспекции (повествование от первого либо третьего лица), авторы преследуют схожую цель: рассказать о процессе самопознания, ускоренном экстремальной ситуацией, связанной не только с пребыванием на поле боя, но и с противодействием массовым стереотипным представлениям о доблести и долге.

Ключевые слова: сравнительно-сопоставительный метод; психологизм; военная проза; В. Гаршин; С. Крейн

PSYCHOLOGICAL INTROSPECTION AS THE LEADING ARTISTIC PRINCIPLE OF MILITARY REALITY DEPICTION IN V. GARSHIN'S AND S. CRANE'S PROSE

Z. I. Tratsiak

Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk,
Polotsk, Belarus, zoya.tretyak@rambler.ru

The article examines V. Garshin's and S. Crane's war-themed prose in the comparative manner. The role of the psychological introspection technique is determined. It allowed to record the work of characters' consciousness experiencing a collision with the reality of war. It is revealed that, despite the use of various forms of this introspection (first or third person narration), the authors pursue a similar goal: to tell about the process of self-study, accelerated by an extreme situation associated not only with being on the battlefield, but also with counteracting mass stereotypical ideas about valor and duty.

Key words: comparative-contrastive method; psychological introspection; war prose; V. Garshin; S. Crane.

Сравнительно-сопоставительное рассмотрение национальных литературных традиций имеет ряд сложностей, одной из которых является

отбор тех художественных феноменов, которые адекватно охарактеризуют как типологические и генетические схождения, так и специфические черты конкретных произведений либо творчества определенных авторов. В результате подобного изучения внешне разнородных явлений исследователь переходит на уровень обобщений, затрагивающих функционирование литературных течений и направлений конкретной эпохи либо литературного процесса в целом. Согласно наблюдениям И. Неупокоевой, сравнительно-сопоставительный анализ стимулирует «внимание не только к тем явлениям и процессам, которые при изолированном изучении одной национальной литературы могли казаться относительно второстепенными; лишь при многократном наблюдении они выявляют свое значение» [8, с. 99].

Вторая половина XIX в. становится особым этапом в развитии европейского и американского искусства слова на военную тематику. Трансформируясь под воздействием экстралитературных факторов (новации в стратегии и тактике ведения боевых действий, научно-технические открытия, развитие медицины, изменение представлений о функционировании человеческой психики), проза и поэзия о войне приобретают те черты, которые знакомы читателю по произведениям, раскрывающим сущность тотальных вооруженных конфликтов XX в., радикально изменивших исторический и культурный ландшафт многих стран (В. Гаршин в рассказе «Трус» (1879) отмечал: «Мне кажется, что нынешняя война — только начало грядущих» [1, с. 55]). По мнению П. Топера, «вопросы войны и мира были животрепещущими для современников этой бурной эпохи [второй половины XIX в. — З.Т.], в духовной жизни которой идеи вечного мира как идеала будущего противостояли утверждению вечной святости войны как божественного установления <…> Мысль о противоестественности войн занимала многие передовые умы того времени, догадывавшиеся об их связи с общественным устройством» [9, с. 20].

Основой для сравнительно-сопоставительного рассмотрения прозы В. Гаршина и С. Крейна послужил ряд факторов. Первостепенным является стремление русского и американского авторов минимизировать «возможность художественной реабилитации насилия через обращение к возвышенной „поэзии войны“ или романтическому экстазу „упоения в бою“» [5, с. 32]. Несмотря на то, что объектом осмысления стали различные по своей исторической природе Русско-турецкая война (1877–1878) и Гражданская война (1861–1865) в США, наследие писателей демонстрирует ряд аналогий: рассмотрение событий вооруженного конфликта с позиции его рядового участника, наделенного склонностью к глубокой саморефлексии, апробация различных приемов художественного психологизма, дегероизация военной реальности, переход от конкретно-исторического антуража к размышлениям общечеловеческого плана.

Подчеркнем, что интерес к военной тематике связан с жизненным путем художников слова. Для В. Гаршина боевые действия — неотъемлемая часть личного опыта (в качестве вольноопределяющегося пошел в армию, принимал участие в войне с Османской империей, был ранен). В письме матери, датированном маем 1877 г., он пишет: «это такая хорошая школа, особенно для меня, которому нужно воспитание характера. Как я и ожидал, материалов для наблюдения оказалась бездна» [4, с. 328]. Для С. Крейна события 1861–1865 гг. — яркая страница национальной истории, изученной по рассказам очевидцев и различным письменным источникам. Согласно наблюдениям Г. Блума, интерес будущего прозаика к конфликту подогревался его братом Эдмундом — специалистом по военной истории, экспертом по сражению при Чанселорсвилле (30.04.–05.05.1863). Кроме того, многие из преподавателей в колледже Клаверак, где учился С. Крейн, участвовали в Гражданской войне, а позже делились своими наблюдениями с подопечными [11, p. 15–16]. Американский писатель настолько углубился в документальные материалы, что ветераны той войны, прочитавшие «Алый знак доблести», считали, что перед ними работа непосредственного участника событий (С. Крейн родился в 1871 г., а роман увидел свет в 1895 г.). Знакомство с военной реальностью для него состоялось только в 1897 г., когда в качестве корреспондента он наблюдал за греко-турецким вооруженным конфликтом.

