

Художественная словесность:
теория, методология исследования, история

*Коллективная монография,
посвященная памяти доктора филологических наук,
профессора, Заслуженного деятеля науки РФ
Юрия Ивановича Минералова*

Том V

Москва 2026

ББК 83.3
УДК 82.0
Х98

Редколлегия:

И.Г. Минералова (МПГУ, д.ф.н, проф.), *Г.Ю. Завгородняя* (Литинститут, д. ф.н, проф.), *С.А. Васильев* (МГПУ, Литинститут, д. ф.н, проф.), *Л.Н. Дмитриевская* (Литинститут, д. ф.н, доц.), *Л.А. Карпушкина* (Литинститут, к.ф.н, доц.), *О.Ю. Саленко* (Литинститут, к.ф.н, доц.).

Рецензенты:

доктор филологических наук, доцент;
главный научный сотрудник лаборатории
литературоведческих и лингвистических исследований
Сургутского государственного педагогического университета
Дворяшина Нина Алексеевна

кандидат филологических наук, доцент
Московского государственного института культуры
Матвеева Александра Сергеевна

Художественная словесность: теория, методология исследования, история. Коллективная монография. М.: Издательство «Литера», 2026. – 168 с.

Коллективная монография посвящена памяти выдающегося ученого-филолога Юрия Ивановича Минералова. Объединяющим началом разнообразных по темам и проблематике работ явилось следование традициям отечественного академического литературоведения. Монография адресована филологам, историкам, студентам и учителям русского языка и литературы, всем любителям русской словесности и культуры.

ISBN 978-5-9906573-8-0

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
ГЛАВА I.	
Теория художественной словесности Ю.И. Минералова: традиции русской академической филологии и их современное осмысление	
Культурный стиль эпохи 1920–1940-х годов в монографических исследованиях Ю.И. Минералова (<i>Васильев С.А.</i>)	7
Путь поэта и ученого Юрия Минералова и культурный контекст современной русской поэзии (<i>Минералова И.Г.</i>)	30
Проблема преемственности в искусстве в трудах Ю.И. Минералова (<i>Завгородняя Г.Ю.</i>)	40
Практика до теории: мировоззрение П.Н. Сакулина как фактор индивидуального стиля исследователя (<i>Клинкео В.К.</i>)	46
Приложение	
Беседы с философом А. Ф. Лосевым в журнале «Студенческий меридиан» (<i>Е.А. Кислицына</i>)	53
ГЛАВА II.	
Научно-методологические открытия Ю. И. Минералова в трудах современных исследователей	
Стилевое своеобразие образа поэта: литературный дневник В.И. Гусева «Город неспешный. 2013–2014. Сады – город» (<i>Кудряшова А.А.</i>)	58

Антропонимика и миф о свободе писателя в фильме Глеба Панфилова «Тема» (<i>Карпушкина Л.А.</i>)	76
Образ поэта-творца в творчестве В.В. Маяковского. Традиция и индивидуальный стиль (<i>Охупкина П.М.</i>)	91
Образы цветов в творчестве А.А. Фета: новая жизнь поэтических штампов (<i>Дмитриевская Л.Н.</i>)	102
Славянский фольклор в современном синтезе искусств: «Черная книга» (<i>Минералов Г.Ю.</i>)	111
Особенности жанрового синтеза в малой прозе А.С. Серафимовича («Воробьиная ночь», «Лесная жизнь», «Три друга») (<i>Раковенко П.А.</i>).....	119
ГЛАВА III.	
Индивидуальный стиль: теория и практика	
«Олимпий Радин» А. Григорьева: к вопросу о жанре (<i>Александров И.А.</i>)	128
Тема счастья и приемы межтекстовых связей в публицистике старообрядческого епископа Михаила (Семенова) (на примере статьи «К Новому году», газета «Час», 1908 г.) (<i>Боченков В.В.</i>)	135
Читая классика... (Из опыта проведения школьного мероприятия к 225-летию А. С. Пушкина) (<i>Казеева О.С.</i>)	151
Книга Э.В. Лимонова «У нас была Великая Эпоха»: журнальный и книжный вариант (<i>Ливенцев Я.С.</i>)	157
Сведения об авторах	166

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Настоящее издание представляет собой пятый том коллективной монографии, посвященной памяти доктора филологических наук, профессора, Заслуженного деятеля науки РФ Ю.И. Минералова. В монографию вошли материалы одноименной научно-практической конференции, регулярно проводимой в Литературном институте им. А.М. Горького.

Объединяющим началом самых разнообразных филологических работ, включенных в данный том, является следование традициям русской академической филологии. Именно эти традиции были неизменно приоритетными для Ю.И. Минералова – учёного.

В первой главе монографии исследовательский взгляд авторов обращен на методологические аспекты минераловских трудов (*Г.Ю. Завгородняя*). Помимо этого, теория художественной словесности Ю.И. Минералова рассмотрена как в аспекте преемственности (*В.К. Клинкео*), так и в современном осмыслении (*И.Г. Минералова*); особое внимание уделено проблеме изучения культурного стиля эпохи в работах ученого (*С.А. Васильев*).

Для Ю.И. Минералова всегда было принципиально важно наследие А.Ф. Лосева, соответственно, более чем органичным приложением к главе являются воспоминания о крупнейшем русском мыслителе и его живое, звучащее слово (*Е.А. Кислицына*).

Вторая глава посвящена конкретным литературоведческим исследованиям, осуществленным в русле филологической методологии Ю.И. Минералова, а именно – анализу художественной образности (*А.А. Кудряшова, Л.Н. Дмитриевская, П.М. Охапкина*) и различным аспектам синтеза искусств и внутрилитературного синтеза (*Л.А. Карпушкина, Г.Ю. Минералов, П.А. Раковенко*).

В третьей главе исследовательское внимание обращено на ключевую категорию минераловских трудов, а именно – на индивидуальный писательский стиль. С этих позиций авторы рассматривают творчество писателей самых разных эпох – XIX в. (*И.А. Александров*), начала и конца XX в. (*В.В. Боченков*,

Э.В. Ливенцев). Отдельный раздел главы посвящен опыту анализа индивидуального стиля А.С. Пушкина в школьной практике (*О.С. Казеева*).

По традиции, в числе авторов монографии – как опытные исследователи, так и молодые филологи. Подобная преемственность – еще одно наглядное свидетельство потенциала научной школы профессора Ю.И. Минералова.

Редколлегия

ГЛАВА I

ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ Ю.И. МИНЕРАЛОВА: ТРАДИЦИИ РУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И СОВРЕМЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ

Культурный стиль эпохи 1920–1940-х годов в монографических исследованиях Ю.И. Минералова

Понятие стиля в связи с культурной эпохой в отечественной науке обосновал П.Н. Сакулин, один из выдающихся теоретиков литературы XX века, автор остающихся актуальными трудов, впервые вышедших в свет столетие назад: «Синтетическое построение истории литературы» (1925) [35], «Социологический метод в литературоведении» (1925) [36] и «Теория литературных стилей» (1927) [37].

Вековой юбилей – повод не констатировать значительную временную дистанцию выхода этих работ и отмахнуться от них, но перечитать (прочитать) их без предвзятого отношения, которое, конечно, было и отчасти остается вследствие целого ряда обстоятельств развития отечественной культуры и науки в XX веке. От классических трудов русской филологической науки Ф.И. Буслаева, А.А. Потебни, А.Н. Веселовского нас отделяет уже порядка полутора столетий, от фундаментальной книги В. фон Гумбольдта «О различии человеческих языков...» [7] – около 200 лет, а от «Поэтики» и «Риторики» Аристотеля – примерно полторы тысячи лет. Такой почтенный, особенно в последнем случае, возраст научных работ, полемическое отношение к ним в разные периоды развития науки вовсе не повод к этим работам не обращаться. Наоборот, внимание к ним у филологов формируется уже на студенческой скамье и ею, конечно, не ограничивается.

Сакулина обычно вспоминают в связи с обоснованным им социологическим методом в применении к науке о литературе и неправомерно связывают его позицию с господствовавшим в 1920-х годах в критике и литературоведении вульгарно-социологическим подходом. Однако дело обстоит прямо

противоположным образом. Книга Сакулина, как бы отвечая на запрос времени, объективное тяготение эпохи к осмыслению отраженных в словесности общественных проблем и конфликтов, содержит глубокую научную концепцию анализа воздействия общества на художественное творчество и их взаимовлияния. Ученый вырабатывает филологический инструментарий изучения писательского творчества, авторского стиля и художественного произведения. Один из важнейших терминов его методологии – культурный стиль эпохи.

В своем обобщающем историко-литературном труде «Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей. Часть первая. Литературная старина (под знаком византийской культуры)» [32], посвященном истории древнерусской литературы и фольклору, Сакулин активно пользовался уже не только понятиями «“культурная” среда», «“культурный” стиль среды», «факторов, действующих в истории литературы» [38, с. 105] и другими подобными, как в монографии «Социологический метод в литературоведении», но конкретно понятием «культурного стиля эпохи» (см. [13, с. 17–18]) и формирующих его факторов: «каждая эпоха народной жизни имеет свой стиль культуры, свое культурное лицо. Художественная литература творчески отражает как культурную жизнь отдельных классов, так и культурный стиль эпохи в целом. Наиболее полное и адекватное отражение культурного стиля всей эпохи возможно в синтетическом творчестве великих писателей» [33, с. 14]; «Художественная литература нашего средневековья выразила культурное содержание эпохи и ее культурный стиль в тех явлениях, которые я объединил термином “литературная старина”» [33, с. 14]; «Кодификационных попыток было несколько (Четъи-минеи митр. Макария, Домострой и т.п.), но не было писателя-художника, который в своем творчестве синтетически показал бы нам культурный стиль эпохи (как для европейского средневековья сделал это Данте)» [33, с. 15]; «В период своего средневековья Россия жила под знаком восточно-христианской, византийской культуры. На основе последней она выработала свой культурный стиль. Православие и самодержавие мыслились как главные идеологические устои» [33, с. 184] (Здесь и далее выделено нами. – С.В.).

Этот термин и сама теоретико-литературная концепция П.Н. Сакулина в целом не только не утратили своей актуальности, но и обусловили крупные открытия и в литературоведческой методологии, и в осмыслении конкретных эпох развития отечественной культуры [20].

Труды академика Сакулина, в первую очередь как теоретика стиля, хотя и не интенсивно и не всегда явно, часто с полемическими целями, тем не менее были регулярно востребованы в советскую эпоху. В 1931 году, после смерти ученого, вышел представительный сборник статей «Памяти П.Н. Сакулина» [25], готовившийся при его жизни в связи с двойным юбилеем ученого – 30-летием научной работы и 60-летием со дня рождения (1928). В статье А.И. Белецкого «К построению теории литературных стилей» из данного сборника отмечается значительный масштаб работы Сакулина, причем не только для русской, но и мировой науки: «Книга <...> является итогом не только большого личного исследовательского опыта, но и опыта других исследователей, русских и иностранных» [1, с. 10].

Сакулину посвящены статьи в «Литературной энциклопедии» [27] и «Краткой литературной энциклопедии» [28]. Отсылки к его трудам, теоретическим и историко-литературным (о князе В.Ф. Одоевском и его эпохе), их анализ есть в работах В.В. Виноградова [6] (без именованя автора концепции, см.: [4]; параллель Сакулин – Виноградов провели А.Н. Соколов [3] и В.П. Раков [29, с. 51]), А.Н. Соколова [40, с. 312–314], [41, с. 20, 41, 48, 62, 117, 163], Г.Н. Пospelова [26, с. 11–12], В.И. Кулешова [8, с. 389, 394, 396–398], Ю.В. Манна [11, с. 152–154, 159, 160, 162, 363], А.Ф. Лосева [10, с. 160–165], Б.М. Эйхенбаума [43, с. 287, 299], других известных ученых.

Термин стиль эпохи является одним из ключевых для пользующейся заслуженным авторитетом широко известной монографии «Поэтика древнерусской литературы» [9], автор которой – Д.С. Лихачев был удостоен за нее Государственной премии СССР (упоминание Сакулина [с. 41], термин стиль эпохи [9, с. 37–38, 40–41, 81, 82–83, 85, 87–88, 90, 91–92, 183]).

Выдающийся ученый берет под защиту указанное понятие, хотя и использует его не в полном, «позднесакулинском», виде –

культурный стиль эпохи: «Нет, кстати, никаких оснований объявлять понятие “стиля эпохи” “порочным” или идеалистическим. Признание “стиля эпохи” не отрицает идейной борьбы в каждую данную эпоху, как не отрицает этой борьбы и признание того факта, что идеи господствующего класса являются в каждую данную эпоху господствующими идеями. Все дело в том, что нельзя только абсолютизировать понятие “стиля эпохи” и полагать, что стиль эпохи подчиняет и подавляет все другие стилистические возможности, исключает борьбу стилей, связь стилей с отдельными идейными движениями эпохи и пр.» [9, с. 37].

Лихачев наметил перспективность использования этого термина при анализе явлений древнерусской культуры как целостного феномена, включающего как письменную словесность, так и зодчество, скульптуру, иконопись, декоративно-прикладное искусство, богословие: «Но вернемся к проблеме “стиля эпохи”. Возникает вопрос: то, что мы называем “романским стилем” IX–XIII вв., не было ли также явлением стиля эпохи, в осуществлении которого сыграли свою роль не только Восточная и Южная Европа, но и вся Европа в целом? Мне кажется, что когда будут произведены подробные и детальные исследования этого стиля, откроются широкие возможности для распространения этого стилистического понятия не только на архитектуру и скульптуру, но и на живопись, прикладное искусство, литературу, богословскую мысль. Общие черты могут быть вскрыты в XI–XIII вв. в древней Руси между “монументальным стилем” в изображении человека в летописи, скульптурным убранством владими́ро-суздальских храмов, стилем живописи и стилем зодчества того же периода. Этот стиль, несомненно, охватил собою не только Западную Европу, но и Византию, южнославянские страны, Русь. Черты этого стиля отражены в покоряющем все виды духовной деятельности человека стремлении к монументальности <...> (своеобразный универсализм видения) <...>. Это стиль, пронизанный пафосом универсализма, склонный к установлению связей между всеми формами» [9, с. 39].

Развернутую статью об ученом в связи с его столетним юбилеем опубликовал П.А. Николаев, печатно упоминавший

Сакулина, хотя и с полемическими целями, и чуть ранее [23, с. 359]. С его точки зрения, «...в исследовательском опыте Сакулина немало того, что может быть использовано сейчас» [22, с. 112], он отметил, что «ученый всегда был сторонником синтеза» [22, с. 118], а «методологическая активность <...> делает его лучшие работы нужными и полезными для сегодняшней науки о литературе» [22, с. 122].

Содержательное учебное пособие, посвященное Сакулину, в 1984 году выпустил в свет В.П. Раков [29] (поздняя книга исследователя с близкой проблематикой: [31]). По его мнению, «литературная концепция ученого полна <...> таких прозрений, без которых не может обойтись современная наука» [29, с. 5], его научное творчество позволяет говорить о «своеобразии русского теоретико-эстетического мышления» [29, с. 5], «ни одно современное учение о стиле не может не повторять многого из того, что было сказано и обосновано Сакулиным» [29, с. 18].

В.П. Раков акцентирует ключевой термин, выдвинутый Сакулиным, – «понятие культурного стиля, соотнесенного с определенной культурной средой. <...> Такая логика привела Сакулина к размышлениям над стилем эпохи <...> В наше время <...> понятие стиля эпохи становится весьма актуальным» [29, с. 18] (см. также [29, с. 57]). Характернейшей чертой методологии ученого Раков считает следующую: «Наиважнейшим элементом литературной теории Сакулина являются его суждения о художественном содержании» [29, с. 80]. Позже В.П. Раков затронул тему восприятия теории стиля П.Н. Сакулина А.Ф. Лосевым [30].

На рубеже XX–XXI веков научное наследие П.Н. Сакулина актуализировал Ю.И. Минералов [5], подготовивший к переизданию и прокомментировавший сборник основных теоретических трудов академика [38], опубликовавший справочный материал об ученом и критике, активном участнике литературной жизни Москвы 1920-х годов, в биобиблиографическом словаре «Русские писатели» [17] и статью о Сакулине – методологе литературоведения – «Концепция литературоведческого синтеза» [13].

Ю.И. Минералов глубоко осмыслил идеи Сакулина, соотнеся их как с отечественной академической филологической

традицией XIX века (теория словесности А.А. Потебни, других ученых), так и с опытом развития филологической науки XX века (теория стиля А.Ф. Лосева) и развив их в собственных теоретико- и историко-литературных статьях и книгах, прежде всего в работе «Концепция литературоведческого синтеза» [38, с. 7–22, 142–157].

В самом конце XX века было обращено внимание также и на значительное педагогическое наследие ученого. Оно, как отмечала Н.В. Хмаро, фактически было положено в основу дальнейшего развития школьного литературного образования в СССР и строилось на выработанной Сакулиным литературоведческой методологии, в частности на обоснованном им понятии культурного стиля эпохи [42, с. 9].

Книги Сакулина начали переиздаваться и в XXI веке: дважды в издательстве URSS [32] и трижды в издательстве «Юрайт» [34].

Термину культурный стиль эпохи Ю.И. Минералов уделил специальное внимание: «...о так называемом “стиле эпохи” – понятии, против которого (и против П.Н. Сакулина в качестве лица, введшего его в обиход советского литературоведения) в прошлом неоднократно выступали различные критики, считавшие, что категория “стиль эпохи” противоречит тезису о противоборстве двух культур. Термин этот в отрыве от контекста конкретных работ Сакулина действительно выглядит спорным и раритетным; вполне естественно, что в качестве рабочего инструмента он позднейшими исследователями применялся крайне скупно и осторожно. При все том нельзя не заявить: обсуждаемая теоретическая категория нацелена на реальный, вполне конкретный объект, и чрезвычайно актуальна для современной теории стиля. <...> Главное же в том, что П.Н. Сакулин в своих работах 20-х годов говорил отнюдь не просто о “стиле эпохи”!» [13, с. 16–17].

Значение сакулинской концепции культурного стиля эпохи и в целом его методологических трудов, с точки зрения Ю.И. Минералова, состоит в том, что работы ученого нацелены на анализ сложнейших явлений художественного содержания литературного творчества и произведений словесности (ср.: [30, с. 43–52]): «Работая в годы, когда приобрели большую

популярность, став, по сути, своего рода литературоведческой доминантой, формальные штудии, академик П.Н. Сакулин последовательно шел в другом направлении. Причем в направлении, едва ли не противоположном. Он обдумывал и разрабатывал научный аппарат для теоретического описания художественного содержания. П.Н. Сакулин – один из лучших наших литературоведов-семасиологов, один из тех исследователей, которые стремились охватить эту важнейшую категорию во всей ее философско-эстетической и филологической сложности» [13, с. 19].

В своей главной литературоведческой книге «Теория художественной словесности» Ю.И. Минералов важное место уделяет П.Н. Сакулину и его концепции стиля: «...сложную целостную концепцию стиля разработал П.Н. Сакулин. В опубликованной уже после революции “Теории литературных стилей”, подытожившей его многолетние изыскания, Сакулин описывает стиль как явление иерархическое. Между полярными феноменами “индивидуальный стиль” и “стиль эпохи” располагается ряд промежуточных звеньев (вроде стиля литературной школы и т.п.)» [19, с. 17].

Исследователь подчеркнул «широту теоретического интервала между понятием “стиль произведения” и понятием “стиль эпохи”» в работах Сакулина и, между прочим, в примечании к приведенной цитате дал ценные сведения об использовании термина «стиль эпохи» в СССР и за рубежом: «В России это понятие, как уже напоминалось, разрабатывал П.Н. Сакулин. На Западе (в основном вслед за ним) – целый ряд теоретиков искусства (М. Ландман, Р. Пирс, К.Ф. Тейт и др.)» [19, с. 17].

Ю.И. Минералов, будучи глубоким знатоком, издателем и комментатором научных работ Сакулина, творчески развивает его идеи, формируя собственную теорию художественной словесности, совмещая сакулинский подход с потебнианским. Так, в «Теории художественной словесности» наряду с термином внутренняя форма появляется уже минераловский термин *контуры*, который далее будет укрупнен и использован в названии монографии «Контуры стиля эпохи»: «Внутренняя форма всегда в динамике: она целиком окказиональна – то есть

не просто выступает как феномен, созданный “ad hoc” (ср. авторские неологизмы), но даже в опубликованном тексте произведения должна, по-видимому, истолковываться в процессуальных <...> категориях. Внутренняя форма произведения имеет колеблющиеся *контуры*» [19, с. 306].

Слово *контуры* в теоретико-литературном контексте ученый использует и в связи с явлением динамики стиля: «Стиль художника “движется” отнюдь не только в порядке хронологической эволюции (по так называемым этапам творчества художника). Наблюдение и сравнение черновиков, вариантов публикуемого текста (а также различных опубликованных редакций произведений) позволяет рассмотреть в индивидуальном стиле несравненно более интенсивную динамику. “Движения” стиля фиксируются уже на пути от черновика к беловику – стиль на этом пути непрерывно поворачивается все новыми гранями, прихотливо меняет *контуры*» [19, с. 353].

Слово *контур* используется ученым и для характеристики иных семантических явлений, в частности значения научных филологических терминов, их точности и пригодности только для узко дисциплинарных исследований или для науки о слове и словесности в целом: «Понятия типа “вопросительная”, “восклицательная” и “императивная” интонация – абстракции, создававшиеся для собственно лингвистических нужд. С “узкоспециальной” точки зрения литературоведа, данные лингвистические понятия страдают крайне неудобной широтой и размытостью *контуров*. Под них могут подводиться качественно разные явления художественного содержания» [30, с. 229–230]. А также – для пояснения сущности научной концепции, в данном случае при соотнесении идей Вяч. И. Иванова и его великого предшественника в науке – А.А. Потебни: «“потебнианство” Иванова основано на субъективном восприятии общих *контуров* концепции внутренней формы у А.А. Потебни» [19, с. 250].

Значимость термина *контур* для понимания того, что такое искусство, Ю.И. Минералов иллюстрирует обращением к живописи, соотнося портрет живописный, написанный масляными красками, и карандашный рисунок, главное в котором не цвет, а *контуры*: «Образ по самой своей природе всегда в чем-

то не похож на изображаемое. Статуя – из мрамора, глины, металла и т.п., а не из мяса и костей, как изображаемый ею человек. Но статуя хотя бы объемна, а масляный портрет того же человека плоскостей (уровень условности возрастает). Далее, этот портрет многокрасочен, содержит полутона и т.п., а карандашный портрет того же человека может отображать лишь *контур* его лица... Тем не менее и “узнаваемость” сохраняется, и художественным шедевром каждое из подобных произведений может быть» [19, с. 42].

Другое соответствующее словоупотребление связано с пояснением такого ключевого понятия теории художественной словесности и стиля Ю.И. Минералова, как портретирование. Пример в этот раз берется из музыкального искусства: «...дореволюционный слушатель, в отличие от наших современников, ясно улавливал интонации “Со святыми упокой” в соответствующих местах Шестой симфонии П.И. Чайковского или кантаты С.И. Танеева “Иоанн Дамаскин” – они, эти интонации православной молитвы, входили в “актив” интонаций той эпохи. Поскольку “портретирование” композиторами интонаций общеизвестных музыкальных произведений преследует вполне конкретную художественную цель, постольку ясно, что незнание определенных интонационных *контуров* несколько видоизменяет для людей нашего времени музыкальную семантику упомянутых произведений» [19, с. 232–233].

Для анализа индивидуального стиля ученый предложил использовать близкое к термину *контур* понятие – *конфигурация* [19, с. 225–235]. Согласно «Словарю русского языка» С.И. Ожегова, они имеют общий компонент значения, но все же семантически различаются: «КОНТУР, -а, м. *Внешнее очертание* чего-н. Контур рисунка. К. здания. Контур фигуры. || прил. контурный, -ая, -ое. Контурная карта (географическая карта, на которой нанесены только очертания суши и водных пространств). Контурная линия (прерывистая, из точек, черточек)» [24, с. 293]; «КОНФИГУРАЦИЯ, -и, жен. (спец.). *Внешнее очертание*, а также взаимное расположение предметов или их частей. К. изделия. || прил. конфигурационный, -ая, -ое» [24, с. 293]. Общее значение для обоих слов – «внешнее очертание», отличительное для второго – «взаимное расположение предметов или их

частей». Слово конфигурация в этом плане близко к термину *композиция* (1-е значение и 2-е значение слова *строение*): «КОМПОЗИ́ЦИЯ, -и, жен. 1. Строение (во 2 знач.), соотношение и взаимное расположение частей. К. романа, картины, симфонии, книги» [24, с. 289]. Однако применено оно к совершенно иному явлению – стилю и тем самым получает новые оттенки смысла, приобретает терминологический характер.

Продолжая сделанную ранее аналогию работы писателя и живописца в создании образа человека, для чего литератору может хватить и нескольких слов, а художнику-графику подчас бывает достаточно сделать контур лица, фигуры, Ю.И. Минералов использует уже термин конфигурация: «...лицо человека, буквально каждая его черта обладает совершенно особой индивидуальной *конфигурацией*. В этом неповторимом внешнем облике человека объективируется и его внутренний мир, его личность. Повторяем и подчеркиваем: живописец способен передать индивидуальную *конфигурацию* внешности человека в единстве с его внутренним миром (личностью) даже буквально несколькими штрихами. Это – в сущности удивительное! – свойство портрета имеет большую теоретическую значимость» [19, с. 233].

Термин конфигурация применяется ученым к явлению художественного мимесиса в области писательского стиля – портретированию одного стиля (и слога, художественной речи) средствами другого, в отличие от термина контур (контур), который, имея с предыдущим общий компонент значения, используется в монографиях Ю.И. Минералова для характеристики культурной эпохи и ее стиля: «...портретируемое (даже в сфере слога) обладает *конфигурацией*. Нам думается, что предпочтительнее всего говорить о портретировании именно конфигурации индивидуального стиля. Всякий индивидуальный стиль имеет свой особый внешний облик. И именно этот облик, *конфигурация стиля*, опознается читателем, когда читатель сталкивается с портретированием стиля одного художника в произведениях другого. В самом деле передача присущего индивидуальному стилю “лица необщего выраженья”, портретирование вовсе не требует непременно цитат или полуцитат из реальных текстов художника, то есть

реминисценций. Обрисовывается именно *конфигурация стиля*, стиль как принцип <...>» [19, с. 233–234].

Данная глубокая мысль, понимание стиля как принципа, фиксация его конфигурации, тесно соотносится с теорией стиля А.Ф. Лосева [19, с. 2], одного из крупнейших ученых-гуманитариев XX века, осмыслявшего стиль именно как принцип конструирования потенциала (содержания) произведения: «Он [стиль] есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения» [10, с. 226].

Мысль о конфигурации стиля соотносится также с идеями великого немецкого лингвиста В. фон Гумбольдта [7], одного из основоположников современной филологии, писавшего о своеобразии формы (конфигурации – в контексте рассуждения) языка, в отличие, как подчеркивает Ю.И. Минералов, от ее грамматики: «Эту “угадываемую” сторону языка В. Гумбольдт когда-то назвал его “формой”, отличая “форму языка” – его лицо, конфигурацию – от грамматики (ныне под языковой формой нередко понимают, напротив, именно грамматические явления, чем для современного читателя отчасти затушевывается смысл соответствующих фрагментов в трактате Гумбольдта “О различии организмов человеческого языка...”». Именно благодаря тому, что индивидуальный стиль обладает своей особой конфигурацией, и можно портретировать чужие индивидуальные стили. Конфигурация стиля – важная для поэтики стиля категория» [19, с. 234].

Выражение *поэтика стиля*, возможно, кого-то удивит, кому-то покажется противоречивым (казалось, надо использовать либо термин поэтика, либо – стиль, но не оба сразу, в одном словосочетании). Однако оно было убедительно обоснованно Ю.И. Минераловым ранее и даже вынесено в название его докторской диссертации по теории литературы, защищенной в МГГ им. М.В. Ломоносова, – «Поэтика индивидуального стиля» [15]. Соотнесение двух определяющих и наиболее емких литературоведческих понятий – поэтика (общее) и стиль (индивидуальное), находящееся вполне в традициях

отечественной академической науки, обусловило новаторство и названной диссертации, и тесно связанной с ней книги исследователя «Теория художественной словесности» [19].

Эти примеры хорошо показывают, как развивалась научная мысль Ю.И. Минералова, как бережно, внимательно и вместе с тем творчески, оригинально он переосмысливал, синтезировал наследие отечественной академической филологии. Не случайным оказалось и укрупнение, повышение роли термина контур, использованного в разных искусствоведческих и филологических контекстах уже в «Теории художественной словесности», в поздней монографии ученого, постановка его в заглавие книги, содержащее также и известный сакулинский термин, – «*Контур*ы стиля эпохи» [12].

Вступление к данной книге открывается как раз ссылками на труды Сакулина и констатацией – спустя порядка 80 лет – их актуальности и верности сделанных ученым выводов: «Академик П.Н. Сакулин в своих работах 1920-х годов высказал тезис, что всякую эпоху пронизывает общий и единый ей “культурный стиль”, обусловленный “социальным процессом” и “культурной средой” данной эпохи. Изучение русской поэзии 1920–1940-х годов как компонента культуры этой исторической эпохи убеждает: П.Н. Сакулин и в вышеприведенных высказываниях, и в мыслях своих о “психических факторах цивилизации” (эти факторы он усматривал в “идеях-силах”, направляющих социокультурный процесс эпохи) рассуждал как концептуалист вполне убедительно. Литература творчески преломила контуры стиля данной переломной эпохи» [12, с. 3].

Эпоха 1920–1940-х годов, объект рассмотрения в монографии «*Контур*ы стиля эпохи», действительно, переломная, и автор справедливо связывает ее не только с новым, советским, периодом развития Отечества и соответствующими идеологическими и политическими требованиями к искусству, но и со знаменитым серебряным веком русской культуры. Об этом, о границах серебряного века и появлении новой, уже не только исторической и политической, а уже и культурной эпохи с принципиально новой литературной средой, подробно говорится во Ведении к учебному пособию Ю.И. и И.Г. Минераловых «История русской литературы. 1900–1920-е годы» [20] (первое

издание – 2004 г.), содержащем, кстати, краткое обращение к теоретическим работам П.Н. Сакулина: «Предлагаемое учебное пособие рассматривает как внутренне целостный период литературного развития первое тридцатилетие XX в. Такой подход отличается от распространенного обыкновения обозначать в виде конечной границы периода 1917 г. и события Октябрьской революции. <...> Если подойти к данному вопросу без предвзятости, нельзя не вспомнить следующее. После Октября на протяжении 20-х годов литературное развитие еще отнюдь не нивелировалось теорией социалистического реализма, доведенной до всеобщего сведения в качестве в качестве “руководства к действию” только в 1934 г. на 1-м съезде новообразованного Союза писателей СССР. Совсем напротив, литературные произведения, созданные в 20-е годы, по-прежнему отличает идейно-эстетическая пестрота, какая была характерна для произведений 1900–1917 годов» [20, с. 9].

Авторы пособия продолжают свою мысль, аргументируя ее указанием на наличие многообразия литературных групп и относительную мягкость ранней советской цензуры: «На протяжении 20-х годов также продолжалась и характерная для предреволюционного 17-летия деятельность и борьба литературных групп, большинство из которых имело в идейно-стилевом плане свое характерное лицо – группы были *распущены, закрыты* лишь после 23 апреля 1932 г. постановлением центрального комитета правящей коммунистической партии “О перестройке литературно-художественных объединений” (этим же постановлением создавался Союз писателей СССР) (Кстати, борьбу групп 20-х годов между собой, в которой было куда больше личного, чем идеологического, нередко ложно истолковывают как борьбу режима с литературой)» [20, с. 10].

Итак, как убедительно пишут авторы книги, «...серебряный век не закончился сразу после Октябрьской революции, а в основных своих чертах продолжался, плавно трансформируясь, вплоть до конца 1920-х годов» [20, с. 11]. Сакулинский историко-культурный подход, его концепция культурного стиля эпохи, таким образом, помогает избежать целого ряда научных натяжек и упрощений, а то и прямо ошибок в истолковании как

хронологии, так и существа тех или иных периодов в истории отечественной словесности, в частности дооктябрьского и раннего советского, позволяет осмыслить их как единое целое, при всей противоречивости и даже контрастности эмпирического, исторического и политического контекста.

Охарактеризованная целостная культурная эпоха, имеет своим художественным центром явление художественного синтеза, что прямо провозглашалось ведущими деятелями культуры этого времени (Вяч. И. Иванов) и позже было глубоко осмыслено в литературоведении [21]. Этот ключевой тезис, между прочим, прекрасно перекликается с направлением научной работы П.Н. Сакулина, видного деятеля культуры и науки именно серебряного века, чьи основные работы теоретико-литературного характера были написаны в русле основных его тенденций (в частности, книга «Синтетическое построение истории литературы» или более ранний труд об одном из крупнейших русских писателей-романтиков – «Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский», очень органичный для *неоромантической* культурной эпохи рубежа XIX–XX веков) и хронологически – на его исходе (середина – вторая половина 1920-х годов).

Как отметил Ю.И. Минералов, «проблема художественного синтеза плавно перетекла в 1920-е, а затем и в 1930-е годы» [12, с. 6]. Такой подход позволяет сохранить необходимую научную преемственность в изучении и преподавании литературы указанных десятилетий с тем периодом, который традиционно относят к серебряному веку. Вместе с тем ракурс изучения культурного стиля эпохи и его наиболее значимых представителей в литературе (поэзии) дает возможность выстроить в едином контексте книги нетривиальные ряды персоналий: «Из поэтов ее (книги. – С.В.) “герои” – с одной стороны, ведущие футуристы Владимир Маяковский, Велимир Хлебников и Семен Кирсанов, а с другой – советское песенное “трио номер один” Михаил Исаковский, Василий Лебедев-Кумач и Алексей Фатьянов» [12, с. 3].

Подход к выбору материала, исследовательского ракурса, научных акцентов, действительно, нетривиальный и перспективный. Художественный синтез, как отмечалось во

Ведении к монографии, остается культурной и стилевой доминантой, но реализуется в каждой из двух названных линий (футуристы и поэты-песенники) очень по-разному. Линия Хлебников – Маяковский – Кирсанов самым непосредственным образом, через личное общение и творческую преемственность писателей связывает дооктябрьский период (когда состоялись как творческие личности первые два великих футуриста, строившие многие свои произведения на синтезе слова и живописи) и 1920-е годы, начало которых ознаменовалось взлетом творчества Хлебникова (ум. в 1922 г.), а все десятилетие – мощной литературной и живописно-агитационной работой Маяковского.

Творчеству и стилю С.И. Кирсанова Ю.И. Минералов посвятил монографию «Поэзия. Поэтика. Поэт», первую и пока единственную книгу об этом ярком литераторе первой половины – середины XX века, которого по уровню таланта ученый считал не ниже, а то и выше О.Э. Мандельштама и некоторых других гораздо более, чем Кирсанов, популярных литераторов эпохи. На эту монографию в свое время написал рецензию С.Е. Бирюков, известный поэт и исследователь поэзии русского авангарда и ее традиций. Рецензент сделал следующий вывод: «Книга Ю. Минералова – первая большая работа о Кирсанове. <...> Ю. Минералов здесь оказался первопроходцем со всеми вытекающими из значения этого слова последствиями. Ему удалось главное – показать поэта без хрестоматийного глянца, выявить достоинства его поэзии, отделить зерна от плевел в творчестве Кирсанова, определить его место в “периодической системе” литературы» [2].

Один из сделанных в главах, посвященных поэзии «последнего» футуриста С.И. Кирсанова и ее сопоставлению с произведениями футуриста «старшего» – В.В. Маяковского, теоретических выводов о стиле и его филологическом изучении следующий: «Стиль поэта не самоценен. Основная задача стихотворца вовсе не состоит в том, чтобы сооружать нечто небывалое в сфере художественной формы. Если он сам думает иначе, он наивный человек. Но если критик строит свое суждение на том лишь основании, что его рифмы, ритмы, метафоры и т.д. похожи на рифмы, ритмы, метафоры каких-то предшественников, то в наивном формализме своих эстетических представлений

невольным образом “расписуется” именно он, критик» [12, с. 156]. Речь идет о том, что в центре внимания и литератора, и исследователя должны быть вопросы содержания произведения, а значит, новые, неповторимые черты употребления, функционирования часто уже давно сложившихся форм и приемов словесности. Контекст национальных традиций для литературного творчества, по мысли Ю.И. Минералова, является не только важным, но и критически необходимым для полноценной художественной работы. В противном случае сделанное автором вообще выходит за рамки эстетического, то есть перестает быть искусством.

Линия Исаковский – Лебедев-Кумач – Фатьянов, раскрыта с беспрецедентной научной глубиной и основательностью (как, впрочем, и проблематика, связанная с филологическим пониманием стиля Маяковского, одного из «ярчайших поэтов, когда-либо писавших на русском языке» [12, с. 23], в «Теории художественной словесности» – этот материал частями дублируется в новой книге, но в ином контексте – культурного стиля эпохи, а не традиций, прежде всего державинских, как это было ранее). На уникальном историко-культурном материале Ю.И. Минералов показал ключевые для стиля эпохи аспекты синтеза слова и музыки (одной из доминант художественной работы многих писателей серебряного века, его дооктябрьского периода) – создание получивших широчайшее распространение и популярность песен, отражающих новое, советское, мировоззрение, выражающих наиболее значимые переживания советских людей, прежде всего военного периода, агитирующих, воспитывающих, преображающих человека, общество, страну, мир. Песне первых десятилетий существования СССР и ее творцам-поэтам посвящена интереснейшая монография Ю.И. Минералова «Так говорила Держава: XX век и русская песня», ряд ее разделов вошел в новую книгу «Контурсы стиля эпохи».

