

ВЕСТНИК
Литературного института
имени А.М. Горького

№ 1

2016

Москва
Литературный институт
имени А. М. Горького
2016

ВЕСТНИК ЛИТЕРАТУРНОГО ИНСТИТУТА имени А. М. ГОРЬКОГО

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

И.о. председателя редакционного совета — Л. М. Царева, к. экон. н., проф.
Зам. председателя редакционного совета — С. Ф. Дмитренко, к. ф. н., доцент

Члены редакционного совета:

В. Н. Аношкина, д. фил. н., проф., заслуженный деятель науки РФ (Москва)
Валерия Валуччи, д. фил. н., проф. (Италия)
Н. П. Видмарович, д. фил. н., проф. (Хорватия)
В. П. Гребенюк, д. фил. н., проф. (Москва)
М. Н. Громов, д. ф. н., проф. (Москва)
В. Н. Захаров, д. фил. н., проф. (Москва)
М. В. Иванова, д. фил. н., проф. (Москва)
Н. В. Корниенко, д. фил. н., член-корр. РАН (Москва)
В. В. Лепехин, д. фил. н., проф. (Венгрия)
М. А. Маслин, д. ф. н., проф. (Москва)
А. В. Моторин, д. фил. н., проф. (Великий Новгород)
М. В. Строганов, д. фил. н., проф. (Тверь — Москва)
А. И. Чагин, д. фил. н., проф. (Москва)
Элизабет Шорэ, д. фил. н., проф. (ФРГ, Фрайбург-им-Брайсгау)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Главный редактор — А. Н. Варламов, д. фил. н., проф.
Шеф-редактор — А. М. Камчатнов, д. фил. н., проф.

Члены редакционной коллегии:

И. И. Большев, к. фил. н., доцент
С. А. Васильев, д. фил. н., проф.
В. И. Гусев, д. фил. н., проф.
И. А. Есаулов, д. фил. н., проф.
С. Н. Есин, д. фил. н., проф.
А. И. Зимин, д. ф. н., проф.
О. А. Казнина, д. фил. н., проф.
Б. А. Леонов, д. фил. н., проф.
И. А. Шишкова, д. фил. н., проф.

Научный редактор — Е. Э. Юрчик, к. ист. н., доцент
Выпускающий редактор — Е. В. Дьячкова, к. п. н., доцент

Корректор — А. Г. Васильева

VESTNIK OF GORKY LITERARY INSTITUTE

EDITORIAL COUNCIL:

Executive chairman — L. M. Tsareva, Ph. D. (Economics), professor
Deputy chairman — S. F. Dmitrenko, Ph. D. (Philology), assistant professor

Members of the Council:

V. N. Anoshkina, Ph. D. (Philology), professor, Hon. Researcher of Russia (Moscow)
A. I. Chagin, Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
Elisabeth Cheauré, Ph. D. (Philology), professor (BRD, Freiburg i. Br.)
V. P. Grebenyuk, Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
M. N. Gromov, Ph. D. (Philosophy), professor (Moscow)
M. V. Ivanova, Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
N. V. Kornienko, Ph. D. (Philology), corr. memb. of RAS (Moscow)
V. V. Lepakhin, Ph. D., professor (Hungary)
M. A. Maslin, Ph. D. (Philosophy), professor (Moscow)
A. V. Motorin, Ph. D. (Philology), professor (Novgorod)
M. V. Stroganov, Ph. D. (Philology), professor (Tver — Moscow)
Valeria Valucci, Ph. D., professor (Italy)
N. P. Vidmarovic, Ph. D. (Philology), professor (Croatia)
V. N. Zakharov, Ph. D. (Philology), professor (Moscow)

EDITORIAL BOARD:

Chief Editor — A. N. Varlamov, Ph. D. (Philology), professor
Deputy Chief Editor — Kamchatnov A. M., Ph. D. (Philology), professor

Members of the Board:

I. I. Bolychev, Candidate of Philology, associate professor
V. I. Gusev, Ph. D. (Philology), professor
O. A. Kaznina, Ph. D. (Philology), professor
B. A. Leonov, Ph. D. (Philology), professor
I. A. Shishkova, Ph. D. (Philology), professor
S. A. Vasyliiev, Ph. D. (Philology), professor
I. A. Yesaulov, Ph. D. (Philology), professor
S. N. Yesin, Ph. D. (Philology), professor
A. I. Zimin, Ph. D. (Philosophy), professor

Scientific editor — E. E. Yurchik, Ph. D., associate professor
Managing editor — E. V. Dyachkova, Ph. D., associate professor

Proofreader — A. G. Vasileva

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<i>В. Н. Терёхина.</i> Экспрессионизм в России: факты и суждения	6
<i>И. Е. Лоцилов.</i> Маяковский, футуризм, футуристы: Из сибирской мозаики	17
<i>Е. А. Самоделова.</i> Повести и рассказы Аркадия Гайдара как отражение эпохи	34
<i>В. Е. Добровольская.</i> Мнимая инвалидность в русской волшебной сказке	46
<i>А. Н. Баранов.</i> Заметки о «Гамлете»	55

ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ

<i>М. В. Строганов.</i> Русское болото: можно ли преодолеть стереотипы восприятия?	60
---	----

ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

<i>С. А. Васильев.</i> Из лекций курса «Введение в литературоведение»: Лекции 4–5	70
--	----

ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ИНСТИТУТА

<i>М. В. Гах.</i> Победитель: На семинарах Юрия Кузнецова	95
---	----

РЕЦЕНЗИИ

Московский текстологический экстаз (<i>Б. Ф. Кольмагин</i>)	121
---	-----

SUMMARY	124
-------------------	-----

CONTENTS

THEORY and HISTORY of LITERATURE

<i>Vera N. Terekhina</i> . Expressionism in Russia: Facts and Arguments	6
<i>Igor E. Loshchilov</i> . Maykovsky, Futurism, the Futurists: out of the Siberian Mosaic	17
<i>Elena A. Samodelova</i> . Tales and Short Stories by Arkady Gaidar as a Reflection of the Epoch	34
<i>Varvara E. Dobrovolskaya</i> . Fictitious Disability in Russian Fairy Tales	46
<i>Alexander N. Baranov</i> . Some Notes on ‘Hamlet’	55

SOCIAL SCIENCES

<i>Michael V. Stroganov</i> . Russian Swamp: is it Possible to Overcome the Perception Stereotypes?	60
--	----

LITERARY EDUCATION

<i>Sergey A. Vasiliev</i> . From the Course of Lectures ‘Introduction to Literary Studies’: Lectures 4–5	70
---	----

FROM the HISTORY of the LITERARY INSTITUTE

<i>Marina V. Gakh</i> . The Winner: at the Seminars of Yuri Kuznetsov	95
---	----

REVIEWS

Moscow Textological Ecstasy (<i>Boris F. Kolymagin</i>)	121
---	-----

SUMMARY	124
-------------------	-----

В. Н. ТЕРЁХИНА¹

ЭКСПРЕССИОНИЗМ В РОССИИ: ФАКТЫ И СУЖДЕНИЯ

В статье подробно рассматривается деятельность заметных в творческом процессе русских экспрессионистских групп в России первого послеоктябрьского десятилетия. Это позволяет сделать существенные прояснения в проблеме существования экспрессионизма в русской литературе как самостоятельного художественного явления.

Если поэтика экспрессионизма проявлялась в творчестве сложившихся писателей как дополнительный элемент, обусловленный общественно-культурной ситуацией и личным опытом, то для молодых поэтов, вступавших в литературу среди «низвергающегося хаоса» и «конвульсий формирующегося народного менталитета», она казалась универсальным способом самовыражения и самоутверждения.

Проведённый анализ позволяет обосновать вывод: экспрессионистские группы были органическим продолжением и развитием русского футуризма. При непосредственном контакте с европейским экспрессионизмом их собственные находки кристаллизуются, и складывается новый язык искусства, органичный и своеобразный. Самобытный русский экспрессионизм стал ориентиром не только для постфутуристического крыла творческой молодёжи, но и для писателей других школ и направлений, что значительно расширило горизонты его распространения и влияния.

Ключевые слова: экспрессионизм, футуризм, фуисты, немецкий экспрессионизм, «Московский Парнас», Дзига Вертов, С. М. Эйзенштейн, кинематограф 1920-х годов.