Интересно и то, что В. Гаршин и С. Крейн неоднократно вчитывались в книги Л. Толстого, что было не банальным следованием веяниям эпохи, а внутренней необходимостью. В. Фаусек, вспоминая о жизни и творчестве В. Гаршина, заметил: «Властителем его дум был Лев Толстой. Его произведения были для него настольною книгой, несравненным образцом художественного творчества. Человеческая жизнь, изображенная в романах Толстого, была для него как бы еще более реальной, еще более действительной, чем настоящая жизнь» [10, с. 342]. С. Крейн в письме к Г. Велшу поделился следующим: «Я пришел к выводу, что чем ближе писатель к жизни, тем более великим художником слова он становится, и большая часть моей прозы направлена на достижение цели, отчасти описываемой этим непонятым словом «реализм», которым злоупотребляют так часто. Толстой — писатель, которым я восхищаюсь более всего» (I decided that the nearer a writer gets to life the greater he becomes as an artist, and most of my prose writing have been toward the goal partially described by that misunderstood and abused word, realism. Tolstoi is the writer I admire most of all) [13, p. 232].

Показательно, что В. Гаршин и С. Крейн в качестве протагониста в рассказах «Трус», «Из воспоминаний рядового Иванова», «Очень коротенький роман», «Четыре дня» и романе «Алый знак доблести» выбирают

персонажа, которого можно охарактеризовать как «рефлексирующего молодого человека, томимого стремлением к познанию общего смысла жизни, чтобы в нем потопить свои личные страдания и сомнения» [3, с. 373–374]. Рефлексия такого действующего лица двунаправленная. С одной стороны, персонаж размышляет о своей роли на войне: вопрос о персональном участии в боевых действиях («Трус») или возможности дезертировать в первом же бою и заняться размышлениями о природе и последствиях такого поступка («Алый знак доблести»); рассуждения о частных физических и душевных страданиях на марше либо в бою («Из воспоминаний рядового Иванова», «Четыре дня», «Алый знак доблести»); ощущение собственной ничтожности перед лицом смерти, утратившей свой сакральный статус («Трус», «Из воспоминаний рядового Иванова», «Очень коротенький роман», «Четыре дня», «Алый знак доблести»); разъяснение своих воззрений по поводу концептуальных вопросов войны и мира («Трус», «Алый знак доблести»). С другой стороны, авторы переходят к более универсальным дилеммам, отражающим бытие современного им общества либо претендующим на общечеловеческие обобщения. Таковыми являются проблема стереотипности мышления, предопределяющей в массовом сознании восприятие категорий «доблесть», «трусость / храбрость», «свой / сослуживец», «чужой / враг», природа экстраординарного поступка на поле боя, взаимодействие ветерана войны и гражданского лица и т.д.

Сочетание указанных выше векторов рефлексии потребовало от В. Гаршина и С. Крейна обратиться к приему психологической интроспекции, позволившему углубиться во внутренний мир персонажей, изображение которого подсвечивает «изнутри» главный конфликт каждого конкретного произведения. Формы данной интроспекции различны: повествование от первого лица, где могут преобладать исповедальные мотивы, элементы внутреннего монолога и несобственно-прямой речи. Стоит отметить, что инкорпорирование в текст двух последних форм вызывало у авторов определенные сложности: мысли, воспоминания, рассуждения, наблюдения за происходящим, воспроизведенные в их ассоциативном движении, требовали отдельных комментариев со стороны повествователя, которые бы систематизировали для читателя «беспорядочные ассоциации и инкорпорировали индивидуальные смыслы, ассоциативно накапливающиеся у персонажа» [6, с. 40]. Благодаря психологической интроспекции реальность войны представала не как статичная, но детально проработанная словесная картина, ужасающая читателя натуралистическими деталями, а как динамичный поток, где не столько сменялись события на поле боя или в тылу, сколько оживал процесс самопознания персонажа, оставшегося один на один с войной, приобретающей черты технологизированного процесса.

В малой прозе В. Гаршина фигура главного героя и повествователя чаще всего совпадает, однако она не тождественна самому автору, который, говоря о своих произведениях на военную тематику, подчеркивал: «Теперь ушел в воспоминания и хочу написать несколько эпизодов из войны. Это будет настоящая проба пера, а то до сих пор все описывал <…> собственную персону, суя ее в разные звания, от художника до публичной женщины» [4, с. 332]. С. Крейн же вводит в текст фигуру повествователя, который дистанцируется от описываемых событий и бесстрастно фиксирует путь Генри Флеминга от испуганного неофита в делах войны до воина, осознавшего собственные возможности на поле боя. Два внешне различных подхода к форме изложения материала свидетельствуют о том, что авторы столкнулись с проблемой художественного осмысления феномена войны, который представлялся им не философской абстракцией, набором общественно-политических клише, объектом романтизации и героизации, а мало познанной сферой человеческого бытия, пугающей обывателя своей амбивалентностью.