Культурную эпоху 1920–1940-х годов Ю.И. Минералов осмысляет комплексно, разносторонне. В суждениях о ней проявились не только его приоритеты как ученого-филолога и методолога литературоведения, но и человека русской культуры, с болью воспринимавшего трагические повороты истории

Отечества. Так, из эпохи конца XX – начала XXI века, очевидно, с параллелями из недавнего прошлого – разрушительных для Отечества 1990-х годов, наиболее значимым ему представлялось следующее: «Своя боль всегда острее, и потому сегодня нам бросается в глаза прежде всего то, что уничтожалась *русская* культура. <...> культура народа, крупнейшего в стране, <...> была и осталась первоочередным, “приоритетным” объектом разгрома. А то, что русская культура обладает всечеловеческим масштабом воздействия и мировой значимостью тем более предопределило то, что основные атаки повелись именно против нее» [12, с. 173].

Именно в этом контексте исследователю видится и трагедия позднего Маяковского, суть его конфликта с частью советской культурной среды, наиболее воинственной и влиятельной РАППовской критикой и представителями Лефа: «Когда же вчерашний лидер Лефа великий Владимир Маяковский, олицетворенная трагедия нашей революции, заявил о своем личном прозрении (“Я амнистирую Рембрандта”, “Я говорю – нужна песня, поэма, а не только газета”), он вызвал сильнейшее раздражение и тех, и других деятелей» [12, с. 173–174]. Такая глубокая интерпретация, конечно, учитывающая и многочисленные частные, личные причины, творческой эволюции и – в плане биографии – самоубийства поэта, строящаяся на анализе именно контуров стиля эпохи, показывает Маяковского как действительно трагическую фигуру русской литературы и культуры, как бы распятого, по его же раннему образу, за верность Русскому слову, Традиции, России, как это, может быть, ни парадоксально на первый взгляд, и с учетом прежде всего раннего, «ниспровергающего» культуру, во всяком случае декларативно, творчества писателя.

Еще одна важнейшая составляющая контуров стиля эпохи, направленности их движения – вопросы веры, о чем обычно в историко-литературных трудах, посвященных 1920–1940-м годам, во всяком случае в предлагаемом Ю.И. Минераловым ракурсе, не пишут: «От народа требовали не более и не менее, как *сменить веру*. Какую? На конкретный вопрос конкретный и ответ: сменить хотели заставить от веку исповедуемую великим русским народом *православную* веру. <...> Лишенные после

революции своей прежней веры, взбунтовавшиеся против Бога бывшие православные люди, а также и те, кто их на сей “бунт” подвигнул (или лучше скажем по-современному – спровоцировал), против прежней веры бунтовали, но не забывали, а помнили и знали саму *силу* веры» [12, с. 87] (Выделено авт. – С.В.). Поставленный вопрос веры находит в монографии Ю.И. Минералова вполне филологическое решение: через обращение к древней традиции риторик, осмыслявших *силу слова* [39], и тщательное исследование такого важнейшего для культуры народа явления, как песня – фольклорная и авторская, по мысли ученого, – выражение духа народа, активно воздействующее на формирование этого духа. И в этих выводах исследователь тоже опирается на теорию единого культурного стиля эпохи П.Н. Сакулина [12, с. 231–232; 363] – в данном случае советского стиля.

Итак, филологически осмысляя развитие литературы 1920–40-х годов, Ю.И. Минералов опирался, в числе прочих, на теоретико-литературные работы П.Н. Сакулина, обоснованный им понятийный аппарат и, прежде всего, термины *культурная эпоха*, *культурный стиль эпохи*, что послужило методологическим основанием для целостного анализа очень разнородных, подчас противоречивых явлений словесности указанного периода.

Первой значительной писательской фигурой, чье творчество было осмыслено ученым в контексте культурного стиля эпохи, стал С.И. Кирсанов, ученик В.В. Маяковского, талантливый поэт со своим запоминающимся слогом, литературными успехами и неудачами (монография «Поэзия. Поэтика. Поэт», 1984).

В 1995 году вышла вторая монография Ю.И. Минералова «Так говорила Держава: XX век и русская песня», посвященная становлению песни первых десятилетий советской власти. Один из центральных фольклорных и литературных жанров, выражение духа народа, песня, как убедительно показывает исследователь, претерпела серьезнейшие трансформации, вплоть до системной подмены народнопоэтической традиции литературным «новоделом», нередко политически ангажированным, и вместе с тем пережила небывалый взлет и расцвет и в 30-е, и в особенности военные 40-е годы, не только

выразив чувства и чаяния многомиллионных масс, но и оказав на них сильнейшее благотворное воздействие.

К названному периоду развития отечественной словесности Ю.И. Минералов обращался и в своей главной литературоведческой книге «Теория художественной словесности» (1-е издание вышло в 1997 году) – адаптированной для учебных целей его докторской диссертации «Поэтика индивидуального стиля», наряду с чертами учебного пособия имеющей и признаки монографии. Созданный историко-литературный контекст работы отличается новизной материала, глубиной проблематики и тщательностью ее анализа. В центре издания – сопоставление стиля и слога двух крупнейших поэтов: Г.Р. Державина и В.В. Маяковского, – культурных эпох, в центре которых их творчество находилось, соотнесение их работы со словом на основе типологического принципа и принадлежности авторов к единой национальной традиции.

В монографии «Поэтика. Стиль. Техника» (2002), включающей фундаментальный теоретический труд «Современная русская рифма, ее теория и предыстория», а также ряд проблемных статей, Ю.И. Минералов писал о такой важной примете литературного стиля эпохи начала XX века, как неологизм, и в разделе «Мир поэтического неологизма» предложил собственную концепцию этого феномена, понимая неологизм как свернутый троп.

Наконец, в монографии «Контуров стиля эпохи» (2007), вышедшей в преддверии 60-летнего юбилея ученого, Ю.И. Минералов, взяв за основу свои предыдущие работы, создал целостный и многоаспектный анализ словесности (в первую очередь поэзии, песенного творчества) в контексте, пользуясь термином П.Н. Сакулина, культурного стиля эпохи, или, как это видно из заглавия книги, контуров стиля эпохи – согласно терминологии, предложенной автором издания. Выбранные исследователем для анализа проблемы: стиль и его соотнесение с формой и содержанием, вера как важнейшая черта национального культурного стиля и ее реформирование в декларативно атеистическую эпоху, содержательная глубина и стилевое богатство народной и классической литературной песни и становление советской лирической песни, новый синтез слова и

музыки, осуществленный в СССР в 30–40-е годы XX века, и многие другие – показывают время, о котором, возможно, существует наибольшее количество противоречащих друг другу мнений, с неожиданных сторон. При этом глубокий филологический анализ авторских стилей в контексте контуров стиля культурной эпохи органично соединяется в книге Ю.И. Минералова с подлинной гражданской позицией, искренней, не на показ любовью к своему Отечеству, болью о трагических страницах прошлого, связанных с разрушением спасительных национальных культурных традиций, и надеждой на успешное преодоление возникших тягчайших проблем – «...вот только осыплется с творческого сознания мусор самоуничтожения, вот только очистятся души от духовных нечистот массового самооплевывания последних времен. Наследникам великой культуры все это не к лицу» [12, с. 366].

Литература:

1. Белецкий А.И. К построению теории литературных стилей // Памяти П.Н. Сакулина: сборник статей. М.: Никитинские субботники, 1931. С. 9–17.
2. Бирюков С.Е. «...А речь ликовала...» // Вопросы литературы. 1985. № 8. С. 199–204 [электронный ресурс] URL: <https://voplit.ru/article/a-rech-likovala/> (дата обращения 04.02.2025).
3. Васильев С.А. В.В. Виноградов и А.Н. Соколов: пути решения теоретических вопросов стиля // Текст, контекст, интертекст. Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции «XIV Виноградовские чтения» (г. Москва, 16–17 октября 2015 г.). Т. 4. Русская литература / отв. ред. И.Н. Райкова. М.: МГПУ, 2016. С. 27–31.
4. Васильев С.А. В.В. Виноградов как теоретик художественной речи // Текст, контекст, интертекст. Сборник научных статей: в 3 т. Т. 2. Наследие В.В. Виноградова. Теория литературы. Фольклористика. История русской литературы / отв. ред. И.Н. Райкова. М.: МГПУ, 2014. С. 8–15.
5. Васильев С.А. Теоретическая история литературы П.Н. Сакулина: роль Ю.И. Минералова в осмыслении наследия ученого // Художественная словесность: теория, методология

исследования, история. Коллективная монография / под ред. И.Г. Минераловой, С.А. Васильева. М.: Литера, 2018. С. 7–17.

6. Виноградов В.В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. 238 с.

7. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию; Пер. с нем. яз. под ред. и с предисл. Г.В. Рамишвили. 2-е изд. М.: Прогресс, 2000. 396 с.

8. Кулешов В.И. Принципы построения общего курса истории русской литературы XIX века // Советское литературоведение за пятьдесят лет. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1967. С. 385–434.

9. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд-е 2-е, доп. Л.: Худож. лит., 1971. 413 с.

10. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев: «Collegium», «Академия Евробизнеса», 1994. 288 с.

11. Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М.: МАЛП, 1998. 381 с.

12. Минералов Ю.И. Контуры стиля эпохи. М.: Изд-во Лит. ин-та, 2007. 368 с.

13. Минералов Ю.И. Концепция литературоведческого синтеза // Филология и культурология / Вступ. ст., сост. и коммент. Ю.И. Минералова. М.: Высш. шк, 1990. С. 7–22.

14. Минералов Ю.И. Поэзия. Поэтика. Поэт: [О С.И. Кирсанове]. М.: Сов. писатель, 1984. 205 с.

15. Минералов Ю.И. Поэтика индивидуального стиля: диссертация... доктора филологических наук: 10.01.08. Москва, 1986. 462 с.

16. Минералов Ю.И. Поэтика. Стиль. Техника. М.: Изд-во Лит. ин-та, 2002. 176 с.

17. Минералов Ю.И. Сакулин П.Н. // Русские писатели. 1800–1917. Русские писатели, 1800–1917: биографический словарь / гл. ред. П.А. Николаев. Т. 5. М.: Большая российская энциклопедия, 2007. С. 453–455.

18. Минералов Ю.И. Так говорила Держава: XX век и русская песня. М.: Изд-во Лит. ин-та, 1995. 202 с.

19. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. М.: Владос, 199. 357 с.

20. Минералов Ю.И., Минералова И.Г. История русской литературы. 1900–1920-е годы: учебник для среднего профессионального образования. М.: Издательство Юрайт, 2023. 471 с.

21. Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма 5-е изд. М.: Флинта, Наука, 2009. 268 с.

22. Николаев П.А. Павел Никитич Сакулин // Вопросы литературы. 1969. № 4. С. 112–122.

23. Николаев П.А. Реализм как теоретико-литературная проблема (к истории изучения) // Советское литературоведение за пятьдесят лет. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1967. С. 341–384.

24. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1990. 924 с.

25. Памяти П.Н. Сакулина: сборник статей. М.: Никитинские субботники, 1931. 353 с.

26. Пospelов Г.Н. Методологическое развитие советского литературоведения // Советское литературоведение за пятьдесят лет. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1967. С. 7–125.

27. Пospelов Г. Сакулин // Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 10. М.: Худож. лит., 1937. Стб. 495–499.

28. Пульхритудова Е.М. Сакулин // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. Т. 6. М.: Сов. энцикл., 1971. С. 611–612.

29. Раков В.П. Из истории советского литературоведения: П.Н. Сакулин. Учеб. пособие. Иваново: ИвГУ, 1984. 95 с.

30. Раков В.П. Литературная теория П.Н. Сакулина (о стилях эпохи и литературных направлений, о типах творчества) // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. [Сб. ст. в память об А.И. Ревякине (1900–1983)] / [Ред.-сост. А.А. Ревякина, И.А. Ревякина]. М.: Интрада, 2003. С. 435–457.

31. Раков В.П. Новая «органическая» поэтика: (Лит. теории В.Ф. Переверзева, В.М. Фриче и П.Н. Сакулина). Иваново: Иван. гос. ун-т, 2002. 352 с.

32. Сакулин П.Н. Наука о литературе, ее итоги и перспективы: социологический метод в литературоведении. Изд. 2-е / [репр.]. М.: URSS: Либроком, сор. 2011, 2019. 242 с.

33. Сакулин П.Н. Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей. Часть первая.

Литературная старина (под знаком византийской культуры). М.: Гос. акад. художественных наук, 1928. 206 с.

34. Сакулин П.Н. Русская литература: в 2 ч. Ч. 1. Литературная старина (под знаком византийской культуры). М.: Юрайт, 2019, 2023, 2024. 189 с.

35. Сакулин П.Н. Синтетическое построение истории литературы. М.: Мир, 1925. 124 с.

36. Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. М.: Мир, 1925. 240 с.

37. Сакулин П.Н. Теория литературных стилей. М.: Мир, 1927. 74 с.

38. Сакулин П.Н. Филология и культурология / Вступ. ст., сост. и коммент. Ю.И. Минералова. М.: Высш. шк, 1990. 240 с.

39. Сила слова: история литературы, стиль, художественная практика: коллективная монография, посвященная 65-летию доктору филологических наук, профессору, Заслуженного деятеля науки РФ Юрия Ивановича Минералова / [Ю.И. Минералов и др.; под ред. Минераловой И.Г., Васильева С.А., Завгородней Г.Ю.]. М.: Изд-во Лит. ин-та им. А.М. Горького, 2013. 406 с.

40. Соколов А.Н. Проблема романтизма в советском литературоведении // Советское литературоведение за пятьдесят лет. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1967. С. 304–340.

41. Соколов А.Н. Теория стиля. М.: Искусство, 1968. 224 с.

42. Хмаро Н.В. Методическое наследие Павла Никитича Сакулина. Автореферат дисс. ... канд. пед. наук. М., 1999.

43. Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Сборник статей. Л.: Художественная литература, 1986. 456 с.

Путь поэта и ученого Юрия Минералова и культурный контекст современной русской поэзии

Время имеет свойство по-своему запечатлевать образ человека, который, кажется, был генератором многих культурных явлений каких-нибудь 25–15 лет назад. Юрий Иванович Минералов (30 мая 1948 – 29 августа 2012) был и остается ученым и поэтом, который, понимая сложные пути филологической науки, с конца 1970-х годов заговорил о нравственности в науке. Вопрос, который никто – ни тогда, ни тем более сейчас не считает актуальным. Более того, большинство тех, кто себя считает ученым-филологом, даже не понимает, о чем, собственно, идет речь. Он, друживший с Вадимом Валериановичем Кожиновым, Борисом Прокопьевичем Гончаровым, долгое время в ИМЛИ им. А.М. Горького, проводившими международные стиховедческие конференции, раньше других понял, что отказ от отечественной академической традиции в филологии грозит самой науке едва ли не распадом. В этом он был солидарен с коллегами профессором Александром Ивановичем Горшковым и Львом Ивановичем Скворцовым.

Отцовско-сыновьи чувства связывали Александра Алексеевича Михайлова, профессора Литературного института, известного критика, автора целого ряда книг, в свое время опубликовавшего стихи молодого тартусского поэта Юрия Минералова в «Литературной учебе» и прочившего ему большое будущее поэта.

Настоящей сердечной дружбой с фронтовиком, членом-корреспондентом Академии наук, теоретиком литературы, заведующим кафедрой теории литературы МГУ Петром Алексеевичем Николаевым, он, выпускник МГУ, очень дорожил. П.А. Николаев был научным консультантом его докторской диссертации, защищенной в 1987 году в совете, который тот возглавлял [1, с. 10–11].

Обращаясь к архивам, юношеским дневникам и еще детским поэтическим и прозаическим опытам будущего ученого и поэта, нельзя не обратить внимание на то, как органичны слиты в поисках своего пути еще даже не студента, а школьника – научное, филологическое и историческое и поэзия, поэтическое

наследие – и собственное думание над словом в науке и поэзии [2]. Можно дружить с ВЕЛИКИМИ, но ничего не взять в свою собственную дорогу. Это ни плохо, ни хорошо, просто факт. Неисповедимы пути каждого из нас. А ему даны были и родители, которые любили музыку, мама Александра Васильевна играла на всех инструментах, которые попадали ей в руки, подаренными обоими родителями книгами он дорожил. А открыв семасиологию А.А. Потебни, принял его открытия как родное. Когда читаешь его статью, предваряющую избранное П.Н. Сакулина «Филология и культурология», понимаешь, как дорого ему слово ученого. Умеем ли мы так читать научные книги? Не знаю. Но именно читая статью о Сакулине, я поняла превратности судьбы и филологических открытий, и терминологического ресурса. Кто-то не особенно замораживающийся над значением слова, скажет: о, мы в курсе социологического метода, это, понятно, вульгарно-социологический и он давно устарел. Так отвечает человек, который не должен был идти ни в какую науку, и уж тем более в филологическую. Почему? Потому что неожиданная смерть П.Н. Сакулина в 1930 году оборвала ряд направлений, в которых работал ученый, и Ю.И. Минералов, настаивающий на том, что всякий писательский стиль – это движение мысли художника, а всякий труд большого филолога-ученого – это указание на движение мысли по реализации широкой научной концепции. В случае с П.Н. Сакулиным он указывал на продолжателей [3, с. 9]. К их числу я бы добавила и самого Ю.И. Минералова, и С.А. Васильева. Однако принципиально важная мысль, необходимая исследователям сегодня, не изобретенная П.Н. Сакулиным, но подхваченная им в трудах Ф.И. Буслаева (на что указывает Ю.И.) и развитая им, – это обязательное внимание филолога к контексту культуры, к культурному стилю эпохи, к тому, что иначе он обозначал шире как социологический метод, полагая, социальное, общественное пространство содержит все компоненты художественной и материальной культуры, и без осознания этого феномена при изучении литературного произведения трудно, а порой невозможно приблизиться к истине. Теперь, когда труды П.Н. Сакулина издаются, давняя, 1990 года книга, своеобразное избранное ученого,

подготовленное Ю.И. Минераловым, ничуть не устарело, оно учит мыслить, понимать и себя, и предшественников, которые нисколько не умаляют твоих собственных открытий, но, напротив, делают их более значительными.

Ю.И. Минералов настойчиво повторял методологически обязательные для филологического исследования «узлы»: «социологический» (по А.Н. Пыпину), семасиологический (по А.А. Потебне, А.Ф. Лосеву), учитывающий контекст культуры (по Ф.И. Буслаеву, П.Н. Сакулину). Если вы спросите: а где наш любимый Ю.М. Лотман? Где М.М. Бахтин? Если мы всерьез ученые-филологи, значит, если мы избегаем какой бы то ни было вкусовщины и в выборе наставников, и в выборе художественного материала, несомненно, мы способны приложить усилия, чтобы найти ответ на эти вопросы в книгах ученого Ю.И. Минералова и его учеников и коллег.

О возможностях синтеза филологических концепций и их органической взаимообусловленности Ю.И. Минералов писал и в монографиях, и учебниках, в специальных статьях, где он настаивал на том, чтобы, увидев какой-то прием, исследователь не довольствовался констатацией наличия факта этого приема, а пытался понять, какова его функция, потому что один и тот же прием, как показывает практика, полифункционален даже у одного и того же художника. Так, в конце концов выяснилось в работах наших учеников, что портрет не только образ внешности того или иного персонажа, он может быть использован в самых разных целях, как подробно мы показали с Аят Юсеф Салих Аль Кайси в ее кандидатской диссертации о женском портрете у И.С. Тургенева, в докторской диссертации С.Н. Колосовой о портрете в поэзии первой трети XX века, которую курировал Ю.И. Минералов, в целом ряде и их последователей.

Ю.И. Минералов, сам защищавший кандидатскую диссертацию по стиховедению, где он исследовал современную ему поэзию в контексте истории русской поэзии, большое внимание уделял стиховой форме, роли рифмы, ее различных модификаций, побудил и нас, сегодняшних обратить внимание на тот широкий экспериментаторский диапазон исканий прозаиков и поэтов в 1960–1980 годы. Совершенно понятно, что мы не могли не обратиться в исследовании русской прозы на

эксперименты в области ритмизации и метризации прозы, функции этих явлений.

В детстве сочинявший несколько фантастических романов (мы улыбнемся этим намерениям), но в них будет и фантастика космоса, и фантастика, исследующая исторические миры Античности. Его собственные сочинения, как видим, не только в науке и поэзии, но и в таких сочинениях, наводит на мысль о том, что уже мальчиком, он понимал, что фантастика может быть не только самоцелью, но и быть приемом, работающим на решение других, более сложных художественных задач. П.Ш. Цуруева прекрасным образом показывает это в кандидатской диссертации, посвященной жанровому синтезу в прозе Б.Л. Рахманина.

Эти напоминания важны: если мы внимательны к подсказкам ученого, он дает нашей собственной мысли направление. Думаю, он всемерно стремился к тому, чтобы отлить в бронзе свое собственное слово: редкий и щедрый талант ученого: делиться открытиями для того, чтобы каждый в меру собственных склонностей, обращаясь к его трудам, находил новые и новые подсказки для исследования индивидуального стиля *любого писателя, живущего и творящего в контексте культуры, находящего свои собственные слова и интонации.*

Он не был любителем проведения больших конференций, не особенно хотел куда-то ехать на конференции. С удовольствием бывал в Киеве на конференциях, которые проводились в АН Украины Верой Федоровной Франчук, конференций, посвященных исследованию трудов А.А. Потебни. Общее дело делали, обращенное в будущее.

Кто-то может не согласиться, но я настаиваю, что Ю.И. Минералов *изобрел жанр «круглый стол»*. Кто-то из взыскательных исследователей найдет, где и когда употребляется это словосочетание. Но вы же понимаете, дело не в наборе букв, а в том жанровом составе, о котором я говорю. Тут, пожалуй, случай примерно тот, что и с социологическим методом П.П. Сакулина. «Много званых, но мало избранных».

Сколько «круглых столов» проводилось в разных литературных собраниях, библиотеках, фиксировалось литературными журналами, разного рода литературно-критическими изданиями, «Литературной газетой», «Литературной

Россией» во второй половине XX века! Они, как правило, собирали маститых специалистов в разных областях, которые рассуждали на самые разные актуальные, как нам казалось, темы: каким должен быть герой советской литературы, какой должна быть проза о Великой Отечественной войне, что за люди объединены определением «молодежная проза», что такое конфликт в литературе и что значит в литературе «быть бесконфликтной», ряд можно продолжать, но в чем ценность этих круглых столов? Каково их значение в объяснении литературного процесса? Надо сказать, что, когда молодой ученый берется за исследование индивидуального стиля, старшие всегда напомним: посмотрите, какая полемика велась вокруг этого писателя и о чем спорили собравшиеся за круглым столом, объясняя себе и читателю, что делает творчество того или иного художника знаковым для эпохи.

В отличие от этих круглых столов, жанровая форма, созданная Юрием Ивановичем Минераловым в Литературном институте, принципиально другая.

Во-первых, как заведующий кафедрой русской классической литературы и славистики, он не стремился проводить многочисленные, шумные конференции, на которых часто участники не стремятся услышать коллегу, им важно высказаться, зафиксировать свое присутствие, а выступающему зачастую неважно мнение коллег о том, что он написал. Юрий Иванович стремился уйти от надвигающейся формализации. Как этого достичь? Собрать коллег в таком формате, где надо максимально плотно, и по существу, выразить свою точку зрения на творчество того или иного писателя.

Во-вторых, так он часто заменял длинноты пространных разговоров о наследии русских поэтов и прозаиков формами, которые приучали нас, коллег, и учеников к ясности мысли, лапидарности, ответственности и научности выражения своего филологического видения стиля.

В-третьих, сама жанровая форма «круглого стола» предполагает общение. Он показывает, что самое важное в научном сообществе – слушать и слышать другого, а, слушая, вступать в научный диалог. Как ни странно, научная конференция, априори нацеленная на такой формат, редко, крайне редко его соблюдает. Поскольку юбилейные круглые

столы проводились кафедрой с завидной регулярностью, то, надо сказать, что в них, помимо других форм, упрочивалась позиция научной школы, для которой было важно следование академической российской традиции.

В-четвёртых, мы могли подходить к созданию портрета стиля писателя с самых разных сторон, уходить иногда в сторону, но когда Юрий Иванович собирал все реплики от участников, он выстраивал их так, что и спустя время, и отметив много юбилеев после, читаем и понимаем, что это здесь и сейчас происходит и будит твою собственную мысль.

В-пятых, имя и творчество писателя оказывалось в живом водовороте культурной и литературной жизни его эпохи и нашего времени, а потому и сегодня учит нас ответственности в научных писаниях и высказываниях, какого бы объема эти реплики ни были.

Велик соблазн объяснять лабораторию создания этой жанровой формы, но, с одной стороны, говорят «гречневая каша сама себя хвалит», а, с другой, это форма живая и динамичная, так что каждый справится с этим сам (самостоятельности учит нас Юрий Иванович), будьте уверены.

И может быть ярче всего идеи и векторы, намеченные Ю.И. Минераловым в литературе и науке, вдруг зазвучали громче, стали читаться более рельефно и удивительно современно. В Литературном институте им. А.М. Горького теперь есть программа «Диктатура лирики», где самые разные люди: студенты, профессора, ученики, дети и взрослые, – друзья читают стихи поэта, потому что, читая его стихи, невозможно остаться ему чужим.

Когда я взялась готовить книгу о современной поэзии «Ангел с горящим мечом» (2023), вынуждена была обратиться к тому, как в последние 30 лет наполняется термин гражданская поэзия, гражданская лирика. Вы будете удивлены, но такого термина не было. Кто-то умудрился заменить его публицистической поэзией. Гражданская поэзия, терминологически укоренное, было стерто. Суть его сохранена в поэзии Юрия Ивановича Минералова.

Чувству Родины, гражданской принадлежности к СССР, он не изменил никогда, может, у него, как внука священника,

резонов перелицовываться было гораздо больше, чем у других. На мой робкий вопрос о том, что можно было хлопотать о том, чтобы признать священников Минераловых мучениками, он тихо ответил: не надо ничего делать. Богу все ведомо.

Историческое и глубоко личное проходят через всю жизнь, неотделимы в его поэзии и исследовательских работах. Глубоко личным было и его принятие судеб писательских и их творчества. Это видно по стихам.

ДЕНЬ ПОБЕДЫ

Сегодня мой праздник и траур мой.
Продлись, этот день, века!
Сибирские травы вставали стеной
на месте того ларька.

А рядом – изранен, безрук, безног,
но пяди не сдавши врагу, –
стрелковый сибирский мой городок,
закрывший собой Москву.

Сосед наш – он пил, но орден носил, –
он жил в сорок первом так:
не жался в окопчике, а выходил
с бутылкой бензина на танк.

Орденосцы – их не сочту.
Скромные молчуны.
Героев Союза восьмеро тут,
героев той русской войны.

Куда бы бурями ни волокло,
где б ни любил и дружил,
здесь у меня беспечально прошло
детство – то есть вся жизнь.

Сегодня мы слабы. А значит, война
маячит у рубежей.
Но не покорится такая страна,
сколь враг ни вожделей.

Стал в обороне. Москва за спиной.
Ягоды красной гроздь.
Город героев. Город-герой.
Маленький мой Черногорск

Энциклопедическим виделся его мир посетителям его сайта. Какие проблемы сегодняшней культуры провидел он: «Так говорила держава» Двадцатый век и русская песня» (1995).

Многие идеи по-новому зазвучали в репликах Захара Прилепина. Какие-то резче звучат из уст Юнны Мориц в стихах. Какие-то удалось мне развернуть в книге «Ангел с горящим мечом». Культурно-политическое выглядит сегодня не плотным и единым миром, а поляризующимся: бесовство и бесноватые, называемые в его стихах и литературно-критических материалах проявило себя резче. Ему это виделось как опасность еще в начале 2000-х. Провидческими оказываются его размышления об истории и теории словесности. Когда читаешь Захара Прилепина, его «Взвод. Офицеры и ополченцы русской литературы», чувствуешь, как многие идеи Ю.И. Минералова попадают в резонанс. В этой книге есть и ссылки на Ю.И. Но вот Захар Прилепин пишет о Проханове и говорит, что он «один из сутевых людей русской истории и русской словесности вообще. Среди главных его предшественников мы найдём автора “Слова о полку Игореве” и автора “Повести о гибели Русской земли” – пронзительных плачей о порухе, посещающей наше Отечество из века в век. Идя далее, видим Гаврилу Романовича Державина и Александра Семёновича Шишкова. Александр Андреевич даже внешне похож на царедворца, а в молодости – боевого поручика Державина и на адмирала и неистового патриота Шишкова. Все трое прославляли русское воинство и бережно наставляли русских царей, императриц, вельмож, всякий раз норовивших оступиться в нелепое западничество или грех пренебрежения русским народом» [4]. (От Захара) Проханов ковчег. 2 марта 2023. Более строго и сдержанно этот образ идеи наличествует в книгах Юрия Ивановича. Более того, размышления о вере и советской эпохе есть у Юрия Ивановича и в стихах, и в книге «Река времен» (2008) [5].

Захар Прилепин все время и неустанно отвечающий всяким умникам о большевиках и православном мире, мне кажется, слышит Ю.И. Минералова, по судьбе рода которого история прошла и оставила свои следы. [6]. Вспомните самое начало его «Аустерлицких туманов» Ю.И. Минералова: «Друг мой, читатель, гордость и горечь будут звучать в моем голосе! И горькой будет моя ирония» [5, с. 5].

И вот сегодня говорит Александр Проханов.

РУССКИЙ ЛЕС.

Когда враги сжигали города –
«живая» ты и «мёртвая» вода:
К нам приходил на помощь Русский лес,
И города вставали до небес.
То дивный храм, то солнечный дворец.
Был лес для нас и зодчий, и творец.
Его волшебный сказочный наряд –
Он был для нас и Керчь, и Сталинград.
Весной в Берлин ударивший снаряд,
Победный ослепительный парад.
Из века в век так было каждый раз –
Сгорал и вновь сиял иконостас.
Мы шли с войны усталы и грубы,
Сажали в пепел ели и дубы.
О, лес святой, спаси, помилуй нас!
Ты был – Москва и стал теперь Донбасс.
Ты – божий перст для нас и Божий дар,
Неотвратимый сталинский удар.
Идите в бой, священные леса,
Победные пусть льются голоса [7].

«Каждый народ живёт до тех пор, пока не истощилось в нём благородство. Благородство это – не громкое, не в речах, не в битвах. А молчаливое, про себя, ни в чем не выраженное, косноязычное. Потому-то, добрый мой читатель, вот что тебе надо сохранять. При этом благородстве ты не только себя сохраняешь, а сохраняешь всё своё Отечество», – так напутствует

молодежь Василий Васильевич Розанов, он произносит слова, по которым мы можем сверять свой собственный жизненный путь, но в этих словах вдруг так глубоко, точно без пафоса, как в зеркале мы увидим ЛИЦО ЮРИЯ ИВАНОВИЧА МИНЕРАЛОВА.

Литература:

1. «Час ученичества» Юрий Иванович Минералов – учитель, друг, ученый, поэт. // Юбилейный круглый стол: филологические штудии в научной школе профессора Ю.И. Минералова. (редакторы издания Л.А. Карпушкина, И.Г. Минералова) М.-Ярославль: Литера. 2024. 124 с.

2. Злобина Н.Ф., Грибалёв Д.Е. Поиски стиля в юношеских произведениях Ю.И. Минералова (по материалам фонда профессора Ю.И. Минералова в Научном архиве Свято-Алексиевской Пустыни. // Художественная словесность: теория, методология исследования, история. Коллективная монография, посвященная памяти доктора филологических наук, профессора, Заслуженного деятеля науки РФ Юрия Ивановича Минералова. Том IV. М. Ярославль, 2022. С. 205–221.

3. Минералов Ю.И. Концепция литературоведческого синтеза. // Сакулин П.Н. Филология и культурология. М.: Высшая школа, 1990. 240 с.

4. (От Захара) Проханов ковчег. 2 марта 2023. Русский лес. // Электронный ресурс: <https://yandex.ru/video/preview/10684703287981293886> (Дата обращения: 03.04.2025)

5. Минералов Ю.И. Автобиографическая филология.// Река времен. М.: Издательство Литературного института. 2008, 304 с.

6. Захар Прилепин за большевиков, а кто против? // Электронный ресурс: <https://dzen.ru/a/Z6TIDsq44E3ossoa> (Дата обращения: 03.04.2025)

7. Юлия Чичерина. Русский Лес. Стихи Александра Проханова // Электронный ресурс: <https://rutube.ru/video/2df94e244c445e54093af335bb730305/?ysclid=mk6mxs3ilb486430975> (Дата обращения: 03.04.2025).

Проблема преемственности в искусстве в трудах Ю.И. Минералова

В своих научных трудах Ю.И. Минералов в высшей степени продуктивно и созидательно пишет о значимых теоретических категориях, неизменно проецируя теорию на литературоведческую и писательскую практику. Подобное проецирование всегда содержит потенциальный соблазн пойти по пути упрощения теории и «приручения» ее для утилитарных целей. Однако и теория без практики, как вера без дел, мертва. Соответственно, неценима значимость баланса между выпрямлением теории и оставлении её в «эмпирее». Работы Ю.И. Минералова, несомненно, являются образцом соблюдения этого золотого баланса.

Яркий тому пример – трактовка понятия «мимесис». Объективная сложность этой трактовки связана, в числе прочего, с особенностями перевода данного понятия на русский язык, а также с излишне прагматичным к нему подходом. Словосочетание «подражание природе» – наиболее распространенный перевод мимесиса – чревато тем, что может стать инструментом для разграничения произведений на основании «более достоверного подражания природе» и «менее достоверного» (более общепонятный вариант «природы»: действительности, реальности). Такие попытки в истории литературы неоднократно предпринимались, однако они всегда оказывались контрпродуктивны в силу неизбежной субъективности. Во всяком случае, ни один художник (творец) не согласится с тем, что он подражает природе недостоверно, к какому бы направлению он ни принадлежал, и он будет прав в своем несогласии.

От поверхностного понимания мимесиса предостерегал А.Ф. Лосев, подробно комментируя термин. Прежде всего он обращал внимание на то, что воссозданное в искусстве не равноценно внешним, наблюдаемым формам жизни:

«...аристотелевское подражание искусства природе вообще есть подражание целесообразности и структурной оформленности и ничего общего не имеет с подражанием внешним формам...» [2, с. 690].

«...мимесис искусства ставит себе целью достижение совершенства формы, нисколько не заботясь о том, насколько эта форма может внешне быть похожей или непохожей на то, что мы случайно наблюдаем в природе. Хороший художник свободно может сделать свое изображение более прекрасным, чем действительность; то же самое делает и поэт...» [там же].

«Картина вообще должна превосходить видимое нами в действительности» [там же].

«Искусство изображает не только (и не столько) то, что есть, но что должно быть» [там же].

Иными словами, по А.Ф. Лосеву, понятие «мимесис» фокусирует цель искусства, состоящую в необходимости восхождения к прообразу, к эйдосу. Однако вслед за этим пониманием возникает закономерный вопрос о путях этого восхождения. «Теория художественной словесности» Ю.И. Минералова во многом посвящена именно этой важнейшей теме. Опираясь на лосевскую трактовку античного мимесиса как сущности и миссии искусства, ученый обращается к способам реализации этой миссии, именуя и описывая важнейшие пути осуществления мимесиса в литературе.

Так, Ю.И. Минералов всесторонне рассматривает так называемые «мнимые неправильности», которые проявляются на разных уровнях произведения – от локально-языкового до глобально-содержательного. В качестве примера второго уровня приводится «Война и мир» Л.Н. Толстого, где историческая достоверность нарушается в пользу «достоверности в высшем смысле слова» или, иначе говоря, прообраза. Комментарий ученого следующий:

«...крупные художники идут на создание здесь «мнимых неправильностей», лишь когда располагают объективной (с их точки зрения) мотивировкой такого творческого поведения – когда чувствуют в реальности опору для своих действий, ориентируются на некоторый прообраз» [3, с. 181].

В контексте разговора о «мнимых неправильностях» на уровне языка Ю.И. Минералов пишет о подражании устной речи, а именно – о подражании ее особому синтаксису. Мысль ученого заключается в том, что устная речь, в силу синтаксической и семантической специфики, по-иному передает содержание. Соответственно, элементы устной речи, введенные в художественный текст, могут восприниматься как «неправильности». Между тем, при более вдумчивом подходе оказывается очевидным, что перед нами – расширение средств художественной выразительности и обогащение смысла благодаря миметическому воссозданию внехудожественной реальности.

«...в основе индивидуального стиля в прямом смысле, слога, лежит творческое подражание различным принципам семантического развертывания, свойственным нехудожественной речи. Что это означает? Индивидуальный слог основан не на «нарушении грамматики», а на многообразных способах ее целенаправленного претворения стилистами» [3, с. 186].

Основным материалом, на котором Ю.И. Минералов рассматривает этот вопрос, является поэзия Державина и Маяковского. Однако подтверждением продуктивности этого подхода могут стать примеры и из прозы. Так, Н.С. Лесков, казалось бы, интенсивно задействовал в своих произведениях устную речь и даже был за эту интенсивность упрекаем. Наиболее известный «упрек» принадлежит Достоевскому, который в заметке «Ряженный» отметил, что у Лескова «дословно с натуры записано, но оказывается, что хуже лжи, именно потому, что купец али солдат в романе говорят эссенциями, то есть как никогда ни один купец и ни один солдат не говорит в натуре» [1, с. 86].

Любопытно обратить внимание на характер этих «претензий» (сформулированных, возможно, не без полемического «укрупнения»), суть которых в противопоставлении «дословной записи с натуры» и «лжи». Между тем, очевидно, что у Лескова наблюдается именно миметическое подражание устной речи, и его индивидуальный

стиль при ближайшем рассмотрении весьма опосредовано соотносим с разговорной речью («дословной, с натуры»). Перед нами скорее некий сложный, необытовой язык, сверхзадача которого – приращение смыслов, перенастройка читательского восприятия и – в пределе – то самое восхождение к первообразу.