Одной из наиболее актуальных проблем современного российского литературоведения стал в последнее десятилетие вопрос о русском экспрессионизме. Что это — миф или реальность? Каковы границы понятия? В чём истоки его поэтики?²

¹ Вера Николаевна Терёхина — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы имени А. М. Горького РАН (Москва, Российская Федерация); veter_47@mail.ru

² См.: Терёхина В. Н. Экспрессионизм и футуризм: русские реалии // Русский авангард 1910—1920-х годов и проблема экспрессионизма. М.: Наука, 2003; Пономарева Е. В. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов. Челябинск: Библиотека А. Мюллера, 2006; Лейдерман Н. Л. Судьбы экспрессионизма в русской литературе // Русская литература XX века: закономерности исторического

Интерпретация этого неоднозначного явления и некоторых аспектов современного научного представления о нём связана, в частности, с разрушением стереотипов деления художественной сферы в России начала XX века на реализм, символизм, футуризм и акмеизм, а также их последовательной смены в поступательном движении. Создавая укрупнённую картину литературного развития, идущего во взаимодействии и взаимопроникновении новых идей как в контексте крупных течений, так и в деятельности небольших групп и отдельных писателей, мы отмечаем диффузный характер процессов, их типологическую связь с зарубежными явлениями. Вместе с тем важным моментом исследования остаётся рассмотрение русской родословной экспрессионизма, обнаружение собственных национальных корней экспрессионизма, до сих пор нередко расцениваемого по инерции в качестве заимствованного и подражательного.

Хронологически явления, связанные с экспрессионизмом в России, относятся к первой трети XX века, когда происходило обновление религиозного, философского и художественного сознания и вместе с тем «цветение наук и искусств» сменялось «социальной энтропией, рассеянием творческой энергии культуры» [2, 71]. Впервые слово «экспрессионисты» появилось в рассказе А. П. Чехова «Попрыгунья» (1892), героиня которого по ошибке использовала его вместо слова «импрессионисты»: «...преоригинально, во вкусе французских экспрессионистов».

Экспрессионизм как одно из наиболее влиятельных художественных движений XX века формировался преимущественно на немецкой и австрийской почве. Возникнув в изобразительном искусстве (группы «Мост», 1905; «Синий всадник», 1912), он обрёл своё имя лишь в 1911 году по названию цикла картин французского художника Жюльена-Огюста Эрве, появившихся на берлинской выставке. Тогда же понятие «экспрессионизм» распространилось на литературу, кино и смежные области творчества в качестве обозначения системы, в которой в противовес натурализму и эстетизму утверждается идея прямого эмоционального воздействия, подчёркнутой субъективности творческого акта, повышенной аффектации, сгущения мотивов боли, крика, и, таким образом, принцип выражения преобладает над изображением.

Корни нового мироощущения крылись в общеевропейских тенденциях замены позитивистских воззрений иррациональными, интуитивистскими теориями Артура Шопенгауэра, Анри Бергсона, Николая Лосского, философией персонализма и экзистенциализма. Не случайно там, где складывалась близкая по напряжённой конфликтности общественная и художественная ситуация, возникали и получали самостоятельное развитие родственные экспрессионизму явления и параллели в ряде европейских культур. «Единение немецкого экспрессионизма с иностранным стало создаваться как раз перед началом войны — крепко и ощутительно, — писал Фридрих Гюбнер. — Это тесное и дружеское единение распространялось почти так же тайно и незаметно, как в прошедшие века росла какая-нибудь религиозная секта» [6, 55]. Чешские поэты, по словам немецкого исследователя, «внесли пафос морали,

развития. Кн. I: Новые художественные стратегии / Отв. ред. Н. Л. Лейдерман. Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005; *Пестова Н. В.* Случайный гость из готики. Екатеринбург, 2009; *Терёхина В. Н.* Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М: ИМЛИ РАН, 2009.

христианско-любтивное отношение ко всему». Среди приверженцев экспрессионизма в литературе были польские писатели Станислав Пшибышевский, Ежи Виткевич и немало южнославянских авторов — Иво Андрич, Мирослав Крлежа, Милош Црњанский, Гео Милев.

Трагическое мировосприятие, порождённое дегуманизацией общества и крушением традиционных гуманистических ценностей, оказалось близким русскому человеку. «Исключительное влияние Достоевского на молодую Германию» отмечал В. Жирмунский в предисловии к работе Оскара Вальцеля «Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии» [4, 5]. Более того, Томас Манн в 1922 году писал: «Действительно, то, что мы называем экспрессионизмом, это только поздняя и сильно пропитанная русским апокалиптическим образом мысли форма сентиментального идеализма» [9, 523].

Внутри русского футуризма главенствовали две тенденции — романтическая (содержательная, экспрессивная) и конструктивная (заумная, беспредметная). В декларациях и творческой практике обнаруживался широкий спектр программных, стилеобразующих и тематических признаков иных художественных движений, одни из которых воспринимались как противостоящие (натурализм, символизм), другие, не успевшие обрести целостные формы, существовали внутри футуризма на уровне тенденций (экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм).

Футуристы ощущали наибольшее совпадение с экспрессионизмом в пересмотре традиции, в поиске нового чувства жизни, в антиэстетизме. В качестве названия литературной группы в России термин «экспрессионизм» введён И. В. Соколовым летом 1919 года. Кроме группы Ипп. Соколова, существовавшей в 1919–1922 гг., к объединениям экспрессионистского свойства относятся фуисты (1921–1924), «Московский Парнас» (1922–1925) и петроградские эмоционалисты (1921–1925). Программные документы и поэтика этих небольших, но существенных для понимания русского экспрессионизма групп, возникших в послереволюционный период, составляли противовес формирующемуся ангажированному искусству.

Именно в сфере тем и мотивов экспрессионизм оказывался ближе символизму, в разработке формальных сторон творческого процесса — к футуризму. Вместе с тем национальные корни этого явления уходят к более глубоким традициям русской литературы и искусства, к эмоционально-образной экспрессии, характерной для творчества Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. А. Иванова, Н. Н. Ге, М. А. Врубеля, М. П. Мусоргского, А. Н. Скрябина. Их роднит основной пафос экспрессионизма как искусства и мироощущения, пафос борьбы, пафос отрицания омертвевших догм и в то же время — пафос истового утверждения в центре бытия единственной реальности — человеческой личности во всей самоценности её переживаний.

Объявляя о создании собственной литературной группы, И. Соколов сформулировал её задачи в «Хартии экспрессиониста», где определил экспрессионизм как синтез всего футуризма: «Только мы, экспрессионисты, сможем осуществить то, что не смогли осуществить футуристы: динамику нашего восприятия и динамику нашего мышления» [12, 6]. Для достижения этой цели требовалось «вытравить все те принципы старого стихосложения, которые считались незыблемыми от Гомера до Маяковского», перейти к новой системе, построенной по «строгим математическим схемам 40-нотного

ультрахроматического звукоряда и-е-а-о-у», создать полистрофику и высшую эвфонию (благозвучие). Программный лозунг был рассчитан на эпатаж: «Экспрессионизм, чёрт возьми, будет по своему историческому значению не меньше, чем символизм или футуризм» [12, 6].

Очевидно, выполнение столь важной миссии требовало философской подготовки. В книге «Бедекер по экспрессионизму» Соколов признавался: «Моя первоначальная теоретическая схема экспрессионизма, как исключительно синтеза всех достижений четырёх течений русского футуризма, давно оказалась для нас узкой. Экспрессионизм как течение под знаком максимума экспрессии не будет одним синтетизмом, а будет ещё и европеизмом и трансцендентизмом» [13, 3].

Его соратник, поэт и художник Борис Земенков, в книге «Стеарин с проседью: Военные стихи экспрессиониста» (1920) стремился через ассоциативность, сложную метафору передать ужас войны («волчьи ягоды крови на кишках этих строк»), «гранат картофель всеялся в борозды», саквояж могилы, портянки прожектора). Поэта занимали «экзотические» рифмы: траура / из Тауэра, рельс / Уэльс, парашют / Брут и т. п. «Ведун русского экспрессионизма», он находил ценность произведения в чистоте имманентной формы: «Единственная экспрессионистическая вещь рук человеческих — танк, ибо форма его и окраска суть ферменты страха. Возможно, что борьба в грядущем будет производиться зрительным и звуковым образом» [7, 3]. Б. Земенков также утверждал: «Мы вышли из пещеры логически возможного. Только формы духовные нам нужны...» [7, 4].

Начиная с весны 1920 года в группу экспрессионистов помимо Иполита Соколова и Бориса Земенкова входил Гурий Сидоров-Окский. Первой совместной акцией было подписанное ими «Воззвание экспрессионистов о созыве Первого всероссийского конгресса поэтов», затем выступления на диспутах и в печати. Наиболее интересный сборник под названием «Экспрессионисты» Соколов выпустил в содружестве с Б. Лапиным и Е. Габриловичем. «Мы, экспрессионисты, хотим найти максимум экспрессии восприятия человека XX века» — таков был их лозунг [13, 3].