В военной прозе В. Гаршина и С. Крейна повествование от первого либо третьего лица первоначально воспринимается в связи с проблемой воплощения субъективного опыта и объективного положения вещей. Формально «я»-повествователь рассматривает события на фронте и в тылу в узко-личностном ракурсе, зато рассказ от третьего лица претендует на большую объективность. Однако русский и американский писатели, стремясь к многоаспектному изображению реальности войны, избегают подобного схематизма. Поэтому наблюдения относительно бесстрастного повествователя в «Алом знаке доблести» уточняются благодаря прямой и несобственно-прямой речи главного героя, с присущей ей эмоциональностью («наилучший для него исход — получить смертельную рану и разом покончить со всеми сомнениями. Поглядев краешком глаза на смерть и обнаружив в ней одно лишь умиротворение, он вдруг страшно удивился: *как это можно приходить в такое смятение всего-навсего из-за того, что тебя убьют*? Там, где он окажется после смерти, его по-настоящему оценят. *Смешно рассчитывать, что люди вроде этого лейтенанта способны понять человека с возвышенными и утонченными чувствами*. Понимание ему будет даровано лишь за гробом» *(здесь и далее курсив наш. —* З.Т.) [7, с. 51]) (it would be better to get killed directly and end his troubles. Regarding death thus out of the corner of his eye, he conceived it to be nothing but rest, and he was filled with a momentary astonishment that he should have made an extraordinary commotion over the mere matter of getting killed. He would die; he would go to some place where he would be understood. It was useless to expect appreciation of his profound and fine senses from such men as the lieutenant. He must look to the grave for comprehension [12, p. 21]).

В рассказе «Четыре дня» В. Гаршина эффект объективности достигается благодаря тому, что главный герой-рассказчик вспоминает о том, что с ним произошло на войне. Временная дистанция позволяет взглянуть на пережитое «со стороны», «услышать» собственную речь, как реплику, брошенную кем-то другим: «Я помню, как мы бежали по лесу, как жужжали пули, как падали отрываемые ими ветки, как мы продирались сквозь кусты боярышника. Выстрелы стали чаще. Сквозь опушку показалось что-то красное, мелькавшее там и сям. Сидоров, молоденький солдатик первой роты *(„как он попал в нашу цепь?“ — мелькнуло у меня в голове)*, вдруг присел к земле и молча оглянулся на меня большими испуганными глазами» [2, с. 21]. В рассказе «Трус» автор задействует обе формы повествования: переход к изложению материала от третьего лица свидетельствует о том, что земной путь главного героя завершается на ненавистном ему поле боя, а идеи гуманизма и пацифизма, изложенные от первого лица, терпят фиаско. Бесстрастная фиксация момента гибели протагониста активизирует читателя, который переосмысляет позицию «труса»-гуманиста, решившего выполнить свой долг перед отчизной.

Благодаря приему психологической интроспекции возникает возможность увидеть внутренний мир отдельных персонажей в его динамике: смена настроений и ожиданий раненого, оставшегося один на один не только с врагом, который мог появиться из любой точки пространства, но и с силами природы («Четыре дня»), калейдоскоп переживаний бывшего студента, а ныне человека служивого, длительное время находившегося на марше, а потом впервые в жизни попавшего на поле боя («Из воспоминаний рядового Иванова»), исповедь «труса», то есть человека, исповедующего взгляды, далекие от массовых воззрений на воинский долг («Трус»), интенсивная деятельность сознания дезертира Флеминга, сначала обосновавшего рациональность, своевременность и правильность своего поступка, а потом с удивлением фиксировавшего, как стечение обстоятельств породило то, что в понимании большинства следует рассматривать как героический поступок («Алый знак доблести»).

Обращение В. Гаршина и С. Крейна к различным формам психологической интроспекции обусловлена желанием детально рассмотреть специфику функционирования внутреннего мира персонажа, оказавшегося на войне. Художественное осмысление экстремального события потребовало использовать те формы изложения материала, которые позволяли, во-первых, зафиксировать частный взгляд на происходящее, во-вторых, преодолеть определенную инерцию в восприятии военной действительности, увиденной исключительно сквозь призму стереотипно воспринятых категорий «доблести», «долга» и «храбрости». Личностный отклик на события войны представлен В. Гаршиным и С. Крейном с двух позиций: от

первого и третьего лицо (с вкраплениями несобственно-прямой речи) соответственно. Несмотря на данное различие, русский и американский писатели преследует одну цель: детально изобразить внутренний мир человека, находящегося в кризисной ситуации, которая ускорила процесс самопознания.

Библиографические ссылки

1. *Гаршин В.* Трус // Избранное. М. : Правда, 1984. С. 54–75.
2. *Гаршин В.* Четыре дня // Избранное. М. : Правда, 1984. С. 21–32.
3. *Гаршин Е.* Литературные беседы // Избранное. М. : Правда, 1984. С. 371–374.
4. Из писем В. М. Гаршина // Избранное. М. : Правда, 1984. С. 322–336.
5. *Калинин И.* Севастополь в августе 1855. Война, фотография и хирургия : рождение поэтики модерна // Новое литературное обозрение. № 116 (4). 2012. С. 32–74.
6. *Кравченко Э.* Внутренний монолог // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Тамарченко. М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 39–40.
7. *Крейн С.* Алый знак доблести // Крейн С. Алый знак доблести : роман; Норрис Ф. Спрут : роман. М. : Художественная литература, 1989. С. 27–148.
8. *Неупокоева И.* История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М. : Наука, 1976.
9. *Топер П.* Ради жизни на земле. Литература и война. Традиции. Решения. Герои. М. : Советский писатель, 1985.
10. *Фаусек В.* Памяти Всеволода Михайловича Гаршина // Избранное. М. : Правда, 1984. С. 337–347.
11. *Bloom H.* The Story Behind the Story // Stephen Crane’s The Red Badge of Courage. Bloom’s Guides. New York : Infobase Publishing, 2007. PP. 15–17.
12. *Crane S.* The Red Badge of Courage. An Episode of the American Civil War. New York : D. Appleton and Company, 1898.
13. The Correspondence of Stephen Crane / ed. by S. Wertheim and P. Sorrentino. New York : Columbia University Press, 1988. Vol. 1.