В контексте рассуждений о мимесисе по отношению к устной речи Ю.И. Минералов, в частности, отмечал, что не стоит излишне «прагматизировать» грамматику:

«Одновременно грамматика может, например, истолковываться как исключительно важный факт духовной культуры данного народа, как источник духовной энергии, исподволь действующий в современном обществе практически на каждую личность» [3, с. 64].

«Мимесис по отношению к грамматике возможен, так же как и по отношению к другим феноменам духовной культуры. Грамматика обладает необходимой для ее образно-художественного претворения предметностью и конкретностью» [3, с. 65].

Еще одна грань мимесиса в трактовке ученого связана с отношениями между индивидуальными стилями. И это, как можно заметить, уже явление иного порядка. Если до этого речь шла о мимесисе по отношению к несопоставимо-внеположенным искусству феноменам (прообразам, идеям), или сопоставимо, но всё равно внеположенным (устной речи), то тут мы вступаем в область явлений одного порядка (писательские стили). Ю.И. Минералов подчеркнуто разграничивает эти две формы мимесиса и параллельно освещает сколь важную, столь деликатную научную проблему: перевод мимесиса как «подражания» в контексте разговора об индивидуальных стилях невольно актуализирует негативные коннотации понятия, вызывая аналогии с нетворческим заимствованием. Минералов же предостерегает от упрощенного понимания «первенства» в искусстве и отношений «учитель-ученик»:

«...в критике оно <явление мимесиса в индивидуальных стилях – Г.З.>, как правило, оценивается чисто отрицательно ибо ставится в неременную связь с эпигонством. Между тем

это неправомерно узкое понимание существенного для поэтики индивидуального стиля феномена» [3, с. 190].

«Вопросы “приоритета” в искусстве всегда решаются неоднозначно» [3, с. 90].

«Но связь «учеников» с “учителем” в искусстве вообще (и литературе как его разновидности) – отнюдь не прямое воспроизведение индивидуально-неповторимого» [3, с. 201].

Определяя эпигонство, Минералов пишет, что эпигон «подражает спонтанно, как бы помимо собственной воли» [3, с. 195] и «бесцельно» (или, добавим, ради целей, к искусству не имеющих отношения). Вместе с тем, мимесис по отношению к индивидуальному стилю может быть вполне творческим и осмысленным, хотя это и подражание образам, уже созданным в литературе. В этом случае мы имеем дело с мимесисом по отношению к образу, то есть с «образом образа». Минералов пишет об этом так:

«Если новому художнику удастся применить его <образ, ранее кем-то созданный и давно живущий в искусстве – Г.З.> по-своему, такой автор внедряет в свое произведение семантический конденсат с самыми богатыми потенциями. Эти обстоятельства, видимо, и должны определять “исходное” отношение теоретиков искусства к подражанию художников друг другу» [3, с. 305].

Проблема способов реализации этих потенций находится в пространстве исследования индивидуальных стилей. В этой связи Ю.И. Минералов формулирует важную мысль, проводя весьма показательную аналогию:

«Конденсат <...> не просто механически внедряется в чужой стиль и в произведение парафразирующего художника. Он становится прообразом, проходя новую стадию своей типизации, смыслового обогащения. Именно в силу подобных обстоятельств художественная оригинальность в искусстве вовсе не состоит в том, чтобы непременно выдумывать нечто абсолютно новое, небывалое в сфере выражения» [3, с. 305].

Мы видим, что литературный образ здесь назван «прообразом», чем уподоблен античным первообразам-идеям. Так, Ю.И. Минералов убедительно показывает, что на подобном подражании в принципе зиждется преемственность в искусстве, и, соответственно, этим обуславливается его жизнь и развитие. И еще на один значимый момент обращает внимание ученый, а именно, на так называемую «преемственность наоборот», иллюстрируя свою мысль примерами Карамзина и Пушкина (речь идет о том, за кем и почему закрепился «титул» реформатора языка).

«В искусстве важно, не кто первый применил прием, а кто первый применил его плодотворно, «опредметил» высокохудожественно. Время от времени оглашаются имеющие привкус сенсации «открытия» вроде того, допустим, что не Маяковский, а Игорь Северянин впервые употребил какие-то ассонансы. Но что этим доказывается? В сущности, немного: ведь мощное влияние на поэтов будущего оказал все-таки Маяковский, «техника» которого растворена в стихах более высокого художественного звучания» [3, с. 89].

Данная идея ученого еще больше дискредитирует негативное восприятие мимесиса в индивидуальном стиле. *Уже-созданность* образов должна не обескураживать, а вдохновлять молодых писателей и молодых ученых на собственное созидание. Таким образом, труды Ю.И. Минералова содержат не только современную, продуктивную научную методологию, но и вдохновляющие смыслы.

Литература:

1. Достоевский Ф.М. Ряженный // Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 21. Дневник писателя 1873. Статьи и заметки 1873–1878. Л.: Наука, 1980. 554 с.
2. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. 884 с.
3. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность): Учеб. для студ, филол, фак. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит, изд. центр ВЛАДОС, 1999. 360 с.

Практика до теории: мировоззрение П.Н. Сакулина как фактор индивидуального стиля исследователя

«Незавершенный труд есть, так сказать, “остановленное движение”, в нем есть что-то от обломков, образовавшихся после удара о преграду...» [2, с. 8] – так Ю.И. Минералов образно охарактеризовал исследовательский путь академика П.Н. Сакулина. Сам Сакулин в докладе «Проблема “творческой истории”» с солидарным вниманием выделил слова Н.К. Пиксанова: «несомненно, что творчество каждого поэта представляет собой оригинальное развитие, непрерывность, continuum, при всех, иногда резких, поворотах, даже изломах» [7, с. 167]. В связи с этой особенностью мышления, интерес представляет «практика» анализа художественного произведения, предпринятая Сакулиным до изложения своих воззрений в томах «Науки о литературе», ведь «когда в 20-е годы он раскрылся именно как теоретик и методолог литературы, этот поворот в творческом развитии крупного ученого выглядел совершенно естественным» [2, с. 8]. В свою очередь А.В. Луначарский, имевший честь работать с Сакулиным, так видел научный путь коллеги: «В аналитической части своей жизни – в первой части, как известно, Сакулин не брался за синтетические труды – он собрал ряд циклов, которые имеют совершенно первоклассное значение. Во-первых, цикл по исследованию Одоевского <...>» [1, с. 106]. В циклах и отдельных статьях, посвящённых писателям, действительно ещё не изложена концепция синтетического построения литературы, но уже присутствует тяготение к синтезу, поэтому – «необходимо прежде всего понять, в каком направлении двигалась мысль Сакулина» [2, с. 8, курсив наш. – В.К.]. Так, формулировка Ю.И. Минералова побуждает думать об индивидуальном *ходе мысли* не художника, но исследователя.

Особое внимание к ходу мысли замечаем и у Сакулина, который считал излишним размежевание «творческой истории» и «истории текста» при отсутствии какой-либо целевой установки для разделения этих понятий, полагая, что «...изучать историю текста можно и должно под углом творческой истории» [7, с. 165], «...ведь для писателя работа над текстом есть

творческая работа; так же должно быть и для исследователя» [там же]. Показательна для характеристики теоретических воззрений Сакулина фраза из «Речи перед диспутом...» (защитой диссертации об В.Ф. Одоевском): «Сущностью нашей задачи определяется и метод работы» [8, с. 45]. И далее: «Конечно, основным предметом истории литературы является художественное слово. Но, чтобы не впасть в бесполезное доктринерство, следует брать вещи в их живой сущности и не связывать себя априорным теоретизированием. Мы хотели бы сказать, что нужно индивидуализировать метод соответственно природе изучаемого явления или писателя. Строго говоря, каждого писателя и каждое явление нужно изучать по своему методу» [там же, с. 46].

Тем временем по ту сторону косморамы Одоевский, словами Фауста, говорил о науке, «...которая живет в душе человека и которой форма должна разнообразиться, смотря по его философскому органу, или, другими словами, по сущности его духа. В этой науке также должны соединяться все науки, существующие под различными названиями, как в телесном организме соединяются все формы природы, а не одни химические, не одни математические и так далее. Словом, каждый человек должен образовать свою науку из существа своего индивидуального духа» [4, с. 287]. Высказанное обоими мыслителями, за счёт самобытности смысловых нюансов, неодинаково; неизменно общим предстаёт желание синтеза, видение в нём разрешения исследовательской проблемы, и акцентирование внимания на индивидуальном содержании как основополагающем компоненте Всеединства.

В «Социологическом методе», во второй главе «Методологические задачи», Сакулин возвращается к своей мысли несколько иначе. Он пишет: «...метод есть совокупность приемов научного исследования, которые базируются на определенных принципах, вытекающих из понимания природы изучаемого объекта, и, стало быть, задач исследования» [6, с. 25]. Здесь особенно интересен тот факт, что природу объекта исследователь видит прежде методологического изучения этого объекта. То есть описывается ситуация некоего истинного изначального видения. Но каково, по Сакулину, это видение? Он

отмечает: «Понимание природы объекта и, далее, основных задач науки, в свою очередь, вытекает из научного мировоззрения исследователя. Вот почему методология, в конце концов есть мирозерцание» [там же]. Нужно заметить, что мирозерцание, описанное Сакулиным, может принадлежать многим исследователям, так как многие исследователи могут использовать одну методологию. Поэтому органично и следующее дополнение, конкретизирующее избранный ход сакулинской мысли: «Исходя из принципов научного реализма и социологизма, я вижу...» [там же, с. 26]. Обратим внимание на два схожих высказывания в «Речи перед диспутом» и в «Социологическом методе», которые образуют два разных фокуса. С одной стороны, «...каждого писателя и каждое явление нужно изучать по своему методу», с другой стороны, – «понимание природы объекта и, далее, основных задач науки <...> вытекает из научного мировоззрения исследователя». Надо думать, что при идеальных обстоятельствах – они должны совпасть. Имманентное исследователя и имманентное объекта, по-видимому, наиболее близки в момент первой «встречи», итогом которой должно стать первое и верное понимание сущности художественного произведения. Наблюдение за ходом мысли Сакулина позволяет сделать вывод о допустимости подобной интерпретации, и в то же время открывает перспективу для научно-конкретного объяснения возможности данной «встречи»: «понимание природы объекта», по Сакулину, есть понимание его эволюции. А путь понимания описан учёным так: «...исследователь должен освободить себя от всякой предвзятости и сначала подходить к произведению или писателю непосредственно, как к самодовлеющему художественному явлению, без всякой мысли о детерминизме и историзме. Хотя фактически нам, может быть, и нелегко отрешаться от известных представлений об авторе и его эпохе, которыми мы чаще всего уже обладаем, но, очевидно, что ближайшая наша задача состоит все-таки в том, чтобы воспринять произведение в его непосредственной данности, не усложняя своих первых впечатлений и выводов никакими априорными моментами. Нам важно прежде всего узнать, что представляет собой “Евгений Онегин”, как художественное создание, в его внутренней

сущности. Для этого мы подвергнем его анализу со стороны формы и поэтического содержания» [там же, с. 26–27, разрядка П.Н. Сакулина]. Таким образом выраженная мысль ставит на одну ступень интуитивное познание и аналитический подход. Эта близость может быть оправдана свойственной исследовательскому взгляду интуитивной аналитичностью. Подобное понимание не чуждо Сакулину, так как, согласно своей же теории, он, учёный-интеллигент, осуществляет в социальном процессе теоретическую функцию, направленную на «выработку идеологий и создание духовных ценностей» [там же, с. 80]. И, как отмечает учёный: «Большую роль в деле создания идеологии, имеют п о д с о з н а т е л ь н ы е процессы нашей мысли, в известных случаях даже большую, чем рациональное, логическое познание» [там же, с. 53, разрядка П.Н. Сакулина].

Обращая своё исследовательское внимание на личность Одоевского-художника, Сакулин во многом мировоззренчески совпал с избранным им писателем. Здесь и объединяющее мыслителей стремление к циклизации, синтезу (с этим – своеобразное понимание Всеединства), «разумный эклектизм», обогащение научного или публицистического текста поэтическим содержанием или же намеренная образная «расслабленность» художественной речи.

В труде об Одоевском исследованию подвергается переживаемая писателем идейная эволюция (как кажется, сама формулировка указывает на долженствующее быть особое внимание к имманентному ряду явлений). Во второй части первого тома работа Сакулина подразумевает «практический» характер, то есть направлена на анализ художественных произведений. Но, как можно заметить, прежде всего теоретик, Сакулин, не переставая настаивать на первичности имманентного подхода и важности этой первичности, во всех трёх воплощённых частях «Науки о литературе» начинал с каузальности. Это же наблюдается в его работах, посвящённых писателям (Гоголю, Некрасову, Жуковскому, Лермонтову, Ап. Григорьеву и др.). Можно сказать, что «теория», сформировавшаяся к 20-м годам, пронизывала исследовательскую «практику» Сакулина на протяжении всего его научного творчества. Подобный подход к исследовательской работе заметен и в труде об Одоевском.

Излагая чужую мысль, Сакулин часто принимает позицию пишущего, начинает говорить от его лица. Помимо некоторого удобства такого изложения, в исследовательский текст, производя его содержательное расширение, впускается «другой голос», и, тем самым, даётся видимый пример каузального влияния ближайшего круга, литературной среды (например, когда приводятся разные по тональности статьи Полевого и барона Розена). Оценка «Пёстрых сказок» друзьями Одоевского, если не едино, то близкомышленниками, даёт представление о читательском восприятии не столько разных радиусов, сколько разно мыслящих групп интеллигенции «высшего порядка».

Сакулин – «природный методолог» [2, с. 21], по точному выражению Ю.И. Минералова, делит, согласно своим взглядам, симпатизирующим дихотомии, литературную деятельность Одоевского (своего рода природного диалектика) на «две главных струи»: в одних произведениях учёный видит стремление писателя выразить своё идейное мировоззрение, в других – воспроизвести внешнюю действительность, «конечно, под углом своего настроения и преимущественно в сатирической форме» [5, с. 1]. В 30-е годы поток (диалектический образ вновь используется Сакулиным) «становится значительно шире и глубже», но две струи «продолжают явственно различаться» [там же].

Совершая разделение на «мировоззренческое» и «действительное», учёный, как представляется, несколько «выпрямляет» нити сложного семантического плетения, составляющего собой художественный образ. Думается, что, озаглавив цикл, куда вошли и так называемые «светские» повести, «Бытовая беллетристика», Сакулин невзначай сократил себе исследовательский обзор (хотя на теоретическом уровне вполне подтверждал проникнутость реализма ирреализмом).

На наш взгляд, недостаточно гибкая для практического анализа заданная теоретическая канва затрудняет возможность всестороннего наблюдения исследователя за диалектикой художественного образа. Думается, причина в одном из «априорных моментов» сакулинской теории, в которой внимание к тематике и эйдологии превалирует над остальными составляющими внутренней формы произведения. Можно

согласиться с замечанием Ю.И. Минералова, сказанным по поводу главы из «Теории литературных стилей», в ней разрешается вопрос «о тех особенностях, которые отличают данный стиль от всякого другого, хотя бы и аналогичного»: «Такие признаки, по мысли Сакулина, содержатся в тематике, эйдологии (образности), композиции, а также семантической структуре художественной речи. Из них, полагает ученый, “наиболее устойчивыми и наиболее показательными признаками стиля являются тематика и эйдология, т.е. то, что, служа формальными ингредиентами стиля, в то же время характеризует его *поэтическое содержание*”. В другом месте Сакулин пишет, что “тематика и эйдология, может быть, наиболее надежные опоры для исследователя. Изучая их, он восходит к мировоззрению, к идеологии данной литературной школы”. <...> Вряд ли необходимо выражать согласие с подобными суждениями П.Н. Сакулина, в которых он предстает, скорее всего, как человек своего времени с присущими этому времени “приоритетами” и субъективными пристрастиями. Но нельзя не констатировать, что по сей день ни одна солидная работа по теории литературного стиля не обходится без опоры на комментируемую монографию П.Н. Сакулина. С ней можно соглашаться или размежевываться в тех или иных частностях, но обойтись без самого внимательного учета ее положений невозможно» [3, с. 228]. То же самое можно сказать и о монографическом исследовании Сакулина, посвящённом Одоевскому.

Колоссальный труд, во многом справедливо считающийся непревзойдённым, заслуживает вопроса, который исследователи обычно задают в отношении художественных произведений: «как это сделано?» (или лучше, с учётом имманентного и каузального моментов творческой истории вещи: «как это создано?»). Нюансы, замечаемые в формулировке мысли, помогают сложиться её пониманию, открывают дополнительное содержание говоримого и описываемого. Перестрой предложения позволяет проследить перспективу первой проговариваемой мысли и её корректировку в процессе воплощения, создавая «паузу внимания» в потоке информации, заставляя дольше посмотреть на предмет и, возможно, получить побуждение его

рассматривать. А внимание к диалектике чужой мысли, как известно, исключает остановку её движения.

Литература:

1. Луначарский А.В. Памяти П.Н. Сакулина. Речь на общем собрании Академии Наук СССР 1 февраля 1931 г. Публикация Л.М. Хлебникова. // Луначарский А.В.: Неизданные материалы (Лит. наследство, т. 82) / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М. «Наука», 1970. С. 105–114.

2. Минералов Ю.И. Концепция литературоведческого синтеза // Сакулин П.Н. Филология и культурология / Вступ. ст., сост. и коммент. Ю.И. Минералова. М. Высш. шк., 1990. С. 7–22.

3. Минералов Ю.И. Комментарий // Сакулин П.Н. Филология и культурология / Вступ. ст., сост. и коммент. Ю.И. Минералова. М. Высш. шк., 1990. С. 199–237.

4. Одоевский В.Ф. Сочинения: В 3 ч. Ч. 1. СПб.: Тип. Э. Праца, 1844. – 390 с.

5. Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Писатель. Мыслитель. Т.1. Ч. 2. М.: Издательство М. и С. Сабашниковых, 1913. 479 с.

6. Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. М., «Мир», 1925. 240 с.

7. Сакулин П.Н. Проблема «творческой истории» // Известия Академии наук СССР. Отделение гуманитарных наук. 1930. С. 159–181.

8. Сакулин П.Н. «Речь перед диспутом» при защите диссертации об Одоевском Владимире Федоровиче. // Федотова П.И. «Не умирает сотворенное мною...»: сакулинский труд о В.Ф. Одоевском // Ежегодник Рукописного отдела на 2005–2006 год / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); отв. ред. Т.С. Царькова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. С. 5–56.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Беседы с философом А. Ф. Лосевым в журнале «Студенческий меридиан»

Последние годы жизни философа и педагога А.Ф. Лосева – удивительное время, когда слово мыслителя стало звучать не только на занятиях с аспирантами в камерной атмосфере квартиры профессора на Арбате, но и среди широкой молодой публики.

Это связано с появлением в «Доме Лосева» журналиста Ю.А. Ростовцева, главного редактора журнала «Студенческий меридиан», который вел беседы с А.Ф. Лосевым и после готовил их к публикациям. В книге воспоминаний А.А. Тахо-Годи отмечает, что с опасением относились к журналистам, «подозрительный они народ» [5, с. 421], тем не менее Юрий Алексеевич был принят в доме и с 1981 года началось плодотворное сотрудничество с публицистическим, научно-популярным и литературно-художественным молодёжным журналом.

Встречи представляли собой беседу двоих: «Лосев сидит в кресле, ему так привычнее, спокойнее, собраннее. Ростовцев стоит, задавая вопросы» [5, с. 429]. Разговор был о диалектике жизни: «Жизнь и ее смысл, зло и добро, свобода воли, вера и знание, судьба, высшая абсолютная истина, Бог и человек» [там же]. Это близкие и любимые темы Лосева, которые воодушевляли, ободряли и самого мыслителя, поднимая его с дивана, и его собеседников: «Мне просто страшно слушать и смотреть на этот фантастический диалог, на все эти вопросы и ответы. Боюсь за Алексея Федоровича, он воодушевлен, но в его состоянии это опасно. Лосев вспоминает сам себя, молодого, пылкого, задиристого спорщика, лектора и оратора, тонкого артиста. Поймает в раскинутые им сети – не вырвешься. Откуда берутся силы у этого отчаянного человека?» [там же].

Ответ же на этот вопрос: «Откуда берутся силы?», – дает и сам А.Ф. Лосев в беседах с Ростовцевым. Эта сила – в «переходе от незнания к знанию» [2, с. 5], в силе «живой мысли», «живом уме». Философ призывает в беседах с молодым поколением

исследователей к «золотистой дали вечной проблемности» [2, с. 6]. Герой, к которому обращается в беседах А.Ф. Лосев – Чаликов – собирательный образ студента, который ищет свой путь, впервые сам делает шаги, но нуждается в совете и наставлении. С ним, как и с любым своим учеником, мыслитель обращается на «ты». А.Ф. Лосев таким образом стирает грань и достигает в разговоре интимность. Диалог – это излюбленная форма Лосева для выстраивания повествования, так как в нем раскрываются души собеседников.

Первая беседа «Как же научиться думать?» была опубликована в четвертом номере «Студенческого меридиана» в 1982 году в рубрике «О пользе философии». Затем «непрестанно» [5, с. 394] печатались и другие: 1982 № 9 – «И думать, и делать» и № 12 – «Диалектика и здравый смысл; 1983 № 9 и 10 – «12 тезисов об античной культуре»; 1984 № 5 – «О вечной молодости в науке»; 1984 № 9 – «Бороться со скукой»; 1985 № 3 – «Об интеллигенции»; 1986 № 9 и 10 – «О единстве трёх понятий»; 1987 № 7 – «Что читать по античной культуре»; 1987 № 9 – «Несколько пожеланий студенчеству текущего дня»; 1988 № 4 – «Корень учения горек, но плоды его сладки».

Итогом статей, обращенных к молодежи, стала книга «Дерзание духа». Так называлось интервью с профессором А.Ф. Лосевым в газете «Правда» за 1985 года, которое брали Юрий Ростовцев и Наталья Мишина. Книга вышла в 1988 году, в год смерти Алексея Федоровича.

Однако встречаются различия публикаций в «Студенческом меридиане» и в книге «Дерзание духа». Например, слово А.Ф. Лосева «Сокровище мыслящих», которое предваряет беседу «Как же научиться думать?» В журнале слово открывается следующими строками: «Уходя в бездну истории и подводя итог, могу сказать, что самое интересное я видел в жизни». В следующем предложении философ раскрывает мысль о том, что «самое ценное» для него – «живой ум, живая мысль». В книге же эти слова оформляются и приобретают стройность: «Подводя итог пройденного мною пути, могу сказать, что самое ценное для меня – живой ум, живая мысль...» Однако в первой публикации сильнее проявляется характер Лосева в особых словах и фразах, которые в книге «Дерзание духа» опускаются. Например, при

описании живого мышления, А.Ф. Лосев подчеркивает, что человек здоровеет «физически» и радуется «психически». В этих словах конкретизируются процессы, которые происходят от «живой мысли». Не включается и описание того, как воспринимает публика Лосева-лектора: «Люди даже переставали записывать лекцию, откладывали в сторону перо и начинали смотреть на меня как на какого-то оракула и слушали не только ушами, но и всем своим духовным организмом». А.Ф. Лосев сравнивает себя с «оракулом», с одной стороны характеризуя свое выступление, с другой – создает о себе мифический образ.

Философ показывает, что не стоит бояться «вечной проблемности» [2, с. 53]. Наоборот, ее разрешение «вселяет бодрую надежду, увеселяет, успокаивает» и «бытовую нужду даже сокращает, даже аннулирует». Стоит помнить и о том, что А.Ф. Лосев был тайным монахом с именем Андроник и с юных лет стремился к «высшему синтезу» [3, с. 20], в котором объединял религию, философию, науку, искусство, нравственность. Поэтому не удивительно, что бытовая нужна для него уходит на второй план и отношение к внешнему становится простым. Подтверждение тому, что работа и наука всегда была впереди у А.Ф. Лосева, в воспоминаниях Д. Беловой: «На столе все, но Алексей Федорович пьет жиденский чай с рахат-лукумом, который смеясь называет “замаской”. Правда, в прошлый раз чай я углядела, что он любит конфетки “Мишки”, и в прошлый раз, съев одну, предерзостно потребовал и съел еще одну. А за ему, естественно, их не очень-то дает. И права. Но это милые потребности. И как всегда – парадокс. Все заработал, все может и – ничего нельзя. Если будешь позволять себе жить “вкусненько”, то много не проживешь, а, следовательно, и не поработаешь. Все в этом доме во имя науки и работы» [1, с. 39].

Далее следует призыв А.Ф. Лосева. В журнале: «Вали, ребята, вали!.. в ум, в мысль, в живую мысль и в живой ум, в живую науку...» Это непосредственное обращение к молодой аудитории и акцентирование на «живом» характере ума, мысли и науки, сокращается в книге, где цитата начинается следующими словами: «Беритесь за ум, бросайтесь в живую мысль, в живую науку...» Не полностью в книге представлена следующая цитата: «Весельем и силой заряжен живой ум». В «Студенческом

меридиане» есть продолжение: «...он-то и спасает от беспредметного мечтательства, непрестанно зовет к действию». Так же, сокращается в заключительном абзаце определение мозга, как «властительного». Таким образом, в самой первой публикации язык обращения философа к молодой аудитории проще и эмоциональнее, в книге же – оформленный, где сокращаются повторения, лирические отступления и эмоциональные восклицания.

Последняя встреча Ю.А. Ростовцева и А.Ф. Лосева состоялась накануне смерти философа. Так описывает эту встречу А.А. Тахо-Годи: «Приезжает Юрий Ростовцев попрощаться. В Новгороде завтра открывается праздник славянской письменности в память великих просветителей Кирилла и Мефодия. Подошел к Алексею Федоровичу. Тот сидит в качалке, опечален, что книгу не несут. Еще больше опечалился, узнав об отъезде Юрия. Стали прощаться, обнялись, и, чего никогда не было, Алексей Федорович заплакал, да и у Юрия какое-то смутное и жалкое стало лицо. Как будто навек расстаются» [5, с. 433]. Так и оказалось.

После смерти А.Ф. Лосева, 24 мая 1988 года, в журнале стали публиковаться беседы и воспоминания: 1988 № 8, 9, 10, 12 – «Из бесед и воспоминаний». Затем журнал стал знакомить свою молодую аудиторию с юностью Лосева, его гимназическими сочинениями и прозой: 1989 № 5, 6 – «Из жизни студента начала века».

В 1990 году было создано по предложению Ростовцева «Общества памяти Лосева» [5, с. 449] и названо Вл. Лазаревым «Лосевскими беседами». В это время в «Студенческом меридиане» публикуются воспоминания о философе, его записки и студенческие сочинения: 1990 № 5 – «Из воспоминаний» и № 9 «Русская философия»; 1991 № 5 – «Атеизм, его происхождение и влияние на науку и жизнь: (из записок А. Лосева. Новочеркасск, 16–17 июня 1909 г.)» и № 10 – «Признавая абсолютную истину» (беседа с Ю. Ростовцевым); 1992 № 9 – «Когда кончал гимназию...: [беседа с А. Ф. Лосевым]», беседу вел Ю. Ростовцев; 1995 № 10 – «Из студенческой тетради Алексея Лосева: Дневник путешествия»; 1996 № 9 – «Сомневайтесь сколько хотите, но веруйте!»: из студенческого дневника»; 1997 № 5/6 – «Значение

Ломоносова в истории русской литературы». Позже гимназические произведения будут опубликованы в отдельном издании: На рубеже эпох. Работы 1910-х – начала 1920-х годов / Общая ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкий. Сост. Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкий. Предисл. А.А. Тахо-Годи. Комментарии и примечания А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкий. М.: ПрогрессТрадиция, 2015. 1088 с.

Итак, журнал «Студенческий меридиан» послужил площадкой, где стала возможна живая встреча молодежи 80-х и 90-х годов с философом А.Ф. Лосевым и его трудами. Арбатский профессор раскрылся на страницах журнала как живая личность и прекрасный собеседник через диалоги с Чаликовым, воспоминания Ростовцева и юношеские письма.

Литература:

1. Белова Г.Д. «Поминайте учителей и наставников ваших...» (Памяти Алексея Федоровича Лосева). М.: ГРАНД-ФАИР, 2012. 112 с.
2. Лосев А.Ф. Дерзание духа. М.: Политиздат, 1988. 366 с.
3. Лосев А.Ф. «Мне было 19 лет...». Дневники. Письма. Проза. / Сост., предисл., комм. А.А. Тахо-Годи. М.: Русские словари, 1997. 352 с.
4. «Студенческий меридиан» // Газеты и журналы библиотеки «Дом А.Ф. Лосева». Электронный ресурс:http://irbis.losev-library.ru/cgi-bin/webirbis/cgiirbis_64.exe?LNG=&C21COM=S&I21DBN=JOOR&P21DBN=JOOR&S21FMT=fullwebr&S21ALL=%3C.%3EA%3D%D0%9B%D0%BE%D1%81%D0%B5%D0%B2,%20%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B9%20%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87%40%3C.%3E&Z21ID=&S21SRW=GOD&S21SRD=&S21STN=1&S21REF=10&S21CNR=20 (Дата обращения: 27.03.2024)
5. Тахо-Годи А.А. Лосев. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 2007.

ГЛАВА II

ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ Ю.И. МИНЕРАЛОВА В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Стилевое своеобразие образа поэта: литературный дневник В.И. Гусева «Город неспешный. 2013–2014. Сады – город»

Фигура филолога, одновременно мыслящего как поэт, всегда представляет особый интерес. Здесь соединяются строгая логика академического подхода и свободное движение художественной интуиции, аналитическая точность и образное мышление. Владимир Иванович Гусев и Юрий Иванович Минералов олицетворяли собой этот редкий синтез. Их имена неразрывно связаны с Литинститутом: они не только были многолетними коллегами, заведовали кафедрами (теории литературы и литературной критики, русской классической литературы и славистики. – А.К.), успешно преподавали, но и занимались поэтической практикой. Для обоих поэтическое слово было не отвлеченным объектом изучения, а формой личного самовыражения. «Академический романтик» – так именовали В.И. Гусева его друзья и коллеги.

Проблема изучения стиливых особенностей литературного дневника В.И. Гусева актуальна для современного литературоведения. Особый интерес представляет собой художественное своеобразие образа поэта в жанре литературного дневника. Обратим внимание, что литературный дневник является излюбленным жанром писателя, позволяющим осмысливать исторические события и духовное состояние общества в целом и отдельной личности («Дневник – 91» [19], «Дневник – 92» [20], «Дневник – 93» [21], «Год как день. Дневник метрический (1996)» [22], «97. Конец эпохи» [23]). Авторское понимание жанра раскрывается в предисловии к «Дневнику – 92»: «Это не дневник-хроника, а скорее дневник души, хотя и хроника присутствует; это не дневник в собственном смысле, хотя все записи подлинны, а некое

произведение, в котором отсутствует сугубо личное и присутствует личное – общезначимое на взгляд автора» [20, с. 3]. (Подробнее о теоретических основах жанра в русской автобиографической прозе нами рассмотрено ранее [см. 6, 7]).

В исследовании стилового своеобразия образа поэта мы опираемся на академическую традицию отечественного литературоведения. П.Н. Сакулин считал, что «всякий большой стиль <...> есть формальное выражение определенного мировоззрения, которое понимается не в узком смысле, а в широко философском как поэтическая концепция жизни и мира» [11, с. 141]. Его трактовку развивает Ю.И. Минералов: «Личный стиль воплощает особый ход мысли, присущий данному автору, особый ход художественных ассоциаций, ему присущий [9, с. 20]. В.И. Гусев под категорией стиля понимает идею «стыка содержания и формы, воплощаемого и воплощенного, духовного и выразительного» [1, с. 3]. Особое внимание привлекает авторская интонация романа-дневника, в котором лироэпический синтез органично соединяет поэтическую исповедальность с четкостью и афористичностью отступлений в прозе. Такое жанровое своеобразие помогает максимальному раскрытию мирозерцания поэта и писателя В.И. Гусева.

Научная новизна статьи заключается в стиловом анализе образа поэта в романе-дневнике В.И. Гусева «Год неспешный. 2013 – 2014. Сады – город» [24]. Любопытно, что образ поэта реализуется в разных типах взаимодействия с читателем: от формального знакомства, начинающегося с визитной карточки, до сокровенных глубин раскрытия душевных переживаний и раздумий поэта. В статье рассматривается универсальный конфликт поэта и обыденности, а также особое художественное воплощение хронотопа сада и дня рождения Автора. По мнению теоретика литературы А.Г. Коваленко, хронотоп создает особое «онтологическое пространство и раскрывает идейно-смысловые доминанты» [5], формирующие картину мира поэта. Ассоциативные связи, мотивы и образы свидетельствуют о глубоком творческом диалоге писателя, наследующего богатую традицию русской и мировой культуры.

Обратимся к особенностям повествовательной организации литературного дневника, в котором, как говорилось выше,

органично сочетаются стихи и прозаические заметки. Такая композиция сближает дневник со стилем «Уединенного» В.В. Розанова: «Шумит ветер в полночь и несет листы... Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полумысли, получувства... Которые, будучи звуковыми обрывками, имеют ту значительность, что «сошли» прямо с души, без переработки, без цели, без преднамеренья, – без всего постороннего...» [10]. В статье «Неоконченная «партитура» Розанова» С.Р. Федякин пишет: «Повествование движется не по законам логики (если «а», то «б»; или тезис – антитезис – синтез»), но по закону удивления: забрезжило что-то неожиданное, и мысль побежала в новом для себя направлении» [15]. Интересны и его размышления о целостной структуре содержания и формы: «Чем разнообразнее части единого целого, чем они на первый взгляд – не сходней, тем мощнее проявление этого единого в мироздании. Когда за разнообразием частей уже не видно этого единого, когда оно лишь чувствуется, тогда розановские «полумысли – получувства» превращаются в лейтмотивы, в темы, в такты большой партитуры» [15]. Именно в мелочах, в деталях лучше ощущается целое. Близкий подход реализуется и в стиле В.И. Гусева.

Обратим внимание и на комментарий автора: «Это не дневник, а Дневник души // Повторы предусмотрены», подтверждающий доминанту лирического начала, а значит и ассоциативность в организации повествования. Мысль С.Р. Федякина о музыкальности повествовательной структуры в «Уединенном» находит воплощение и в раннем творчестве В.И. Гусева, о котором писал Юрий Трифонов в 1969 году: «Проза <...> похожа на стихи, в ней скрыт ритм. Но ведь ритм есть и в дожде, правда? И в крови, бьющейся в жилах. Слишком много однообразно крикливой, шумной, пёстрой и расчётливой прозы, профессиональной прозы, где рассказывается о каких-то делах и событиях, и так мало вот такой, естественной, монотонной, ибо душа монотонна, а эта проза – о душе» [13]. Таким образом, поэтичность прозы В.И. Гусева была отмечена уже в его произведениях середины XX века.

Об исключительности лирики в жанре дневника есть признание самого автора.

Семинар:

– А у кого еще дневниковые стихи, кроме вас?

– Георгий Иванов... больше не знаю.

[...Но к Г. Иванову не имею никакого отношения.]

Итак, начнем с формального знакомства с образом поэта, с его визитной карточки, в которой ассоциативно, образно переплетаются многие поэтические самоопределения, связанные с профессиональной деятельностью:

Ассенизатор,
Литератор,
И финансист,
И трубочист,
И академик и артист.
И лектор [24, с. 108].

Образ ассенизатора сближает В.И. Гусева с образом поэта в поэме В.В. Маяковского «Во весь голос»:

Я, ассенизатор и
 водовоз,
революцией
 мобилизованный и призванный,
ушел на фронт
 из барских садоводств
поэзии
– бабы капризной [6].

Последовательность перечисления рода занятий, профессиональной деятельности сближает стиль Гусева с поэтом XIX века А. Фетом, визитной карточкой которого могут считаться строки: «Кто я такой? Уложусь в четыре слова по убыванию значимости. Солдат, коннозаводчик, поэт и переводчик» [16]. Так иронично отзывался о себе один из величайших отечественных поэтов XIX века, о масштабе дарования которого пишет Л.Н. Толстой в письме В.П. Боткину от 21 июля 1857 г.: «И откуда у этого добродушного толстого офицера берется такая непонятная лирическая дерзость, свойство великих поэтов» [12].

Итак, привлекает внимание последовательность профессий в списке В.И. Гусева: развертывание художественного осмысления

своих функций начинается с образа ассенизатора, который получает ключевое значение. Историческая справка: до начала XX века в Европе нечистоты в шутку называли «ночным золотом», так как «сокровища» вывозились ночью, чтобы запах никого не смущал. Ассенизаторов в России называли золотарями, работали они не только в ночное, но и в дневное время суток. Не менее интересна и ассоциация «ассенизатора» с мифопоэтическим образом древнегреческого героя Геракла, совершившего свой подвиг. Согласно мифу, Геракл перегородил плотиной реки Алфей и Пеней и отвёл их воду на скотный двор Авгия, смыв таким образом за один день навоз, не чистившийся тридцать лет. В мировой художественной культуре Авгиевы конюшни стали яркой метафорой хаоса как отсутствия порядка и запустения, а деяние легендарного героя поэтизировалось и получило возвышенную оценку, именуемую подвигом.

Отметим, что *литератор* (несмотря на высокий и признанный статус писателя и поэта В.И. Гусева) в визитной карточке Автора занимает второе место и только лишь на первый взгляд является антитезой *ассенизатору*. Если, прибегая к эстетическим категориям, деятельность первого связана с низким и безобразным, то деятельность второго связана с возвышенным и прекрасным. Однако все не так просто: катарсическая функция искусства (от греч. катарсис «очищение». – А.К.) сближает образы ассенизатора и литератора, делая их близкими по своей сути.