Другая группа экспрессионистов сформировалась из участников кружка «Молодая центрифуга» Сергея Спасского, Бориса Лапина и Евгения Габриловича. Габрилович писал о молодом поэте Б. Лапине: «Это была поэзия редких слов, скорбных образов, одна из самых сильных в те годы». В 1922 г. Лапин организовал группу и издательство «Московский Парнас». В мае 1922 г. издательство «Московский Парнас» тиражом 250 экз. выпустило сборник Лапина и Габриловича «Молниянин» (почти весь сборник занимали стихи Б. Лапина). Затем вышла книга «Московский Парнас. Сб. второй» (1922; тираж 500 экз.). Этот сборник должен был, по-видимому, служить связующим звеном между поэтами-центрифугистами старшего поколения и молодыми литераторами. Он включал статьи, стихи и переводы Сергея Боброва и Ивана Аксёнова, тексты всех участников «Молодой Центрифуги» (М. Тэ, Т. Левита, В. Шишова), а также ряда других молодых поэтов: Наталии Бенар, Евгения Шиллинга, Аделины Адалис, Вячеслава Ковалевского. Большое место в сборнике занимали, естественно, стихи самого Лапина. Он выступал здесь и как переводчик немецких экспрессионистов Я. Ван Годдиса, Георга Гейма и Альфреда Лихтенштейна — под своим именем и под псевдонимом «С. Пнин».

Название «экспрессионизм» в качестве течения русской поэзии, предложенное Ипполитом Соколовым, Лапину, видимо, нравилось, но он не отрезался от первоисточков — немецкого романтизма и новейшего экспрессионистского опыта. В предисловии к сборнику «Молниянин» к экспрессионистам он отнёс участников «Центрифуги» (Асеев, Аксёнов, Бобров, Пастернак), а также Велимира Хлебникова и Эренштейна: «Лирики глас раздаётся лишь с тех вершин, где сияют пленительные и нетленные имена наших дядюшек: Асеева, Аксёнова, Вечера, Боброва, Ehrensteina, Пастернака и Хлебникова. Коими ныне почти исчерпывается светлый мировой экспрессионизм». С ещё большей определённой соединялась поэзия «Центрифуги» и немецкого экспрессионизма в альманахе «Московский Парнас-2», где печатались выполненные Лапиным (частью под псевдонимом «С. Пнин») переводы стихов «величайшего поэта раннего экспрессионизма» Альфреда Лихтенштейна, оказавших «сильное влияние на развитие современного немецкого экспрессионизма» Георга Гейма, Яна ван Годдиса.

Сохраняя имя экспрессиониста и на страницах «Второго сборника стихов» Союза поэтов, он выступал против другой ветви футуризма, эволюционировавшей в область идеологии и политики, создававшей псевдопартийную организацию «коммунистов-футуристов» (комфут) и производственное искусство. Один из теоретиков этого направления, Борис Арватов, в статье «Экспрессионизм как социальное явление» высказывался против субъективности и общественной бесполезности этого, по его убеждению, буржуазного искусства. Б. Лапин, предвидя обвинения в нефутуристичности и, по-видимому, отвечая Арватову и «местным эстетам из брик-а-брака», иронично отмечал в предисловии к своему сборнику «1922-я книга стихов»: «Жизнь в поэзии, завещанная нам Отцами Мира через Жуковского и Новалиса, выродилась в фокусничество и актёрство. Трудноплюйство достигло высокой степени экспрессии». Всему этому он противопоставил свой символ веры: «О отцы мои в искусстве / Тик, Брентано, Эйхендорф...»

Парадоксален был путь «Московского Парнаса» — от выбора самоназвания, лишь отчасти соотносившегося с известным культурным феноменом, к серьёзному постижению его эстетики на фоне глубокой романтической традиции и пристального внимания к немецкому экспрессионизму. Иначе говоря, они эволюционировали от желания обособиться, занять свою нишу в литературной борьбе — к обретению литературных «отцов» и «дядюшек», от стихотворческих задач — к пониманию экспрессионизма как «выражения эпохи».

Фуисты составляли небольшую, слабо организованную группу, которая ставила перед собой задачу обогатить «исчерпанную стихию слова вчерашнего и слова завтрашнего» экзотическими образами и ритмами: «И не к, а от исчерпанных горизонтов Азии с испепелёнными ресницами и выпитыми губами». Начиная с 1921 года фуистами себя называли Борис Перелешин, Николай Тихомиров, Борис Несмелов, Николай Лепок, Александр Ракитников.

Дальнейшее ученичество Б. Перелешина у имажинистов и поэтов «Центрифуги» отразилось в стихах из московского сборника «А» (1921), в котором участвовали также Александр Ракитников и Ипполит Соколов. Сгущение физиологических мотивов («из живота стрелка по телу чертит», «баррикада рёбер», «болото кишечника») в строках Перелешина сближается с метафорикой напечатанных в том же сборнике «Убиения плоти» А. Ракитникова и «Апокалиптического чудовища» И. Соколова.

Выступление на столичной арене в союзе с экспрессионистами во многом определило дальнейшую эволюцию фуистов. Но в отличие от И. Соколова, который перевёл свой экспрессионизм на рельсы конструктивизма и рационализации, фуисты отстаивали права поэтов на интуицию и своеволие в творчестве.

«Пусть не сетуют, что в холодной Московии, вместо всеобщей равной и явной мозговой засухи, мы —оказывается —всерьёз и надолго утверждаем поступь мозгового ражжижа», —заявлял Б. Перелешин в предисловии к своей книге «Бельма Салара» (в названии —образ пенной реки Салар). Следует отметить, что книги «Мозговой ражжиж» (1922) и «Диалектика сегодня» (1923) написали Б. Перелешин и Н. Лепок, «единственные несущие на своих лицах / разлив нового мира. / Два мудреца. Какой простор! / Ровно год с зажатым ртом. / А теперь номер первый удар по обжорному фронту».

В условиях сосуществования десятков поэтических групп фуисты в своей неконструктивности сближались с участниками «Московского Парнаса» и эмоционалистами, вступая в полемику с «отплывающими кораблями символизма», с «Опоязом или обществом мозговой засухи». В предисловии к сб. «Диалектика сегодня» Борис Перелешин писал о том, что НЭП «съел поэтов»: «Ни зги на российских эстрадах, / продавленных копытами всевозможных имажинистов. / Каменная пустыня достиховья». Другой фуист, Борис Несмелов, считал трагедией современного поэта то, что «его утопию в редакции “Известий” не отличат от репортерского отчёта», от «рурской оккупации» и «унылого фона всеобщей электрификации», ибо «в борьбе с пространством инженерами случайно задавлен щенок времени».

Подобно другим экспрессионистам, Несмелов хотел противопоставить рациональности «карманников поэзии» во что бы то ни стало рассказ о себе. Деятельность фуистов также прекратилась после 1923 года.

Помимо московских групп с экспрессионизмом была связана петроградская группа эмоционалистов, лидером которой был Михаил Кузмин. Возникшая в конце 1921 г., она продолжала появляться на афишах до 1925 г. В её состав входили писатели Константин Вагинов, Анна Радлова, Адриан Пиотровский, Юрий Юркун, Борис Папаригопуло, драматург и режиссёр Сергей Радлов, художник Владимир Дмитриев.

Группа выпустила три номера альманаха «Абракасас», название которого происходило от гностического символа единства мирового пространства, времени и духа. Свой вариант экспрессионизма Кузмин назвал эмоционализмом. Побудительным мотивом к творчеству он считал «активную, неотвлечённую любовь», методом —путь от частного и неповторимого к общему. Экспрессионизм в трактовке Кузмина был явлением общечеловеческим, болезненной, но необходимой реакцией на позитивизм: «В литературе победоносное шествие позитивизма имело уже стычки с символизмом, поразив его акмеизмом, новоклассицизмом, кубизмом, конструктивизмом и просто формализмом, оно снова изнемогает от широкой волной разлившегося экспрессионизма». Эмоционалисты ценили такие черты экспрессионистской поэтики, как «выход из общих законов для неповторимой экзальтации, экстаза»; феноменальность человеческого, приоритет эмоционального способа познания мира, когда художник имеет дело с «неповторимыми эмоциями, минутой, случаем, человеком». Эмоционалист, таким образом, отвергает каноны, признаёт только «феноменальность и исключительность», лишь «интуитивный безумный

разум» служит путеводителем художественной мысли, а логика допускается в «эмоционально изменённом виде».