УДК 821.161.1.09

ИДЕЯ ИСТОРИЧЕСКОГО САМООТРИЦАНИЯ В РОМАНЕ ЮРИЯ ТРИФОНОВА «НЕТЕРПЕНИЕ» (К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Н. М. Щедрина

Москва, Россия, schedrina@gmail.com

Статья посвящена 100-летию со дня рождения Юрия Трифонова. Рассматривается осмысление писателем философии истории в романе «Нетерпение» с точки зрения исторического самоотрицания через обмен «идеи народной революции на идею террора». Идея определила склад повествования и духовное содержание изображаемых личностей. Забвение человеческого дела и поступка Трифонов связал с нравственным выбором народовольца Желябова и его соратников. Самые многомерные мотивы романа — нечаевщина и бесовщина, а также мотивы нетерпения, предательства и возмездия. Используется прием двойничества.

Ключевые слова: Юрий Трифонов; «Нетерпение»; народовольцы; голоса Истории; нечаевщина; бесовщина.

THE IDEA OF HISTORICAL SELF-DENIAL IN YURI TRIFONOV'S NOVEL "THE IMPATIENCE" (ON THE 100TH ANNIVERSARY OF THE AUTHOR'S BIRTH)

N. M. Schedrina

Moscow, Russia, schedrina@gmail.com

The article is dedicated to the 100th anniversary of Yuri Trifonov's birth. The author's understanding of the philosophy of history in the novel "The Impatience" is considered from the point of view of historical self-denial through the exchange of "the idea of a people's revolution for the idea of terror." The idea determined the narrative structure and the spiritual content of the personalities depicted. Trifonov associated the oblivion of human deeds and actions with the moral choice of the Narodnaya Volya member Zhelyabov and his comrades. The most multidimensional motives of the novel are Nechayevshchina and devilry, as well as motives of impatience, betrayal and retribution. The technique of duplicity is used.

Keywords: Yuri Trifonov; "The Impatience"; Narodnaya Volya; Voices of History; Nechaevshchina; Demonism.

В творческой судьбе Юрия Трифонова роман Нетерпение (1973) сыграл большую роль. Именно эта книга принесла писателю подлинную

международную известность. Г. Белль предложил выдвинуть автора на Нобелевскую премию.

Роман быстро приобрел популярность, его читали в Италии, Франции, странах Скандинавии, в Японии, США. Доля успеха произведения Ю. Трифонова связана с ролью в современном мире различных форм терроризма.

Успех «Нетерпения» еще и в том, что до 1960-х годов, то есть до «оттепели», тема народовольческого движения была предана забвению, в 1960-е — 1970-е годы наблюдался буквальный взрыв интереса к ней. В литературе нарушил молчание Юрий Давыдов — автор многочисленных произведений о народовольчестве, которого Трифонов назвал выдающимся автором исторического жанра [4, с. 184]. Рядом с книгами Ю. Давыдова заняло свое место и «Нетерпение».

Обращение к истории народовольческого движения в разгар работы над современной темой для Трифонова не случайно. Художник продолжал исследование сокровенных для него общественно важных тем, которые волновали прежде и которые притягивали в дальнейшем. Быть может, главнейшая из них: цель революции и цена человеческой жизни; можно ли считать террор принципом революционной борьбы, был ли он исторически обусловлен веянием времени?

Сам писатель считал «Нетерпение» важной и даже во многом этапной книгой [5, с. 170]. Теперь ясны мотивы ее создания, появилась возможность поставить роман в ряд с другими произведениями, опубликованными позже, выстроить личную линию автора, через всю жизнь которого прошла боль потери близких ему людей в годы репрессий и невозможность открытой оценки этой трагедии. Основная цель писателя — осознать ее внутреннюю связь с двойственной природой терроризма: бесовским характером и возвышенными целями.

Ю. Трифонова взбудоражила и потрясла малочисленность основного ядра организации «Народная воля»: всего около пятисот человек, группа революционной молодежи, одним ударом хотела преобразить стоячее болото России в общество народоправства. Политическое убийство, как полагали народовольцы, есть осуществление, революции в настоящем. Дело состояло в силе нравственного вызова, брошенного горсткой людей всем вековым установкам и понятиям. Эта мысль ведущая во всех повестях Ю. Трифонова, которые появились в начале 1970-х годов и над которыми он продолжал работать. Поэтому суждение о «Нетерпении» как наименее трифоновской вещи из всех его работ 1970-х годов [1, с. 86] не может быть принято.

Другое дело, что интерес к ведущим силам истории и способам воздействия на нее определил иной склад повествования и иную духовную мысль ряда изображаемых в «Нетерпении» личностей.

Основной сюжетный стержень книги — жизнеописание главного героя Андрея Желябова. Двигателем является конфликт между «Народной волей» и самодержавной Россией. Но Трифонов стремится не столько раскрыть историческую роль народовольческого движения, сколько сконцентрировать внимание на политическом нетерпении. Главная идея романа вынесена в его название. Она ведущая и организующая концепцию произведения. Писатель развенчивает мысль об уроках революционного романтизма, о разрушительной силе даже самых благородных утопий, когда они оказываются практическим руководством в общественном переустройстве.