Не менее ироничны образы финансиста и трубочиста, раскрывающие масштаб хозяйственной стороны личности В.И. Гусева – добытчика, хозяина дома, обеспечивающего материальное благополучие семьи, занимающегося хозяйством, трубами и др. Отсылка к образу финансиста указывает на большой объем денежных средств и крупномасштабное управление капиталом. Трубочист вновь, как и ассенизатор, актуализирует семантику очищения (здесь – очиститель печных труб) и в то же время является антитезой финансисту, академику и артисту и лектору. Иронично и эпатажно мотив избыточности может прочитываться в перечислительной интонации, которая передается анафорой союза *и*, который, с одной стороны, нарочито повторяет и соединяет многообразие жизненных

ипостасей, с другой, придает эпичность повествовательного характера. Так, множественность ипостасей жизненного служения В.И. Гусева рождает образ поэтического самоопределения поэта.

Весьма любопытно отношение В.И. Гусева к автобиографическому методу. Еще в 1999 г., размышляя над ключевой проблемой соотношения факта и вымысла в автобиографической прозе, он приходит к выводу, что у Льва Толстого, например, «есть поразительные отступления от биографического факта – преодоление его, возвышение над ним ради художественных целей. Классический пример – мать Иртеньева в “Детстве”» [1, с. 42–43]. В 2015 году позиция автора не меняется. Он будто возвышается над спорами ученых и критиков, сосредоточенных на проблеме соотношения документального и художественного, суть жанра, по его мнению, заключается в боговдохновенном таланте, творчестве в своей исконной связи Божественного творца и творения: «Автобиографизм как суть»? Суть там – Высшая Сила. Если ее нет, то и ничего нет. Есть только чья-то автобиография» [24, с. 173]. Любопытна и другая максима в форме внутреннего диалога автора, которая четко обозначает доминанту классического искусства – единство формы и содержания: «Автобиографический текст? где надо, придумывай, только чтобы это вошло в *контекст* (выделено – В.Г.)» [24, с. 98]. Главное, по В. Гусеву, что в искусстве «ни в коем случае не должно, чтоб было видно *старание*. *Виден «пот»* (Исаковский). В пении это «умел» только Лемешев. То есть он не «умел», а просто *пел, как мог* (курсив. – В.Г.), в полное чувство. Не выходя из формы» [24, с. 97]. Таким образом, античное понимание гармонии в единстве формы и содержания выделяется автором как ключевое свойство любого искусства, включая и автобиографические жанры.

Также можно отметить и особое отношение автора к избыточности выражения чувств в современном искусстве. Тонко чувствующий гармонию «золотой середины», В.И. Гусев критически комментирует нарочитость выражения чувств: «Сейчас считается, чем больше истерик, тем художественнее» [23, с. 166]. С этой точки зрения он оценивает и свое творчество:

О моих стихах

Много лишних (?) откровений
Но не время для сомнений. [24, с. 183]

Тонкая и кропотливая работа, внимательное прочтение и перечитывание своих произведений, требует критического ума и несомненного вкуса, особой требовательности к себе: «Стихи надо прочитывать-отбирать по многу раз, чтобы *автоматически всплывало* (курсив. – В.Г.) лучшее. <...>Читаешь свои стихи: не то, не то, не то, и вдруг попадается несомненное» [24, с. 167, 169].

Более близкое знакомство с личностью поэта связано с ключевым пространством, обозначенным и в названии романа-дневника «Год неспешный. 2013–2014. Сады – город». Хронотоп бытия «Сады – город» фиксирует не только время 2013–2014 г., но и ключевое качество – *неспешный*. Пространство сада – это не только прообраз эдемского сада, но и внутреннее мироустройство личности, суть души поэта, подобно садам в мирозерцании Н.С. Гумилева – «Сады моей души всегда узорны».

Рассмотрим стихотворение.

XX век

Сколько душ отошло в неизвестность,
Не сочтешь и не вычислишь их.
А ведь в каждой был сад и окрестность,
Сны, мечтанья, приют для двоих.

Хор скелетов сдвигали бульдозеры,
Не отыщешь всех братских могил,
Хотя ищут; река или озеро,
Пруд иль море, песок или ил

Поглотили миров миллионы:
Был и нету; плывут облака,
Как и плыли; и тихо и сонно
Пустота уплывает в века.

Мы же бдим в самолюбьях, в амбициях,
Мудро спорим про пустыки,
Никого не разнимет полиция,
Спим, от вечности далеки [24, с. 284].

Первая строка в стихотворении, начало разворачивания лирического сюжета («Сколько душ отошло в неизвестность»), созвучна цветаевскому «Реквиему» 1913 г. «Уж сколько их упало в эту бездну» [17]. Лейтмотивом стихотворения становится осмысление неизбежности смерти, но если у Цветаевой это, прежде всего, личная трагедия и призыв-требование к людям и окружающему миру: «Послушайте! – Еще меня любите // За то, что я умру» [17], то у Гусева доминантой в философии смерти становится *парадокс*: с одной стороны, неисчислимость смерти («не сочтешь и не вычислишь их», «не отыщешь всех братских могил»), с другой, неповторимая индивидуальность каждого («А ведь в каждой был сад и окрестность, // Сны, мечтанья, приют для двоих»). Обратим внимание, как образ лирического героя созвучен гумилевскому «Сады моей души...». В неповторимом узоре гусевского осмысления «сада и окрестности» души человеческой органично сочетаются, с одной стороны, нечто эфемерное – сон, мечта, с другой, пространство крепкое и защищенное – приют, убежище для двоих.

Гиперболизация пространства («река или озеро, пруд или море, песок или ил») и времени («поглотили миром миллионы») драматизирует масштаб смерти в истории человечества. У В.И. Гусева неисчислимость смерти контрастирует с нарочито просторечным «был и нету», символизирующим сиюминутность бытия человека. Мгновение жизни человека противопоставляется вечности природы, что выражено формой глаголов настоящего и прошедшего времени: «плывут облака», «как и плыли». Третья строфа ярко завершается картиной мира уходящего, исчезающего времени и пространства: «пустота уплывает в века». Такая глубина философского осмысления вечности завершается последней четвертой строфой, которая эпатажна и иронична по отношению к предыдущему содержанию стихотворения. Ироничен и мелок человек, погрязший в амбициях и самолюбовании. Отметим, что поэт не отделяет себя от толпы обывателей, и это нарочито подчеркивается местоимением *мы*: «мы же бдим в самолюбьях, в амбициях». Возникает ассоциация с образом обывателя в стихотворении В.В. Маяковского «Нате» (1913), хотя у Маяковского образ обывателя-толпы контрастно противопоставлен «бабочке поэтиного сердца»:

Вот вы, мужчина, у вас в усах капуста
где-то недокушанных, недоеденных шей;
вот вы, женщина, на вас белила густо,
вы смотрите устрицей из раковин вещей [8].

В.И. Гусев заостряет мотив ограниченности и высокоумия в человеке через оксюморон спорим «мудро <...> про пустяки». Строка «Никого не разнимет полиция» заостряет ситуацию до абсурда: вмешательство социальных институтов в чувственное и духовное устройство человека. Завершает лирический сюжет мотив сна. На первый взгляд кажется, что перед читателем разворачивается классический пример кольцевой композиции, однако если сны и мечтания в первой строфе имеют отношение к неповторимой индивидуальности каждой человеческой души, то в финале лирического сюжета мотив сна имеет негативную коннотацию, которая указывает на пропасть, которая разделяет жизнь обывателя и вечность. Любопытно отметить, что подобная мысль звучит и у А.П. Чехова в «Острове Сахалин»: «Обыватели ведут сонную, пьяную жизнь и вообще живут впроголодь» [18]. Так экспрессивно, ярко в этом стихотворении обозначается универсальный конфликт для всей мировой традиции искусства – конфликт Поэта и обывателя, Духа и быта.

В дни самой пошлой электроники,
Когда сам Дух сведен к нулю,
Когда умолкли все каноники
И книгам слышно «Улю-лю»,

Когда любовь в изнеможении,
А в сексе мошки мельтешат,
Когда и смерть уничтожение
Во образе людей-мышат, –

Она, да, смерть, освобождает,
А не теснит, не принуждает.

А коль любовь сохранена,
Дай ей уйти на дно, до дна [24, с. 162].

Вечная тема, универсальный конфликт Духа и быта продолжает свое развитие в стихотворении «В дни самой пошлой электроники». Эпитет *пошлый* ярко характеризует современную эру как банальную, безвкусно-грубую, в которой катастрофа уже наступила: «сам Дух сведен к нулю». Отсутствие духовного начала созвучно стихотворению Ф.И. Тютчева «Наш век»: «Не плоть, а дух растлился в наши дни, // И человек отчаянно тоскует...». Но если лирический герой Тютчева чувствует собственную трагедию утраты духовного начала и молит Бога: «Приди на помощь моему неверью!..» [14], то лирический герой Гусева созерцает трагедию вовне: весь мир сошёл с ума («Речё безумен в сердце своём: несть Бог, растлѣша и омерзѣша в беззаконіих, несть творѣйи благое» (Псалом 52)). Мотив безумства реализуется и в молчании каноников (слово происходит от греч. *κανονικός* – член списка, член канона, священнослужитель, соответствующий определенным правилам или нормам). В Русской Православной Церкви канониками называют богослужебные книги.

Синонимичный ряд безумств и беззаконий продолжает свое развитие в низвержении книг («улю-лю»). Оценку изображаемому портрету эпохи выносит звукообраз улюлюканья. Вторая строфа продолжает развитие темы деградации человека. Трагедия раскрывается в подмене настоящего, истинного. Такие философские понятия как любовь и смерть нивелируются и получают семантическое снижение: если «любовь в изнеможении», то остается секс, а смерть понимается как уничтожение. Литоты *мошки мельтешат, люди – мышата* создают портрет-карикатуру современного человека, подчеркивая мельчание человеческой породы, уничтожение человеческого духа и Божественного начала.

Особое внимание стоит обратить и на строфическую организацию стихотворения. Первые две строфы традиционно имеют четыре строки с перекрёстной рифмовкой. Третья и четвертая являются двустихиями с парной рифмовкой, которая в стиховедении считается более легкой, так как сюжет становится более динамичным (такая парная (смежная) рифмовка используется в детской поэзии). Остается только главное, идея, две силы, которые сохраняют свою ценность и величие: любовь и

смерть. Так некая избыточность первых двух строк противопоставляется четкости и основе главного, что было и есть в жизни. Смерть трактуется как освобождение и любовь до глубины, до конца («на дно, до дна»). Характерно, что такое отношение к смерти сближает В.И. Гусева с Л.Н. Толстым. Смерть как освобождение в мирозерцании Толстого рассматривали П.М. Бицилли «Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого» (1928) [2], И.А. Бунин «Освобождение Толстого» [3].

Торговля Духа с жалким бытом
Правее сердца – иль левой.
Над пузырящимся корытом
Не распоётся соловей.

А хуже, что с такою лоцией
Мне трудно «не влезать в эмоции» [24, с. 284].

Позиция автора в вечном конфликте Духа и быта четко обозначена в названии стихотворения «Торговля Духа с жалким бытом» и лишена разночтений. Эпитет *жалкий* выражает авторскую позицию. Невозможно соединить несоединимое: «Над пузырящимся корытом // Не распоётся соловей». Пушкинское «корыто» как символ быта и крыловский соловей, который спел для осла, ярко высвечивают конфликт лирического героя с «жалким бытом». Строфическая организация стихотворения похожа на предыдущее стихотворение. Первое четверостишие с перекрёстной рифмовкой завершается двустижием, в котором простота уподобляется басенной морали: «А хуже, что с такою лоцией // Мне трудно «не влезать в эмоции». [Лоция (от нидерл. loodsen «вести корабль») – предназначенное для мореплавателей описание морей. – А.К.]

Пространство, место плавания капитана Гусева не указано и может трактоваться двояко. Возможно, автор травестирует локацию и создает автопортрет-карикатуру, где местом плавания становится «пузырящееся корыто». Возможен и серьезный тон: тогда лирический герой раскрывается в образе капитана, ведущего свой корабль в беспокойном море житейского. Не

останавливаясь в рамках данной статьи на многообразии трактовок архетипа корабля в мировой художественной культуре, упомянем лишь о том, что в христианстве корабль ассоциируется с Церковью как спасительным ковчегом, ведущим верующих через бурные воды жизни. Так житейское море (и/или «корыто») преодолевается лирическим героем Гусева со всей ответственностью и присущей ему храбростью, но подстерегающие опасности и конфликты не могут не вызывать море «эмоций».

Следующий яркий образ в индивидуальном стиле В.И. Гусева – художественный образ дня рождения Автора, хронотоп рождения Поэта. Рассмотрим три стихотворения, приуроченные к дате 18 мая, которые можно рассматривать как своеобразный триптих.

18.05.2014

4-й час утра-ночи

Поет соловей и кукушка кукует,
И полной луны жизнь и свет.
Тепло.
В утро-ночь или в ночь вот такую
Нам семьдесят семь уж лет.

Семерки, семерки, семерки, семерки.
А где ж наши тройки, тузы?
К пророчествам века исходно мы зорки,
Всех зорче! Как скажут в разы.

Без троек, тузов, однако, не боек,
А впрочем, есть тридцать седьмой.
Есть тысяча.
Тысяч, семерок и троек –
Их много; а скоро свет-братец – ... *домой*.
... Тут цифры не светят, вопрос-то – прямой

[24, с. 293].

В название стихотворения вынесена важная дата – 18.05.2014. Автор уточняет даже время: 4-й час утра-ночи. Возможное время

рождения... Хронотоп явно обозначен в живописной картине. Пейзаж лишен четких очертаний, он импрессионистичен: образ света («полной луны жизнь и свет») и теплота майской ночи приветствуют рождение и полноту жизни лирического героя («Нам семьдесят семь уж лет»). Обратим внимание на звукообразы птичьих голосов («поёт соловей и кукушка кукует»). Они являются важными символами в мирозерцании автора, песня птиц – своеобразный гимн в честь рождения автора.

Несомненно, ключевым лейтмотивом в развитии лирического сюжета являются цифры. Пушкинские «тройка, семерка, туз» – счастливые числа для В.И. Гусева*. Игра в счет (четырежды повторяется семерка, «А где ж наши тройки, тузы?»), казалось бы, отсылает читателя к детской считалочке, но образ пророчества, аллюзия на роковые судьбоносные события и особая чуткость лирического героя к ним («Всех зорче!») трансформируют образ поэта в образ Пророка и являются яркой отсылкой к пушкинскому «Пророку» («Отверзлись вещи зеницы»).

В этой фольклорной считалочке-игре назван и год рождения поэта – «<...> есть тридцать седьмой. Есть тысяча». А перед читателем разворачивается целая жизнь, в которой и не сочтешь, сколько было «тысяч, семерок и троек». Ключевой идеей в финале становится мысль-понимание неизбежности ухода: «вопрос-то прямой». В этом вопросе цифры уже утрачивают свою силу. Любопытна трактовка фразы «... а скоро *свет-братец* – ... *домой*» (выделено. – В.Г.). С одной стороны, можно говорить о шутливом обращении к себе («свет-братец»), с другой, заслуживает особого внимания пунктуационная избыточность: тире и многоточие. Эллиптическая конструкция в пропуске значимых звеньев как фигура умолчания усиливает емкость и значительность мотива «*домой*», который связан с библейским сюжетом возвращения блудного сына. Такое понимание смерти как возвращения Домой созвучно стихотворению И.А. Бунина «И цветы, и шмели, и трава, и колосья...».

И цветы, и шмели, и трава, и колосья,
И лазурь, и полуденный зной...
Срок настанет – господь сына блудного спросит:
«Был ли счастлив ты в жизни земной?» [4]

Таким образом, мотив смерти у Гусева имеет глубокий ассоциативный ряд, связанный с архетипическими образами-символами, олицетворяющими абсолютные любовь и милосердие Творца.

Во втором стихотворении рассматриваемого нами триптиха автор фиксирует каждый час дня рождения, который так важен для мирозерцания поэта.

Пятый час

Светает; шар чуть убывающей Луны.
Разноголосы птиц мелодии.
Бел-море яблонь среди серой пелены;
Не ведаю, что думать о погоде я.
Посмотрим, Солнце, на твои просодии.
В твое отсутствие пейзажи... не полны

[24, с. 293].

Опять перед читателем разворачивается предрассветный пейзаж, в котором намечены тончайшие нюансы изменений в природе: от полной – к убывающей луне, неясные импрессионистичные мазки «Бел-море яблонь среди серой пелены» (картина предрассветного тумана). В чувствах лирического героя, с одной стороны, смутность и неясность, предощущение начала нового дня, с другой, ясное желание увидеть Солнце и услышать его просодии. Трактовка слова «просодии» многозначна: во-первых, это гимн в честь Аполлона и Артемиды, который победно возвещает о начале нового дня, во-вторых, просодия – учение о мере слогов, ударении и основанном на этом стихосложении. Для поэта – одно из важнейших качеств мастерства. Так пейзаж раскрывает гармонию человека и природы: Автор с надеждой обращается Солнцу как Божественному началу, и солнечная картина обещает наполнить целостностью и гармонией бытие поэта.

Поздний вечер завершает хронотоп рождения Автора.

Поздний вечер;
«Утро вечера мудренее»,
Утро встречу –

Волю двину вернее.
Хватит-хватит
Давать пустоте потачку.
Прочь с кровати;
В саду покатаем тачку.
Кто-то: слоган
– Мужество – главное в Гусеве.
Я отвечу: главного много,
Но, и верно, не помню, чтобы мы струсили
[21, с. 295].

Время четко зафиксировано – поздний вечер. «Утро вечера мудренее» на исходе дня – пережить – прожить этот день. Образ нового дня, утро отождествляются с волей, делом («в саду покатаем тачку»). Характерно, что лирический герой ведет внутренний монолог, в котором чувствуется призыв, выраженный в форме императива «прочь с кровати», «хватит-хватит // Давать пустоте потачку». Так пустоте емко противопоставляется дело. Завершается лирический сюжет внутренним диалогом, который ярко акцентирует внимание на главных качествах натуры поэта: «<...> слоган Мужество – главное в Гусеве» рифмуется с собственной позицией автора «<...> не помню, чтобы мы струсили».

В создании художественного образа дня рождения Автора нельзя не упомянуть и особую ритмическую организацию всех трех стихотворений. Нарочитый переход от стихотворений с традиционным регулярным ритмом к свободному стилю акцентного стиха или тактовика ярко и экспрессивно подчеркивает размышления Автора, его разговор с читателем.

Подытожим. Автобиографический образ поэта в романе-дневнике В.И. Гусева раскрывается многогранно и глубоко. Переживания жизненных реалий, подобно «полумыслям-получувствам» в дневнике В. Розанова, сходят «прямо с души», без переработки <...> без всего постороннего [10]. Широкий ассоциативный ряд, связанный с образом поэта, ярко раскрывает разную степень взаимодействия с читателем: от формального знакомства, воплощенного в поэтическом самоопределении поэта, до глубокого переживания вечных конфликтов Поэта и

обывателя, Духа и быта. Антагонистами бездуховности и пустоты являются любовь и смерть – вечные темы в искусстве. Особое значение в индивидуальном стиле приобретает художественный образ дня рождения Автора.

Жанр литературного дневника позволяет автору органично создавать образ поэта и портрет эпохи. Исповедальность дневника органично сочетается с ироничностью, которая делает саморефлексию автора на свое внутреннее устройство и создаваемый портрет эпохи живой и динамичной картиной. Характерно, что стилевое своеобразие связано с особой зримостью создаваемых образов: например, портрет-кариатура с яркими литотами в создании образа обывателя, автопортрет-шарж. Портрет эпохи разворачивается экспрессивно и емко. С этой точки зрения образ поэта, с одной стороны, безусловно драматичен, с другой, убедительно раскрывает такие качества личности как ответственность, мужество оставаться Человеком в любой жизненной ситуации. Отметим и особую роль изображаемых пейзажей, которые полны гармонии и красоты. Многочисленные аллюзии и реминисценции убедительно свидетельствуют о многогранном творческом диалоге поэта не только с отечественной, но и мировой художественной культурой, что свидетельствует о глубине таланта и масштабе личности В.И. Гусева.

** Под Новый 2013 год я пришла поздравить В.И. в Московский Союз писателей на Никитской 50а. Вошла в его кабинет, после поздравлений, как примерная ученица отчиталась, что «пишу докторскую, заканчиваю вторую главу и перехожу к третьей». В.И. иронично осведомился: «Будет и третья?» Я засмеялась, он сказал: «В этом году защититесь, год заканчивается на 3 – это счастливое для меня число». 11 декабря 2013 г. я защитилась в Литинституте.*

Литература:

1. Гусев В.И. Искусство прозы. Статьи о главном / В.И. Гусев. М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 1999. 157 с.

2. Бицилли П.М. Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого. // Электронный ресурс: http://az.lib.ru/b/bicilli_p_m/text_1928_problema_zhizni_i_smerti_v_tvorchestve_tolstogo.shtml (дата обращения 15.07.2025).

3. Бунин И.А. Освобождение Толстого. // Электронный ресурс: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_1850-1.shtml (дата обращения 15.07.2025).

4. Бунин И.А. И цветы, и шмели, и трава, и колосья... // Электронный ресурс: <https://lib.ru/BUNIN/stihi1920.txt> (Дата обращения 25.07.2025).

5. Коваленко А.Г., Пороль О.А., Пороль П.В. Художественное пространство русской поэзии первой трети века (библейский дискурс): монография. // Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/bibleyskie-osnovy-russkoj-natsionalnoy-modeli-retsenziya-na-knigu-kovalenko-a-g-porol-o-a-porol-p-v-hudozhestvennoe-prostranstvo/viewer> (Дата обращения 31.07.2025).

6. Кудряшова А.А. Теоретические основы жанра в русской автобиографической прозе. Дисс.... докт.филол.наук / А.А. Кудряшова. М., 2013. 404 с.

7. Кудряшова А.А. Теоретические основы жанра в русской автобиографической прозе. Автореф... докт. филол.наук / А.А. Кудряшова. М., 2013. 36 с.

8. Маяковский В.В. Электронный ресурс: <https://ilibrary.ru/text/2387/p.1/index.html> (Дата обращения 26.06.2025).

9. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности / Ю.И. Минералов. М., 1999. 360 с.

10. Розанов В. Уединенное. // Электронный ресурс: http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1912_uedinennoe.shtml (Дата обращения: 25.02.2024).

11. Сакулин П.Н. Филология и культурология / П.Н. Сакулин. М.: Высшая школа, 1990. 239 с.

12. Толстой Л.Н. Письма. // Электронный ресурс: https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_17_18/vol_18/0456.htm (Дата обращения 26.06.2025).

13. Трифонов Ю.В. Несколько слов о Гусеве / Ю.В. Трифонов // Дружба народов. 1969, № 1. С. 118. –

Электронный ресурс: <http://www.moslit.ru/nn/1709/14.htm> (Дата обращения: 26.03.2024).

14. Тютчев Ф.И. Наш век. // Электронный ресурс: <https://rvb.ru/19vek/tyutchev/bp/poems/191.html> (Дата обращения 16.07.2025).

15. Федякин С.Р. Неоконченная «партитура» Розанова / С.Р. Федякин. // Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/neokonchennaya-partitura-rozanova> (Дата обращения: 22.02.2024).

16. Фет А.А. // Электронный ресурс: <https://russkiymir.ru/publications/281121/> (Дата обращения 16.07.2025).

17. Цветаева М.И. Реквием. // Электронный ресурс: <https://rustih.ru/marina-cvetaeva-rekviem/> (Дата обращения 31.07.2025).

18. Чехов А.П. Остров Сахалин (из путевых заметок). – Электронный ресурс: <https://azbyka.ru/fiction/ostrov-saxalin-iz-putevykh-zametok/> (Дата обращения 14.07.2025).

Источники:

1. Гусев В.И. Дневник – 91 / В.И. Гусев. М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 2003. 223 с.

2. Гусев В.И. Дневник – 92 / В.И. Гусев. М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 1995. 208 с.

3. Гусев В.И. Дневник – 93 / В.И. Гусев. М.: Московская организация Союза писателей России, 1999. 256 с.

4. Гусев В.И. Год как день. Дневник метрический (1996) в 2х т. Т 1. / В.И. Гусев. М., 2000. 176 с.

5. Гусев В.И. 97. Конец эпохи. Дневник метрический / В.И. Гусев. М.: Продюсерский центр Александра Гриценко, 2012. 1056 с.

6. Гусев В.И. Год неспешный. 2013–2014. Сады – город / В.И. Гусев. М.: У Никитских ворот, 2015. 480 с.

Антропонимика и миф о свободе писателя в фильме Глеба Панфилова «Тема»

Художественная литература часто обращается к внутренним писательским проблемам: своеобразная ревизия ценности труда литератора и размышление о провиденциальности его пути – знаковая тема русской и зарубежной литературы: «Египетские ночи» А.С. Пушкина, «Импровизатор» В.Ф. Одоевского, «Чайка» А.П. Чехова, «Мастер и Маргарита» М.Ф. Булгакова, романы В.В. Набокова, «Мартин Иден» Дж. Лондона, «Смерть в Венеции» Т. Манна... Этот список можно продолжить. И чаще всего взаимодействие кинематографа с подобной тематикой идет по проторенному пути – за основу сценария берется литературное произведение. Сценарий кинокартины Глеба Панфилова «Тема» создан специально, напрямую для кино, а не через адаптацию литературного текста: при этом глубина поставленных проблем, колорит представленных образов, мастерство композиции, небанальность диалоговых структур остаются даже через десятилетия чрезвычайно актуальными.

«Тема» снята по сценарию Глеба Панфилова и Александра Червинского в 1979 году, но фильм вышел на экраны только в 1986-м, получив в следующем году премию «Золотой медведь» на МКФ в Берлине. Это картина-размышление о судьбе русского писателя, о многообразии писательских типажей и о творческой свободе, которая каждым мыслится и проживается по-своему. Сценарий фильма выстроен Г. Панфиловым и А. Червинским как содержательный диалог с классической русской литературой: «Художественное пространство *Темы* наделено многочисленными ссылками на феномены русской культуры: фольклор, обычаи, историю, литературу и изобразительное искусство» [16, с. 100]. И важнейшую роль в том, как зритель воспримет главную «тему», играет виртуозно выстроенная в своем ономастическом звучании система образов. По словам Ю.Н. Тынянова, «имя в быту, фамилия в быту для нас то же, что их носитель. Когда нам называют незнакомую фамилию, мы говорим: “Это имя мне ничего не говорит”. В художественном произведении нет не говорящих имен. В художественном произведении нет не знакомых имен. Все имена говорят. Каждое

имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно. Оно с максимальной силой развивает оттенки, мимо которых мы проходим в жизни» [13, с. 27]. Именно так в кинокартине Г. Панфилова работает на создание внутренней формы¹ каждого образа и «темы» в целом имя, выбранное для каждого персонажа.

Главного героя зовут Ким Есенин. Это отправная точка и весьма выразительное звено в общей системе образов писателей, представленных в кинокартине. Подобный выбор имени главного героя, безусловно, «актуализирует различные семы своего “дотекстового” потенциала» [3, с. 97]. Есенин – известный драматург, со временем превратившийся из талантливое писателя в номенклатурщика, который «лудит гениальные пьесы» и заседает в президиумах. У него яркий характер, острый ум, совершенно сознающий свое настоящее положение и потому неизменно находящийся в состоянии конфликта с самим собой и окружающим миром. С другом-фронтвиком писателем Пациным и молодой ученицей-любовницей Ким Есенин едет в Суздаль напитаться атмосферой старинного города для работы над замыслом пьесы о князе Игоре.

Кризисное состояние Есенина – движущая сила сюжета, и направление этого движения ведет его к духовному краху. Многократно подчеркивается, что он «живой труп». Саша и Андрей подбирают ему объекты для сравнения. Первая «идет от противного», она не готова сопоставить его страдания с чеховскими: Ким уже на десяток лет пережил драматурга-классика, и это окончательно формулирует в злой шутке об Есенине Андрей, аллюзивно припоминая небезызвестное название пьесы Толстого [16, с. 108].

В антропонимическом феномене «однофамильца» заложена амбивалентная потенция: с одной стороны, линия судьбы настоящего художника слова – Сергея Есенина – с его трагическим финалом, а с другой стороны, надежда или возможность выправления этого финала через «преемника», каковым является Ким Есенин по совпадению даты смерти

¹ О понятии внутренней формы см.: Завгородняя Г.Ю. Ю.И. Минералов о философии языка и творчества в теории А.А. Потебни // Вестник Литературного института имени А.М. Горького. М., 2020, № 2. С. 78–84.

Сергея Есенина с его датой рождения. «Есенинская» линия вроде бы очевидна: хоть и только однофамилец, но своим творчеством апеллирует к корневой традиции и самой датой рождения как будто призван ее возродить. В то же время «совпадение» с известнейшим поэтом вносит в семантику фамилии (одновременно с броским звучанием) оттенок имманентной вторичности, и носитель такого имени оказывается заложником ожиданий, подсвеченных тезкой-прототипом, но в отношении лично к нему, вероятно, избыточных.

Сочетание фамилии «Есенин» с необычным именем «Ким» создает целый семантический ассоциативный спектр, во многом определяя и характеризую героя априорно, «дособытийно». «Богатство литературных ассоциаций и способность одним словом обозначить целый комплекс идей, событий и свойств позволяет имени реализовывать свой реминисцентный потенциал» [3, С. 58]. «Ким» – это инициальная аббревиатура: со времен революции (с 1919-го года) детей называли таким именем, подразумевая «Коммунистический интернационал молодежи». Ким, чьи пьесы транслировали воодушевление идеей строительства новой жизни, совершенно утратил эту способность: неслучайно даже учительница Марья Александровна, поклонница его творчества, говорит о пьесах Есенина в прошедшем времени, как о произведениях, вдохновлявших и ее, и Сашу Николаеву в былые годы. В эпизоде прихода Есенина в дом к Марье Александровне Пашин дразнит Есенина, обращаясь к его любовнице: «Светка, подъем! Коминтерн молодежи вернулся» [11, с. 35]. Внутренняя форма имени «Ким» собирает многое в образе писателя: молодость его психических реакций – остроту кризиса и экстравагантные выходы, стремление быть «женихом», что, как следует из эпизода разговора с бывшей женой по телефону, и стало одной из причин развода. Как будто ироническое есенинское: «Знать, оттого так хочется и мне, / Задрав штаны, / Бежать за комсомолом» [7, с. 48], – вырождается в банальный комплекс «вечного жениха».

Двусмысленность образа Кима Есенина подчеркнута его внутренней речью в начальном эпизоде фильма: «...Без малого пятьдесят, жених по нынешним временам (*здесь и далее курсив –*

Л.К.), известный драматург, обласкан зрителями и начальством. Сижу в президиумах, а счастья нет. Исписался. Псих. Камни в почках» [11, с. 9]. Имя любовницы писателя – Светлана – тоже представляется не случайным выбором сценаристов: девушка в восторге устремляется за Кимом Алексеевичем по снежным равнинам в Суздаль, пылко отстаивает во время застолья тезис о его молодости, подспудно доказывая себе и окружающим его якобы органичность в образе «жениха». Светлана надевает на застолье белое нарядное платье, а ее стремительный вынос на вытянутых вверх руках подвыпившим Есениным напоминает образ скачки с мертвым женихом в балладе В.А. Жуковского «Светлана». Эта сцена становится одной из ярких точек заострения темы «живого, но мертвого» писателя. Мотив «невесты» Светланы оканчивается сценой, в которой она передает Киму записку от Саши и уезжает, будучи уверенной, что та влюблена в Есенина.

Александра Николаева – эффектная образованная женщина с независимым характером – привлекает внимание Есенина еще раньше встречи в доме учительницы. Ким наблюдает, как она ведет экскурсию в суздальском музее для французских туристов. Здесь впервые звучит фамилия «Чижиков», а в витрине зритель видит фото усталого пожилого человека с печальным сосредоточенным взглядом (первоначально в сценарии этот взгляд обладал частотным свойством экскурсионных сюжетов – он преследовал зрителя, в какую бы сторону тот ни отошел).

Профессионализм Саши и ее элегантность производят сильное впечатление на Кима, он не осмеливается заговорить с ней, видя ее равнодушие к его деланной улыбке. Он пользуется возможностью подслушать разговор незнакомки с инспектором ГАИ Сеницыным, из которого Есенину становится известно о каком-то горе женщины и безответной любви к ней «регулирущика». Вообще в ходе действия Ким как будто «подслушивает» и «проговаривает» сюжет своих суздальских встреч, который имеет непосредственное отношение и к его личной драме, и к судьбам незнакомых ему ранее людей. Он одновременно и участник событий, и их внешний наблюдатель, что при статусе драматурга создает интересный ресурс восприятия сюжета через призму мотива автора, неожиданно попавшего в действие собственной пьесы.

Саша – антипод, корректирующий излом пути Есенина: она одновременно поддерживает самоинвективу Есенина и протягивает ему руку, как проводник в другой мир. Стоит отметить, что окружающие зовут Александру Сашей или Сашенькой, что поначалу воспринимается, скорее, диссонансом в отношении сдержанной, жесткой в высказываниях, затаившей в глубине души какое-то страдание героине. В имени персонажа кинематографического сюжета так же, как и «в литературном имени неслучайно и значимо все: сам выбор того или иного имени, формула именования (присутствие одних элементов именования и отсутствие других значимо), *форма имени*, чередование различных способов номинации одного персонажа в произведении. Эта неслучайность обусловлена авторским замыслом, ролью, которую играет в его воплощении конкретный персонаж, местом имени в общей системе имен произведения, многочисленными связями между именем и другими элементами художественного целого» [3, с. 63].

Имя «Саша», именно в этой краткой форме имени «Александра», представляется столь же литературоцентричным выбором, как и «Светлана» – для спутницы Есенина. Открывающаяся на пороге дома Марьи Александровны предыстория юношеской любви *Саши Николаевой* к известному писателю Киму Есенину подключает к действию фильма абрис сюжета поэмы *Николая Некрасова «Саша»*, где увлеченность девушки прогрессивными идеями ее кумира Агарина сменяется отстранением от героя в следующий его приезд. Перегоревший Агарин стал едким скептиком и пессимистом, при этом видит в Саше возможное исцеление, но она уже переросла своего учителя, ее живая душа идет своим путем. Также развивается история отношения Саши Николаевой к Киму Есенину: юношеское увлечение пьесами и образом драматурга сменяется на отстраненное отношение при встрече с ним. Она понимает, что знаменитый писатель растерял себя, а сама она занята малым трудом, как и некрасовская Саша, и видит в этом большой смысл. Неслучайно так явно для зрителя выражена эта антиномия Саши и бывшего кумира: «Режиссер противопоставляет творческое и духовное бессилие Кима Есенина естественному началу

(деревенская жизнь и Саша Николаева), противопоставляет жестко и откровенно» [1, с. 8].

Стоит приглядеться, и становится очевидным, что не только направление сюжета сближает сценарий фильма с поэмой Некрасова. Так, начальную сцену кинокартины Панфилова можно рассматривать как парафрастическое переосмысление некрасовской темы. Монолог Кима «Край мой..» [11, с. 5], эксплицитно имитирует строки Есенина «Край любимый, сердцу снятся...» [16, с. 102], но только при ограничении цитатного поля: слова монолога совершенно не совпадают своим тягостным настроением с мажорными есенинскими стихами, а внутренне развивают некрасовскую проблематику – отчаянный поиск героем источника сил:

Любо мне видеть знакомую ниву –
Дам же я волю благому порыву...

Родина-мать! я душою смирился,
Любящим сыном к тебе воротился.
<...>

Силу сломили могучие страсти,
Гордую волю погнули напасти,

И про убитую музу мою
Я похоронные песни пою.
<...>

Дай мне отраду объятий родных,
Дай мне забвенья страданий моих!
Жизнью измят я... и скоро я сгину...
Мать не враждебна и к блудному сыну...

[10, с. 194–195].

Образ Кима Есенина во многом напоминает лирического героя поэзии Некрасова, автоинвектива которого выливается в трагический и безжалостный разговор с самим собой. Именно поддерживавшая это саморазоблачение Есенина Саша мыслится им как единственное спасение, надежда на духовное очищение и возрождение. Саша выступает в роли героини, открывающей

Есенину ранее скрытые источники вдохновения: значительное в малом, внешне не броском, и, на первый взгляд, вовсе не героическом. Такова история местного поэта Чижикова, которой она искренне увлечена.

Заметим любопытную ассоциативную связь: Саша в поэме Некрасова, гуляя по лесу, мечтает о сказочных жар-птицах:

Саше казалось, пришло уже время:
Вылетит скоро волшебное племя,

Чудные птицы посядут на пни,
Чудные песни споют ей они! [10, с. 202] –

а героиня «Темы» окружена персонажами с «птичьими» фамилиями. Чижиков – безвестный поэт-самоучка, вдохновляет ее на книгу-размышление о бесконечно важных, даже в масштабе человечества, судьбах простых людей: «...Жизнь каждого человека неповторимая повесть. Почему не написать хоть раз о самом обыкновенном человеке? Сколько бедных гениев, великих людей, обреченных на маленькую судьбу, встречаем мы в нашей жизни? Сколько Чижиковых сгорает в нашей глуши! Они – пылающие костры, и в свете их загубленной жизни люди научаются честнее и лучше смотреть друг на друга» [11, с. 67]. Саша в корявых стихах Чижикова видит истинный дар поэта и человеколюбца. По словам Г. Панфилова, эти «стихи простодушны, словно написаны ребенком, но в них мудрость, ребенку недоступная:

Сын девятнадцатого века,
Изжил уже я трех царей,
Три революции в полвека!
Но в нас все вижу дикарей» [11, с. 89].