Высокая оценка немецкого экспрессионизма содержалась в статьях М. Кузмина «Пафос экспрессионизма», «Эмоциональность как основной элемент искусства», «Стружки». По убеждению М. Кузмина, экспрессионизм привлекал протестом против «внешних летучих впечатлений импрессионизма, против духовного тупика и застоя довоенной и военной Европы, против духовного тупика точных наук, против рационалистического фетишизма, против механизации жизни во имя человека».

Именно в открытой эмоциональности Кузмин увидел способ противостоять обезличиванию человека, превращению его в «колесико и винтик» тоталитарного государства. Вот почему созерцательности акмеизма, собственным теориям «кларизма» (прекрасной ясности) он предпочёл в новых условиях экстатический порыв и крайнюю субъективность. Если «ничевоки» говорили о человеке с «заводом на 24 часа», то «эмоционалисты» противились механистическому. «Как прокричать во все глухие уши: это человек — не машина, не цифра, не двуножка, а человек? Экспрессионисты, — пояснял Кузмин, — в подобных случаях прибегают к самым резким, низменным, отвратительным доказательствам. Смотрите: у меня дрожит веко, я заикаюсь, я страдаю дурной болезнью, несварением желудка, припадками лихорадки, лицо мое перекошено — я человек, поймите, — я человек».

Типологически эти мотивы сближались с пафосом итоговой книги немецкого экспрессионизма «Сумерки человечества», в названиях отдельных глав которой выражен тот же круг идей: «Крушение и крик», «Пробуждение сердца», «Призыв и возмущение», «Люби человека».

Такова природа экспрессионизма, в основе которого лежит не восприятие реальности, не рефлексия по поводу искусства, а напряжение, возникающее между ними в результате катастрофического взрыва, смещения, деформации этой связи.

Самими представителями разных течений экспрессионистского толка «экспрессионистская поэтика» понималась преимущественно формально как определённая система, или тип, поэтических образов и принципов их создания. По мнению Ипп. Соколова, суть экспрессионистской поэтики заключалась в достижении предельной экспрессивности в выражении чувств человека, «максимума экспрессии и динамики восприятия» [11, 75]. Эмоционалисты под поэтикой понимали «передачу в единственной неповторимой форме единственного неповторимого эмоционального восприятия» [11, 270]. Такие неповторимые формы передачи восприятия человека XX века, по наблюдению Н. Пестовой, обусловили необычайную плотность и многослойность образности, порой переходящей в «одну клокочущую косноязычь» [11, 263] и за это подвергавшейся насмешкам и критике как «ненужная заросль внешней непростоты» [11, 478] и как «испорченная неясностями». Но Ипп. Соколов уверен, что «художественное творчество вообще идёт не по линии наименьшего сопротивления, а наоборот, через усложнённую и затруднённую форму по линии наибольшего сопротивления» [11, 55].

По мнению фуистов, «борьба со стихией словесной — как и борьба со стихией водной. Мастеру противословных плотин <...> надлежит бодрствовать между четверостишиями, не зная устали» [11, 245]. Комментируя футуристическую поэтику В. Хлебникова, М. Кузмин называет тем самым и ряд

формальных признаков русского экспрессионизма, не только обеспечивших ему наибольшее сопротивление, но и ограничивших его место в искусстве: «органическая косноязычность», «выдавание исключительно филологических опытов за поэтическое произведение», «опьянение русским языком», «способность проникнуть в самую глубину, сердцевину творчеств русских сил и предвиденья», «странная и смутная игра сдвигов», «органическая невнятность и сознательное пренебрежение к слушателю» [11, 374].

Н. Пестова, как знаток поэзии немецкого экспрессионизма, обращает внимание на поразительное совпадение его доминирующих образов и мифологем с поэтическими образами русского экспрессионизма, которые, к примеру, так густо сосредоточились в одном из стихотворений М. Кузмина: «Мы — путники; движенье — обет наш. / Мы — дети Божьи; творчество — обет наш. / Движенье и творчество — жизнь, / Она же любовь зовётся. / Движенье только вверх! / Мы — мужчины, альпинисты и танцоры. / Воздвиженье!!» [11, 380]. Однако не только набором и характером образов, но и специфичностью риторического напора, силой суггестивного воздействия эти поэтические строки сродни сотням стихотворений немецкого экспрессионизма. Другое замечание Н. Пестовой касается поэтических шифров Г. Тракля, которые читателям стихотворение Б. Перелешина «День» могут показаться вольным переводом на русский язык классика австрийской поэзии: «Красные склоны утра. / Хребет из золота вылит. / Карабкаются минуты. / Ползут. / Вдруг обвалом грязным / Дымным завесом над / Открывает безглазый / Хмурую прореху день» [11, 246].

Следует напомнить, что в 1920-е годы контакты между представителями русского и немецкого экспрессионизма, начавшиеся в довоенное время и прерванные в годы войны, были многообразны. Обращаясь с приветствием к художникам молодой Германии, эмоционалисты писали: «Знайте и вы, что в России созвучно вам бьются сердца, не отяжелённые спячкой минувшей цивилизации, и что вас приветствуют братья, которые вас любят и гордятся вами» [11, 272]. В результате Германской художественной выставки в Москве (1924) стало очевидно, что экспрессионизму созвучно многое в практике объединений «Маковец», «Живскульта́рх», «НОЖ», позже — «ОСТ», в школе Филонова (иллюстрации к финскому эпосу «Калевала»), в творчестве Малевича («Крестьянский цикл») и его учеников. К явлениям экспрессионистской поэтики относятся некоторые работы Д. Бурлюка, О. Розановой, Ю. Анненкова, Б. Королёва, В. Лебедева, А. Древина, А. Пименова, П. Вильямса и др. На Первой русской художественной выставке в Берлине осенью 1922 года существовал специальный раздел: «Экспрессионисты — Бурлюк, Шагал, Лапшин, Лебедев». Но это не стало основанием для оформления живописного экспрессионизма как группы.

Одним из связующих звеньев между эмоционализмом и экспрессионизмом стал немецкий кинематограф (в прокате было свыше 500 лент). С другой стороны, в Советской России руководитель группы киноков Дзига Вертов, отрекаясь от мистического игрового кино, разрабатывал эстетику «голой правды», «жизни врасплох». В манифесте (1922) он иронизировал над теми, кто «жадно подхватывает объедки немецкого стола»: «Видно мне и каждым

детским глазёнкам видно: вываливаются внутренности, кишки переживаний из живота кинематографии, вспоротого рифом революции» [5, 135].

Рядом с документальным вариантом развивался эксцентрический — соединение элементов кабаре, мюзик-холла, джаз-банда (В. Парнах), кино (мастерская ФЭКС) и, по определению С. М. Эйзенштейна, «бытовой экспрессионизм» (А. М. Роом). Показательно, что Эйзенштейн, начиная работу в кино, перемонтировал в мастерской Э. И. Шуб двухсерийный фильм Ф. Ланга «Доктор Мабузе-игрок» для советского экрана в односерийный — «Позолоченная гниль». Этот опыт наряду с театральным дал импульс к созданию теории «монтажа аттракционов», т. е. соединения и выделения любого элемента зрелища, способного подвергнуть зрителя сильному «чувственному или психологическому воздействию» по аналогии с изобразительной заготовкой Гросса. Уже в кинофильме «Стачка» (1924) героем стала масса, а содержанием — выражение иступлённого состояния людей через монтаж контрастных эпизодов. Эмоциональный образ целого, достигнутый путём свободного монтажа, воплотился в ленте «Броненосец «Потёмкин» (1925). Эйзенштейн использовал отдельные элементы сюжета не в их повествовательной функции, но для построения кинометафор и ритмической организации произведения.

Благодаря уникальной «партитуре чувств» режиссёр достиг многократной концентрации эмоций в сценах готовящегося расстрела матросов, их стихийного восстания, в драме на одесской лестнице. Здесь, словно в экспрессионистской живописи, сфокусированы шокирующие детали: разодранные в крике рты, безумные глаза, растоптанные тела. Приём заполнения кадра тёмной (броненосец) или светлой (туман) массой, а также раскраска красного флага в финале (ср. позже цветовой эпизод вакханалии опричников в «Иване Грозном») непосредственно соприкасались с опытом немецкого экспрессионизма (вирированный «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине). Успех фильма в Германии определялся созвучием не только его революционного пафоса, отточенного мастерства, но и стилистики (единственный полный негатив был куплен Германией в 1926 году).