Состояние нетерпения аккумулирует все повествование и становится лейтмотивом романа. Словом «нетерпение» книга открывается, оно звучит в нем как рефрен. Его смысловое наполнение меняется постоянно. Сначала оно возникает как бы невзначай и связано с главным героем Андреем Желябовым. В юности ему случилось учить грамоте каких-то девочек, была нужда в деньгах. Дело у него не клеилось, не хватало терпения [3, т. III, с. 10]. Педагог из него не получился. Не клеилось у него и с учебой: из университета его исключили за крикливую демонстрацию на какого-то дурака-профессора, наоравшего на студента, который спал на лекции [3, т. III, с. 10]. Не вышла у него и семейная жизнь: «терпенья у него никогда не хватало, и он, разозлившись, ушел из дому» [3, т. III, с. 10]. Писатель связал жизнь народовольца Желябова с нравственным выбором, выбором между личным чувством и высоким гражданским долгом.

В революции он вечно спешил, торопился: нетерпение не покидало его. Оно стало особенностью его натуры. Желябов хотел переменить судьбу страны одним ударом, сразу, но история тащилась: терпеть было невозможно, нетерпение становилось для него главным. Он находит свой путь и свое место в борьбе, склоняется к террору, который представляется не только средством более надежным, результативным, но и честным, открытым, а значит и нравственным. «Человек начал с того, что хотел учиться у народа, а пришел к тому, чтобы учить историю» [3, т. III, с. 83], — замечает Трифонов. И из завзятого народника, провинциального бунтаря вырастает в атамана, вождя террора.

Лейтмотивом нетерпения в романе выражается также порыв, энергия, бескомпромиссность героя, его стремление любой ценой, вплоть до собственной жизни, изменить положение народа. Но очень скоро становится понятным недостаточность аналитичности Желябова в восприятии жизни, стремление скорей, во чтобы-то ни стало утвердить в ней свои представления.

В такой многогранности мотива нетерпения — одна из сильных сторон дарования Трифонова.

К дальнейшему развитию мотива нетерпения Трифонова подтолкнули «Бесы» Ф. Достоевского. Об этом он пишет в статье «Нечаев, Верховенский и другие…» (1980). Позицию писателя, высказанную в ней, необходимо рассматривать как дополнение и продолжение мыслей автора в романе. Трифонов размышляет о загадке Достоевского: почему спустя сто лет после смерти он один из самых живых, сильно действующих, необходимых человечеству?» [3, т. IV, с. 557]. И делает вывод, что писатель XIX века заставляет нас заглянуть внутрь себя, выступив отгадчиком будущего. Трифонов именует это психологическими пейзажами души [3, т. IV, с. 557]. Провидчество «Бесов» в изображении нечаевщины, которая приводила мир в содрогание тогда и в последующие периоды, потому что в каждом поколении, времени обнаруживались свои нечаевы.

Суть трифоновского сближения Желябова с Нечаевым в романе в том, что для достижения высокой цели главный герой может приневолить своих соратников к чему угодно. При этом ему не приходит в голову, верно ли он сам понимает эту цель, потому что ему нужны не оппоненты, а исполнители. Хотя вначале Желябов отмежевывается от Нечаева, он для него «вчерашний день». Но впоследствии осознает, что нечаевщина — реальный призрак, вставший на народовольческом пути. Имя Нечаева, образ Нечаева, идея Нечаева едва ли не преследуют главного героя «Нетерпения»: «Все мы в какой-то мере от плоти Сергея Геннадьевича…И потому не надо уж так трястись и скрипеть зубами при слове „начаевщина“» [3, т. III, с. 79], — говорит Желябов.

Нечаев постепенно становится его жутковатым двойником, но не на всем протяжении книги, а в один из периодов жизни. Его образ воспринимается как некое дополнение и одновременно поправка к фигуре главного героя. В сознании Желябов начинает поднимать Нечаева до себя, до своего уровня, и даже решает вызволить его из тюрьмы, но постепенно приходит осознание: «мечтаем о мирном процветании, а вынуждены убивать, стремимся к земскому собору, чтобы убеждать словами, а сами готовим снаряды, чтобы убеждать динамитом» [3, т. III, с. 351].

Желябов в мыслях стремится как бы избавиться от двойника, восстановить цельность своего я. Но в итоге — пошел к Нечаеву, признав его соратником. Двойничество позволяет Трифонову решить проблему трагической неразрешимости противоречия: «стремясь к благу, приходится пользоваться дурными средствами, стремясь к справедливости, попирать ее, ибо цель и в самом деле оправдывает средства» [3, т. III, с. 130]. Самые многомерные мотивы романа, по словам Трифонова, «бесовщина» и «нечаевщина».

Идея исторического самоотрицания в романе подкреплена мыслью о глубинной природе нечаевщины и народников 1870-х годов. Сохранился

«Катехизис» Нечаева, приобщенный к делу нечаевцев. Из него становится ясно, что цели переустройства общества их программа не содержала, зато существовал неизменный план общего разрушения.

Народники начала 1870-х годов имели программу, но отторгали от себя христианские понятия доброты, товарищества, страдания ради ближних. И хотя члены «Народной» воли проклинали Нечаева за антиответственность, к концу своей деятельности во многом по логике движения приблизились к Нечаеву.

Двойником Желябова выступает и Александр Михайлов. По мнению друга Ю. Трифонова Ю. М. Оклянского [2, с. 186], в нем угадывались черты отца писателя: «Этот парень, хотя и моложе несколько, года на четыре, всем своим обликом, крепостью тела, мыслями, разговором — да всем, всем, глубинным настроем души — смог бы быть андреевым alter ego» [3, т. III, с. 124]. Вечный организатор, Дворник, который делал все, чтобы превратить кружок в партию: «Практичность Михайлова была поразительной, ежеминутной» [3, т. III, с. 125], — пишет Трифонов. Как двойник-практик он наделен громадной деловой силой, но образ его утрачивает самостоятельное значение, как только автор завершает свое повествование о нем. Из-за неосторожности попал в руки полиции, хотя учил конспирации других. Роднит Михайлова и Желябова и то индивидуальное, что делает их неповторимыми личностями.