Прототипом Чижикова стал палехский поэт-самоучка и художник-иконописец, миниатюрист Александр Балдёнков, история которого была найдена Г. Панфиловым «в книжке „Бедный гений“ Ефима Вихрева, красного журналиста, как он сам себя называл, одного из когорты первых советских

газетчиков» [11, с. 89]. О феномене Балдёнкова Е. Вихрев писал так: «Одинаковая во всех эпитафиях неравноценность строк, своеобразное строение фраз и полное отсутствие знаков препинания, – все говорило о том, что эпитафии сочинены одним и тем же человеком. Кроме того, в стихах, таких безграмотных и неумелых, присутствовала та необъяснимая сила выражения, которая называется талантом» [4].

Замена столь колоритной, дышащей народностью фамилии «Балдёнков» на «Чижикова», конечно, не случайна. Фамилия «Балдёнков» – это «образ образа» простоты, некой стилевой профанности вкупе с глубинной идеей, где неизменно подключается и смысловой обертоном пушкинского сказочного персонажа. Но, как представляется, сценаристы выстраивали антропонимическую систему персонажей-писателей, целенаправленно соотнося важнейшие компоненты этой системы с проблематикой мифа о свободе писателя. И фамилия «Чижиков» аккумулирует в себе эту семантику.

Герой, по-птичьей забравшись на высоту и охраняя окрестность на случай пожара, вдруг остро чувствует свое одиночество и одновременно необходимость единения с людьми: «Однажды я сидел на колокольне, и вдруг мне показалось смешным положение мое. Я подумал, что вот я нахожусь выше всех и не сплю, а они все спокойно спят в своих низких домиках. И мне пришла в голову шальная мысль – разбудить весь городишко, встревожить сон людской, хоть и нет никакого пожара. Что, если я ударю в набат? «Граждане, – скажу я людям, – посмотрите на вашего певца. Он один на колокольне, и ни одного близкого человека нет у него на земле» [11, с. 60]. Этот отрывок из дневника Балдёнкова-Чижикова становится в кинокартине семантическим центром размышления о месте художника в мире.

Выбор «птичьей» фамилии персонажа сохраняет в себе семантику простонародности фамилии прототипа с приращением условно-поэтического звучания. Таким образом, художественное мышление сценаристов воспроизводит связь русских «птичьих» имен с фольклором [2, с. 627], и «такая особенность русской ономастики сама по себе говорит о каком-то специфическом пристрастии к птицам, о “птицелюбии”» [2, С. 628–629]. В связи

с этим припоминается и «птицелюбие» русской лирики. Фамилия «Чижиков» довольно быстро в народной речи преобразуется в «Чижика», что подключает контекст русской лирики от «Чижика» Капниста до пушкинского стихотворения:

Забыв и рощу и свободу,
Невольный чижик надо мной
Зерно клюет и брызжет воду,
И песнью тешится живой [12, с.438].

Образ клетки, в которую или заключили певца, или он сам себя заключил, – открывает философский вопрос о свободе творчества, о внешних и внутренних ограничителях обращения к читателю. Справедливо назвать Чижикова и Кима Есенина «антиподами» [1, с. 7]: у Чижикова есть поэтическое мышление, но нет «ловкости» языка, у Есенина есть писательский навык, но нет духовного движения. Разнонаправленность их путей создает единую картину того, как писатель омертвевший смотрит на Чижика живого, что аллюзивно отсылает к образу из лирической миниатюры Пушкина.

Прозвище «Чижик» оживляет и семантику веселой песенки про чижика-пыжика, который «на Фонтанке водку пил». Правда, тема эта горько, а не весело отзывается как в судьбе «бедного гения», так и мечтающего опохмелиться утром на кладбище Кима Есенина. И если с «пылающим костром» Ким себя не ассоциирует даже в мечтах, то другой эпизод из записок поэта, которые урывками читает Есенин в квартире Саши, оказывается ему как будто знакомым (этот фрагмент сценария не вошел в фильм): «,...Я всегда давал себе зарок, – читал он, – не сочинять больше как стишки. Грязь пьянства налипала на меня, и темный мой разум не может принадлежать светлой музе. Но увы!.. Как часто я нарушал свои пьяные зарок и опять начинал пуще прежнего пить, так и в поэзии зарок мои были весьма недолговечны. И вновь я исписывал листы бумаги и опять негодовал на себя, рвал написанное, и снова начиналось то же. Так будет продолжаться до последнего моего вздоха...“.

– А это обо мне, – произнес Ким вслух...» [11, с. 67].

Есенин и Чижииков представляют уникальную оппозицию образов «творцов»: рефлексия Есенина противопоставлена откровению Чижиикова. И то, и другое необходимо эпохе, но оказывается парадоксально не востребовано.

Другая оппозиция образов: «Чижииков – Синицын» – также выстроена вокруг Сашы Николаевой и поддерживает «птичий» мотив общего сюжета. Инспектор Синицын, безответно влюбленный в Сашу, желая продемонстрировать свою заинтересованность Чижииковым, цитирует его стихи:

«...Лай собаки, вдруг слышу, раздался,
И бессонный петух прокричал.
Бедный гений в мозгах застучался.
Сочинять я куплеты начал...» [11, с. 58].

Но между дилетантами Чижииковым и Синицыным дистанция огромного размера. В фильме Синицын заменяет одно слово: вместо «Бедный гений в мозгах застучался» он произносит «зачесался», и такая замена красноречивее любой внешней характеристики показывает ограниченность его восприятия. Неслучайно Есенин чувствует это и спрашивает Сашу: «А младший лейтенант Синицын пишет стихи?», она отвечает: «К сожалению» [11, с. 38].

Внутренняя форма фамилии «Синицын» фокусирует в образе многочисленные ассоциации: и пословицу про «синицу в руке» (инспектор самозабвенно предан Саше), и общую семантику постоянства: в отличие от перелетной птицы, «русская синица на зиму за море <...> не улетала, а, наоборот, перебиралась поближе к людскому жилью» [14, с. 141]. Стремление Синицына быть ближе к деятелям литературы подчеркнуто его просьбой согреться в машине Есенина, он как будто хочет погреться у литературного костра, но в разговорах с Пащиным, Есениным и Сашей проявляет себя как наивно воспринимающий тексты читатель, можно сказать, «регулирующий» (так его в своей внутренней речи именует Есенин) простых смыслов. Утонченная интеллектуалка Саша Николаева оказывается более, чем Синицын, способной понять «птичий язык» Чижиикова.

Любопытно, что в образе самой Саши угадывается орнитологический мотив: «Похожа она на *птицу* залетную – легко лопочет по-французски...» [6, с. 89–90], порхает по заснеженному кладбищу. В сцене ухода Андрея Саша бьется, как птица в клетке, в тесном пространстве прихожей. Позже Есенин при воспоминании о том, как оставил Сашу, упавшую в обморок, впечатление от собственного малодушия сформулирует по-писательски емко: «ощущение такое, будто ласточку убил» [11, с. 76]. Заметим, что издавна ласточка относится «к почитаемым, чистым, святым птицам» [5, с. 618]. Такое сравнение придает образу Саши ореол духовного полета. А ее падение без чувств и потом, в финальной сцене звонка Есенина, такой живой, звонкий голос по телефону воспроизводят траекторию сказочного мотива об ударившейся оземь птице, которая возрождается в новом качестве.

Взволнованность судьбой ближнего – доминанта ее личности, даже когда ей самой нанесена жестокая душевная рана. Драматическая сцена прощания Саши с Андреем дана с точки зрения Есенина, который оказывается случайным незамеченным наблюдателем. Внутренняя речь Кима комментирует происходящее: в спутнике Саши он узнает «Бородатого» – могильщика (или, как еще именуется его Ким, похоронщика), с которым нес гроб и опохмелялся, ожидая Сашу на кладбище. Из подслушанного диалога он узнает, что Бородатый тоже писатель, который нашел письма Радищева, но не опубликовал своего исследования из-за навязываемого ему соавторства. После увольнения он из протеста пошел работать могильщиком. Так, с подачи Есенина, персонаж (до называния его имени Сашей) обретает два именованья – метонимический через деталь внешности (Бородатый) и по роду занятий (Могильщик / Похоронщик). Бородатый отвергает упрек Саши в том, что можно было выбрать другую работу, пойти, к примеру, в сторожа (заметим, что пожарным наблюдателем, дежурившим на вышке, работал Чижииков): «Сторожить – не моя стихия!» [11, с. 72].

Во время прощального разговора Саша несколько раз называет имя возлюбленного – Андрей [11, с. 71], но он остается для зрителя «бесфамильным», что симптоматично в контексте мотива отъезда героя за границу из страны, где он теперь «все

ненавидит», включая и Сашу, которая, по его словам, «предала его», отказавшись эмигрировать. Имя «Андрей» создает ситуацию припоминания «первого русского диссидента» [15] Курбского. По иронии судьбы, когда фильм «Тема» все же вышел на экраны в 1986 году, имя «Андрей» уже могло вызывать ассоциацию с оставшимся за рубежом Тарковским. В книге «Тема. Киносценарий» 1989 года, где помимо сценария была опубликована беседа «Послесловие к Теме» сценаристов Г. Панфилова и А. Червинского, актеров И. Чуриковой и М. Ульянова с кинокритиком Александром Липковым, персонаж, роль которого в фильме исполнял С. Любшин, ни одним из участников разговора не назван по имени, видимо, сознательно, чтобы избежать возможной аберрации ассоциативного ряда.

Миф о свободе писателя в кинокартине «Тема» исследуется как парадоксальное сочетание внешних и внутренних факторов и связан с семантикой «легкости» письма. Андрей, которого, по словам Саши, хватило бы на «сто книг» [11, с. 71], не может принять внешний фактор навязываемого ложного соавторства и сам останавливает свою работу, становится «могильщиком», что в литературном контексте имеет свои аллюзивные проекции. Такой выбор как нарочитое, «скандальное» высказывание не приемлет Саша, которая, наоборот, готова поделиться своей темой с драматургом Есениным. Ее личное участие может стать трамплином в обнародовании истории Чижикова, хотя она и сомневается, что творчество поэта будет нужно людям. Саша не думает о присвоении темы Чижикова, она рассказывает о нем и туристам, и Есенину, не опубликовав книги, не претендуя на статус первооткрывателя. Об этом феномене рассуждают А. Червинский и Г. Панфилов в интервью А. Липкову:

«А. Ч. При всей своей скромности, если хотите, смиренности это человек с очень активной жизненной позицией. Если Бородатый болезненно переживает, что найденные им материалы выйдут под чужой фамилией, то Саша сама готова отдать все, что собрала о Чижикове, Киму Есенину. Ей не важно, вспомнет ли он ее в своей книге, важно лишь, чтобы о Чижикове узнало как можно больше людей.

Г.П. О своей выгоде она не думает совершенно – только об идее. Такое душевное качество называется самоотречением,

самоотверженностью. Это, с моей точки зрения, правдивый образ. Есть у него и прототипы. Я встречал их в музеях Владимира, Суздаля, Ленинграда...» [11, с. 91].

Есенин понимает, что так бывает в жизни, должно происходить, что человек возрождается духовно, захваченный каким-то впечатлением. Он тоже хочет «ударить в набат», говоря Саше, что она его «ангел» и «подарила ему тему». Зрителю не очень-то верится в возможность такого преобразования героя, и авторы иронически поддерживают ощущение, что «коготок увяз», с помощью колоритной детали: Ким не может угнаться за Сашей, потеряв в снегу калошу.

Киму представляется, что есть счастливицы, кому пишется легко: от гения Шекспира (Саша отрицает эту мысль: «Гению всегда трудней») до «бедного гения» Чижикова (и здесь Саша возражает: «Он мучился косноязычием», то есть не пелось ему легко, как птичке). Есенин рассуждает про себя о «хитром казаке» Шолохове, Льве Толстом, Распутине и Астафьеве, Вампилове, которые сторонились столичной суеты, сохраняя в себе незамутненность восприятия живой жизни. Он думает, что, разорвав путы внешней несвободы, поменяв локацию, сможет обрести свободу внутреннюю. Есенин и хотел бы ухватиться за тему Чижикова, но она не дается ему. И гордого и непреклонно осуждающего Андрея Чижик не может утешить. Место Кима Есенина должно быть между «охранять» и «хоронить», но он не может найти ни «своей» темы, ни искренней интонации. Возвращаясь после встречи с Сашей на кладбище, Ким записывает на чистом листе: «Тема», с подзаголовком «Провинциальные встречи»: не история Чижикова, но история самого Есенина в Суздале может стать той темой, которая вернет смысл в его жизнь и работу.

На контрасте он застаёт за работой графомана Пащина, который задорно печатает очередной опус про идеального писателя и честного гаишника, полностью исключив конфликтную сторону в реально имевшей место встрече с инспектором Синицыным. Оказывается, что легко пишется только Пащину. «Без черновиков шпарит» [11, с. 65] – не без зависти комментирует про себя Ким. Пащину не нужна внешняя свобода, рамки для него комфортны, а внутренний конфликт

невозможен из-за предельного цинизма. Кто такой *Игорь Пащин* – когда-то герой войны, а теперь безвредный автор макулатуры или губитель писательской дружины – остается вопросом.

Название фильма «Тема» и имена персонажей работают на создание образа литературы как искусства, объединяющего людей (помимо их воли и желания) в поиске преодоления той или иной несвободы. Кинокартина представляет пример глубокой литературоцентричной по своим приемам разработки системы образов, где имя каждого персонажа обладает внутренней формой и создает многомерное семантическое пространство диалога с феноменами русской культуры. «Некоторые важнейшие смыслы, то, что А.А. Потебня называл внутренней формой (образ образа, образ идеи) <...>, рождаются, как видим, из совокупности деталей и совокупности приемов» [9, с. 34].

Литература:

1. Безенкова М.В. Тема творчества и трансформация экранной картины мира в фильмах Глеба Панфилова (на примере фильмов 60-80-х годов XX века) // *Философия и культура*. – 2019. № 8.
2. Бицилли П. М. Избранные труды по филологии М.: Наследие, 1996. 709 с.
3. Виноградова Н.В. Имя персонажа в художественном тексте: функционально-семантическая типология. Диссертация на соискание ученой степени канд. филол. наук. 10.01.08. Тверь, 2001. 214 с.
4. Вихрев Е.Ф. Палех [Электронный ресурс] URL: <https://litlife.club/books/313415/read?page=20> (Дата обращения: 01.03.2026).
5. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 910 с.
6. Демин В. Горестная жизнь человека с портфеле // *Кинопанорама: Сов. Кино сегодня*. Выпуск 3-й. – М.: Искусство, 1981. 335 с.
7. Есенин С.А. Собр. соч. В 5 т. М.: Художественная литература, 1967. Т. 3.

8. Завгородняя Г.Ю. Ю.И. Минералов о философии языка и творчества в теории А.А. Потебни // Вестник Литературного института имени А.М. Горького. М., 2020. № 2. С. 78–84.

9. Минералов Г.Ю., Минералова И.Г. Увлекательный Александр Грин: стиль, развивающий духовно-нравственный слух // Литература в школе. 2023. № 4. С. 25–36.

10. Некрасов Н.А. Собр. соч. В 3 т. М.: Художественная литература, 1971. Т. 1.

11. Панфилов Г., Червинский А. Тема: киносценарий. М.: Искусство, 1989. – 119 с.

12. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 17 т. М.: Воскресенье, 1995. Т. 3, кн.1.

13. Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. 595 с.

14. Фомичев С.А. Метаморфозы пословицы о синице // Русская литература. 2013. Выпуск № 4. С. 139–145.

15. Фортунатов В.В. Российская история в лицах // [Электронный ресурс] URL: <https://www.livelib.ru/book/112268/readpart-rossijskaya-istoriya-v-litsah-vladimir-fortunatov/~55> (Дата обращения: 01.03.2026).

16. Piotr Waśala Попытка анализа фильма Глеба Панфилова Тема как интертекстуального диалога с русским культурным наследием// Acta Polono-Ruthenica XXV/4, 2020.

Образ поэта-творца в творчестве В.В. Маяковского. Традиция и индивидуальный стиль

У А.С. Пушкина есть стихотворение «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824). Лирический герой (Поэт) придерживается мнения о важности творчества для себя. Однако книгопродавец доказывает, что в нынешний век так невозможно. Свет нуждается в поэзии, поэтому безвыходно, проходя в печать, поэзия служит для общества и становится товаром. И в итоге герои приходят к компромиссу. Книгопродавец подсказывает, как сочетать позицию романтика и при этом отвечать запросам времени:

Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.
<...>
И признаюсь – от вашей лиры
Предвижу много я добра [16, Т. II. с. 195].

Согласие поэта подчёркнуто автором на уровне организации текста. А именно смещением графической сегментации. Так, последняя строчка написана прозой:

Поэт
Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся.
1824 г. [16, Т. II. с. 195]

«Вождь русского футуризма» [13, с. 13] В.В. Маяковский в похожем по названию произведении «Разговор с фининспектором о поэзии» (1926) также придаёт прозаические черты своей миссии, так как ведёт разговор с человеком, занимающимся финансами. И приравнивает поэзию к долгу государству, то есть им он платит государству, как платят налоги. Однако истинный эквивалент – и есть слово поэта. В стихах «воскресение» [8, Т. 7, с. 125], «бессмертье» [8, Т. 7, с. 125] для людей в будущем. А рифма поэта «и ласка, и лозунг, и штык, и кнут» [8, Т. 7, с. 126] в настоящем – это и есть цена.

Именно такая игра на контрасте и слиянии нескольких противоречивых позиций – такой же принцип творчества В.В. Маяковского, как и у А.С. Пушкина. Жизнь гораздо сложнее, её невозможно постичь, имея одну категоричную точку зрения.

Далее вспомним строки из «Поэта и толпы» (1828) А.С. Пушкина, где люди «каменеют в разврате» [17, Т. III, с. 86], «бесстыдны, злы, неблагодарны» [17, Т. III, с. 86], иными словами ограничены и порочны, а поэты:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
<...> рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв [17, Т. III, с. 86].

Проанализируем, как изображено противопоставление поэта и толпы в поэме «Облако в штанах» В.В. Маяковского. В 1914 году в статье «И нам мяса!» В.В. Маяковский обозначил, что «Сегодняшняя поэзия – поэзия борьбы» [7, Т. 1, с. 314]. Отсюда именно поэт и должен открыто вступать во все битвы за нравственное и духовное совершенство общества.

При этом В.В. Маяковский указывает на пороки людей. Сравняет окружающую лирического героя среду с «городом-лепрозорием» [10, с. 25], где «золото и грязь изъявили проказу» [10, с. 25].

Обрисовывая толпу, призывает поэтов не творить ради её признания («вы не смеете просить подачки!» [10, с. 24]). В этом он схож с позицией А.С. Пушкина. Тот тоже давал наставление в стихотворении «Поэту» (1829): «не дорожи любовью народной» [17, Т. III, с. 175]. Нет и не может быть у истинного творца более сурового судьи, чем он сам. Это выражено и у Пушкина: «Ты сам свой высший суд» [17, Т. III, с. 175]. И у Маяковского. А ещё признание своей деятельности лирический герой видит в прогрессе:

Мы сами творцы в горящем гимне –
шуме фабрики и лаборатории [10, с. 25].

При этом у Пушкина в стихотворении «Поэт и толпа», поэт уверен, что поэзия не должна исправлять недостатки сограждан.

Гнездятся клубом в нас пороки.
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы слушаем тебя.
Поэт.
Подите прочь – какое дело
Поэту мирному до вас! [17, Т. III, с. 86]

Для поэта утилитарность поэзии невозможна, тогда умерщвляется её божественная сущность [3]. Для В.В. Маяковского как раз было важно быть и слугой народа. Поэты должны быть образцом, среди грязи, они «чище венецианского лазорья» [10, с. 25], солнце меркнет от золотых россыпей их душ. Кроме того, для него «сакральность» искусства как раз и выражена в слиянии с бедами людей, в принятии их. Он верит в будущее людей и в их спасение.

Но мне –
люди,
и те, что обидели –
вы мне всего дороже и ближе [10, с. 26].

Лирический герой В.В. Маяковского готов положить душу на алтарь счастливого будущего. Человек – образ и подобие Бога, поэтому в этой смелости и разрыве с порочной толпой, но в служение ей через своё искусство и есть значение творчества для В.В. Маяковского в его время. Так и сочетается позиция Пушкина о творчестве, независящем от толпы, и индивидуальный образ идеи В.В. Маяковского.

При этом в позиции отражения гражданского долга через творчество В.В. Маяковский близок мнению А.С. Пушкину. Вспомним, что написал А.С. Пушкин в стихотворении-послании «Друзьям» (1828 г.)

Беда стране, где раб и льстец
Одни приближены к престолу,
А небом, избранный певец
Молчит, потупя очи долу [17, Т. III, с. 48].

В.В. Маяковский если видел разрушительные процессы в мире или отечестве, наступал «на горло собственной песни» [9, Т. X, с. 281] и обрисовывал картину происходящего.

Это отразилось и в поэме «Облако в штанах» (1915 г.). Поэма «Облако в штанах» создавалась в 1914–1915 годах, то есть в период начала Первой мировой войны (В России она началась 1 августа 1914 года). Заимствуя идеи древнерусской словесности, В.В. Маяковский передаёт настроение через пейзаж. Между картиной человеческой жизни и картиной природы проходят созвучия [2]. Тучи, озверевший гром, «невероятная качка» [10, с. 29] на небе в природе, а у людей брань, война, потрясающая жизнь людей. Ещё поэт включает образ Бисмарка:

и небе лицо секунду кривилось
суровой гримасой железного Бисмарка [10, с. 29].

Бисмарк не был современником событий (1914–1918 гг.), но он их предвосхитил и задал тон. Благодаря амбициям государственного деятеля Пруссии Отто фон Бисмарка возникла Германская империя в 1871 году. Например, Бисмарк захватил Лотарингию и Эльзас, ослабил мощь Франции (официально 26 февраля 1871 г. по мирному договору). Возникла империя, возникли и потребности в утверждении авторитета Германии в мировом пространстве и стремление других государств к реваншу. Это в свою очередь и стало предпосылками первой мировой войны. Образ железного Бисмарка в поэме «Облако в штанах» отображает причинно-следственную связь, а также ухмылка Бисмарка свидетельствует о насилии в мире, ведь Бисмарк считал, что вопросы истории должны решаться «кровью и железом» [1, Т. I, с. 206]. И одна из причин, что поэту необходимо служить обществу своим творчеством и им же выжигать все изъяны – военная обстановка в мире, которая несёт вред и мирному населению. Маяковский отмечал: «Можно не писать о войне, но надо писать войною» [1, Т. I, с. 309].

Далее он упоминает генерала Галифе, в противовес атмосфере в кафе. В целом пространство кафе, трактира в поэме – срез духовности людей, обобщённый образ праздности. И одновременно антитеза катастрофе, которая вовне.

Вы думаете –
это солнце нежненько
треплет по щечке кафе?
Это опять расстрелять мятежников
грядет генерал Галифе! [10, с. 29]

Галифе ассоциируется с жестоким подавлением Парижской коммуны, когда народные массы захватили власть. «При первых же военных столкновениях с коммунарами (2–4 апреля) версальцы начали обстреливать пленных. Первый обстрел был произведён генералом Галифе» [4, с. 247].

Вообще обращение к ярким фигурам прошлого, для объяснения настоящего было в памятниках древнерусской словесности. Так имена Ярослава Мудрого, Олега Гореславича / Святославича, Романа Святославича, упомянутые в «Слове о полку Игореве» тоже даны с целью показать причинно-следственную связь, предпосылки событий 1185 года: «Были века Трояна, минули годы Ярослава, были и войны Олеговы, Олега Святославича. Тот ведь Олег мечом раздоры ковал и стрелы по земле сеял. Вступает он в золотое стремя в городе Тмутаракани» [19]. Следовательно, гражданское чувство художника слова обуславливает обращение к прошлому, чтобы извлечь уроки истории для настоящего. Отсюда и В.В. Маяковский в поэме «Облако в штанах» воздействовал на современников, особенно на своих коллег-поэтов, используя знакомые, доступные для них примеры из мировой истории. И.Г. Минералова отмечает: «он оказывается деятельным созидателем культуры и искусства будущего, но он и серьёзный исследователь (а значит, *аналитик*) происходящего в культурном мире» [11, с. 35].

И другие традиции древнерусской литературы заметны в творчестве В.В. Маяковского. Например, автор «Слова о полку Игореве» поднимал вопрос о том, как творить в настоящее время. Его памятник был откликом на происходящие события, неизбежно отягощающие Отечество – брань народная внутри страны и нажива на этой брани внешнего врага (половцев). «Начаться же этой песне по былям нашего времени, а не по обычаю Боянову!» [19].

Не подходил стиль Баяна не только из-за его возвышенной, песенной манеры. Б.А. Рыбаков писал, что отход «от традиций Бояна связан со стремлением к объективному изображению действительности» [18, с. 26]. Отречение от Бояна означало призыв к «общерусской объективности» [18, с. 26], в то время, как речь Бояня была узко направлена, могла отвечать интересам одного княжеского рода.

Например, Боян славил потомков Владимира I и Святослава (среднего сына Ярослава Мудрого), которым достался Чернигов. Так воспевал Романа Святославича. Роман Святославич Красный активно поддерживал Олега Гореславича в междоусобицах в 1077–1079 годах, подключал к помощи половцев, когда боролся с Всеволодом Ярославичем в городе Воинь (возле Переяславля): «Пришел Роман с половцами в Воиню. Всеволод же стал у Переяславля и сотворил мир с половцами. И возвратился Роман с половцами назад и когда был он... убили его половцы» [14].

Футуристы и В.В. Маяковский в начале творческого пути тоже искали новые приёмы выражения мыслей, пытались уйти от прошлого: «Только *мы* – *лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве. Прошлое тесно» [15, с. 7]. И В.В. Маяковского в поэме «Облако в штанах» также волнует проблема тематики и сущности творчества. Он был против пения «вдохновенных простаков» [10, с. 26]. Не признавал чрезмерного внимания поэтов к изяществу слога [10, с. 28]. Для истинной поэзии важна глубина и даже тяжесть мыслительной работы, а также мощь и сила воздействия словом.

Как вы смеее называться поэтом
и, серенький, чирикать, как перепел!
Сегодня
надо
кастетом
кроиться миру в черепе! [10, с. 28]

Собственно, таким новатором был и автор «Слова полку Игореве», который не только обрисовал эпоху конца XII века, но и рассуждал о том, каков в его время должен быть поэт, как обращаться со словом, слово-самоцель.

В период отечественных бед возникает потребность в создании нового, в желании писать так, чтобы «царапать» [20, с. 40] словами, побуждать к лучшему. Поворот истории влечет за собой изменения в языке. Новое невозможно без существующего опыта, который также проявляется в творчестве В.В. Маяковского. Это показывает его многогранность, как творца. В статье «Россия. Искусство. Мы» он напишет: «Русская литература (новейшая) числит в себе непревзойденные образцы слова. Это та литература, которая <...> вытекала не из подражания вышедшим у «культурных» наций книгам, а из светлого русла родного, первобытного слова, из безымянной русской песни. Ему дорогу!» [7, Т. 1, с. 320].

Дополним, что данная статья была написана в период Первой мировой войны. И В.В. Маяковский в ней выступал против рабского подражания Западу. Он желал видеть непревзойденную красоту исконно в русском и создавать свои непревзойденные образцы. «Пора знать, что для нас «быть Европой» – это не рабское подражание Западу, <...> а напряжение собственных сил в той же мере, в какой это делается там!» [7, Т. 1, с. 319–320].

В XVIII веке стойко отстаивал национальную идентичность поэт, значимый для В.В. Маяковского – М.В. Ломоносов. Именно он выразил противоположное мнение, относительно норманской теории Миллера о происхождении государства от скандинавов в 1749 г. М.В. Ломоносов акцентировал внимание на развитой государственности и самобытности языка и культуры: «ибо им говорили <...>, поляне, бужане, кривичи, древляне, новгородские славяне <...> и проч. <...> следовательно, сам собою состоит уже от самых древних времен» [5, Т. 6, с. 29].

Выше мы подтвердили, что В.В. Маяковский не спорит с творчеством предшественников, а скорее отталкивается от него, находясь в диалоге. В стихотворении «Разговор с Анакреоном» (1757–1761). М.В. Ломоносов заявляет об эстетических принципах, также отталкиваясь от предшественника. Ломоносов хоть и отдаёт приоритет лирике гражданской, но старается и подчеркнуть опыт Анакреона. С каким жаром, воздыханьем, поэтичностью Анакреон писал о любви, столь поэтично и живо Ломоносов желал писать о России:

Тебе я ныне подражаю
И живописца избираю,
Дабы потщился написать
Мою возлюбленную Мать.

О мастер в живописстве первой,
Ты первой в нашей стороне,
Достоин быть рожден Минервой,
Изобрази Россию мне,
Изобрази ей возраст зрелой
И вид в довольствии веселой,
Отрады ясность по челу
И вознесенную главу [6, с. 290].

Ломоносов открыл, что можно рисовать словесно судьбы России, но быть, как Анакреон, но только не певцом любви, а певцом Отечества.

Маяковский несколько в другом ракурсе освещает тему любви. В поэме «Облако в штанах» он пишет о поэтах пошляках, слёзно чирикающих о любви. Он обрушивается на современников, которые прячутся от реалий времени, от истинных проблем толпы. Они выбирают рассуждать о барышнях, цветочках, а значит ведут за собой такие же легкомысленные «уличные тыщи» [10, с. 24].

При этом Маяковский не отделял любовь от творчества. В композиции «Облако в штанах» и показано, что из личной трагедии любви рождается поэзия, призванная охватить масштаб трагедии отечественной и всемирной. Пока человек не познает личную боль, он не осознает всеобщую. Он и «певец любви», и певец долга перед страной. «От любви до революции, и всё в пределах одного произведения» [12, с. 15], – как пишет учёный Ю.И. Минералов.

Традиции связаны с тем, что В.В. Маяковский воплощает идеи прошлых мастеров слова, вступает с ними в диалог, иногда в полемику, а индивидуальный стиль в том, какую же он занимает позицию в связи с духом времени. Позиция – утилитарность искусства, и одновременно выражение лирического Я. Осознавая силу слова, воспринимая поэзию, как

службу, лирический герой в творчестве В.В. Маяковского идёт за будущим для толпы, «поэзией-мятежом», открывая путь к спасению. Он платит государству, но в стихах бессмертие, а значит и проявление таким образом божественного высокого искусства. Следовательно, в периоды государственных изменений перед творцами встаёт проблема их гражданского участия, а значит проявляется их способность подчинять собственный стиль настроениям времени, не утрачивая словесность, как творческую литургию.

Литература:

1. Бисмарк Отто фон. Мысли и воспоминания: в 3 т. / пер. с нем. под ред. проф. А.С. Ерусалимского. М.: Гос. соц.-экон. изд., 1940–1941. Т. 1. 1940. 335 с.

2. Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Электронный ресурс: http://az.lib.ru/w/weselowskij_a_n/text_0060.shtml (Дата обращения: 26.03.2024).

3. Карпушкина Л.А. Владимир Маяковский: пушкинское и «антипушкинское» // Владимир Маяковский и его традиция в поэзии. Исследования. Общество с ограниченной ответственностью Агентство «Литера», 2005. С. 60–72.

4. Керженцев П.М. История Парижской коммуны 1871. 2-е изд. М.: Соцэкгиз, 1959. 511 с.

5. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. 6: Труды по русской истории, общественно-экономическим вопросам и географии. 1747–1765 гг. Т. 6. 1952. 689 с.

6. Ломоносов М.В. Избранные произведения. М.; Ленинград: Сов. писатель. [Ленингр. отд-ние], 1965. 579 с.

7. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. – М.: Гослитиздат, 1955–1961. 13 т.; Т. 1: 1912–1917. Т. 1. 1955. 464 с.

8. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. – М.: Гослитиздат, 1955–1961. 13 т.; Т. 7: Вторая половина 1925 – 1926. Т. 7. 1958. 535 с.

9. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. – М.: Гослитиздат, 1955–1961. 13 т.; Т. 10: 1929–1930. Т. 10:

Стихотворения. Эпиграммы. Лозунги и реклама (1929–1930). Поэма. Во весь голос. Стихи детям 1925–1929. 1958. 383 с.

10. Маяковский В.В. Поэмы. стихотворения. М.: Правда, 1989. 560 с.

11. Минералова И. Г. Владимир Маяковский: черты стиля эпохи и свой голос // Вестник Литературного института им. А.М. Горького. 2005. № 1. С. 30–42.

12. Минералов Ю.И. Владимир Маяковский сегодня и всегда // Вестник Литературного института имени А.М. Горького. 2005. № 1. С. 3–16.

13. Минералов Ю.И. Контуры стиля эпохи: (художественный синтез в русской поэзии 1920–1940-х годов). М.: Литературный ин-т им. А.М. Горького, 2007. 365 с.

14. Повесть временных лет. Подготовка текста, перевод и комментарии О.В. Творогова // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Электронный ресурс: <http://lib.pushkinskijdom.ru/?tabid=4869> (Дата обращения: 26.03.2024).

15. Пощечина общественному вкусу. Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников: [стихи, проза, статьи]. М.: Издатель Г.Л. Кузьмин, 1912. 112 с.

16. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). 4-е изд. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 2: Стихотворения, 1820–1826. Т. 2. 1977. 399 с.

17. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). 4-е изд. Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 3: Стихотворения, 1827–1836. Т. 3. 1977. 495 с.

18. Рыбаков Б.А. Петр Бориславич: Поиск автора «Слова о полку Игореве» / Б.А. Рыбаков. М.: Мол. гвардия, 1991. 286 с.

19. Слово о полку Игореве. Подготовка текста, перевод и комментарии О.В. Творогова // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Электронный ресурс: <http://lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=4941> (Дата обращения: 23.03.2024).

20. Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914 –1933). М.: Советский писатель, 1990. 544 с.

Образы цветов в творчестве А.А. Фета: новая жизнь поэтических штампов

В XIX веке существовала особая культура и даже культ цветов: садоводы-любители строят при усадьбах оранжереи, где выращивают редкие, экзотические цветы; поэт И.В. Гёте изучает цветы, делает научное открытие в ботанике²; живописцы не устают писать цветочные натюрморты, П.И. Чайковский пишет «Вальс цветов» («Щелкунчик» (1892)). И, конечно, цветы воспеты поэтами.

В творчестве А.А. Фета очень важен образ цветка – он своей краткой жизнью отражает главное в мировидении поэта: жизнь – это мгновение, «как будто мимолётный колокольчик прозвенел» («Колокольчик», 1859), но и мгновение иногда подобно целой жизни. Образ цветка как аллегория человека, жертвы быстротечного времени, вошел в литературу еще в древности, например, в псалме 102:15 с давних времен люди читают такие строки: «Дни человека, как трава; как цвет полевой, так он цветет». В XIX веке этот мотив и образ стал близок сентименталистам и романтикам: К.Н. Батюшков пишет: «Ах, мне ль твердить, что вянут розы, / Что мигом их краса пройдет. <...> И жизнь – увя! – и жизнь пройдет» («К Мальвине» (1805)); В.А. Жуковский в стихотворении «Цветок» (1811) обращается к полевому цветку с похожим размышлением:

Минутная краса полей,
Цветок увядший, одинокой,
Лишён ты прелести своей
Рукою осени жестокой.

Увы! нам тот же дан удел,
И тот же рок нас угнетает <...>

² Доказал, что разноцветные лепестки цветка – это эволюционная метаморфоза листа для привлечения насекомых и размножения.

И у А.С. Пушкина в стихотворениях «Лишь розы увядают» (1826), «Цветок» (1828) похожий мотив: «они увяли, / Как сей неведомый цветок?»

Несмотря на то, что уже в начале XIX века цветок как символ быстротечности жизни стал поэтическим штампом, А.А. Фет находит оригинальный прозаический цветочный образ, чтобы напомнить читателю о том, что наша жизнь – мгновение. В рассказе «Кактус» (1881) он предлагает читателю под вечернюю беседу, гитару и цыганские напевы полюбоваться, наверное, самым непоэтичным цветком. Цветок кактуса принёс в мир свою красоту лишь на одну ночь для продолжения рода, поэтому он вызвал среди людей, наблюдающих за ним, беседу о любви, затем к ней подключилась и музыка. Музыка заканчивается, цветок умирает, любовь проходит.

Цветы у Фета, как и у большинства поэтов, особенно романтиков, почти всегда одушевлены: см. «Цветы» (1858), «Георгины» (1859), «Осенняя роза» (1886), «Сентябрьская роза» (1890) и мн.др. Но А.А. Фет оживляет цветы почти как сюрреалистическое видение:

Как много пылких или томных,
С наклоном бархатных ресниц,
весёлых, грустных и нескромных
Отвсюду улыбалось лиц! [12, с. 284]

(«Георгины», 1859)

За вздохом утренним мороза,
Румянец уст приотворя,
Как странно улыбнулась роза
В день быстролётный сентября [12, с. 152].

(«Сентябрьская роза», 1890)

Эти живые цветы словно из Зазеркалья Л. Кэрролла³. Книгу «Алиса в Зазеркалье» (1871) А.А. Фет к моменту написания последних приведённых строк мог уже знать. Его цветы, кажется, тоже должны, «румянец уст приотворя», вот-вот заговорить, как сказочные цветы-персонажи Кэрролла:

³ Кэрролл Л. «Алиса в Зазеркалье», глава 2 «Сад, где цветы говорили».

«— Как жалко, что вы не умеете говорить!

— Говорить-то мы умеем, — ответила Лилия. — Было бы с кем!» [8, с.115].

И у Фета цветы говорят: роза беседует с соловьём («Соловей и роза», 1847), с месяцем («Месяц и роза», 1891). В XVIII–XIX веках цветы, действительно, умели говорить, и у них был свой словарь: составить букет — это все равно что написать письмо, если адресат знает, что красные роза или тюльпан — признание в любви, жёлтые сообщают о разлуке или безнадёжной любви, нарцисс упрекает в эгоизме и самовлюблённости, а плющ свидетельствует о дружелюбии... — и ещё десятки таких цветочных посланий. Язык цветов выручал, прежде всего, дам, более мужчин скованных рамками приличий и светскими условностями.