Чрезвычайно широко в послереволюционной России был воспринят опыт драматургии немецкого экспрессионизма. В этом жанре выступали помимо Кузмина («Прогулки Гуля») С. Э. Радлов («Убийство Арчи Брейтона») и А. Пиотровский («Падение Елены Лей», «Гибель пяти»). Все они участвовали в постановке пьесы Эрнста Толлера «Эуген-несчастный» в 1923 году (Пиотровский — переводчик, Радлов — режиссёр, Кузмин — композитор). Poleмика вокруг спектакля обнажила различные мнения: от упреков в «леонидандреевщине» до похвал «неистовым экспрессионистам».

Другая пьеса Э. Толлера — «Человек-масса» в переводе О. Мандельштама шла в московском театре Революции. При этом Толлер, посетивший в 1926 году эти спектакли, счёл их излишне эмоциональными в сравнении с немецкими постановками. В жанре политического обозрения особенным успехом пользовались пьесы Сергея Третьякова «Противогазы» в постановке С. Эйзенштейна, «Земля дыбом» и «Рычи, Китай!» в Театре В. Э. Мейерхольда. О создании лаборатории театра экспрессионизма объявлял И. Соколов, который предполагал соединить слово, жестикуляцию и танец в некое агитварьете.

В Советской России было переведено свыше 200 стихотворений 40 поэтов-экспрессионистов, которые печатались в периодике и антологиях (В. Нейштадт. Чужая лира, 1923; Молодая Германия, 1926; Поэзия револю-

ционного Запада, 1930). Среди переводчиков были О. Мандельштам, Б. Пастернак, Н. Асеев. В экспрессионизме находили действенный протест против «духовного тупика и застоя довоенной и военной Европы, против тупика точных наук, против рационалистического фетишизма, против механизации жизни — во имя человека» [11, 276].

Проблема экспрессионизма в России решалась неоднозначно. Нарком просвещения А. В. Луначарский пытался теснее связать его с революционной идеологией, что было не всегда плодотворно. В критике термин «экспрессионизм» стали применять к анализу творчества Л. Андреева, В. Маяковского. Абрам Эфрос включал «огненность экспрессионистических невнятиц» в понятие «левой классики». Однако с ослаблением революционной ситуации в Германии экспрессионизм стал преимущественно расцениваться как «бунт буржуазии против самой себя» [1, 28].

Русских экспрессионистов относили к разряду «попутчиков», субъективизм, интуитивизм, иррационализм которых всё более расходились с генеральной линией партийного воздействия на культуру. Последний том 1-го издания Литературной энциклопедии со статьей об экспрессионизме не был напечатан. Оставаясь едва ли не последним оплотом индивидуализма, экспрессионисты не вписывались в социалистическое искусство, основанное на жизнеподобии и стилевой унификации. Эти обстоятельства вместе с изменением общественно-культурной ситуации в конце 20-х годов обусловили постепенный уход экспрессионизма в России с тех позиций, на которых он существовал в качестве одной из ведущих тенденций эпохи. «Экспрессионизмом больны многие мои современники, — писал теоретик левого искусства Н. Пунин, — одни — бесспорно: Кандинский, Шагал, Филонов; теперь — Тышлер и Бабель; Пастернак, написавший “Детство Люверс” — кусок жизни, равный прозе Лермонтова, всегда томился в горячке экспрессионизма; Мандельштам, когда он напрасно проходил свой “пастернаковский период”, экспрессионистичен Шкловский в традициях Розанова, ранний Маяковский-поэт, Мейерхольд, Эренбург, теперь ещё Олеша; чем дальше, тем больше, многое в современной живописи, той, которая съедена литературой, налилось и набухло экспрессионистической кровью» [10, 177].

Современный взгляд позволяет увидеть в перспективе XX века типологические черты экспрессионизма. Существует представление об экспрессионизме как большом стиле, о его всеохватности: «Поздний символизм и, казалось бы, давным-давно исчерпанный натурализм, акмеизм, эго- и кубофутуризм, имажинизм, дадаизм, сюрреализм — все эти течения вобрал в себя экспрессионизм, став единым и единственно мощным литературно-художественным движением первой трети века» [14, 6].

Действительно, русский экспрессионизм рассматривается нами как историко-культурное явление и как стилевая составляющая других литературно-художественных образований России, в частности, заслуги в области поэтики авангарда. В рассуждениях об экспрессионистских тенденциях в малой прозе 1920-х гг. России литературоведение неизменно подчёркивает *концептуальное сходство* футуризма и экспрессионизма в установлении новых границ творчества, в отказе от упорядоченных культурных иерархий и канонов. При этом делается акцент на фактической невозможности разграничения, размежевания футуристской и экспрессионистской парадигм и собственно поэтики.

Специалисты в области русской литературы первой трети XX века в решении вопроса о наличии экспрессионистского течения в России фиксируют две противоположные точки зрения. Согласно одной, литературоведение воздерживается от признания существования экспрессионизма в русской литературе как самостоятельного художественного явления. Другие литературоведы, напротив, отмечают, что экспрессионизм стал частью творческого процесса в России первого послеоктябрьского десятилетия. Эта тенденция, как и в Германии, охватила все виды искусств: самые значительные художественные достижения того времени были реализованы в её русле [8, 243].

Если поэтика экспрессионизма проявлялась в творчестве сложившихся писателей как дополнительный элемент, обусловленный общественно-культурной ситуацией и личным опытом, то для молодых поэтов, вступавших в литературу среди «низвергающегося хаоса» и «конвульсий формирующегося народного менталитета», она казалась универсальным способом самовыражения и самоутверждения.

Пристальное рассмотрение деятельности экспрессионистских групп позволяет прийти к аргументированному выводу о том, что они были органическим продолжением и развитием русского футуризма. При непосредственном контакте с европейским экспрессионизмом их собственные находки кристаллизуются, и складывается новый язык искусства, органичный и своеобразный. Самобытный русский экспрессионизм стал ориентиром не только для постфутуристического крыла творческой молодёжи, но и для писателей других школ и направлений, что значительно расширяло горизонты его распространения и влияния.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арватов Б.* Экспрессионизм как социальное явление // Книга и революция. 1922. № 6.
2. *Бердяев Н.* Воля к культуре и воля к жизни // Шиповник. М., 1922. № 1.
3. Бухарин // Кино. 1923. № 1/5.
4. *Вальцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. Пб., 1922.
5. *Вертов Д.* Манифест киноков // Леф. 1923. № 3.
6. *Гюбнер Ф.* Экспрессионизм в Германии // Экспрессионизм: Сб. статей. Пг.-М., 1923.
7. *Земенков Б.* Корыто умозаключений. Экспрессионизм в живописи. М., 1920.
8. *Лейдерман Н. Л.* Судьбы экспрессионизма в русской литературе // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. I: Новые художественные стратегии / Отв. ред. Н. Л. Лейдерман. Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005.
9. *Манн Т.* Гёте и Толстой // Манн Т. Собр. соч. Т. 9. М., 1967.
10. *Пунин Н.* Квартира № 5 // Панорама искусств–12. М., 1989.
11. Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика / Сост. В. Н. Терёхина. М., 2005.
12. *Соколов И.* Бунт экспрессиониста. Издание, конечно, автора. М., 1919.
13. *Соколов И.* Бедекер по экспрессионизму. М., 1920.
14. *Топоров В. Л.* Послесловие к антологии «Сумерки человечества». М., 1990.

И. Е. ЛОЩИЛОВ¹

МАЯКОВСКИЙ, ФУТУРИЗМ, ФУТУРИСТЫ: Из сибирской мозаики*

Статья посвящена истории рецепции поэзии русского футуризма и творчества Владимира Маяковского в далёких от столичной литературной жизни пространствах. Изложение материала, связанного с сибирскими откликами на новаторские тенденции и яркие явления литературы 1910–1920-х годов, носит в статье принципиально мозаичный характер. В общих чертах история восприятия Маяковского воссоздана наукой, и публикуемые в составе текста статьи, редкие рецензии, пародии и подражания призваны лишь заполнить некоторые «пустые» участки и фрагменты давно сложившейся общей картины. Статья включает десять микросюжетов, восходящих к редким сибирским печатным изданиям и архивным фондам Иркутска, Кургана, Якутска, Омска, Томска и Новосибирска (Ново-Николаевска). В состав статьи включена иркутская рецензия на книгу Маяковского «Простое как мычание», не учтённая в библиографиях поэта и лишь однократно упомянутая историком литературы Сибири В. П. Трушкиным.