Трифонов вскрывает социально-психологическую природу нетерпения Желябова и его сподвижников, сопоставляет характеры своих героев, ищет то общее, что их сближает, что заставляет заниматься подталкиванием революции, которое тоже связано с лейтмотивом нетерпения.

Писатель в романе раскрывает философию истории через обмен идеи народной революции на идею террора, осмысливает ее внутреннюю связь с двойственной природой терроризма.

Терроризм представляет собой сложный комплекс ненависти, отчаяния, надежды и страха. В художественной концепции романа «Нетерпение» подчеркнуто: террор — молох. Отсюда фаталистические слова Желябова, произносимые незадолго до ареста и почти полностью повторенные Перовской в день 1 марта: «Ничто нас не остановит. Даже если бы мы сами пытались себя остановить» [3, т. III, с. 352]. Террористы не просто разрушители, замечает автор, а люди твердых идеалов, хорошо знающие, чего хотят. На всем протяжении книги Трифонов стремится показать, что большинство народовольцев — самоотверженные рыцари революционного подвига, люди безукоризненных личных достоинств, самых возвышенных народолюбивых идеалов и гражданских устремлений. Большинство из них не были готовы и не были способны переступить собственные понятия во имя реальности жизни. В этом и состояла их историческая драма и личная трагедия.

Активно пользуясь композиционными возможностями, Ю. Трифонов рисует рядом с А. Желябовым различные типы революционеров-единомышленников: Софья Перовская, Николай Клеточников, Николай Кибальчич, Степан Ширяев, Андрей Пресняков и другие.

Писатель ориентировался в первую очередь на изображение самосознания героев, особенно тех его представителей, которые служат самодержавию. Он исследует их подлость и провокаторство с психологической точки зрения.

Пристального внимания автора заслуживают характеры Клеточникова, Гольденберга и Окладского. По началу кажется, что Клеточников и Гольденберг противопоставлены в романе, что позволило критике [1, с. 28] сравнить тихий героизм Клеточникова и ложный героизм Гольденберга. Однако между ними больше общего, чем различного [2, с. 208]. И сближает их личное самоутверждение, которое становится выше идеалов и целей борьбы. Ощущение собственной значимости, желание заявить о себе миру движет этими персонажами. Трифонов проводит философскую идею, звучащую и в других его произведениях: ненастоящая жизнь имеет свойство превращаться в театр [2, с. 209].

В образ Гришки Гольденберга Ю. Трифонов вложил мысль о том, к чему приводит подталкивание истории и неустойчивость нравственного мира героя. Человек отчаянной отваги и революционной искренности, легендарный террорист, казнивший палача харьковских студентов Кропоткина, Гришка почти по-детски наивно одержим иллюзиями о всесилии героической личности. Он живет как на театральной сцене. Историю его падения излагает роман в романе. Начало в малом — во всегдашней склонности Гольденберга к трезвону и хвастовству, в ненасытной потребности мелкого фанфаронства. Сначала он выбалтывает о себе все провокатору, надсаженному в камеру, а когда рядом с ним появляется полицейский иезуит Добржинский, сразу подметивший в нем болезненное самолюбование, которое виртуозно можно использовать против народовольцев, то в пору массовых провалов партии ему удается внушить Гольденбергу мысль о понимании трезвых людей России наверху и внизу и необходимости выбить револьверы из рук фанатиков и вырвать веревки из рук правительственных палачей. И Гришка, от которого невозможно было ничего выведать изнурительными допросами и избиениями, сравнительно быстро выдает одного за другим своих товарищей.

Образ Гришки Гольденберга сложен, в определенной мере даже трагичен. Урок Гольденберга, по авторской концепции, является предостерегающим против моральных компромиссов. Он постоянно напоминал современникам о той глубине падения, в которую может низвергнуть тщеславие, сделка со своей совестью, трусость, моральная и нравственная неустойчивость.

В «Нетерпении» до вершинной выразительности доведена тема предательства. При этом для Трифонова чрезвычайно существенна проблема нравственного возмездия. В романе она решается на раскрытии личности злого гения Ивана Окладского, поменявшего виселицу в приговоре на участь предателя и затем тридцать семь лет за услуги получавшего жалование от департамента полиции. Но он не избежал кары, под страхом смерти превратился в пожирателя жизни: «глотал дни, годы, десятилетия, поедал их вместе с костями, высасывал сок, пожирал все, что попадало в эту пьяную похлебку, ради которой колотилось его сердце, сжимались пальцы и даже теперь, на краю могилы, вдруг засверкали — под вспышками магния — пустые нечеловеческие глаза» [3, т. III, с. 405].

Ю. Трифонова интересовали также и движущие силы истории, и способы воздействия на них. Народовольцы знали, что их ждет: без жертв не обойтись. Александр II убит. Судебный процесс состоялся, Желябова выводят из тюрьмы. Он жаждет увидеть результат их борьбы в народе, а наблюдает равнодушие неисцелимое и к царям, и к цареубийцам.