Каждый цвет уже намек, —
Ты поймешь мои признанья;
Может быть, что весь пучок
Нам откроет путь свиданья [12, с. 444].

(А.А. Фет «Язык цветов», 1847)

На таком символическом языке цветов написано и стихотворение «Хоть нельзя говорить...» (1887) — расшифровка возможна только через понимание значений образов розы, резеды, фиалки, апельсиновых цветов. В диссертационной работе К.И. Шарафадиной «“Язык цветов” в русской поэзии и литературном обиходе первой половины XIX века: источники, семантика, формы» [13] глубоко и интересно раскрыты истоки такой цветочной коммуникации в обществе и литературе, отдельная глава посвящена расшифровке цветочных иносказаний в поэзии А.А. Фета, последнего поэта русской литературы, кто обращается к ушедшему из обихода «языку цветов».

Яркая, но быстро угасающая красота цветка давно сделала его в мировой культуре символом женщины (важна и символика цвета, и символика вида: белая лилия, красная роза, фиалка...). В поэзии А.А. Фета аллегорическим образом красавицы, как и у многих поэтов, становится роза⁴ [3], хотя есть еще ландыш,

⁴ К.И. Шарафадина находит, что «в лирике Фета представлена своеобразная энциклопедия розы, где этот самый популярный литературный цветок

георгины, лилии и просто цветов. К пушкинскому стихотворению «О дева-роза, я в оковах» –

О дева-роза, я в оковах;
Но не стыжусь твоих оков:
Так соловей в кустах лавровых,
Пернатый царь лесных певцов,
Близ розы гордой и прекрасной
В неволе сладостной живет
И нежно песни ей поет
Во мраке ночи сладострастной [10, Т.1, с.400] –

обращен А.А. Фет в своем достаточно длинном (140 стихов в окончательном варианте) стихотворении «Соловей и роза»: автор в стиле персидской поэзии разворачивает диалог соловья и девы-розы в долгую беседу о невозможности быть вместе: «Ты поешь, когда дремлю я, / Я цвету, когда ты спишь» [12, с. 128]. Нельзя сказать, что стихотворение А.С. Пушкина 1824 года – это штамп, но пара *соловей и роза* – да. Она, родилась в средневековой восточной поэзии, а в XVIII – начале XIX вв. «поэзию Европы и России буквально заполонили розы, внемлющие сладкоголосым соловьям» [7, с. 110]. А в 1831 году на пушкинское «О дева-роза, я в оковах» уже писал свое «Подражание Пушкину» А. Кольцов («Соловей»). В 1850-е годы, когда в сборниках А.А. Фета публиковалось это стихотворение, от соловья и розы морщились даже самые чувствительные читательницы, что уж говорить о критиках⁵. А Фет не боится. Он через прием сужения образов

представлен чуть ли не во всем возможном многообразии фонов и интерпретаций (антологический, ориентальный, альбомно-рокаильный, мадригально-игровой, аллегорический и др.), хотя доминирующими в версиях поэта являются ботанические и литературные контексты и их соположение» [13, с. 40].

⁵ Ожидаемая критика последовала. Стихотворение дважды отказались публиковать в журнале «Современник», а «Москвитянин» откликнулся так: «Европейские поэты, любители всего нового и, следовательно, всего восточного, несколько раз пытались написать стихи на соловья и на розу, полагая, что, наговорив насчет этой птицы и этого цветка всяких бессмыслиц, всяких грез, никому не понятных и ни с чем не связанных, всяких мечтаний без цели и значения, они будут такими же великими

(Творец и его творения – ангелы – кустарник и серая птичка) создает картину рая, «где радость и счастье – привычка», однако «забыты, отвергнуты счастьем / кустарник и серая птичка» [12, с. 127]. И это уже новый поворот темы. Упавшая слеза ангела словно завершает недоделанное Творцом, и теперь соловей – ОН («Рая вечного изгнанник, / Вешний гость я, певчий странник» [12, с. 128]) и роза – ОНА (дева). Однако их поэтический диалог открывает, что счастливее они не стали – они по-прежнему одиноки, разделены самим Творцом. Этому стихотворению посвящена статья В.А. Кошелева [7] – исследователь считает его программным в творчестве А.А. Фета и называет поэмой.

Многие образы цветов в поэзии А.А. Фета благоухают ароматом востока, георгины воскрешают образ одалисок, а розы – образ восточных красавиц. В небольшом предисловии к переводу как бы⁶ стихов Гафиза⁷, персидского поэта XIV века, А.А. Фет трижды сравнивает его стихи с цветами: «Представляя на суд истинных любителей поэзии небольшой букет, связанный в моём переводе из стихотворных цветов персидского поэта...» [12, с. 606], и далее: «...цветы истинной поэзии неувядаемы, независимо от эпохи и почвы, их производившей. Напротив того, если они действительно живые цветы, – экзотическое их происхождение сообщает им особенную прелесть в глазах любителей» [12, с. 606]. А.А. Фет пишет ещё и об аромате свежести от стихов персидского поэта. Цветы как аллегория стихов частотны в начале XIX века. Например, у А.С. Пушкина читаем: «воображения минутные цветы» [10, Т. 1, с. 365] («Послание цензору», 1822), «И я люблю парнасские цветы. / Я верую в пророчества поэтов» [10, Т. 3, с. 262] («Борис Годунов», 1826) и др. Даже литературный альманах А. Дельвига называется «Северные цветы» (подробнее см. Егорова [4]). Эту аллегорию найдем и в ранних стихотворениях А.А. Фета: «Из слез моих

поэтами, как, например, турки или бухарцы. Какая самонадеянность! Господин Фет повторяет этот опыт по их следам...» [цит. по: 7, с.109].

⁶ А.А. Фет, переводя Гафиза с немецкого, был уверен в подлинности стихов, но они оказались литературной мистификацией Даумера, который спрятался за образом переводчика.

⁷ Современный вариант – Хафиз, но в статье мы будем использовать фетовское написание.

много родится / Роскошных и пестрых цветов» [12, с. 647] (перевод из Гейне, 1841). В небольшом стихотворении из «переводов Гафиза» Творец объясняет, что стихи прорастают сначала цветами в раю, а затем приходят к поэту:

«Гафиз, зачем мечтаешь,
Что сам творишь ты песнь свою?
С предвечного начала
На лилиях и розах
Узор её волшебный
Стоит начертанный в раю!» [12, с. 619]
(«Сошло дыханье свыше», 1859)

Этими словами голос свыше умирляет гордыню поэта.

В самом «букете» стихов Гафиза в переводе Фета образ цветка и особенно розы является самым частотным, порой до орнаментальной пестроты:

<...>
Потому что под запретом
Видеть райские цветы
Тяжело – и сердце гложет
Та печать, что знаешь ты.

И на что цветы Эдема,
Если в душу пролиты
Ароматы той долины,
Тех цветов, что знаешь ты?

Не орлом я быть желаю
И парить на высоты;
Соловей Гафиз ту розу
Будет петь, что знаешь ты. [12, с. 611]
(«Ветер нежный, окрыленный...», 1859)

Слово «гафиз» в переводе с арабского означает сохранять, защищать. Гафиз-поэт – это «хранитель» заветов Корана. Ошибочно было бы воспринимать образ цветка только как аллегорию красавицы, а стихотворение как любовную лирику,

обращенную к женщине. У персидских поэтов Любовь чаще всего с большой буквы, она обращена к Создателю, с которым, как считалось в раннем суфизме, можно и по-земному поговорить, и напрямую или аллегорически выразить свою любовь. Очень многие великие поэты средневекового востока – суфии, то есть влюблённые в Бога: их творчество – общение к Всевышнему. Даже в литературной мистификации, в стилистически точном подражании Даумера, с которого переводил А.А. Фет, эта обращенность сохраняется. В лирике А.А. Фета цветы – это тоже образ любви, и порой любви к небесному. В стихотворении «Месяц и роза» (1891) месяц спрашивает розу, почему «навстречу мне твой куст / Не вскрывает алых уст» [12, с. 327], но роза верна солнцу: «Жду лобзаний жарких дня, / Жду венчанного царя» [12, с. 327]. Послание «К цветам» (перевод из Шиллера, 1854) заканчивается едва ли не обожествлением цветов, правда, в античной традиции:

Жизнь и душу, страсть и речи,
Сердца нежные предтечи,
Вам теперь передаю, —
И сильнейший меж богами
Здесь под скромными листьями
Скрыл божественность свою [12, с. 633].
(«К цветам», 1854)

Образы цветов в стихотворениях А.А. Фета вбирают в себя мотивы и средневековой восточной, и романтической европейской, русской поэзии, чтобы увести автора и читателя из мира серых будней в утонченный, изысканный и одухотворенный мир. Частотные у А.А. Фета безглагольные синтаксические конструкции (назывные предложения), «нарушения» грамматических форм русского языка тоже словно ломают нормальный, рациональный мир, намеренно задерживают внимание читателя на поэтическом образе. Ю.И. Минералов в разборе одной мнимой неправильности (предлог «от» рядом со словами «цветок» и «ручей» в стихотворении «Alter ego») пишет, что «фетовские анаколуфы (намеренно “неправильные” падежные сочетания) художественно выразительнее, чем

предполагаемые здесь грамматические стандартные обороты с творительным падежом (победа над цветком, над ручьем). “Мнимые неправильности” под пером талантливого поэта – мощное средство словесно-художественной образности» [9, с. 189]. А еще А.А. Фет не боится поэтических клише – во многих образах цветов он намеренно воскрешает всем надоевшие романтические штампы, словно играя на «прозаическом» чувстве вкуса читателя середины XIX века, провоцируя одних на резкую критику, других на проживание мимолетного, но ярко цветущего мгновения. В поэзии А.А. Фета столько нового, свежего, что он мог позволить себе штампы, особенно с богатой историей, прошедшие через мысли и чувства многих поколений.

Литература:

1. Батюшков К.Н. Стихотворения. Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. Вяземский П.А. Стихотворения. М., 1997.
2. Ващенко М.А. Цветочная символика в сравнительно-культурологическом контексте: автореф. дис.... канд. культурологии. М., 2000.
3. Веселовский А.Н. Из поэтики розы // URL: http://az.lib.ru/w/weselowskij_a_n/text_1898_iz_poetiki_rozy.shtml (Дата обращения: 25.04.2025).
4. Егорова Е.Н. Флористическая символика в поэзии Пушкина // «Приют задумчивых дриады». Пушкинские усадьбы и парки. М., 2006.
5. Жуковский В.А. Сочинения. М., 1954.
6. Константинова С.К. «Цветы» и «Деревья» в лирике А.А. Фета // А.А. Фет и русская литература: Мат. Всероссийской научной конференции «XV Фетовские чтения». Курск, 2000. С.153–163.
7. Кошелев В.А. «На востоке есть у Бога заповедные места...» // Соловьёвские исследования. Выпуск 4(68). 2020. С.108–118.
8. Кэрролл Л. Полное собрание сочинений в одном томе. М., 2018.
9. Минералов Ю.И. История русской литературы XIX века (40–60-е годы): Учеб. пособие. М., 2003.

10. Пушкин А.С. Собр. соч.: в 9 т. М., 1954.
11. Фет А.А. Кактус // URL: http://az.lib.ru/f/fet_a_a/text_0040.shtml (Дата обращения: 25.04. 2025).
12. Фет А.А. Полное собрание стихотворений. Л., 1959.
13. Шарафадина К.И. «Язык цветов» в русской поэзии и литературном обиходе первой половины XIX века: источники, семантика, формы. Автореферат дис... доктора филол. наук. СПб. 2004.
14. Шарафадина К.И. Обновление традиций флоропоэтики в лирике А. Фета // LITERARY.RU. URL: https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203427472&archive=1203491298&start_from=&ucat=& (Дата обращения: 25.04.2025).

Славянский фольклор в современном синтезе искусств: «Черная книга»

Славянский фольклор занимает, пожалуй, не первое место в списке источников вдохновений для творцов различных видов искусств, особенно в сравнении с греческими или скандинавскими мифами и их производными. Это обуславливается, с одной стороны, малым количеством исторических документов и археологических находок дохристианского периода, которые давали бы однозначное представление о «космологии» славянского мира [7, с. 11–24], и, с другой стороны, «локализованностью» произведений, посвященных теме. Учитывая, что исторически и археологически обоснованными источниками о мировоззрении скандинавов считаться может, если говорить грубо, пара десятков камней с рунами, несущими в большинстве своем чисто бытовой смысл, а Старшая и Младшая Эдды написаны в более поздний период, есть основания вывести в фокус вторую из упомянутых причин.

Русскоязычная художественная литература, опирающаяся на данную тематику, как правило, не имеет выхода на международный уровень, а самое знаменитое произведение, вдохновленное среди прочего западнославянским фольклором – сага о «Ведьмаке» Анджея Сапковского (имеющая свое «видеоигровое» продолжение) – произведение, которое берет отдельные элементы из мифологии и волшебных сказок, но не ставит во главу угла следование фольклорным первоисточникам. Это можно четко понять по «переименованным» автором в первых двух книгах цикла классическим сказочным сюжетам, вроде сказки «Белоснежка и семь гномов» или сюжета об Амуре и Психее и его варианте «Красавица и Чудовище» [5]. При этом следует помнить, что сами фольклорные сюжеты, образы и даже обрядовые формы видоизменялись с течением времени, трансформируясь, подлаживаясь под новые условия функционирования традиции и языка.

Однако, популяризация фольклора народов России на территории страны в медийном пространстве ведется не только на уровне советских классических киносказок или современных мультфильмов сомнительной художественно-образовательной

ценности, но и в других областях. В 1992 году аспирант Уральского ордена трудового красного знамени государственного университета им. А.М. Горького Константин Эдуардович Шумов создает для своих детей, а затем издает настольную игру-бродилку «Шел солдат со службы», в которой он усложняет традиционную жанровую формулу. Он добавляет волшебные предметы, вдохновленные русским фольклором и ситуации-квесты, в которых игрокам нужно принимать решения в зависимости от наличия или отсутствия у них определенных предметов. В правилах также поясняется история и характер потенциально «новых» для игроков персонажей: Лешего, Кикиморы и Русалки. Игра была издана тиражом в 200 000 экземпляров и в Пермской области была крайне популярна. Несколько лет назад она получила переиздание [1].

В 2021 году выходит видеоигра под названием «Черная Книга» от пермской студии «Morteshka», и в этот раз уже кандидат филологических наук К.Э. Шумов выступает в качестве научного консультанта вместе с доктором исторических наук, профессором и член-корреспондентом РАН, этнографом Александром Васильевичем Черных, который по совместительству заведует сектором этнологических исследований Отдела истории, археологии и этнографии Пермского научного центра УрО РАН.

Первая игра студии – «Человеколось» – платформер (бродилка), в основу сюжета и визуального стиля которого легли средневековые бронзовые украшения «пермского звериного стиля». Во второй игре разработчики решили взять материал шире: она основана на общеславянском фольклоре и фольклоре Пермского края, в частности.

Владимир Белецкий, геймдизайнер и сооснователь студии утверждает: «Один из наших основополагающих принципов при разработке “Чёрной книги” и предыдущей игры – воспроизводить всё максимально близко к первоисточнику. Чтобы игрок при прохождении не просто получал фан, но и что-то для себя извлёк. Чтобы изучил немного лор игры, и это пригодилось каким-то образом в жизни» (фан – удовольствие; лор – от англ. lore – знание, мудрость, в данном случае – мир игры в его художественном и информационном наполнении – прим. Г.М.)

[2]. То есть, во главу угла ставится упор на достоверность в контексте следования фольклорному первоисточнику. Для ее достижения разработчики решают обратиться к специалистам: «...мы точно так же изучали литературу, общались со специалистами. Например, с Александром Черных. Он известный этнограф и специалист в фольклоре. Константин Шумов написал для нас внутриигровую энциклопедию. Также мы работали с музеями: для “Чёрной книги” мы обращались в архитектурно-этнографический музей “Хохловка”, в Пермский краеведческий музей. Конечно же, работали с архивами и библиотеками, и в XXI веке благодаря интернету есть много доступных источников. Собирали информацию, изучали её, кое-что отсекали, перерабатывали и превращали в игровую форму» [2]. В дополнение к сказанному можно отметить, что в титрах после финала игры можно найти список использованной разработчиками литературы, что лишний раз показывает основательность их подхода.

По сюжету, возлюбленный главной героини Василисы кончает с собой, она же не верит в возможность этого и решает согласиться на уговоры своего названного отца Деда Егора стать знаткой – ведьмой, чтобы снять печати с черной книги и получить возможность исполнить заветное желание – вернуть возлюбленного. Следует отметить, что ближе к концовке игры главная героиня спускается в преисподнюю. Данный сюжетный ход служит общей логике развития истории, хоть и слабо укладывается в христианское мировоззрение и очевидно вдохновлен более древними представлениями о загробной жизни, где переход и возвращение из мира мертвых представляются более возможными.

Действие игры разворачивается в Чердынском уезде Пермской губернии в 1879 году (данный временной период объясняет соседство христианских представлений и языческих суеверий среди деревенского населения). Действующие лица – как «деревенские», так и «городские», что отражается на их говоре, как на уровне произношения, так и на уровне употребляемых слов, характерных для времени, места и художественного пространства произведения. В диалогах между персонажами вводятся и сопровождаются всплывающими

пояснениями неизвестные для современного игрока слова: «сумлеваться», «блзнить», «бисяки», «векшица», «лопатки» и т.д. Перечень данных слов с пояснениями включает в себя как терминологию фольклорно-волшебную, так и бытовую, характерную для описываемого временного периода. Таким образом, игрок в естественной манере расширяет свой словарный запас за счет интуитивной мотивации понять смысл сказанного. С течением истории пояснения для ранее встреченных слов исчезают и аналогичным образом вводятся новые понятия.

Следующим способом такого нативного обучения оказываются ситуации, в которые попадает Василиса. Они все связаны с реальными быличками и энциклопедическими сводками, содержащимися во внутриигровой энциклопедии. Никто не заставляет игроков читать эти «дополнительные материалы», но, при этом, игрок знает, что в энциклопедии можно встретить подсказки, которые помогут ему преуспеть в конкретных ситуациях и выйти из них с наградой того или иного толка.

Сверхъестественный мир произведения дает понимание условности происходящего, авторы же стремятся до последнего опираться на те или иные источники: «...мне больше всего нравится <...> квест – про адописную икону, под которой изображены какие-то сцены преисподней: черти и демоны. Если ты поклоняешься этой иконе, ты непроизвольно поклоняешься нечистой силе. Жуткая история, и в быличках она не встречается. Это, скорее, уже поздняя городская легенда» [8], говорит Владимир Белецкий.

В игре присутствуют также ситуации, где Василиса может сесть на завалинке и послушать как поют девушки. Это восстановит ей силы, а песня окажется в той же энциклопедии с возможностью ее переслушать. Все песни – взятые из этнографических источников – были исполнены студенческим хором Пермского краевого колледжа искусств и культуры.

Наконец, в игре присутствует свобода выбора и в разрезе морали. Ведьма имеет при себе короб чертей, которых ей нужно посылать на работы, иначе они те будут ее мучить и забирать у нее силы. Работа у чертей – портить людей и всячески им досаждать. При отправлении чертей на работы главная героиня

берет на душу грехи. Со временем, у Василисы появляются варианты отправлять чертей на бесполезную работу: принести рассвет в бутылке, вить веревки из песка и т.д., однако таких видов работ всегда меньше, чем чертей. Встает выбор – пойти по пути наименьшего сопротивления или «страдать» от устраиваемых колдунье чертями мучений. Кроме того, определенные выборы на пути Василисы также позволяют получить определенное преимущество за «греховный» поступок. Аккумуляция отдельных решений приводит игрока к одной из трех концовок, соответствующих моральному облику, который он придал главной героине.

На вопрос интервьюера о возможности переноса «Черной книги» в формат мультфильма В. Белецкий отвечает: «...Мне кажется, что игровые проекты сложно переносить в киноформат. Потому что есть определённая нелинейность и сопереживание главному персонажу, которые несопоставимы с тем, что происходит во время просмотра кино. В кино ты не можешь принимать решения за персонажа. У нас в игре есть несколько стилей прохождения, несколько концовок, зависящих от решения игрока. И как это перенести?» [2]. В этой мысли разработчик поднимает очень важный вопрос: данный аспект видеоигр – непосредственная вовлеченность в процесс познания произведения – кардинально отличает опыт игрока от опыта читателя или зрителя. Но именно эта вовлеченность, мотивированная общим игровым процессом, позволяет доносить определенные идеи и эмоции легче и, порой, не менее качественно, чем в иных искусствах.

Данная игра была переведена на английский язык и переозвучена. Разработчики попытались соблюсти баланс между национальным колоритом и локализацией для зарубежной аудитории. Переводоведы из МГТУ им. Г.И. Носова (Магнитогорск) Симоненко А.Н. и Артамонова М.В. утверждают, что в рамках выборки проведенного ими исследования для передачи реалий в 40% случаев разработчиками был использован прием транслитерации и комментария, 35% реалий был переведен родовой заменой, а в 25% случаев был использован описательный перевод [6, с. 264–265]. Глава студии-разработчика в свою очередь поясняет: «...Многие вещи, которые в игре не

объясняются, защиты в культурный код русскоговорящего человека и не требуют объяснений. А англоговорящие игроки жалуются, что не всё в игре поясняется, не обо всём можно найти ответ в игровой энциклопедии. Русские же как правило пишут, что всю информацию можно найти – просто потому, что информацию, которая там не указана, они знают изначально» [2].

Таким образом, студия «Morteshka» совершила важный, пусть и не сильно заметный на данный момент, шаг в популяризации русского народного фольклора как среди русскоязычного населения, так и по всему миру – текстовый перевод был осуществлен также на китайский, японский и корейский языки. Подобное решение может обратить внимание и других разработчиков на данную тематику. Сейчас в разработке находится игра «Василиса и Баба Яга» по мотивам одноименной сказки от Санкт-Петербургской студии Baba Yaga Games, российская студия Divovision Games готовит к выходу вдохновенную славянским фольклором игру «Песнь копья», студия Distortion в марте 2024 года выпустила Slavania также опирающуюся на русские сказки и соответствующий визуальный стиль. Данные игры в меньшей степени стремятся популяризировать первоисточник, однако, тенденция на популяризацию фольклора народов России сохраняется. Исследователь-культуролог В.Э. Леонтьева пишет: «В Morteshke бережно отнеслись к этнографической тематике и создали продукт, который призван пробудить интерес к отечественной культуре, следовательно, и к изучению истории нашей Родины» [3, с. 1040].

При взгляде на «Черную книгу» как на художественное произведение, можно отметить, что в ней сочетаются все три художественные формы (словесная, музыкальная, живописная), описываемые А.Ф. Лосевым в «Диалектике художественной формы» [4, с. 124]: исходные словесные произведения в виде быличек соседствуют с оригинальным сюжетом, пусть и парафразирующим существующие; фольклорные музыкальные произведения также вписаны в сюжет игры и в определенной степени перекликаются с ним; визуальный стиль сочетает в себе как современные решения, так и традиционную лубочную живопись. Наконец, четвертая, тектоническая, телесная

художественная форма реализуется в данной игре не так выражено, как в некоторых иных игровых проектах (прим. Brothers: The Tale of Two Sons), однако взаимодействие игрока с произведением, по нашему мнению, может считаться признаком таковой формы. Комплексность данного произведения позволяет выделить эпическую художественную форму – в общей канве сюжета и в быличках, драматическую – по меньшей мере в категории катарсиса, который достигает игрок в финале, и лирическую – в песнях. И, как можно убедиться, молодые ученые всё больше уделяют внимание данному синтетическому виду искусства, что, можно надеяться, замотивирует и разработчиков обратить внимание на различные источники вдохновения, полезные не только с развлекательной, но и образовательной стороны.

Литература:

1. В Перми перевыпустят популярную игру «Шел солдат со службы». Rifeу. Электронный ресурс: https://rifeу.ru/news/perm/show_id_75754 (Дата обращения: 03.05.2024).

2. Интервью с геймдизайнером Black Book: о фольклоре и его адаптации, «клюдке» и вдохновении. Игромания. Электронный ресурс: https://www.игромания.ru/article/32239/Intervyu_s_geymdizaynerom_Black_Book_o_folklore_i_ego_adaptacii_klyukve_i_vdohnovenii.html (Дата обращения: 03.05.2024).

3. Леонтьева В.Э. «Черная книга»: популяризация отечественной культуры через компьютерные игры / В.Э. Леонтьева // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация: Сборник материалов VI Международной научной конференции, Москва, 22 апреля 2022 года / Московский художественно-промышленный институт. М.: Учреждение высшего образования «Московский художественно-промышленный институт», 2022. С. 1038–1042.

4. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стилъ. Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.

5. Сапковский А. Последнее желание. Меч Предназначения. Кровь эльфов. Час Презрения. Крещение огнем. Башня Ласточки:

[сборник: фантастические романы] / Анджей Сапковский [пер. Е.И. Вайсброта], М.: Издательство АСТ, 2019. 1340 с.

6. Симоненко А.Н, Артамонова М.В. Перевод реалий в локализации компьютерных игр // Вопросы филологии и переводоведения в контексте межкультурной коммуникации: Сборник научных статей XXXIV Международной научно-практической конференции, посвященной 175-летию И.Я. Яковлева, Чебоксары, 20–21 апреля 2023 года / Отв. редакторы Н. В. Кормилина, Н.Ю. Шугаева. Чебоксары: Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева, 2023. С. 261–266.

7. Баркова А.Л. Славянские мифы. От Велеса и Мокоши до птицы Сирин и Ивана Купалы /Александра Баркова М.: Манн, Иванов и Фербер, 2023. 248 с.

8. «Фольклорная хтонь – это эскапизм в наших реалиях»: интервью с Владимиром Белецким, основателем студии Morteshka («Черная книга»). The House Of The Dev.// Электронный ресурс: <https://thehouseofthede.com/materials/folklornaya-khton-eto-eskapizm-v-nashikh-realiyakh-intervyu-s-vladimirom-beletskim-osnovatelem-studi/> (Дата обращения: 03.05.2024).

**Особенности жанрового синтеза в малой прозе
А.С. Серафимовича
(«Воробьиная ночь», «Лесная жизнь», «Три друга»)**

Обращаясь к творчеству писателей советского периода, все вспоминают великого Максима Горького, кто-то укажет на популярного во всем мире Николая Островского и, конечно, Михаила Шолохова, но мало кто вспомнит прекрасного прозаика и художника Александра Серафимовича Серафимовича. Как будто раз данная характеристика: образцовый представитель социалистического реализма отменяет все заслуги большого мастера. Сам писатель помогал публиковаться многим молодым советским писателям, ему даже приписывали авторство «Тихого Дона», не вникая в узнаваемый стиль его произведений первых полутора десятилетий начала XX века, не замечая его собственных художественно-стилевых идей. Мы обращаемся к анализу его рассказов «Лесная жизнь», «Три друга» и «Воробьиная ночь», так как именно эти рассказы ярко демонстрируют жанровый синтез, который показывает, какие традиции русской прозы наследует писатель и как реализует в прозе приемы живописи.

«Литература творчески переломила основные контуры стиля данной переломной эпохи» – так пишет Ю.И. Минералов в своей книге «Контурные стили эпохи» [2, с. 3] о поэзии Серебряного века. Нельзя сказать, что в прозе на рубеже XIX–XX веков аналогичные процессы не происходили.

На рубеже веков меняется тенденция изображения действительности в произведениях: авторы, как и А.С. Серафимович, не смещая ракурс с изображения социальных проблем на какие-то индифферентные по отношению к общественной жизни, оказываются подлинными художниками. Теперь автору важно показать не только социальные настроения общности, но и личный внутренний мир, личные переживания своего героя, который еще лучше и выразительнее может открыть мир вокруг героя, потому что он неотъемлемая часть это внешнего мира.

А.С. Серафимович один из немногих авторов, кто создал произведения, в которых воссоздается детский мир, едва ли не

самый уязвимый тогда, когда богатым нет дела до бедных. Несомненно, произведения для детей и о детях не одно и то же, образы детей во вполне себе взрослой прозе могут поведать об обществе гораздо больше, чем представленные социально-нравственные и социально-психологические проблемы взрослых. Мы считаем, что нельзя рассматривать сказки (как он их называл сам) Многие, условно говоря, сказки А.С. Серафимовича отсылают нас к осмыслению серьезных недетских проблем. И эти проблемы автор, называвший себя пейзажистом, прибегает к таким приемам, которые открывают многосоставность, многослойность внешне простых произведений.

«Синтеза мы возжаждали прежде всего» – писал поэт Вяч. Иванов. [1, с. 37] Именно о своеобразном жанровом синтезе мы будем говорить. «Малая проза» – это довольно условное название для небольших произведений, к таким относятся **рассказы, новеллы, очерки, эссе, миниатюры, дневники, письма** – мы бы отнесли сюда еще и притчи. **Притча** – это короткий рассказ в иносказательной форме, заключающий в себе нравственное поучение (мораль). Давайте обратимся к выбранным для анализа произведениям, чтобы увидеть, как происходит синтез рассказа и притчи в сказках А.С. Серафимовича.

В рассказе «Воробьиная ночь» сюжет строится по принципу волшебной сказки, выведенному В.Я. Проппом. Принцип этот заключается в последовательности одних и тех же условий в разных сказках, но мы его постараемся объяснить несколько иначе: предыстория, проблемная ситуация, преодоление трудностей с помощью силы воли, силы духа, стремления к преодолению препятствий и мотивации преодоления, и следующий за победой хороший конец в виде вознаграждения героя. Главный герой сказки-рассказа Серафимовича «мальчик лет десяти, Вася, подручный Кирилла» [3, с. 25]. В начале сказки мы узнаем предысторию Васи и его нынешнюю жизнь, которая также может считаться предысторией к последующим событиям. Мы узнаем тяжелую жизнь маленького подручного, узнаем тяготы и сложности его жизни. В виде завязки – проблемной ситуации выступает внезапный отъезд Кирилла, он уезжает «по делам», но как позже выясняется, его дела – кутёж и выпивка.

Преодоление трудностей или, по-другому, прохождение испытания – это борьба маленького Васи сначала с самим собой и своими страхами, а потом с самым страшным – с непогодой и физическими трудностями для выполнения цели – доставки парома на другой берег. Но здесь Серафимович идёт чуть дальше обычной сказки или рассказа: перед бурей, днём, Кирилл переправляет на противоположный берег двух мужчин, которые кажутся маленькому Васе разбойниками и убийцами: «Особенно страшного ничего в нем не было, но уверенность, что это – разбойники, почему-то еще больше засела» [4, Т. III, с. 449]. К этому фрагменту мы вернемся немного позже, но нам важно упомянуть его сейчас. И после преодоления трудностей, Вася справляется с задачей, но только наполовину. Здесь автор задает риторический вопрос: «А какой была главная задача Васи: справиться с непогодой или в первую очередь с самим собой и своими страхами?» Конечно, все заканчивается благополучно, и Васю спасают эти «разбойники», даже ругают Кирилла за его безответственное отношение к маленькому мальчику, и наступает хороший конец. Для Васи это вознаграждение умножается: во-первых, он выжил, а во-вторых, он преодолел сам себя и стал уже совершенно другим человеком, т.е. повзрослел и прошёл, так называемый обряд инициации, который является незримой целью для большинства сказок. Рассмотрев фабулу, мы можем заметить, что она в точности повторяет последовательность событий в любой фольклорной сказке. Однако речь идёт о синтезе жанров, поэтому однозначно эту историю назвать сказкой нельзя, ведь нет волшебного элемента, нет борьбы за любовь, как это обычно бывает в волшебных сказках. И вот здесь возникает главный вопрос: если рассказ не имеет главной цели научить, а сказочное проявляется только в фабуле и воображении мальчика, то с какими другими жанрами или жанровыми формами этот рассказ может быть соединен? Напомним, что многие свои сказочные произведения Г.Х. Андерсен называл историями. У Серафимовича это поучительная история неожиданного взросления, где именно взгляд наивного мальчика «дописывает» жанровую линию.

Обратившись еще к одной «сказке» этого автора «Лесная жизнь», рассмотрим, какие приемы автор использует на сей раз,

создавая жанровую неоднозначность. В основе сказки все та же сказочная фабула, о которой мы говорили при анализе первого рассказа, но есть и отличительные черты. Начинается сказка также с предыстории, но здесь мы ничего не знаем о главном герое, кроме его возраста «мальчик лет двенадцати» [3, с. 38], а имя главного героя мы узнаем только в самом конце: «– Эй, вставай, Митюха!» [4, Т. III, с. 488]. Здесь нет истории жизни и описания ситуации из-за которой мальчику приходится ходить охотиться в одиночку, мы знаем только героя, который не появляется до самого конца рассказа – дядя Силантий. Но что касается следующего элемента – проблемной ситуации (испытания) – все следует по сказочной фабуле: мальчик оказывается один в лесу и к ночи остается без единого сигнала на противоположном берегу озера, в полной темноте. Сначала Митюха преодолевает себя в первый раз и справляется с «ночным монстром», а потом преодолевает себя во второй раз, когда ему мерещится медведь и внушает в мальчика страх. Здесь риторический вопрос тот же, но он более явно читается, потому что физическая угроза практически отсутствует и того самого медведя мы так и не видим, в отличие от бури, которая красочно описывается автором в первом рассказе. Вознаграждение для Митюхи такое же, как и для Васи – жизнь и пройденная инициация, но здесь отчетливее прочитывается еще один малый жанр, который упоминали в самом начале – притча. Напомним, притча – короткий рассказ в иносказательной форме, заключающий в себе нравственное поучение (мораль) [6]. И если в первом рассказе мы наблюдаем мораль скрытую (не все те, кто кажутся плохими людьми, на самом деле являются таковыми или что никогда не нужно бояться, нужно идти до конца и не сдаваться перед трудностями), то в рассказе «Лесная жизнь» мы эту мораль видим отчетливо. С одной стороны, это наказ дяди Силантия: «Ночью отчаливаешь, огонь на берегу зажигаешь, он и будет назначать направление» [4, Т. III, с. 488], который можно расшифровать как «учись прогнозировать, планировать свои действия, чтобы это помогло тебе в будущем», а с другой стороны, это почти прямым текстом сказанная пословица «Волков бояться – в лес не ходить» или, прямым языком, «не останавливайся перед трудностями, не поддавайся панике и будь

всегда наготове», потому что медведь-шатун, о котором говорил Митюха – это всего лишь его воображение и страх. «Приходилось попадать во время охоты в разные затруднительные положения, – мальчики умели быстро находить выход» [5, Т. IV, с. 471] – писал в журнале «Семья и школа» сам А.С. Серафимович. То есть, совершенно очевидно, автор предполагает педагогическое, воспитательное содержание произведения. Следует оговориться, что Серафимович мастерски вводит в этом рассказе сказочный – волшебный элемент. Нами он воспринимается как обычное ночное явление и обычный ветер, но автор смог превратить это природное явление в нечто волшебное для мальчика одним словом – для маленького мальчика, пусть и познавшего тяготы взрослой жизни, этот сильный ветер становится чем-то вроде путеводной звезды, помощника: «Кабы не ветерок...» [4, Т. III, с. 488] – в этой фразе на подсознательном уровне чувствуется детское, волшебное ощущение природы. Для двенадцатилетнего Митюхи это не просто ветер, а именно «ветерок», который спас и помог. Таким образом, здесь, в этих двух рассказах мы без труда определим синтез жанров рассказа, сказки и притчи.

И если предыдущие рассказы показывали нам действительность только от лица маленького героя и окружающей его действительности, то в третьем рассказе, к которому мы обратимся, как будто бы все по-другому. Целевой аудиторией для этого рассказа мы бы определили взрослых людей, которые могли бы читать эту сказку перед сном своим детям и видеть, как выглядит их жизнь со стороны. По словам писателя, он «хотел дать типичную хуторскую середняцкую семью, всецело поглощенную хозяйством, и представить, как в таких семьях живут и вырастают дети» [5, Т. VI, с. 436–437].

В начале сказки (в данном случае слово сказка употребляется в значении сказывать-рассказывать) мы видим правдивое описание жителей хутора и их быта: отец все время работает, мать занимается хозяйством, а самый старший из детей – Ванятка – вынужден все время следить за младшими детьми и принимать наказания за их слёзы. Мальчику это не нравится, он чувствует себя взрослым и хочет помогать родителям по хозяйству, однако те считают, что он еще мал для

такой работы. Например, наслушавшись отца, Ванятка решает погнать кабана, на что мать ему кричит: «Не трожь, пострел! Он тебе таки выпустит кишки...». [4, Т. III, с. 469] Здесь мы можем наблюдать первую часть сказочной фабулы – предыстория героя и его жизни. Герою надоело такое отношение к себе и постоянные наказания, поэтому он решает пробежаться, и, увидев коршуна, бежит за ним. Проблемная ситуация, которая следует за первым элементом фабулы реализуется в этом рассказе не так, как в предыдущих: она разорвана и сопровождает главного героя на протяжении всего рассказа. Ванятка спасает маленького зайчонка – не состоявшуюся жертву коршуна, и очень просит мать оставить зайчонка себе, но мать отвечает категорическим отказом: «Вот я тебя совсем с ним на улицу выгоню» [4, Т. III, с. 473]. Тогда главный герой идет наперекор запрету матери и прячет зайчонка под амбаром. Эту часть рассказа нельзя назвать испытанием для героя, потому что до этого он оставил сестру, все время шел наперекор родителям, пытаясь доказать, что он взрослый. Дальше, уже ночью, Ванятка пугается грозы, нам кажется, что этим автор не просто хотел продвинуть сюжет дальше, а показать, что Ванятка еще маленький, несмотря на свое стремление казаться взрослым. Главный герой не может найти мать и, в страхе, со слезами на глазах бежит на улицу. Здесь происходит встреча с его вторым новым другом – щенком. Щенок также одинок и беспомощен в этой ситуации, как и Ванятка, он также напуган и также дрожит от холода, также промок. Мальчик привел домой и маленького щенка, но оставить его не может, от матери вновь получил отказ и тайком выращивал своих новых друзей, делился с ними едой: «Увидит мать и прогонит хворостиной, а не увидит, Ванятка откроет окошко и даст каждому по корочке хлебца, припасенной с вечера». [4, Т. III, с. 477] Такие тайные взаимоотношения Ванятки и животных мы не можем назвать испытанием в прямом значении слова, потому что мальчик не первый раз ослушивается родителей, и не отстаивает их нахождение в доме активно, а просто находит лазейки взаимодействия со своими друзьями так, чтобы не навлекать на себя гнев родителей.