Ключевые слова: авангард, Маяковский, пародия, рецепция, Сибирь, футуризм, футуристы, эпигонство.

Предлагаемые ниже «осколки» мозаики не есть результат целенаправленного поиска. Это, как и положено осколкам, — попавшее на глаза случайно, отмеченное «боковым зрением» при просмотрах сибирской периодики и архивных поисках, связанных с другими темами... Пронумерованные в произвольном порядке, они, может быть, способны внести дополнительные штрихи в картину истории рецепции Маяковского и футуризма в отдалённых от столичной литературной жизни пространствах.

1. В иркутской газете, выпущенной в начале 1914 года к празднику студентов, в разделе «Юмористика» был напечатан фельетон «Из воспоминаний

¹ Игорь Евгеньевич Лощиллов — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (Новосибирск); доцент кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Российская Федерация); loshch@yandex.ru

* Статья написана при поддержке гранта РГНФ, проект 16–04–00268 («Сибирский авангард 1920–1930-х годов: газета, журнал, альманах, сборник»).

поэта», подписанный псевдонимом «Иван Лирик». Фельетон написан от лица молодого стихотворца, проделавшего путь от реализма — через «символизм и декаданс» — к футуризму. Приведём ту часть этого сочинения, которая содержала пародийные имитации новейшей поэзии.

Воодушевлённый успехом, я стал, наконец, настоящим декадентом, и, когда на меня ниспадало божественное вдохновение, из-под моего пера изливались строки, полные недостижимой таинственности, например:

– Хоровод ка-
кой-то
В бездне вод ка-
чался...
Кто-то от ко-
го-то
С криком отка-
казался...
Чёрный кот ка-
тался
В влаге от ко-
ровы,
Быстро отка-
тался...
Взяли нотку
совы,
Крики мод ка-
призных...
Дьявол вот как
тризну
Справил, мот ка-
налья,
Яму отко-
пал я!!.

Мои поэтические дерзновения подобного рода вынесли мою славу, как поэта, далеко за пределы моего родного города.

Тогда я стал дерзать дальше.

Я сделался футуристом, эго-футуристом, чувствуя, что в этой области я распространю свою популярность далее за пределы родной губернии.

И, когда на дружеской пирушке меня просили экспромтом сочинить в стихах призыв к веселью, я воздымал ноги свои горе и пел:

— Громохостучите
Водкорюмокопивы
Веселосмехите
Мужеюнодивы.
Печалозабывши
Грохом погрохайте
Песни самопешши
Горлом погорлайте
Верхоногом плясы
Постукайте вразы
Потокайте лясы:
Азы, базы, азы!..

* * *

Здесь эру преднюю создам
 Для якутистов очных, —
 Стихотвори футурно дам
 Грозыобразных, огнестрочных!
 Они как пламя звёздный блеск,
 Во тьме Якутска заогнятся,
 Воспринесётся шумотреск
 И корни футуризма заростятся!
 Воспламенеют кровь-сердца!
 И будет всефутурно голод,
 Футуру гимнопенье без конца
 Раскатогласят стар и молод! [44, стлб. 29–30; 20, 45]¹

3. Среди материалов, собранных новосибирским литературоведом Николаем Николаевичем Яновским (1914–1990) к неосуществлённому изданию сочинений поэта Кондратия Кузьмича Худякова (1886–1920), есть бесхитростный отклик на долетевшие, видимо, до города Кургана, где жил поэт, слухи о скандалах и причудах столичных футуристов:

У т р о ф у т у р и с т а

Человечий свой образ калеча,
 Футурист туалет завершил;
 Натегая калоши на плечи,
 С важным видом куда-то спешил...

Вот и Невский... Улыбки прохожих...
 Но ему на людей наплевать...
 Ведь галоши действительно гожи
 Были только сюда надевать.

1914 г. Курган [49].

Худякову же принадлежит пародия на Игоря-Северянина:

И г о р е - п о э з а
 (*Горе-поэзия*)

Я, ошампанившись поэзой,
 Авто-лечу в шимпанзодром
 Слыву я рифмо-митральезой
 И мир громлю стихоядром

Пускай другие с чаем пьют ром,
 Мне без поэзы пить невмочь.

Я пук стихов рождаю утром
 И стихопукаю всю ночь...

¹ Автор пародии, вероятно, — «Сандро Маенский — беллетрист, сотр[удник] жур[нала] “Ленские волны” (1914)».

Люблю пестро экспериментить,
Хорее-смел и ямбо-лих...
Хочу себя омонументить,
Опьедесталив всех других.

Я бич отживших стихоплясий,
Дву-бог сегодняшнего дня,
Сам Дорошевич Островласий
Фельетонирует меня [50]¹.

Цикл Худякова «На литературном погосте (Надгробные надписи)» содержал шуточную эпитафию Северянину (наряду с подобными «эпитафиями» Сологубу, Городецкому и «Безымянному фельетонисту»):

Тут не вельможа, не крестьянин...
И уж не так, чтоб был велик,
Гремящий Игорь Северянин
Главою царственной поник [51].

Дочь Худякова, Анна Кондратьевна Максимова, микробиолог по профессии, жившая в Москве и хранившая рукописи отца, писала Н. Н. Яновскому 18 апреля 1982 года:

«В архиве имеется интересная надпись на статье художника Давида Бурлюка, опубликованной в каком-то журнале или сборнике под заглавием “Мм. Гг!?”: “Талантливому, искренне-смелому Кондратию Кузьмичу Худякову поэту от собрата по перу и художника Давида Бурлюка 1919 16/II Страна пурги и декабристской пыли”» [52].

4. В пятом и последнем выпуске иркутского журнала «Багульник» была напечатана обширная рецензия на книгу Маяковского «Простое как мычание», подписанная «Станиславич». Издательницей журнала, преимущественно публиковавшего сочинения ссыльных литераторов, была А. И. Митталь; с передачей после 5-го выпуска в руки В. М. Перевощиковой журнал перестал выходить [7, 16].

Рецензия, вышедшая в свет в марте 1917 года, не отражена в посвящённом этому году разделе библиографии Маяковского [см.: 34, 37–39]. Однако назвать её совершенно забытой нельзя: в 1967 году о ней упомянул великий знаток сибирской печати Василий Прокопьевич Трушкин (1921–1996) — в разделе своей книги, посвящённом недолгой истории журнала «Багульник» [41, 41].

В более поздних редакциях В. П. Трушкин предположительно указывал автора, скрывшегося под псевдонимом: «Станиславич, — возможно, псевдоним Константина Станиславовича Журавского» [42, 376; 43, 301]. Биографические сведения о К. С. Журавском, стихи и проза которого присутствуют в выпусках «Багульника» [см.: 14–18], минимальны и сводятся к справке Н. В. Здобнова: «Поэт, сотрудник газет “Сибир. Заря” (в ней начал свою лит. деят. в 1912), “Сибирь”, журн.: “Багульник” (1916), “Сиб. Зап.” (1916), “Иркутская Незабудка”, сбор.: “Иркутские вечера” (1916), “Сев. Зори” (М., 1916)» [20, 25].

¹ Один из персонажей прозы Владимира Пруссак декламирует «Шампанский полонез» не названного по имени Северянина, представленного как «поэт, умеющий радоваться и призывающий к радости» [33, 1–2].

Следует отметить, что рубрика «Галерея современных поэтов», где рецензировалась книга Маяковского, появилась лишь в предпоследнем номере журнала и открылась стилистически близкой к рецензии Станиславича статьей об Эренбурге, подписанной известным псевдонимом другого иркутского литератора, Льва Иосифовича Повицкого (1885–1974) — «Алевский» [1, 11–12]. О Л. И. Повицком известно гораздо больше благодаря его революционным заслугам и дружбе с Есениным [см.: 12, 77–90]. Стихи Повицкого также присутствовали в каждом из номеров «Багульника» [см.: 27–32]; в том же выпуске, что и рецензия «Станиславича», был напечатан критический материал, подписанный «Алевский» [см.: 2]¹.

В. П. Трушкин был несомненно прав, указав на авторство Журавского в предположительной модальности. Псевдоним «Станиславич» легко, но лишь гипотетически мотивируется отчеством Журавского (Константин Станиславович). Думается, нельзя исключить авторство или соавторство Льва Повицкого, как и в случаях других материалов «Багульника», неподписанных или подписанных псевдонимами (О. Пальный, Его). Подборки обоих поэтов присутствовали в альманахе «Иркутские вечера», вышедшем в 1916 году [16; 32]. После революции оба имени исчезают со страниц иркутской печати.