Роман Трифонова — глубоко трагическое произведение. В нем развенчивается мысль об уроках революционного романтизма, о разрушительной нравственной силе даже самых благородных утопий, когда они становятся практическим руководством в общественном переустройстве жизни. Народовольцы пытались субъективно, своими волюнтаристскими методами совершить то, что еще не созрело, обменяв идею народной революции на идею террора. Писатель называет их романтиками политической борьбы, «подталкивателями истории».

Художественная концепция Ю. Трифонова на равных включает в себя как осмысление философии истории, так и осмысление современности. Персонажи, казалось бы, столь далеких эпох и разных масштабов личностей: народовольцы из романа «Нетерпение» и лучшие современные герои городского цикла — связаны в творчестве Трифонова не всегда прямыми, но явными узами духовного родства. Это происходит за счет отказа писателя от хроникальной формы анализа событий, повлекшего за собой поиск иной временной организации повествования – ретроспективной, что привело к трансформации романной структуры, в которой участвуют автор-повествователь, богиня Муза Истории Клио-72, герой и его помощники — голоса истории. В романе они взаимосвязаны.

За голосами современников «Народной воли» следует суд с высоты сегодняшнего дня. Соседство этих двух планов не случайно: история как бы открывает свои кладовые, а муза Клио — резюмирует, вынося приговор чуть ли не через столетие. По форме эти высказывания бесстрастны, фактографичны, по сути, они содержат в себе оценку поступка или события. Например, «Голос Сыцянко А. И.» повествует о событиях с 1879 по

1896 год. Заканчивается он такими словами: «Сейчас 1896 год. Мне кажется, в России все переменилось: другие дома, другие писатели, другие газеты. В родном городе жить я не смог. Не узнаю людей, не понимаю, о чем они спорят, из-за чего хлопочут. Мои прежние товарищи, которые добились кое-каких чинов и положения, представляются мне ничтожными обывателями, с кем совершенно не о чем говорить, а я им кажусь, вероятно одичалым неудачником. Поэтому я переехал в Воронеж» [3, т. III, с. 206]. И тут же в отступлении идет резюме Клио-72, где рассказывается о дальнейшей судьбе А. И. Сыцянко: «В Воронеже Александр Сыцянко примкнул к социалистам-революционерам, был арестован в 1897 году, пытан и мучим полковником Васильевым, который распространил лживую версию, будто Сыцянко выдает товарищей, нервы не выдержали, в феврале Александр Сыцянко повесился в своей одиночной камере» [3, т. III, с. 207].

Силой своего воображения автор воскрешает их и вводит эти исповеди в роман в форме стилизации под документ, например, «Голос Рысакова Н. И.», «Голос издалека: Семенюты П. П.», «Голос Фроленко М. Ф.» и др.

Стиль Музы Клио-72 подобен летописной хронике. Самостоятельное композиционное значение приобретает и голос повествователя. Он звучит в прологе: «К концу семидесятых годов современникам казалось вполне очевидным, что Россия больна». [3, т. III, с. 8]. Закрепляя в тексте созданную модель прошлого, автор скрывается за объективированным слоем романа, пытаясь скрыть свое присутствие. Позиция Трифонова-историка проявляется в публицистических отступлениях, когда он высказывает свое мнение, не известное действующим лицам романа.

Остро ощущая особую сопричастность романа с проблемами государственной политики, писатель назвал свою книгу «политическим романом», хотя в начале 1970-х годов такой термин был еще не в ходу.

В явлении безусловно положительном с нравственной точки зрения, в действиях людей, вызывающих восхищение, внимательный взор художника-исследователя различил зерно исторического самоотрицания, выразившееся в возвышенных целях народовольцев и бесовским характером их осуществления.

Ю. Трифонов обратился к переломной эпохе в истории русского государства, находя в ней созвучие своему времени. Писателя интересовала тема русской государственности, а также изначальные корни современной эпохи в соотношении с философией истории. Он избрал трагические повороты в жизни России, в которых личность оказывается в экстремальных условиях. Речь идет о ее ответственности перед историей.

Библиографические ссылки

1. *Иванова Н.* Проза Юрия Трифонова. М. : Советский писатель, 1984.

2. *Оклянский Ю.* Юрий Трифонов. Портрет воспоминаний. М. : Советский писатель, 1987.

3. *Трифонов Ю.* Собрание сочинений : в 4 т. М. : Художественная литература, 1987.

4. *Трифонов Ю.* Письмо к В. И. Баранову от 25 июля 1977 г. // Вопросы литературы. 1987. № 7. С. 184.

5. *Трифонов Ю.* «Сопряжение истории с современностью...»: Переписка Ю. Трифонова с историками, литературоведами, родными и знакомыми членов организации «Народная воля» // Вопросы литературы. 1987. № 7. С. 170–185.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аверьянова Екатерина Сергеевна, аспирант кафедры литературы, журналистики, методики обучения Самарского государственного социально-педагогического университета (Самара, Россия).

Азевич Ирина Петровна, аспирант кафедры русской и белорусской филологии Витебского государственного университета имени П. М. Машерова (Витебск, Беларусь).

Алексеевич Евгений Викторович, младший научный сотрудник научно-исследовательского сектора Витебского государственного университета имени П. М. Машерова (Витебск, Беларусь).

Андрич Неда, профессор филологического факультета Университета Черногории; доктор филологических наук, профессор (Никшич, Черногория).

Воинова-Стреха Мария Михайловна, заведующий кафедрой белорусской и зарубежной литературы Белорусского государственного лингвистического университета; кандидат филологических наук, доцент (Минск, Беларусь).

Волкова Марина Владимировна, соискатель кафедры методики преподавания литературы Института филологии Московского педагогического государственного университета; независимый исследователь (Ярославль, Россия).