Далее, в фабуле происходит перелом и испытание проходит не главный герой, а его друзья – щенок и заяц, доказывая свою

верность этой семье и Ванятке в том числе. «Однажды случилось событие, которое не только помирило всех с зайцем и щенком, но и доставило обоим почетное положение». [4, Т. III, с. 477] Испытанием стало появление конокрадов на хуторе: «С улицы, осторожно скрипнув жердевыми воротами, вошли три человека; у одного был лом. Собаки с ревом вырвались из-под телеги. Им бросили несколько кусков сала с отравой. Они похватили, сейчас же стали кататься в судорогах и неподвижно вытянулись». [4, Т. III, с. 477] «Законных» собак семьи отравили, и из охранников конюшни остались только «незаконные» заяц и щенок. Они повели себя очень храбро: заяц побежал к окну барабанить лапами, чтобы разбудить хозяев, а щенок шумел и метался, чтобы отвлечь конокрадов и выиграть время для зайца. Они действовали как настоящая команда. Все закончилось хорошо, и это испытание было пройдено Ваняткиными друзьями, они вместе услышали желанное «Ничего, пушай растет» [4, Т. III, с. 478]. Нельзя сказать, что родители Ванятки тираны и злодеи (не разрешили завести мальчику питомцев), но вернемся к идее этого рассказа, которую озвучил сам автор: он хотел дать «типичную хуторскую середняцкую семью» [5, Т. IV, с. 436–437], а на хуторе, в хозяйстве, кто не работает и не приносит пользы, тот бесполезен и не нужен хозяйству, а учитывая, что семья Ванятки многодетная, то нужно понимать, чего стоит прокормить всю семью. Итак, испытание было пройдено, но ведь главный герой не проходил этого испытания, тогда к чему эта история? Ванятка, на наш взгляд, прошел два испытания: во-первых, он напросился в школу, хоть и отец, и учитель были против этого, а во-вторых, Ванятка прошел испытание дружбой. Ване не было еще даже девяти лет, чтобы идти в школу, но он, угрожая учителю своим ревом, заставил принять его в школу. Он быстро прошёл период адаптации в школе и поразил своих одноклассников дрессированными животными, которые увязались за ним по пути в школу. А потом Ванятка подрос, стал Ваней, он понял, что ни заяц, ни щенок не хотели сделать ему плохо, когда побежали за ним в школу. У Ванятки появились свои дела в хозяйстве, он стал полноправным помощником отца; щенок вырос в хорошего сторожевого пса, и его главной задачей теперь стало охранять хозяйство; заяц, как подрос, сбежал в степь

«по скошенному месту прокатился крупный заяц, остановился на секунду, присел, повел ушами и исчез, мелькнув в траве. Своя, видно, началась жизнь» [4, Т. III, с. 482]. Здесь, нам кажется, звучат ключевые слова всего рассказа – «Своя, видно, началась жизнь». Мы считаем, что испытанием Вани было именно испытание дружбой, испытание взрослением. В конце концов он прошёл обряд инициации, «переродился», то есть вступил во взрослую жизнь, которая для его детского сознания стала наградой за пройденные испытания. Только здесь мы снова выходим на сказочную фабулу и, как видим, здесь значение притчи в синтезе жанров перевесило сказочную структуру. Они все выросли, у каждого из них началась своя жизнь, появились свои обязанности и свой распорядок дня, поэтому их нельзя назвать друзьями в том детском понимании, которое было у Ваньки в начале истории, они стали настоящими взрослыми друзьями, которые, может быть, не так часто видятся и общаются, но в любой трудной ситуации наверняка помогут друг другу и не бросят в беде – вот, как нам кажется, основная мысль – мораль этой сказки. То есть, несмотря на схожесть с обычным рассказом и сказкой, все-таки можно считать этот рассказ имеющим притчевые элементы.

Важно отметить, что все рассмотренные рассказы – это прекрасная возможность сказать об органичности стиля писателя, в котором соединяются будто бы реалистическое повествование, линия сказки, назидательной истории и притчи.

Следует добавить, что раскрыть особенности стиля А.С. Серафимовича сравнение, которым часто на другом материале пользовался Ю.И. Минералов. Именно изучение работ Ю.И. Минералова и понимание его концепции анализа произведений позволили нам применить сравнить и сказочной фабулы, и сюжеты рассказов, и фрагментарные жанровые линии рассмотренных произведений и понять, почему свои рассказы писатель зачастую называет сказками.

Литература:

1. Иванов Вяч. Из области современных настроений // Весы. 1905. № 6.

2. Минералов Ю.И. Контурь стилия эпохи (Художественный синтез в русской поэзии 1920–1940-х годов) / Юрий Минералов. М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2007. 365 с.
3. Серафимович А.С. Рассказы. М.-Л.: Детгиз, 1951. 183 с.
4. Серафимович А.С. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. / А.С. Серафимович. М.: Правда, 1980. 512 с.
5. Серафимович А.С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 4. / А.С. Серафимович. М.: ГИХЛ, 1948, с. 436–437.
6. Толковый словарь С. Ожегова. Электронный ресурс: URL: <https://glosum.ru/Значение-слова-Притча-в-словаре-Ожегова>

ГЛАВА III

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

«Олимпий Радин» А. Григорьева: к вопросу о жанре

При упоминании имени А.А. Григорьева прежде всего приходит на ум его лирический герой: экзальтированный, импульсивный, разгульный. Начиная с А. Блока, принято подробно говорить о «перлах русской лирики» [1, Т. V, с. 517] – стихотворениях «О говори хоть ты со мной, подруга семиструнная...» и «Цыганской венгерке».

Но одной лирикой творчество А. Григорьева не исчерпывается. Б. Егоров справедливо отмечает «разнообразие родов и жанров, в области которых трудился Григорьев и в которых оставил значительный след (поэзия, проза, мемуары, очерки, драмы, литературная критика, театральная критика» [2, с. 5]. А страсть к литературному изобретательству – чего стоит «органическая критика»! – приводили к разного рода экспериментам.

В определенно недолгий период жизни (2-я половина 1840-х годов) А. Григорьев увлекся прозой, рассказами и повестями, что было для его скитающейся и буйной натуры шагом от чувства к мысли, от эмоции к разуму. Как отмечает автор монографии о А. Григорьеве С. Носов, «вполне логично..., что жанр повести и рассказа был им в зрелые годы оставлен. Но в годы идейного и личностного становления именно этот жанр позволял Григорьеву гордо проектировать свою судьбу, как бы проигрывать различные ее варианты» [6, с. 47] Поэзия же, хотя и ушла на второй план, по-прежнему оставалась большой творческой задачей.

Именно тогда был написан «Олимпий Радин» – одно из наименее известных произведений писателя. Синтетическое по своей природе, оно интересно своей жанровой многоплановостью. Сам автор называет его «рассказом», причем такая характеристика звучит дважды – в заголовке и самом тексте. Но можно ли в полной мере назвать этот текст рассказом, так ли все однозначно?

Повествование произведения строится на автобиографической истории о любовном треугольнике, в

который входят рассказчик (прообраз – К. Кавелин, историк и юрист), героиня (прообраз – А. Корш, безответная любовь А. Григорьева) и Олимпий Радин, наделенный чертами самого поэта. Короткий сюжет, который основан на монологах и лирических отступлениях, выглядит так. Посещая один из московских домов, рассказчик знакомится с Радиным, «дерзким человеком начитанного ума» [2, с. 176]. Между героями завязывается дружба, и однажды они наносят визит к одной семье, члены которой имеют немецкое (угадываются Корши) происхождения. Радин влюбляется в дочь, и читатель видит драматичный поворот событий: девушка делает выбор в пользу рассказчика, но не главного героя. Молодые люди женятся, а дальнейшая судьба Радина остается неизвестной, он бесследно исчезает, и Григорьев пишет: «Что случилось с ним?.. Невозможно мне сказать» [2, с. 189]. Предельно близкий сюжет отображен А. Григорьевым в прозаическом опусе «Листки из рукописи скитающегося софиста», где героиня названа Ниной. Имя «Олимпий», на наш взгляд, главному герою выбрано неслучайно. Во-первых, оно привносит романтическую маркировку, с вторых, является обыгрыванием имени самого поэта «Аполлон».

Как мы видим, названное рассказом произведение строится на повествовательном начале. В «Поэтике. Словаре актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тамарченко понятие «рассказ» дифференцируется на «рассказ прозаический» и «рассказ в стихах». Под вторым подразумевается «неканонический гибридный лирический жанр, возникший в процессе прозаизации русской лирики в 1840–1850-х гг, обладающий... фабульностью, объективированностью, предметной описательностью и т.д.» [9, с. 201]. Также из истории становления рассказа известно, что «в конце 1830-х – начале 1840-х годов за понятием «рассказ» все прочнее закрепляется значение жанрового обозначения, при журнальных публикациях становится правилом указывать, что произведение является рассказом; (наконец, во второй половине 1840-х годов с получением рассказом «права гражданства» (Белинский) возникает устойчивый термин «рассказ» в значении «повествовательное произведение малой формы, рассказывающее об одной событии» [6, с. 10]. Не исключено, что

А. Григорьев, публицист, хорошо знакомый со всеми новшествами журнальной жизни, следовал этой тенденции. В то же время не стоит забывать: со второй половины 20-х годов рассказ заявлял себя как «жанр в области романа» [там же]. И действительно, вместе с основой рассказа в произведении можно увидеть элементы романного замысла. Об этом говорит миметическая основа текста – в «Олимпии Радине» проявляется множество тем, образов и мотивов, отсылающих читателя к «Евгению Онегину», роману в стихах. В обоих произведениях есть противоположные по характеру герои (оппозиция рассказчик – Радин и Онегин – Ленский), а семья возлюбленной главного героя состоит из двух сестер и матери (Ларины). Авторское внимание при этом сфокусировано на *одной из них*, - имеющей характерное сходство с Татьяной. Сравним:

...Всегда больна
всегда таинственно-странна
она влекла к себе сильней
болезнью странною своей... [2, с. 182]

Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная боязлива,
Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой. [7, Т. VI, с. 42].

Преемственность подтверждают и другие признаки, как прямые, так и косвенные. Ведущую роль в обоих текстах играют любовные линии, отчетливо звучит московская тема. Очевидно ритмико-интонационные параллели – как и «Евгений Онегин», «Олимпий Радин» написан 4-стопным ямбом. Учитывая особое отношение А. Григорьева к А. Пушкину («Пушкин – наше всё!»), такая стилевая связь, на наш взгляд, весьма вероятна. Именно она определяет и наличие в «Олимпии Радине» переходов от абстрактных лирических отступлений к детализированному повествованию, как это реализовано в «Евгению Онегине». Но еще одна композиционная особенность проливает свет на жанровый ландшафт произведения. Относительно прозаических принципов А. Григорьева Б. Егоров отмечает следующее: «Кризисность мировоззрения Григорьева еще больше усиливала исконную лихорадочную страстность его повествования. Повести

становились все более клочковатыми, разорванными на отдельные эпизоды, слабо связанные между собою. Да и писались они, видимо, не на одном дыхании и не по заранее разработанному плану, а с перерывами, с надеждой на помету «продолжение следует» [3]

По всей видимости, у А. Григорьева этот подход – надо сказать, органичный для лирики – был общим не только для повести, но и для других эпических форм, будь они написаны в стихах или прозой. Утверждение Б. Егорова применительно и к «Олимпию Радину»: «перерывы» чувствуются в самой подаче повествовательных переходов, которые открывают каждую строфу, но сразу же сменяются продолжительными лирическими отступлениями. При этом А. Григорьев возвращался к произведению как к какому-то крупному замыслу, а не просто «рассказу». Во-первых, это подтверждается слишком развернутыми психологическими характеристиками героев, которые непропорциональны фабуле. Приведем несколько примеров. Вначале читатель знакомится с портретом главного героя. Его развернутость, объемность (85 из 623 строк), подробная социально-психологическая характеристика объяснима статусом главного героя. Однако затем в повествование встраивается примерно такое же по протяженности описание той самой «полурусской семьи», т.е. Коршей, причем всех ее членов по отдельности. Зарождается мысль, что такие масштабные описательные планы должны предполагать гораздо большую протяженность фабулы, чем мы видим в произведении, а слова «судьба», «борьба», «обреченность», постоянные символы григорьевской лирики, приводят к ретардации повествования. Во-вторых, та самая «надежда на помету «продолжение следует», о которой говорилось выше, выражена исчезновением главного героя Радина в финале, и это является признаком крупной формы. В порядке ассоциации добавим, что исчезновение Радина после любовных неудач отдаленно напоминает отъезд и путешествие Онегина, главного героя *романа в стихах*.

Еще один взгляд на жанровую природу «Олимпия Радина» связан с поэмным началом. В монографии «Аполлон Григорьев: судьба и творчество» С. Носов прямо называет это произведения

поэмой, не давая, правда, каких-либо дополнительных разъяснений. Такое мнение высказывалось еще в начале XX века И.Н. Розановым, который находил преемственность между произведением А. Григорьева и лермонтовских поэмам «Мцыри» и «Демон»: «Любопытно, что ту же фамилию «Радинъ» носить герой драмы Лермонтова «Два брата». Какъ и у Плещеева, цѣликомъ заимствуется лермонтовскій стихъ: «Грозой оторванный листокъ» [8, с. 253]. Также И.Н. Розанов указывает на внутреннее перерождение главного героя, которое, как и у демона, связывалось с мотивом ожидания. На наш взгляд, в стилевом отношении связь с лермонтовской традицией оказывается глубже и многообразнее. Композиционное сходство строится, в первую очередь, на оформлении начала произведения. А. Григорьев применяет парафразис для обозначения места и времени: «Тому лет шесть иль пять назад, не меньше только, – но в Москве / Ещё я жил...» [2, с. 175]. Сравним: «Немного лет тому назад, там, где, сливаясь, журчат, обнявшись, будто две сестры струи Арагвы и Куры...» [4, Т. II, с. 469]. О трансформации лермонтовской строки говорит еще и тот факт, что не помнить в точности времени столь значимых событий собственной жизни невозможно («шесть иль пять назад...»). Конструкцию «шесть иль пять» нельзя воспринимать буквально, и она является не чем иным, как измененным «немного». Стоит обратить внимание и на сочетание «но в Москве», в которой мотивация использования союза «но» неочевидна. Какому месту или городу противопоставлена Москва? С одной стороны, Петербургу: биография А. Григорьева связана с двумя городами. С другой стороны, «но в Москве» может означать «не в Грузии». Как уже было сказано, по сюжету именно Олимпий Радин наделен чертами самого А. Григорьева, однако здесь же автобиографический мотив касается повествователя. Вернувшись в Москву, именно *А. Григорьев* познакомился с семейством Коршей, что привело к страданиям и неудачному браку с Лидией, сестрой Антонины. Здесь можно зафиксировать автобиографический *перевертыш*. Принцип перевертыша использован и в других образах. Ожидаемо, что «грозой оторванным листком» и «цветком» должен быть Радин, а им оказывается его возлюбленная, наделенная «странной болезнью»,

о которой мы говорили выше. «Мцыри», напомним, «слаб и гибок, как тростник» [там же]. Мотив же бегства, являющийся общим для главных героев двух произведений, проявлен в конце «Олимпия Радина» и в начале «Мцыри». При этом нужно учесть, что бегство Мцыри привело к реализации принципа двоемирия, к постижению свободы, а в «Олимпии Радине» причины бегства другие. В соответствии с поэтным жанром герой проходит испытание, после чего, по всей вероятности, меняется его мировоззрение и миропонимание: самолюбие «дерзкого человека» уязвлено, случившееся не может пройти бесследно, и душевная боль провоцирует бегство. Это, впрочем, также можно трактовать как проявление романтических черт, отсылающих к поэмым традициям М. Лермонтова.

Литература:

1. Блок А.А. Собрание сочинений в 8 томах. М.-Л.: Художественная литература, 1960–1965.
2. Григорьев А.А. Стихотворения. Поэмы. Драммы. / Подг. текста, сост. вступ. статья и примеч. Б.Ф. Егорова. СПб.: Академический проект, 2001.
3. Егоров Б.Ф. Художественная проза Ап. Григорьева. Электронный ресурс: <http://grigoryev.lit-info.ru/grigoryev/kritika/egorov-hudozhestvennaya-proza-ap-grigoreva.htm> (Дата обращения: 12.05.2024).
4. Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Стихотворения и поэмы / Сост., подг. текста и примеч. Э.Э. Найдича. Л., Сов. писатель, 1989. Библиотека поэта. Большая серия.
5. Лужановский А.В. Рассказ в русской литературе 1820-1850-х годов (становление жанра): автореф. дисс... доктора филол. наук. М., 1991.
6. Носов С.Н. Аполлон Григорьев. Судьба и творчество. М.: Советский писатель, 1990.
7. Пушкин А.С. Евгений Онегин: роман в стихах // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. М.-Л., Изд-ва АН СССР, 1937 – 1959.

8. Розанов И.Н. Отзвуки Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. М.-Пг.: Изд. т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914.

9. Тамарченко Н.Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008.

**Тема счастья и приемы межтекстовых связей
в публицистике старообрядческого епископа
Михаила (Семенова)**

(на примере статьи «К Новому году», газета «Час», 1908 г.)

Публицистика епископа Михаила (Семенова) (1874–1916) была посвящена острым и актуальным вопросам начала XX века: превращение церкви в особый бюрократический институт, христианский социализм в разных аспектах его проблематики, идеалы человека, его предназначение, система ценностей. Только человек, способный воспринимать всё несовершенство мира («проказу», если пользоваться словом о. Михаила) как собственное страдание и горе, преобразит жизнь. Он должен обрести себя в духовном подвиге для всех, пройдя свою личную Голгофу. Царство Божие на земле реально и все должны участвовать в его созидании.

В 1902 г. о. Михаил переехал в Санкт-Петербург, приступив к преподаванию канонического права в столичной духовной академии. В 1905 г. еп. Сергием (Страгородским), будущим патриархом Московским, был возведен в достоинство архимандрита. Доклад В. А. Тернавцева «Русская церковь пред великою задачей» на открытии Религиозно-философских собраний в 1901 г. был ему знаком по стенограмме в журнале «Новый путь». Среди прочего речь в нем шла о том, что Церковь не должна уходить от жизни общества, а интеллигенция – принять церковно-религиозные идеалы, пока же обе стороны в глубоком разладе. Возрождение России может свершиться лишь на религиозной почве. «Настало время открыть сокровенную в христианстве *правду о земле* – учение и проповедь о христианском государстве. *Религиозное призвание светской власти, общественное во Христе спасение* – вот о чем свидетельствовать теперь наступает время», – подытоживал В.А. Тернавцев, выделяя основную мысль курсивом [12, с. 19].

Идея диалога и проповеди в среде интеллигенции не была оставлена о. Михаилом и после присоединения к старообрядцам (в 1907 г.). Для подобного разговора требовался понятный язык и, коль скоро речь идет в том числе об интеллигенции творческой, язык художественной литературы. Многочисленные

литературные аллюзии и другие приемы межтекстовых связей используются публицистом, во-первых, в русле этого призыва В.А. Тернавцева о «сближении» и диалоге (предполагается, что для интеллигентной читающей аудитории литературные отсылки не потребуют особого разъяснения). Во-вторых, межтекстовые связи обеспечивают приращение смысла того, что пытается донести публицист. Идеи о. Михаила погружаются в особый культурно-философский контекст.

Межтекстовые связи (воспользуемся простым определением А.И. Горшкова) – это «(1) содержащие в том или ином конкретном тексте (2) выраженные с помощью определенных словесных приемов (3) отсылки к другому конкретному тексту» или текстам [2, с. 72].

Вопрос о человеке естественно влечет и вопрос о человеческом счастье: в чем оно заключается? Ответ сопряжен с онтологической проблематикой: зачем жить, ради чего, к чему стремиться и т.д. Если брать только тему счастья, о. Михаил посвятил ей более 20 отдельных статей в самых разных периодических изданиях. Анализируемая статья «К Новому году», опубликованная 1 января 1908 г. в газете «Час», интересна также с точки зрения исследования рецепции художественных произведений. Приемы межтекстовых связей характерны для многих других (если не для всех) работ публициста. Тема исследуемой статьи – безволие людей в их поисках счастья, его обретение в общественно значимом труде и подвиге, социальная пассивность как примета и свойство современного человека.

Поводом для разговора о счастье обычно служил именно новый год. Статьи, приуроченные к этому празднику, можно объединить в один цикл, условно назвав его «новогодним». После 1908 г. новогодние статьи о. Михаила будут печататься только в старообрядческой периодике. Использование межтекстовых связей в них сохранится, но обретет иную специфику, которая потребует отдельного разговора.

В чем же видел счастье о. Михаил?

После краткого вступления, где обосновывалась заявленная тема (раз поздравляем «с новым счастьем!», логично разобраться, что имеем в виду), о. Михаил привлек литературный образ:

«Счастье – жизнь...

Самое ощущение жизни.

То количество пульсаций, при котором сердце горит ярким голубым огнем, как у Данко в рассказе старухи Изергиль» [7, с. 3].

Автор рассказа даже не назван. Либо это недосмотр, либо предполагается, что читающая аудитория прекрасно знает и помнит, кто написал «Старуху Изергиль» (1894 г.). Перед нами первая реминисценция, «напоминание о другом художественном произведении» [3, стб. 870]. Здесь она явно эксплицитна, то есть рассчитана на узнавание. В качестве «отсылки к известному высказыванию, факту литературной, исторической, а чаще политической жизни либо к художественному произведению» определяется в литературоведческих словарях и аллюзия [3, стб. 28]. Мы согласны с мнением А.И. Горшкова, что, когда с помощью реминисценций и аллюзий выражаются именно межтекстовые связи, то «различия между этими приемами оказываются не весьма четкими» [2, с. 83]. Филолог также отмечал тенденцию к объединению этих понятий.

Счастье надо искать в том, чтобы жить для других, даже если требуется самопожертвование. Путь к нему лежит через преодоление эгоизма и страха. В рассказе А.М. Горького противопоставлены люди-толпа и герой-одиночка, читатель должен ответить на вопрос: достоин ли человек такой жертвы, особенно – человек безликий, который не ищет подвига. Симпатии о. Михаила на стороне Данко (в статье с ошибкой – Янко), который гибнет, пусть и оставив благодарную память в веках.

Но одной реминисценции (аллюзии), одного символа (горящее сердце) мало. Мысль требует конкретизации и расширения. Поэтому сразу после «Старухи Изергиль» в статье вводится новый литературный сюжет, создающий вместе с рассказом А.М. Горького антитезу. Противопоставляются два литературных образа:

«У Елпатьевского есть маленький рассказ “Жизнь”.

Герой его, о. Алексей – сельский священник.

Целые годы, десятки лет проходят в том, что он что-нибудь мастерит по дому... Телеги, сохи, вилы... Особенно много он наделалвил... Длинными рядами стояли они на дворе.

Жизнь врывалась ему в душу со своими стонами, нуждой и горем; кричала, звала на помощь... а он... прятался в вилы» [7, с. 3].

Это другой прием межтекстовых связей – пересказ. Но здесь перепутано всё что только можно. Речь идет не о С.Я. Елпатьевском, а о другом писателе – С.Н. Миловском (псевд. – С. Елеонский). Рассказ называется «Последнее дело» (1905 г.). «Жизнь», возможно, название периодического издания, но если речь идет о литературном журнале «Жизнь», где, например, увидели свет произведения А.М. Горького («Фома Гордеев»), И.А. Бунина, В.В. Вересаева и др., то он в 1905 г. уже не выходил. Главного героя «Последнего дела» зовут не о. Алексеем, а о. Андреем.

С.Н. Миловский не ставил целью раскрыть проблематику счастья напрямую. Он в «Последнем деле» и многих других рассказах разрабатывал тему «маленького человека», только из духовной среды, работая в русле таких писателей как Г.И. Недетовский (о. Забытый), С.И. Гусев-Оренбургский. В рассказе обрисован особый тип сельского священника, замкнувшегося в собственном мирке. Герой игнорирует просьбы односельчан о помощи, которая не требует усилий (написать жалобу на мелкое сельское начальство или письмо «сыну-солдатику»), не обращает внимания на происходящее вокруг. Раньше он был совсем другим, «любил перечитывать Гоголя и выписывал “Современные известия”, где когда-то обвел карандашом сообщение о смерти критика Писарева и сбоку написал: “Жаль”» [5, с. 279]. Сделали свое дело годы, семейные горести, покой навевал хандру. Не в силах сидеть сложа руки, о. Андрей шил хомуты, тесал оглобли, мастерил сохи, вилы, грабли, которые десятками штук стояли во дворе, будучи совершенно не нужны. После тяжелой болезни священник сделал себе гроб. Он решил его «примерить», лег внутрь и заснул. Он ощутил себя счастливым, поскольку всю жизнь спал дома на сундуке, а здесь мог вытянуться в полный рост. Но пришла попадья, разбудила, о. Андрей решил взяться за другое дело – самодельные гвозди. Если

гроб придется забивать, то купленные погнутся. Этой ироничной нотой завершается рассказ.

Создавать из своего героя некий антипод Данко, тем более полемизировать со «Старухой Изергиль» С.Н. Миловский, разумеется, не помышлял. Это сделал за него о. Михаил. По его словам, вся жизнь этого героя была «игрой в прятки» с настоящей жизнью. Он – «символ *злой жизни без счастья*», – подытоживал публицист, прибегая к эмфатическим средствам (выделение курсивом) [7, с. 3].

Публицист (и это одна из отличительных его особенностей) не придает значения, во-первых, масштабу и дарованию разных писателей и, во-вторых, их происхождению. Поэтому о. Андрей из рассказа С.Н. Миловского беспроблемно сопоставляется далее со строителем Сольнесом – героем одноименной драмы Генрика Ибсена.

Сольнес – архитектор. В силу семейной трагедии и боясь головокружений, он не решается строить дома с высокими башнями. (Иначе ему по традиции нужно будет подняться к шпилью и водрузить на него венок.) Он проектирует самое обычное, добротное и, как мы сказали бы сейчас, утилитарное, жильё. Его позиция кажется о. Михаилу таким же бегством от жизни. «Постройка, эгоистичная и тупая, своего угла, – маленьких “*семейных очагов*”.., тесных домов, похожих на гроб и уставленных вилами, затканых паутиной, домов, из которых нет выхода наружу к солнцу, нет “*башенки вверх*”, к звездам (“*Строитель Сольнес*”))» – это «*полужизнь*» «*непроснувшихся*» людей, тогда как подлинная жизнь, жизнь улицы, «стучит в наши заколоченные двери» [7, с. 3]. В этой социально-этической характеристике смешиваются аллюзии к двум совершенно разным произведениям (в т.ч. по жанру, литературной значимости авторов). Для характеристики норвежского Сольнеса используются образы С.Н. Миловского (вилы, гроб) – символы бесполезного труда, социальной индифферентности. Герои двух произведений одинаково лишены счастья. Жизнь одного – ограниченная забота о собственном хозяйстве и очаге, когда человек «не видит ничего далее двери», жизнь другого – возведение домов, откуда «нет выхода наружу». То и другое – удел эгоистов.

Пульс человеческой жизни, как пишет о. Михаил далее, должен быть «срощен» с пульсом «общей жизни – той же улицей, мятущейся и плачущей, как Рахиль в Раме» [7, с. 3]. Личное (и подлинное) счастье – там, где оно соприкасается с общественной жизнью, ее муками, ее несовершенством, ее страданием, стоном и бедами. В приведенной выше цитате это подчеркивает сравнение – аллюзия к Евангелию от Матфея со ссылкой в конкретном стихе на пророчество Иеремии (избиение младенцев Иродом): «Глас в Раме слышен, плач и рыдание и вопль великий; Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться, ибо их нет» (Мф. 2:18). Евангельская аллюзия – характеристика современных (и извечных) социальных нестроений, доходящих до крайней остроты, связанных порой с деспотией власти.

Улица – это большое количество страдающих людей. Слово восходит к характеристике о. Андрея, которую в рассказе «Последнее дело» дает С.Н. Миловский: «Как жить, отец? Скажи, как надо жить! – настойчиво спрашивала улица. А о. Андрей наглухо запер свои ворота и только изредка произносил чьи-то мертвые слова о спасительности самодовлеющего труда» [5, с. 281–282]. В рассказе С.Н. Миловского мы сталкиваемся с метонимией, которая в свою очередь стала в статье о. Михаила имплицитной (скрытой) реминисценцией. Но не только.

Взяв чужой образ (сельской улицы), о. Михаил осуществил приращение смысла или, по словам А.Ф. Лосева, «идейной образности». У С.Н. Миловского это обычный троп. Метонимия, использованная в одном тексте, сохраняет значение тропа и в другом. Вместе с тем, в статье о. Михаила происходит развертывание других смысловых рядов: теперь это и улица в Иерусалиме, где свершается преступление и слышен крик горя, более того, – это всякая улица, весь внешний мир, страдающий от общественного несовершенства и насилия. За счет евангельской аллюзии, нового контекста, особого идейного оформления и обобщения возникает та «бесконечная смысловая перспектива», которая, по мнению А.Ф. Лосева, необходима, чтобы обычный образ стал символом. В статье «Логика символа» филолог и философ отмечал: «...Если в символе нет обобщения, создающего бесконечную смысловую перспективу, тогда не стоит говорить специально о символе, а вполне достаточно будет

и традиционных, школьных категорий теории литературы» [4, с. 258] (в конкретном случае – простой метонимии). Межтекстовые связи расширяют смысловой контекст, обогащают семантический план отдельных образов и всей статьи, служа одновременно для усиления экспрессивности.

Счастье *человека* (слово выделено в статье о. Михаила курсивом) достигается через сопричастность к общественным недугам и желание их исправить. Оно рождается «в надрыве переживания всех этих болей», оно мучительно. «Но сердце разорвется, – предвидит публицист возможное возражение, – если оно будет двигаться кровью из сердца улицы!» Он согласен: «Может быть» [7, с. 3]. В качестве доказательства приводятся реминисценции (аллюзии) к рассказам В. М. Гаршина «Красный цветок» и «Ночь». Сердце «разорвалось у гаршинского сумасшедшего, когда он боролся с красным цветком зла; разорвалось и у другого его же счастливец, когда он захотел вырвать из сердца “уродливого божка”, – “я”, и захотел заставить сердце биться муками чужих жизней» [7, с. 3]. Главный герой первого рассказа, увидев красные цветы во дворе психиатрической больницы, где он лечился, вообразил, что именно в них все мировое зло, и попытался уничтожить ценой собственной жизни. Герой второго рассказа (Алексей Петрович) решил застрелиться, но, перебирая события прошлой жизни, вспомнил, как когда-то случайно прочел «зеленую книжку» – Евангелие. В этот момент он по-новому понял фразу «если не обратитесь и не будете, как дети, не войдете в Царство Небесное...» (Мф. 18:3–4). Его осенило: «Это значит не ставить во всем на первое место себя. Вырвать из сердца этого скверного божка, уродца с огромным брюхом, это отвратительное Я...». «Не могу я больше жить за свой собственный страх и счет; нужно, непременно нужно связать себя с общей жизнью, мучиться и радоваться, ненавидеть и любить не ради своего “я”, всё пожирающего и ничего взамен не дающего, а ради общей людям правды, которая есть в мире, что бы я там ни кричал, и которая говорит душе, несмотря на все старания заглушить ее» [1, с. 129, 130].

Алексей Петрович умер не от выстрела, а от того озарения, которого не выдержало его сердце. Он сумел подавить

внутреннее сомнение: «Какая же польза тебе, безумный?» По мнению о. Михаила, лучше умереть именно так, «чем застыть». Он называет героя гаршинского рассказа «счастливецом», отталкиваясь от последних строк, где упомянуто, что Алексей Петрович умер «с мирным и счастливым выражением на бледном лице».

В чем характерная черта современных людей? Они, пишет о. Михаил, «влюблены в смерть» (подразумевается человеческая отгороженность от внешнего мира и социальное бездействие). Тема эгоизма усиливается и раскрывается с помощью экфрасического сюжета. Упомянув рассказы В.М. Гаршина, публицист описывает картину финского художника Юхо Риссанена:

«На носилках несут покойника... Семья вся застыла в тоске: вся ее воля и мысль около трупа. Посторонний человек взглянул в лицо покойника и *тоже застыл*... Только два человека идут и несут страшную ношу... Они упорно глядят вперед, не оглядываясь на страшного спутника, который идет за ними.

В этой картине нам хочется видеть символику, едва ли соответствующую намерениям автора.

Это похороны жизни. Мертвые хоронят своих мертвецов.

Вся жизнь, вся душа застыла, собравшись около одной точки, около “сегодняшнего дня”, около “*трупа*”, скупой эгоистической тупой и мертвой жизни, хотя иногда, может быть, и мелькает мысль, что “душа собралась” около “покойника”» [7, с. 3].

Экфрасис вводится в статью не прямо, но с помощью пересказа. За основу взята статья из той же газеты «Час», опубликованная несколькими днями ранее под псевдонимом Рубек. Она называется «О финляндском искусстве». Это общий обзор живописных работ нескольких финских художников последних лет. Мы предполагаем, что саму картину о. Михаил мог даже не видеть. Но давайте сравним. Текст Рубека:

«Есть еще картина Риссанена “Смерть”, и в ней есть тоже мгновение необыкновенной звучности. На носилках приносят (скорее, уносят. – В.Б.) покойника. Виднеется несколько лиц вокруг. Осиротелая жена с осиротелым ребенком. Они в неуклюжей ласке прижались друг к другу и застыли. Еще один

человек с любопытством заглянул в лицо покойника и тоже застыл. Всех коснулась магическая палочка, – и все замерли и переживают мгновение, которое переживают только раз в жизни. И только два человека идут и несут страшную ношу. Они упорно глядят вперед и не смеют оглянуться, за их спиной идет страшный спутник» [11, с. 3].

Сходство двух текстов очевидно. Отличие в том, что о. Михаил, отбросив стертую метафору с магической палочкой, помимо эмфатических средств (курсив) и разбивки на несколько абзацев, использует аллюзию к Евангелию от Матфея (Мф. 8:22). Это слова Христа, обращенные к богатому юноше: «Иди за Мною и предоставь мертвым погребать своих мертвецов». Аллюзия особым образом раскрывает содержание картины, обеспечивая публицисту то приращение смысла (сугубо индивидуальное), которого не увидел в этом полотне автор под псевдонимом Рубек. При этом о. Михаил сознает и предупреждает, что художник вряд ли хотел показать именно это. Рубек подходит к картине описательно, нейтрально, не нуждаясь в особых стилевых приемах. О. Михаил, напротив, ищет скрытый смысл, выражает личное понимание (хотя использует пересказ), стремится вписать экфрасис в свою систему межтекстовых связей, в контекст отобранных им литературных сюжетов и аллюзий. В итоге картина «говорит» другим «языком».

«Люди застыли, точно в смертном испуге, около тех вил и телег, которые они мастерят», – сравнивает о. Михаил. Эти «застывшие люди» с картины – антиподы героев горьковского и гаршинских рассказов. Аллюзии к рассказу С.Н. Миловского используются публицистом снова, «вплетаясь» уже в характеристику художественного полотна, в экфрасический сюжет, при том, что никаких вил и телег на самой картине нет. Следующая затем характеристика современной эпохи в статье (она же – смысловое содержание картины в понимании о. Михаила) опирается на реминисценцию (аллюзию) к «Бранду» Генрика Ибсена: «Исчезла молитва “Отец наш, который на небесах”, и осталось одно четвертое прошение. Какое здесь счастье?» [7, с. 3].

«Бранд» – драматическая поэма о бескомпромиссном священнике, убежденном, что Евангелие должно стать

действенным законом для всех сфер жизни, а не золотой книгой, спрятанной в алтаре. Это немыслимо без общественного переустройства; Бранд, главный герой, восстал против обветшалого и опошленного понимания моральных понятий, переоценивая их. Евангельское учение должно пронизывать все существо человека, «будничный труд и воскресный покой» (т.е. и всю общественную жизнь). В статье о. Михаил имеет в виду следующий обличительный монолог Бранда:

Насквозь я вижу вас, тупые люди,
Вы – души вялые, пустые груди!
Молитву, данную вам, «Отче наш»
Лишили воли крыл и вдохновенья,
И из нее доносит лепет ваш
До Бога лишь «четвертое прошение». <...>
Из общей связи вырванное, крепко
Засевшее в сердцах людских, оно
Хранится, как обломок некий, щепка
От веры всей, погибнувшей давно!..

(Пер. А. и П. Ганзен).

«Четвертое прошение» молитвы «Отче наш...» – прошение о пище, о земном: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь». По нашему мнению, персонажи финского художника вряд ли достойны такого бичующего обличения, однако о. Михаил видит иначе.

Возвращаясь снова к картине Юхо Риссанена, публицист пишет, что идеал человека – те двое, что несут носилки, бесстрастно смотрят вперед. Идут, даже если жизнь «мертва». Для счастья требуется совместная работа и понимание цели. Пусть человек смертен. Нужно не «топтаться» около покойника, а действовать, «искать скрытую в далеком море счастливую жизнь для всех» (идеал героев А.М. Горького и В.М. Гаршина). Выводом о совместном труде и поиске всеобщего счастья, вопреки счастью эгоистическому, «замкнутому», о необходимости человеческого единения завершается статья. В последних ее строках звучит цитата без атрибуции (или реминисценция): «Впереди огни» [7, с. 3].