Приведём полный текст знакомой сибиреведам, но выпавшей из поля зрения специалистов по Маяковскому рецензии.

Галерея современных поэтов
Вл. Маяковский

Иногда мне кажется, —
я петух голландский,
или я
король псковский.
А иногда
мне больше всего нравится
моя собственная фамилия,
Владимир Маяковский.

Так говорит о себе молодой 23-летний поэт, пришедший в литературу в рядах теперь уже умирающего (на практике) русского футуризма.

Литературной карьере Маяковского не насчитать и пяти лет, но уже в самом начале она была запротоколена двумя околочными надзирателями.

Первый протокол — московский, за скандал в «Розовом фонаре»², второй — петроградский, за площадную ругань в «Бродячей Собаке»³.

Но это — в прошлом. Теперь, когда затихли футуристические скандалы, с большей определённой выявился лик этого несомненно интересного и талантливого поэта.

¹ В других номерах журнала материалы рубрики публиковались без заголовка и подписи [см.: 8–11].

² Скандал на вечере открытия футуристического кабаре «Розовый фонарь» в Москве разразился 19 октября 1913 года: «Маяковский выступал в жёлтой кофте. Выступление футуристов (Маяковский, Ларионов, Гончарова) закончилось грандиозным скандалом и вмешательством полиции» [25, 427].

³ 11 февраля 1915 года в «Бродячей собаке» на «Вечере пяти» Маяковский прочитал сверх программы вызвавшее скандал стихотворение «Вам!»

Последний сборник стихов Маяковского, «Простое как мычание», вышел в конце прошлого года в издательстве «Парус» [26]. В этот сборник вошёл и выпущенный ранее отдельным изданием цикл «Облако в штанах»¹, причём на этот раз цензура оказалась несколько снисходительнее, и белых мест в сборнике меньше.

О русском футуризме принято думать, как о несерьёзной кампании, в скандале и ради скандала предпринятой кучкой бесталанных поэтов и художников. Если бы оно было и так, Маяковский — отрадное исключение.

Есть и у него много нарочито несуразного и взбалмошного, но под всем этим кроется живое, любопытное лицо поэта.

Прежде всего, Маяковский — груб. Груб, так сказать, сознательно и определённо. Никакой галантности и сентиментальности! Всё тяжеловесно, неуклюже и «великолепно-нелепо».

Улица провалилась, как нос сифилитика.
 Река — сладострастье, растекшееся в слюни.
 Отбросив белье до последнего листика,
 сады похабно развалились в июне.
 Я вышел на площадь,
 выжженный квартал
 надел на голову, как рыжий парик.
 Людям страшно — у меня изо рта
 шевелит ногами непрожёванный крик.
 Но меня не осудят, но меня не облают,
 как пророку, цветами устелят мне след.
 Все эти, провалившиеся носами, знают:
 я — ваш поэт.
 Как трактир, мне страшен ваш страшный суд!
 Меня одного сквозь горящие здания
 проститутки, как святыню, на руках понесут
 и покажут Богу в свое оправдание.
 И Бог заплачет над моею книжкой!
 Не слова — судороги, слипшиеся комом;
 и побежит по небу с моими стихами подмышкой
 и будет, задыхаясь, читать их своим знакомым.

Подобный поэтический язык симптоматичен. Не зря и не ради простого скандала пришёл с ним в нашу поэзию Маяковский. Ведь принёс же подобные слова когда-то в унылую русскую беллетристику «сознательный босяк» — Максим Горький. И это не было странно, — наоборот: это оказалось явлением законного порядка и оздоровило современную упадочную литературу.

Русская поэзия последнего десятилетия — безрадостна и уныла. Нет движения, нет дерзаний, и только парфюмерный Игорь Северянин стяжает временный, уже гаснущий успех. Нужны какие-то другие слова, слова «простые, как мычание», — и вот приходит поэт, который Стенькой Разиным врывается в тихие воды современной поэзии:

Выньте, гулящие, руки из брюк —
 берите камень, нож или бомбу,
 а если у которого нету рук —
 пришёл чтоб и бился лбом бы!

.....

¹ Первое издание с многочисленными цензурными изъятиями [24].

Пускай земле под ножами припомнится,
кого хотела опошлить!
— Земле,
обжиревшей, как любовница,
которую вылюбил Ротшильд!

В этом отрицании сегодняшнего, в этом бунтарстве, возведённом в творческий принцип — большой и многообещающий талант. Бунтарство Маяковского не бездельно. В нём есть стремление, есть некий зов и творческое предвидение:

Я,
обсмеянный у сегодняшнего племени,
как длинный
скабрёзный анекдот,
вижу идущего через горы времени,
которого не видит никто.

Где глаз людей обрывается куцый,
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядёт шестнадцатый год.

Ни на минуту не оставаться похожим на других, всегда быть верным только себе, грубому, преувеличенному, но себе — в этом *credo* Маяковского.

Но в зовах поэта, в мальчишеской развязности его нет-нет да и мелькнёт на лице пугающая гримаса. Рождённая «чахоточной ночью» в грязных городских улицах, эта гримаса возводит поэта на непрестанные голгофы, откуда он мнит себя обсмеянным, затравленным зверем.

Солнце!
Отец мой!
Сжалься хоть ты и не мучай!
Это тобою пролитая кровь моя льётся дорогою дольней.
Это душа моя
ключьями порванной тучи
в выжженном небе
на ржавом кресте колокольни!

Но, ушиблённый городом, поэт не чурается его. Наоборот, с каким-то особенным, злобным самоудовлетворением он принимает и «железные книги вывесок», и «женщин, истрёпанных, как пословица», и «распятых перекрестками городских».

Форма стиха у Маяковского заведомо небрежная, безразмерная, с ассоциирующими рифмами, но в поэтических образах его чувствуется подлинное художественное чутье. Только поэт «Божьей милостью» мог дать такие — несколько резкие, по меткие строки:

На небе, красный, как марсельеза,
вздрагивал, околевая, закат.
(Стр. 108)

У мчащихся рек
на взмыленных шеях
мосты заломили железные руки.
(Стр. 63)

В углях оглохших пароходов
горели серьги якорей.
(Стр. 28)

И небу — стихши — ясно стало
туда, где моря блещет блюдо,
сырой погонщик гнал устало
Невы двугорбого верблюда.
(Стр. 25)

Живописуя город ночью, Маяковский так говорит о нём:

Черным ладоням сбежавшихся окон
роздали горящие желтые карты.
(Стр. 31)

И всё же Маяковский — слишком настоящий, слишком «наш», с нами живущий. Правда, есть у него зоркий взгляд и острое чутьё грядущего, но это так неопределённо и туманно, что Мессией этого поэта назвать не приходится. Разве только — талантливым предтечей.

А возможностью у Маяковского много. Ведь этому «бунтарю» всего 23 года! Хочется верить, что сотрутся временем неровности и угловатости его творчества, умерится задор, и сбудутся благие слова к потомкам:

Вам завещаю я сад фруктовый
моей великой души! [37]

5. В изложении лекции скульптора Ивана Дмитриевича Шадра (1887–1941), прочитанной в Омске 24 февраля 1919 года на Высших курсах и посвящённой задуманному им «Памятнику Мировому Страданию» в связи с поисками «новых форм в искусстве», упоминались Хлебников и Кручёных [13]. Лектор говорил, что искусство совершило круг «от примитивных звуко-подражателей поэзии детей до поэзии нечленораздельных звуков Кручёных, Хлебниковой [так!] и др. футуристических поэтов» [13, 3]. 14 марта лекция была прочитана повторно в помещении Биржи [19].

6. В «маленьком фельетоне» Всеволода Никаноровича Иванова (1888–1971), посвящённом вопиющей разнице продуктовых цен на рынке и в ресторане, неточно цитировались строки «одного талантливого футуриста» — Маяковского:

Положим, традиция русская говорит, что в ресторан хороший человек не ходит, а обедает, ужинает и завтракает, и три раза пьёт чай у себя дома; а ежели человек попадает в ресторан, то значит ему такая выпала полоса, и уже лишними ста рублями его не испугаешь. Хоть в 50 рублей поставь ему огурец, а особенно при случае угостит кого надо.

Я поеду играть на биржу,
Толстым бумажником растопырю бока,
В пьяной песне душу выражу
В кабинете кабака!¹ —

писал про это состояние один талантливый футурист [22].

¹ Верно: «Лучше лавочку открою. / Пойду на биржу. / Тугими бумажниками растопырю бока. / Пьяной песней / душу выржу / в кабинете кабака» [23].