Воропаев Владимир Алексеевич, профессор кафедры истории русской литературы Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова; доктор филологических наук, профессор (Москва, Россия).

Гао Юйкунь, преподаватель Сианьского университета иностранных языков; магистр литературоведения (г. Сиань, Китай).

Гончарова-Грабовская Светлана Яковлевна, профессор кафедры русской литературы Белорусского государственного университета; доктор филологических наук, профессор (Минск, Беларусь).

Гурина Екатерина Петровна, старший преподаватель кафедры лингвистики для приборостроительных специальностей Московского государственного технического университета имени Н. Э. Баумана (Москва, Россия).

Дубровский Александр Владимирович, доцент кафедры практической лингвистики Белорусского государственного аграрного технического университета; кандидат филологических наук, доцент (Минск, Беларусь).

Журчева Ольга Валентиновна, профессор кафедры литературы, журналистики, методики обучения Самарского национального исследовательского университета; доктор филологических наук, профессор (Самара, Россия).

Журчева Татьяна Валентиновна, доцент кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национально-исследовательского университета имени академика С. П. Королева; кандидат филологических наук, доцент (Самара, Россия).

Жутова Светлана Юрьевна, учитель русского языка и литературы в ЧОУ «Школа Путь к успеху» (Москва, Россия).

Зотова Полина Павловна, магистрант кафедры русской литературы

Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь).

Капшай Наталья Павловна, доцент кафедры иностранных языков и межкультурных коммуникаций, Международного университета «МИТСО»; кандидат филологических наук, доцент (Гомель, Беларусь).

Коковина Наталья Захаровна, профессор кафедры литературы Курского государственного университета; доктор филологических наук, доцент (Курск, Россия).

Король Нина Борисовна, старший преподаватель кафедры русской филологии Гродненского государственного университета имени Янки Купалы (Гродно, Беларусь).

Лунькова Софья Алексеевна, студентка Российского университета дружбы народов имени Патриса Лумумбы (Москва, Россия).

Лю Цзялэ, преподаватель Сианьского университета иностранных языков; магистр литературоведения (г. Сиань, Китай).

Мартысевич Мария Александровна, аспирант Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси (Минск, Беларусь).

Михайлова Ирина Петровна, старший научный сотрудник Курского областного литературного музея (Курск, Россия).

Морозова Инесса Ивановна, старший научный сотрудник Института философии Национальной академии наук Беларуси; кандидат филологических наук, доцент (Минск, Беларусь).

Павлинова Оксана Михайловна, старший преподаватель кафедры русской литературы Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь).

Праведников Антон Сергеевич, преподаватель кафедры теории познания Лицея Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).

Праведников Сергей Павлович, декан филологического факультета Курского государственного университета; доктор филологических наук, профессор (Курск, Россия).

Праведникова Мария Сергеевна, студентка филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

Рыбальченко Татьяна Леонидовна, доцент кафедры истории русской литературы XX-XXI веков и литературного творчества Национального исследовательского Томского государственного университета; кандидат филологических наук, доцент (Томск, Россия).

Светашёва Татьяна Анатольевна, старший преподаватель кафедры русской литературы Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь).

Сидорова Татьяна Петровна, заведующий кафедрой русской литературы Белорусского государственного университета; кандидат филологических наук, доцент (Минск, Беларусь).

Синькова Людмила Дмитриевна, профессор кафедры теоретического и белорусского литературоведения Белорусского государственного университета;

доктор филологических наук, профессор (Минск, Беларусь).
Скоропанова Ирина Степановна, профессор кафедры русской литературы Белорусского государственного университета; доктор филологических наук, профессор (Минск, Беларусь).
Сорокина Наталия Владимировна, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина; доктор филологических наук, профессор (Тамбов, Россия).
Старостина Светлана Александровна, доцент Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина; кандидат филологических наук, доцент (Тамбов, Россия).
Тернова Татьяна Анатольевна, профессор кафедры русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и гуманитарных наук Воронежского государственного университета; доктор филологических наук, профессор (Воронеж, Россия).
Третьяк Зоя Ивановна, профессор кафедры мировой литературы и иностранных языков Полоцкого государственного университета имени Евфросинии Полоцкой; доктор филологических наук, доцент (Полоцк, Беларусь).
Тютелова Лариса Геннадьевна, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национально-исследовательского университета имени академика С. П. Королева; доктор филологических наук, доцент (Самара, Россия).
Флоря Назар Иванович, библиотекарь Минской духовной семинарии (Жировичи, Беларусь).
Францова Наталья Владимировна, доцент кафедры литературы Курского государственного университета; кандидат филологических наук, доцент (Курск, Россия).
Цветкова Маргарита Александровна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина (Тамбов, Россия).
Шамякина Мария Вячеславовна, старший научный сотрудник центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси; кандидат филологических наук (Минск, Беларусь).
Швецова Анастасия Максимовна, аспирант кафедры теоретического и белорусского литературоведения Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь).
Шматкова Ирина Игоревна, доцент кафедры теоретического и белорусского литературоведения Белорусского государственного университета; кандидат филологических наук, доцент (Минск, Беларусь).
Щеголькова Ольга Владимировна, доцент кафедры литературы, журналистики и методики обучения Самарского государственного социально-педагогического университета; кандидат филологических наук, доцент (Самара, Россия).
Щедрина Нэлля Михайловна, независимый исследователь; доктор филологических наук (Москва, Россия).