О. Михаил не слишком высоко оценивал А.П. Чехова. В одной из ранних статей он писал, что от его творчества веет безнадежным отчаянием. Писатель не знает, что в конце концов победит: серая паутина скуки и футляра или «расширенная» светлая жизнь. «Он стучит своим молоточком – будит “мертвецов” и зовет их из могил, но слегка сам недоумекает, зачем он это делает. И поэтому смысл его стука непонятен, неясен. Куда-то зовут, но куда? К правде? Но есть ли она – он не знает» [8, с. 4]. Иное дело – творчество В.Г. Короленко. Его маленький рассказ «Огоньки» о. Михаил называл стихотворением в прозе. Герой плывет ночью по реке, и ему кажется, что горящие вдали огни костра – совсем близко. Но спутник, более знакомый с сибирской жизнью, разуверит: «Далече». Так оказывается на самом деле. Но все равно – надо плыть, грести, прилагать усилия, действовать. Тогда огни действительно приблизятся. «Но все-таки... все-таки впереди огни!» Этой строкой завершается рассказ. Здесь, полагал о. Михаил, заключена «программа всей литературной деятельности Короленко; они (огни. – *В.Б.*) определяют и его взгляды на человека, и его отношение к будущему, и мотивы его произведений. В них характеристика и оценка всей работы Короленко с точки зрения проповедующего священника; в них и отличие Короленко, как проповедника, от Чехова» [8, с. 4]. Конечно, такое утверждение может оспариваться (зачем Чехову становиться проповедником?), но пока важнее отметить другое: идеал человека о. Михаил видел в тех людях, что идут к «огням», вперед, действуют во благо других. В поздней статье «Новое счастье» (1913 г.) он констатировал: «Люди могут быть счастливы только отраженным “чужим счастьем”, которое они дали другому. Нет радости большей, как видеть счастье другого, созданное вашими руками» [9, Т. VI, с. 12].

Подведем некоторые итоги.

1. Организующим приемом в статье о. Михаила выступает система межтекстовых связей, целенаправленно отобранных автором для выражения, доказательства, комментирования собственной идеи. Она, эта система, является организующим принципом построения всего текста, служит для придания, где публицисту кажется нужным, особой экспрессивности. Система

межтекстовых связей предельно насыщена; аллюзии, пересказы и другие приемы обладают особой спецификой расположения. В этой связи необходимо отметить важное для нас замечание Ю.И. Минералова: «Прояснение картины “расположения мыслей” индивидуальным стилистом есть важный резерв художественной образности и строительный материал для индивидуального стиля» [6, с. 50]. Выступая именно таким материалом, межтекстовые связи в публицистике о. Михаила служат в том числе для «расширения» или «сгущения» (Ю.И. Минералов [6, с. 354]) художественной семантики. Представляя собой особую черту индивидуального стиля публициста, они (именно в своей общей организации, а не сами по себе порознь) воплощают «особый ход мысли, присущий данному автору, особый ход художественных ассоциаций...» [6, с. 20]. В анализируемой статье о. Михаил на основе межтекстовых связей воссоздал два противоположных типа отношения к жизни со своей оценкой каждого из них.

2. Использование межтекстовых связей вольно или невольно вынуждает публициста выступить в роли литературного критика (хотя бы короткими штрихами), давая личную оценку персонажам и произведениям. Но, несмотря на элементы литературной критики, мы в целом имеем дело с публицистикой на литературном материале.

3. Литературные и другие источники, необходимые для выражения основной идеи, могут сочетаться между собой, несмотря на художественное качество, время создания, стили, жанры, национальную принадлежность авторов. Это: 1) литература (проза, публицистика и поэзия); 2) драматургия; 3) священные тексты (Библия, Евангелие) и творения свв. отцов; 4) произведения живописи. (Вопрос о том, что представляет собой живописное полотно как «текст», переходит в область философии, мы не будем касаться этого). В отдельных случаях экфрастический сюжет «уплотняется» в своеобразную аллегория или символ, его бытование в статьях о. Михаила – особая тема для исследования.

4. Использование литературных аллюзий рассчитано на читателя из среды интеллигенции, т.е. на представителя определенной социальной группы. Межтекстовые связи

выступают также в качестве особого культурного кода. Он знаком и пишущему, и читающему.

«Светский контент» публицистики не исключает, а даже предполагает в русле диалога с интеллигенцией, предпринятого в 1901 г., и его задач, включение «церковного» (шире – христианского) «контента». Диалог, провозглашенный в 1901 г., пошел особым путем, но задал особый дискурс как совокупность общих правил для достижения понимания через текст, в данном случае (что для о. Михаила типично) – использование «светской» и «церковной» литературы в одной статье для раскрытия идеи или темы. При этом индивидуальный способ рецепции оказывает свое влияние и на индивидуальный стиль публициста. Представляется интересным сравнить статьи, предназначенные для широкой светской аудитории, со статьями на ту же тему счастья, опубликованными в старообрядческой периодике. Но уже беглое сопоставление позволит отметить, что обращение к литературным образам с их интерпретацией и переработкой в последнем случае не столь интенсивно. Это понятно: меняется дискурс (культурный код), нужно иначе отбирать и выстраивать систему межтекстовых связей.

5. При изучении межтекстовых связей возможен, условно говоря, социологический подход. В его рамках удастся показать, как разные группы (напр., духовенство) воспринимают творчество того или иного автора (авторов), что отбирают, используют, почему. Но на примере только одной анализируемой статьи о. Михаила мы видим, что он открывает отечественную и зарубежную литературу особым, только ему принадлежащим и уникальным, образом. Это дает основание говорить об оригинальном индивидуальном способе рецепции. Публицисту важен литературный образ (или экфрасис), который он может наделить в той или иной мере своим собственным содержанием, в том числе с помощью межтекстовых связей. Это позволяет увязать в публицистике слишком разные произведения. Мы видели: единственная общая черта для героев С.Н. Миловского и Генрика Ибсена («Строитель Сольнес») – замкнутая жизнь в собственном мирке. Но этого достаточно. Там, где автору представляется необходимым, он, взяв чужой образ, по-своему «упорядочивает» его, создает, говоря словами А.Ф. Лосева,

особое идейно-образное оформление, свой «определенный образом упорядоченный образ» [4, с. 259]. В отдельном случае этот образ, основой которого может стать некая деталь (троп) чужого художественного произведения, превращается в символ. Так, символом стала улица, которая в рассказе С.Н. Миловского служила обычной метонимией. Символом земных привязанностей и тщеты становятся вилы, гроб из «Последнего дела», когда используются при характеристике Сольнеса, картины Юхо Риссанена, обогащаясь особым смысловым содержанием. Публицист либо создает символ, либо придает свое понимание уже кем-то созданному образу или символу (огни В.Г. Короленко), пользуясь способностью символа разворачиваться в бесконечный ряд смыслов. Функция межтекстовых связей среди прочего состоит в их фокусировании.

Ю.И. Минералов отмечал, что индивидуальный стиль имеет сложную природу, на него влияют самые разнообразные факторы, в том числе психофизиологические [6, с. 12]. У о. Михаила был особый психотип, он жил на грани нервного заболевания, что отмечали многие его современники. «Он всегда, ежеминутно, страшно возбужден. Он не умеет оставаться неподвижным: губы, глаза, лицо, плечи, ноги – всё шевелится, поводится, “перебирается по жилкам” и решительно не может “стать в форму”», – писал в статье «Архимандрит Михаил» В.В. Розанов [10, с. 246]. Он называл о. Михаила «неформальным человеком», признавая, что это «лучшая его особенность». Отсюда в какой-то мере такая характерная черта публицистики о. Михаила, как короткий абзац: его мысль слишком «торопится», опережая движение руки по бумаге. Абзац, как известно, выделяет и смысловые акценты. Отсюда другое свойство публицистики о. Михаила, которое требует отдельного изучения: тяготение к предельно емким характеристикам со сжатым выражением мысли, которая концентрировалась бы в минимуме слов. Тут также приходят на помощь межтекстовые связи. Автор как бы действует по принципу: то, что я не успеваю вам сказать, сказано другим, перечитайте, вспомните.

Наконец, в той же связи нужно отметить ошибки памяти при использовании межтекстовых связей. То, что было когда-то прочитано, не всегда помнится точно. Например, А.М. Горький в

«Старухе Изергиль» не использует метафору «гореть ярким голубым огнем»; он сравнивает горящее сердце с солнцем, уподобляет его «факелу великой любви к людям», а сама Изергиль говорит лишь о «голубых искрах» в небе перед грозой, объясняя природное явление легендой о сгоревшем сердце. Путаница имен при отсылке к рассказу «Последнее дело» С.Н. Миловского и другие ошибки были оговорены выше.

Публицистика о Михаила (Семенова) является перспективным направлением для исследования литературной и культурной ситуации «серебряного века» с его поисками человеческого идеала. На данный момент при участии Митрополии Московской и всея Руси Русской православной старообрядческой церкви издано шеститомное собрание сочинений епископа Михаила, куда вошли все его статьи из старообрядческой периодики. Остальные работы, увы, пока остаются рассеянными по страницам самых разных газет и журналов начала XX века.

Литература:

1. Гаршин В.М. Ночь // Гаршин В.М. Сочинения. М., 1984. С. 115–130.
2. Горшков А.И. Русская стилистика М., 2001. 367 с.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. И сост. А.Н. Николюкин. М., 2001. 1600 стб.
4. Лосев А.Ф. Логика символа // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 247–274.
5. Миловский С.Н. Последнее дело // Миловский С.Н. Неизреченный свет. Сарапул, 2012. С. 277–284.
6. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). М., 1999. 360 с.
7. Михаил (Семенов). К Новому году // Час. 1908, 1 января. С. 2–3.
8. Михаил (Семенов). Короленко. СПб., 1904. 14 с.
9. Михаил (Семенов). Собрание сочинений: В 6 т. М-Ржев, 2011–2024.
10. Розанов В.В. Архимандрит Михаил // Розанов В.В. Русская государственность и общество. Статьи 1906–1907 гг. М., 2003. С. 245–249.

11. Рубек. О финляндском искусстве // Час. 1907. 25 декабря.
С. 3.

12. Тернавцев В.А. Русская церковь пред великою задачей // Записки Петербургских Религиозно-философских собраний (1901–1903). М., 2005. С. 5–19.

Читая классика...

(из опыта проведения школьного мероприятия
к 225-летию А. С. Пушкина)

Мысли Ю.И. Минералова, оставленные в его трудах, подобно хорошим классическим книгам, приглашают к сотворчеству, вдохновляют, а главное, пробуждают желание учить школьников понимать художественный текст, воспитывать любовь к чтению, ведь образования без чтения классических книг не бывает...

В преддверии 225-летия со дня рождения А.С. Пушкина в школе 2127 прошли мероприятия, посвящённые этой дате. Представляю опыт проведения одного из них.

Оформление: портрет Пушкина, книги с его произведениями, цветы и т.д.

Цель: воспитание любви к чтению.

Задачи:

- развить интерес к творчеству А.С. Пушкина;
- формировать навык выразительного чтения;
- реализовать игровые формы обучения.

Конкурсанты – учащиеся 6 кл. (9 чел.),

Зрители – участники – учащиеся 6 кл. (20 чел.),

Выступающие – учащиеся 8 кл. (4 чел.).

Жюри – учителя литературы, библиотекарь.

Место проведения – школьный кабинет литературы.

Содержание. Мероприятие включает в себя три этапа (начало, основная часть, заключение). В ходе основной части конкурсанты читают произведения Пушкина:

А) прозу,

Б) стихи,

В) пьесы.

Вопросы для зрителей (задаются перед оглашением жюри итогов участия конкурсантов в том или ином этапе).

Этап А. Из каких произведений А.С. Пушкина прозвучали строчки?

Этап Б. Чьё выступление понравилось больше?

Этап В. Почему именем Пушкина названы улицы, библиотеки и т.д.? Почему мы празднуем его юбилей?

Ответы записываются на заранее подготовленных бланках, в которых указаны этапы и Ф.И. отвечающего. Такая форма работы позволяет всем зрителям стать участниками конкурса. По итогам первого (А)этапа жюри определяет тех, кто дал больше верных ответов. По итогам (Б)второго и (В)третьего этапов – тех, кто дал более развёрнутые ответы.

Порядок выступления конкурсантов. На первый этап ребята выходят по алфавиту. Во втором этапе первым читает тот, кто набрал наименьшее количество баллов. Далее по нарастанию набранного за предыдущий этап. Первым участником третьего этапа становится лидер первого и второго этапов, затем приглашается тот, кто по баллам на 2, 3, 4, 5 и т.д. местах.

Критерии оценивания конкурсантов: эмоциональность, выразительность, соблюдение интонационных пауз, орфоэпических норм, произнесение слов без искажения.

Условия конкурса: предложенный для чтения конкурсантам текст участники выбирают на основе жеребьёвки, читают без предварительной подготовки в течение 1 минуты. По истечении отведённого времени звонок колокольчика на столе жюри даёт знать о завершении участия в этапе конкурса.

Ход мероприятия

1 этап. Начало.

Торжественный вход участников конкурса. Представление жюри.

2 этап. Основная часть.

А. Чтение строчек из прозаических произведений А.С. Пушкина.

«Повести Белкина»,

«Капитанская дочка»,

«Дубровский» и т.д.

Перед оглашением результатов первого этапа конкурса проходит выступление старшеклассников. Они рассказывают о том, какие произведения называются классическими и почему их нужно читать.

1-й выступающий. Классическими называют лучшие произведения, великолепнейшие книги, созданные на протяжении веков. Эти книги все знают. Это золотой фонд культуры. Подлинно классических книг мировой литературы не так уж много: двести или триста, смотря как считать. Например, чтобы познакомиться с основными произведениями русской классики 19 века, надо прочитать четыре тома Пушкина, три тома Гоголя, три-четыре тома Тургенева, четыре-пять томов Достоевского, один том Чернышевского, пять-шесть томов Толстого, один том Некрасова, четыре-пять томов Чехова – всего около тридцати книг.

2-й выступающий. Так ли уж много? Если читать лишь по одному тому в месяц и начинать серьёзное чтение с пятого шестого класса, то окажется, что список можно значительно расширить. И выходит, что прочитать до окончания школы двести – триста книг основного круга отечественной и мировой классической литературы вовсе не трудно. К семнадцати-восемнадцати годам нормальный развитый человек обычно заканчивает чтение главных книг; ещё лет пять он «добирает» пропущенное, а потом всю жизнь перечитывает эти книги вновь и вновь, чтобы держать их в памяти, в душе своей.

3-й выступающий. Классические книги тем и отличаются, что их можно перечитывать всю жизнь, хотя содержание их известно. Больше того, при каждом новом чтении они доставляют новое удовольствие, новую радость, не сравнимую с радостью первого чтения. Постепенно эти лучшие, классические книги наполняют наш духовный мир, и только с этого времени мы начинаем приближаться к тому, что называют: «культурным человеком».

4-й выступающий. Окончив школу и не прочитав к этому времени основных классических книг, не полюбить их, не перечитывать их – значит обмануть себя, и людей вокруг себя: все будут думать, что у тебя среднее образование, а у тебя его нет, только аттестат, но не образование. Образования без чтения классических книг не бывает...

Демонстрация слайд-шоу⁸:

⁸ Электронный ресурс: <https://ya.ru/video/preview/11594681554441545123>
(дата обращения: 02.04.2025)

Чтение стихотворения М. Цветаевой «Книги в красном переплёте». В нём поэтесса вспоминает, как большую часть времени проводила с лучшими друзьями-книгами. Оно о том, как велика роль книг в жизни человека, ведь они дают юной душе пищу для ума, пробуждают эмоции, чувства, побуждают к действиям.

Из рая детского житья
Вы мне привет прощальный шлете,
Неизменившие друзья
В потертом, красном переплете.
Чуть легкий выучен урок,
Бегу тот час же к вам, бывало,
– Уж поздно! – Мама, десять строк!.. –
Но, к счастью, мама забывала.
Дрожат на люстрах огоньки...
Как хорошо за книгой дома!
Под Грига, Шумана и Кюи
Я узнавала судьбы Тома.
Темнеет, в воздухе свежо...
Том в счастье с Бэки полон веры.
Вот с факелом Индеец Джо
Блуждает в сумраке пещеры...
Кладбище... Вещий крик совы...
(Мне страшно!) Вот летит чрез кочки
Приемыш чопорной вдовы,
Как Диоген, живущий в бочке.
Светлее солнца тронный зал,
Над стройным мальчиком – корона...
Вдруг – нищий! Боже! Он сказал:
«Позвольте, я наследник трона!»
Ушел во тьму, кто в ней возник.
Британии печальны судьбы...
– О, почему среди красных книг
Опять за лампой не уснуть бы?
О золотые времена,
Где взор смелей и сердце чище!
О золотые имена:
Гекк Финн, Том Сойер, Принц и Нищий!

Б. Чтение стихов А.С. Пушкина о весне.
«Мне вас не жаль, года весны моей» (1820),
«Птичка» (1823),
«Я был свидетелем золотой твоей весны...» (1825),
«Весна, весна, пора любви...» (1827),
«Гонимы вешними лучами» из поэмы «Евгений Онегин» (1828),
«Еще дуют холодные ветры» (1828),
Фазиль-Хану /Благословен твой подвиг новый... (1829),
«В те дни в таинственных долинах» из поэмы «Евгений Онегин» (1832),
«Теперь моя пора: я не люблю весны» (1833).

В. Чтение строчек из пьес А.С. Пушкина

«Цыганы»,
«Полтава»,
«Борис Годунов»,
«Моцарт и Сальери»,
«Скупой рыцарь»,
«Каменный гость»,
«Пир во время чумы»,
«Русалка»,
«Сцены из рыцарских времён».

Задача конкурсантов не только прочитать отрывки из текстов согласно критериям, но и продемонстрировать выразительное чтение по ролям.

Демонстрация с слайд-шоу⁹

Исполнение библиотечной песни Т. Боковой:

Если мечтаешь найти чудеса,
В сказку попасть ненароком,
Вовсе не надо бродить по лесам
И колесить по дорогам.
Привев:

⁹ Электронный ресурс: <https://ya.ru/video/preview/7974358115590800567> (дата обращения: 02.04.2025)

Есть по соседству библиотека!
В ней лекарства, словно в аптеке,
От коварства, глупости, лени
Лечат книги без промедлений.
Есть по соседству библиотека
В ней все средства для человека,
Чтобы умным стать и великим...
Пусть всегда да здравствуют книги!

В залах рядами стоят стеллажи,
Тысячи книжек на полках.
Каждый здесь что-то найдет для души,
Лишь заглянув ненадолго.
Мир приключений и царство идей,
Знаний источник и смеха:
И для детей, и для взрослых людей –
Все это – библиотека!
Очень важно для человека
Знать дорогу в библиотеку.
Протяните к знаниям руку,
Выбирайте книгу, как друга.

3 этап. Подведение итогов.

Награждение.

Звучит торжественная музыка. Жюри вручает дипломы 1, 2, 3 степени, называет того, кто получил приз зрительских симпатий. Финал мероприятия – общее фото и начало создания сборника творческих работ учащихся «Читая классика...» (эссе, стихи, рисунки...).

Литература:

1. Пушкин А.С. Сочинения. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. Т. 1–3.
2. Цветаева М.И. Избранное. М.: Эксмо, 2015. 384 с.

Книга Э.В. Лимонова «У нас была Великая Эпоха»: журнальный и книжный вариант

Книга Эдуарда Вениаминовича «У нас была Великая Эпоха» написана в 1987 [10], а опубликована впервые на французском языке в переводе Антуана Володина в 1989 году в издательстве Flammarion, которое было основано в 1876 и стало к нашему времени одним из крупнейших издательских концернов Франции.

Параллельно с этой версией готовилась и первая публикация крупного произведения Лимонова в СССР. В ноябрьском (№11) номере журнала «Знамя» печатается «У нас была Великая Эпоха». Виктория Шохина, назначенная редактором произведения, позднее рассказала историю его публикации.

«Началось всё в городе Будапеште. В перестроечном 1987 году там устраивали смычку советских и иностранных/эмигрантских писателей – конгресс «Дни мировой культуры». Лимонов был во французской делегации, но выступил как русский – как советский! – человек.

В последний день для участников конгресса устроили отходную – повезли на пароходе по Дунаю. Там Лимонов познакомился и подружился с Владимиром Лакшиным, самым известным нашим критиком, тогда первым замом главного редактора журнала «Знамя».

Лимонов сказал, что у него есть книга о послевоенном детстве в Харькове. Лакшин попросил прислать рукопись. Тут надо особо отметить: он ведь читал скандального «Эдичку», но это ничуть его не смущало – он чуял талант, и это было главным» [10].

О самом процессе редактирования Виктория Шохина пишет следующее: «Редактором этой вещи – Лимонов называл её то повестью, то романом – назначили меня. Рукопись долго читали и обсуждали, и в конце концов редколлегия попросила изъять оттуда сцены детского секса (одна сценка, надо сказать, удивительно напоминала такую же из «Исповеди Виктора Х, русского педофила», считающуюся одним из источников «Лолиты»). Переговорив с Лимоновым по телефону (он был в Париже), я детский секс аккуратно вырезала. И еще написала

маленькое послесловие, в котором постаралась объяснить, как надо понимать Лимонова и его «Великую Эпоху»...» [10].

По свидетельствам редактора, изменения были минимальными. В некоторых моментах была заменена обценная лексика, а радикальным изменениям подверглась только эта сцена. Обращая на неё внимание, стоит помнить, что роман вышел в 1989 году. Такое цензурное изъятие было логичным. А Лимонов согласился на это, т.к. ему была важна публикация крупного произведения на Родине, чтобы его открыл для себя широкий советский читатель.

Позже Эдуард Вениаминович приезжает в Москву для обсуждения публикации своих книг. Шохина говорит, что во время этой встречи осуждали цензурное изъятие из книги: «В любом случае встреча та прошла хорошо. К исключению детского секса из «Великой Эпохи» Лимонов отнёсся не без огорчения, но спокойно. Про моё послесловие сказал, что не со всем согласен, но в целом нормально» [10].

Даниил Духовский-Дубшин, литературный секретарь Эдуарда Лимонова, опираясь на его воспоминания, писал: «Лимонов досадовал, что при публикации повести в журнале «Знамя» в 1989 редакционная цензура купировала сцену раннеподросткового (да что там – детского!) секса, имевшуюся в оригинальном авторском варианте. Это как раз тот случай, когда от цензурного вмешательства вещь только выиграла» [3].

Об общем стиле книги можно сказать, что с моральной точки зрения она была лояльна к читателю. Характерный как для всего творчества Лимонова, так и для Харьковской трилогии «грязный реализм» [8, с. 45] в этой книге практически не акцентируется. Повествователь пишет, что отходит от провокационных вещей: «Автор не станет углублять терминологию, грубость была свойственна его первым, юношеским книгам, зрелому писателю грубость не к лицу» [5, с. 82]. Он разрушает свою маску литературной провокации, которая создавалась в ранних романах. Хотя само присутствие интимной сцены в авторском варианте говорит скорее не о серьезном намерении заменить стиль, но об иронии над ограничениями искусства цензурой. Тем более что в последующих изданиях рассматриваемый эпизод вернулся.

Чтобы постичь индивидуальность писателя через его словесное творчество, важно понять его стиль. Юрий Иванович Минералов в своих работах пишет о том, что стиль – это динамическое явление. «Произведение понимается не как статическая данность, а как процесс. В понятие произведения входят планы, черновики и варианты» [7, с. 359].

Творческая биография Эдуарда Лимонова очень обширна. Анализ и отдельных его произведений и понимание их в динамике творческой биографии – непростая задача. При рассмотрении фигуры этого автора действительно продуктивно рассмотрение не только различных произведений, но и вариантов одной книги: «Стиль художника «движется» отнюдь не только в порядке хронологической эволюции (по так называемым этапам творчества художника). Наблюдение и сравнение черновиков, вариантов публикуемого текста (а также различных опубликованных редакций произведений) позволяет рассмотреть в индивидуальном стиле несравненно более интересную динамику» [7, с. 353].

Посмотрим, как изъятие одной сцены отражается на тематике, проблематике, композиции произведения и образе автопсихологического героя.

Рассматриваемая сцена присутствует в главе «Афродиты, удушливая и легкая». Композиционно она находится в середине книги [5, с. 85–87]. В журнале «Знамя» отсутствие этой сцены оформлено границей – разрывом из точек, который разделяет страницу [6, с. 36]. Можно сказать, что сцена располагается в середине пути развития героя. Эта сцена композиционно и тематически связана с сильной позицией конца текста – с темой осознания ребенком смерти.

В центре романа находится детский образ автопсихологического героя Лимонова, который разворачивается от рождения и до предпоздкового возраста.

Первой термин автопсихологизм употребила Л.Я. Гинзбург, что примечательно, по отношению к классическому художественному автобиографическому циклу Л.Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность». Представляет интерес сама организация текста, пути героя в трилогии взросления. В ней освещаются самые важные ранние жизненные этапы,

акцентируется внимание на обретении героем самостоятельности и понимании им мира и общества, на чем строится проблематика подобных произведений о взрослении. У Лимонова такой трилогией является «Харьковская»: «У нас была Великая Эпоха», «Подросток Савенко, или Автопортрет бандита в отрочестве» и «Молодой негодяй». В полной версии названия второго романа даже встречается слово «отрочество».

В этом цикле 80-х годов можно узреть подлинный автопсихологизм лимоновского героя. Всю сложность и противоречивость личности в её развитии. Вот что писала Л.Я. Гинзбург о трилогии Льва Толстого: «...произведения скорее автопсихологические, нежели автобиографические», «подлинная сущность <...> документальности <...> [Толстого – Я.Л.] в той прямой и открытой связи, которая существовала между нравственной проблематикой, занимавшей Толстого, и проблематикой его героев». Толстой «творил миры и одновременно вносил в них свою личность, свой опыт, духовный и бытовой. Притом вносил откровенно, заведомо для читателя, превращая тем самым этот личный опыт в структурное начало» [1, с. 300]. Эти наблюдения исследовательницы справедливо применить и к творчеству Эдуарда Вениаминовича Лимонова.

И.Ф. Гнусова приводит следующее обобщение для термина автостопсихологизм: «Это непосредственное внесение авторского опыта в произведение, имеющее отношение и к проблематике произведения, и к его форме, и входящее, пользуясь терминологией М.М. Бахтина, как в «зону героя», так и в «зону автора». В первом случае авторский опыт включается в образ героя через его внутренние монологи и диалоги, во втором автор через так называемые «отношения» напрямую размышляет о волнующих его проблемах» [2, с. 7]. Таким образом, автопсихологизм, как подчеркивают исследователи, важен в проблематике и поэтике автобиографических или псевдоавтобиографических произведений, и через отслеживание пути автопсихологического героя раскрывается содержание художественного произведения.

Принцип создания образа героя Эдуарда Лимонова связан с таким понятием, как диалектика души. Этим термином обозначается процесс зарождения и формирования мыслей,

эмоций и ощущений человека. Детально описывается то, как противоположные психологические процессы перетекают друг в друга и взаимодействуют между собой.

Термин Н.Г. Чернышевского впервые появился в литературоведении в рецензии на повести Л.Н. Толстого «Детство» и «Отрочество» и «Военные рассказы»: «Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого – влияние общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего – связь чувств с действиями; четвертого – анализ страстей; графа Толстого всего более – сам психологический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определенным термином... Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других... как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний...» [9, Т. III, с. 422–423].

Герой Лимонова Эдик Савенко раскрывается постепенно. Художественное пространство и время романа «У нас была Великая Эпоха» открывается знакомством родителей героя в тылу во время Великой Отечественной войны. Присутствуют индустриальные пейзажи, а контекст времени вводит с первых же страниц мотив гордости повествователя за Родину. Этот же контекст ассоциативно задает тему героизма, характерную для творчества Лимонова.

Повествователь также отмечает сюжетный момент, который перерастет в будущем в конфликт героя с толпой: «Тогда же случился эпизод, многократно вспоминаемый позже матерью и наложивший вечный отпечаток на отношения выросшего младенца к народу и, в частности, к рабочему классу» [5, с. 34]. В сцене, которая разворачивается вслед за этим, мать с младенцем Эдуардом на руках выгнали из бомбоубежища во время бомбежки из-за невежественных предрассудков о том, что немцы могут слышать с самолета плач ребенка.

Будучи маленьким, Эдик восхищался отцом-военным как героем, хотя тот и не был на фронте. Этот образ героя, смешанный с детской памятью, раскрывается через множество деталей: солдатскую одежду, блестящие пуговицы и запах гуталина: «Немало часов провел Эдик со щеткой и гуталином, запустив маленькую руку по плечо во внутренность отцовских сапог, надраивая их (всегда добровольно!) ваксой, щеткой и – последний шик – с помощью куска бархата, «бархотки», до зеркального блеска. До чистки пуговиц его допускали реже, существовала опасность, что капля асидола, уроненная неуверенной рукой ребенка мимо пуговицы, попадет на китель или шинель. Над пуговицами часто трудилась мать... Когда отец уезжал в командировку, большую часть места в чемодане занимали щетки, бархотки, флакончики и банка с гуталином. Короче, в запахе гуталина, асидола и портянок произрастал ребенок. И они останутся навсегда его предпочитаемыми запахами» [5, с. 57]. Этот образ диалектически связан в детском восприятии героя с образами других военных.

Роман оканчивается сценой военных похорон. Эдуард взрослеет, сталкиваясь с конечностью бытия, которая влияет на героя (можно вспомнить, как повлияла на автопсихологического героя «Детства» Л.Н. Толстого смерть матери). Но Эдик Савенко извлекает не столько скорбь и эмпатию из этих похорон, сколько подчеркивает эстетику и торжественность момента. Герой спрашивает маму, когда встанет покойник: «Глупый ты какой еще... – Мать вдруг улыбнулась, подумав, что, может быть, и хорошо, что сын ничего не понял. Она оправила прилипшее к телу платье. – Он там навсегда останется. На кладбище... «Навсегда...» – повторил он. Он не спросил, что такое «навсегда», побоявшись, что мать сочтет его очень глупым. Она ведь произнесла это слово уверенным тоном, предполагая, что объяснения не требуется. Он стал размышлять о «навсегда», глядя на проносящийся город. Они уже ехали через город. Развалин стало меньше. За многими заборами высились краны и возились с инструментами рабочие. Туловища новых зданий высунулись до талий из-за заборов...» [5, с. 182–183].

Этот эпизод связан со сценой интимного характера. Изъятие эпизода влияет на связь главы «Афродиты, удушливая и легкая»,

находящейся в центре книги, и последней главы: «Однако никто не мог помешать ему фантазировать об их совместных посещениях киоска с мороженым. (Разница в возрасте его не смущала.) Если бы возможным стало воспроизвести его фантазии на целлулоид, вышло бы нечто среднее между свадьбой Аль Капоне <...> и военными похоронами» [5, с. 88].

Мы видим в удаленном эпизоде отчетливый мотив военных похорон, который диалектически соотносится в сознании героя с чем-то интимным и важным. Можно ли мифопоэтически рассмотреть этот эпизод? С точки зрения композиционной значимости – да. С точки зрения влияния на героя – нет. Если интимную сцену рассматривать с точки зрения мужской инициации, то в данном случае это неверно. Здесь инициатором процесса выступает не Эдик Савенко, а девочка немного старше его.

Такие сцены, написанные в традиции «грязного реализма», есть в следующем романе трилогии – «Подросток Савенко» [4, с. 243–248, с. 257–260]. Они тематически связаны между собой. Вторая сцена является конечным итогом мужской инициации автопсихологического героя. При этом действие романа «Подросток Савенко» в цикле происходит позже времени действия произведения «У нас была Великая эпоха», но детский период жизни героя по очередности написания создан последним. Соответственно, сцена из романа «У нас была Великая Эпоха» является прологом, а не кульминацией в интимном понимании автопсихологическим героем себя. Удаление рассматриваемой сцены из варианта 1989 года изменяет развитие автопсихологического образа героя, что, с другой стороны, компенсируется некоторыми кульминационными сценами других романов этой трилогии. «К сексу у лимоновского автопсихологического персонажа особое отношение. Совершая многочисленные сексуальные акты, он не столько получает удовольствие (нередко, наоборот, он испытывает негативные эмоции – вплоть до отвращения к партнерше), сколько доказывает свою силу и превосходство над остальными особями мужского пола. Во время соитий он подчеркнуто груб, физиологичен, агрессивен, не утверждает себя ласками и сантиментами» [8, с. 55].

Сцена утрачивает также вторую реминисценцию к творчеству Марселя Пруста. «С того самого не отмеченного в календаре дня запах столярного клея вызывает у автора смутное брожение чувств, действует на него афродизиак» [5, с. 87]. Хотя ее присутствие усиливает мотив памяти, связанный не только с Марселем Пруста, но и с воспоминаниями повествователя об отце. Первой апелляцией к Прусту было название одной из глав – «Под сенью девушек в гимнастерках» [5, с. 39]. Эдуард Вениаминович не избегает интертекстуальных отсылок, о чем говорит название главы «Труды и дни» [5, с. 90], пробуждающее в читателе одноименную античную поэму Гесиода.

Таким образом, изъятие эпизода делает роман стилистически более лояльным к широкому читателю. При его изъятии теряются некоторые элементы: например, частично нарушается акцентированность автопсихологического героя на теме смерти и войны, нарушается диалектика его души, та близость в его сознании позитивного и негативного, доброго и злого, взрослого и детского. Утрачивается одна из реминисценций к творчеству Марселя Пруста, вместе с чем удаляется и одна из апелляций к теме памяти, что важно для текста, разворачивающегося от лица повествователя с применением детского восприятия.

Литература:

1. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1976. 448 с.

2. Гнюсова И.Ф. Автопсихологизм как особый тип романного повествования У.М. Теккерея и Л.Н. Толстого // Вестник Томского государственного университета. Томск, 2008. С. 7–11.

3. Духовский-Дубшин Д. Пристрастная библиография Эдуарда Лимонова, составленная его литературным секретарем [Электронный ресурс]: <https://zavtra.ru/> – Режим доступа: https://zavtra.ru/blogs/pristrastnaya_bibliografiya_sochinenij_e_limonova_sostavlennaya_ego_literaturnim_sekretaryom (Дата обращения: 25.04.2023).

4. Лимонов Э.В. Подросток Савенко, или Автопортрет бандита в отрочестве. М.: «Альпина нон-фикшн», 2021. 272 с.
5. Лимонов, Э.В. У нас была Великая Эпоха. М.: Альпина нон-фикшн», 2021. 184 с.
6. Лимонов Э.В. У нас была Великая Эпоха // Знамя. 1989. № 11. С. 4–77.
7. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. 360 с.
8. Орлова А.А. Проза и публицистика Эдуарда Лимонова: дис. канд. филол. наук. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусства, 2004. 168 с.
9. Чернышевский Н.Г. Детство и отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого // Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. Москва: Гослитиздат, 1947. Т. 3. С. 421 – 431.
10. Шохина В. Лимонов в «Знамени» и после <https://www.peremenu.ru/>: Перемены. Толстый веб-журнал [Электронный ресурс]: <https://www.peremenu.ru/blog/24522> (Дата обращения: 23.04.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- 1. АЛЕКСАНДРОВ Илья Алексеевич**
Институт международного права и экономики имени
А.С. Грибоедова
кандидат филологических наук, доцент
- 2. БОЧЕНКОВ Виктор Вячеславович**
РО «Русская Православная старообрядческая Церковь»
кандидат филологических наук
- 3. ВАСИЛЬЕВ Сергей Анатольевич**
Московский городской педагогический университет,
Литературный институт им. А.М. Горького
доктор филологических наук, профессор
- 4. ДМИТРИЕВСКАЯ Лидия Николаевна**
Литературный институт им. А.М. Горького
доктор филологических наук, доцент
- 5. ЗАВГОРОДНЯЯ Галина Юрьевна**
Литературный институт им. А.М. Горького
доктор филологических наук, профессор
- 6. КАЗЕЕВА Ольга Сергеевна**
Школа 2127 г. Москвы, учитель
- 7. КАРПУШКИНА Людмила Александровна**
Литературный институт им. А.М. Горького
декан, кандидат филологических наук, доцент
- 8. КИСЛИЦЫНА Елена Александровна**
Московский педагогический государственный университет,
делопроизводитель Центра русского языка и культуры имени
А.Ф. Лосева, заместитель руководителя Лосевского семинара

- 9. КЛИНКЕО Виктория Кхамфонговна**
Литературный институт им. А.М. Горького
студентка
- 10. КУДРЯШОВА Александра Артуровна**
ГАОУ ДПО «Московский центр качества образования»
доктор филологических наук, ведущий специалист
- 11. ЛИВЕНЦЕВ Ярослав Сергеевич**
Московский педагогический государственный университет
магистрант
- 12. МИНЕРАЛОВА Ирина Георгиевна**
Московский педагогический государственный университет,
Донецкий государственный педагогический университет им.
В. Шаталова
доктор филологических наук, профессор
- 13. МИНЕРАЛОВ Георгий Юрьевич**
Московский педагогический государственный университет,
Московский государственный лингвистический университет
кандидат филологических наук, доцент
- 14. ОХАПКИНА Полина Михайловна**
Московский педагогический государственный университет
студентка
- 15. РАКОВЕНКО Полина Андреевна**
Московский педагогический государственный университет
студентка

Подписано в печать 00.00.2026 г. Формат 60x90/16
Бумага офсетная. Усл. печ.л. 10,5. Заказ №
Тираж 500 экз.
Издательство «Литера»
E-mail: litera-yar@yandex.ru