7. В газетном отчёте о трех омских выступлениях Давида Бурлюка журналист и художник Аргус (Алексей Матвеевич Громов; 1888–1937) писал:

И, наконец — ставший прихвостнем Бурлюка в Омске — «Гордость Сибири», «Национальный Гений» Антон Сорокин. На его лице — торжествующая улыбка...

Эта улыбка так и говорит:

— И я сподобился!.. [6]

В интерпретации самого Антона Семёновича Сорокина (1884–1928), скандально знаменитого омского писателя, его роль никоим образом не сводилась к роли «прихвостня»: «Давид Бурлюк был в восторге от моей находчивости» [35, 44]. В книге «Тридцать три скандала Колчаку» Бурлюку посвящены главы «Скандал третий», «Как справиться с докторами», «Как справиться с полицией» и «Скандал четвёртый» [35, 44–53]; участвует Бурлюк и в «Скандале девятом», устроенном Сорокиным в салоне поэтессы Нины Михайловны Подгоричани [35, 58–59].

Неоднократно публиковавшаяся как целиком, так и частями (ещё при жизни автора) книга «Тридцать три скандала Колчаку» (1925–1927) является поздней и адаптированной к идеологическим условиям советского литературного процесса второй половины 1920-х годов редакцией обстоятельного повествования о скандалах, провокациях и проделках Антона Сорокина. Самая ранняя из известных нам редакций этого «личного эпоса» ещё ожидает публикации; она датирована ноябрём 1922 года и носит название «Антре шута Бенецо» («[Цирковые] Антре шута Бенецо»). Здесь ещё нет антиколчаковского акцента, который был привнесён позже и, вероятно, давал автору надежду на публикации. Некоторые эпизоды с участием Давыда (Сорокин всегда писал имя Отца Русского Футуризма именно так) Бурлюка описаны здесь более динамично:

Приходит Давыд Бурлюк и говорит:

— Приходится Вам уходить, все настроены против Вас...

— Какой же Вы Бурлюк?.. Я иду против всех.

— Но это же неудобно.

— Для Антона Сорокина всё удобно!¹[48].

Приведём фрагмент «Антре...», соответствующий «Скандалу четвёртому» в поздней редакции [35].

На вечере Давыда Бурлюка <...> Антон Сорокин начал говорить то, что Давыд Бурлюк говорил ему по секрету.

— Футуристы бывают трёх родов. Первый — это люди талантливые, которые хотят выдвинуться и употребляют всевозможные трюки. У меня, например, работают 10 художников, и имя я ставлю под их картинами своё, и заработал имение, дом... скот, пашни... И другим даю жить. Таких футуристов мало: Давыд Бурлюк, Влад. Маяковский.

Другой вид футуристов все ненормальные, сумасшедшие, вроде Кручёных, Хлебникова... Они работают бессознательно.

Третий вид — бесталанные жулики, примазывающиеся к футуризму... Нового искусства нет. Как нет новой азбуки, новых красок... Искусство вечно.

¹ Благодарю Ю. П. Зародову (Омск) за возможность познакомиться с полным текстом «Антре шута Бенецо».

Давыд Бурлюк пытается остановить Антона Сорокина. Публика, довольная скандалом, довольна — футуристы ссорятся...

— Да, гражданская война — самая кровопролитная.

— Антон Семёнович, Вы с ума не сошли?.. Разве это можно говорить?..

Я Вас побью...

— Не боюсь... Публика заступится и второй Вам глаз вышибет.

— Правильно... Вышибем... — кричат.

— Вы замолчите.

— О, да. Давайте Ваших 125 картин.

— 125 — много. 95 даю... С набросками...

— Футуристы торгуются...

— Вот Вам расписка, картины выдаст Борис Четвериков. Часть будет поддельной... Но штук 10–15 будут настоящие Бурлюки.

Антон Сорокин говорит:

— Беру свои слова обратно. Всё сказанное мною было ложью.

Бурлюк сообщает своим богатырским голосом:

— Война гражданская окончена! Мир заключён, и сам Отец футуризма, побеждённый, заплатит контрибуцию... Продолжайте, Антон Семёнович... [48]

В фонде Сорокина сохранилась запись к выступлению писателя, датированная 27 ноября 1920 года и посвящённая изобретённому им «антосорокизму».

О футуризме и Антосорокизме

Сегодня мозг сибирского народа, знаменитый писатель Антон Сорокин, желает прочитать вам серьёзную научную лекцию о футуризме и Антосорокизме, неоднократные выступления на сцене совместно с отцом футуризма Давыдом Бурлюком показали нам, что чем контрумнее человек¹, тем он больше поднимает крик на наших лекциях, а посему крик, покашливание, неуместные замечания — лучший показатель глупости собравшейся аудитории. Господа товарищи, я лицезрел и таких зрителей, которые соблюдали абсолютную тишину и глотали каждое наше слово, как глотают щуки маленьких рыбёшек.

Итак, с вашего разрешения я начинаю.

Во имя Бога-Отца в искусстве Давыда Давидовича Бурлюка и святого Духа Антона Сорокина приступаем к объяснению великой тайны искусства.

Мы, Антон Сорокин, знаем, что здесь, в этой маленькой комнатке, где собрались самые талантливые художники Сибири, не всё обстоит благополучно: одни из вас — натуралисты, люди, умеющие рисовать то, что видит глаз, с великим бы удовольствием избивали бы до крови тех молодых, дерзких, кого вы именуете футуристами, но этого Вы не делаете, зная, что Вы, старые, обречены на гибель, вы — мамонты, доживаете последние минуты вашего творчества. Вы знаете, что грядёт новое искусство. Вы его не понимаете и ненавидите, как буржуи не понимают пролетарского строительства...

В защиту футуризма много говорить не приходится. Искусство оригинальное в тысячелетней культуре, японское и китайское, весьма близко подходит к футуризму. Не может же пятисотмиллионный народ, изобретший порох, компас, фарфор, отстать в искусстве.

Разве шёлковые материи, фарфор китайский не лучшие в мире и до сего времени? Следовательно, китайское искусство сознательно применяет приёмы

¹ «Контрумнее» — неологизм Сорокина, изобретённый, вероятно, чтобы не начинать выступление с прямого оскорбления публики («чем глупее человек...»), о «показателе глупости» которой Сорокин скажет немного позже. Ср. словосочетание «контрпродуктивные меры» в современном политическом лексиконе.

футуризма, потому что это азбука для искусства, для того, чтобы передать красоту...

Без этой азбуки никто не может. Сюда пришли люди, отрицательно относящиеся к футуризму, но после того как я, мозг Сибирского народа, вздумал доказать вам, то доказательство это будет исчерпывающим. И вы увидите все с мыслями: однако, в футуризме есть какая-то истина.

Итак, я приступаю к доказательству.

Вся культура человеческая взята с природы, и если бы не были футуристами и рабски копировали бы природу, у нас не было бы культуры. Вот молоток — это копировка кулака, руки, но какие разнообразные формы даёт культура.

Вот вам глаз, культура создаёт фотографический аппарат кинематографии — культура создаёт телефоны, беспроводные телеграм[м]ы, пение соловья футуристическая культура превращает в звуки рояля.

Как бы удивлена была природа, если бы увидела, что за уродина рояль получилась из маленького соловья. Маленькая гусеница превращена в огромный танк. Так же мы видим теперь и в искусстве. Футуризм красками думает передавать мысли, настроение, словами передать музыку, и если культура, имея только образцы природы, создала такую сложную культуру, если паутины паука превратить в шёлковые материи, то будьте уверены, что футуризм в искусстве сделает то же, и мы, словно оживлённая природа, дряхлая старая, удивлена и не понимает, что происходит, не того ожидала. Старая умной себя считала, а вот культура-то превзошла. Так будет и с вами, кто понимает природу и не хочет вникнуть в прогресс искусства.

Футуризм — это такая великая идея, что она сейчас привела сюда к Вам за 7 вёрст пешком Самого Антона Сорокина, чтобы он Вам сказал слово истины¹ [45].

В другом конспекте, озаглавленном «Школа антосорокизма» (без даты), Сорокин вслед за рассуждением о «сбережении сил» писателя (оправдывающем плагиат), говорит о значении питания для творческого процесса:

Второе важное достижение заключается в том, что писатель должен особенное внимание обращать на пищу, это имеет огромное значение, от пищи рождаются мысли. Человек, живущий полуголодной жизнью, должен творить гениальные вещи, и, наоборот, пресыщенные ничего не создадут. На юге, где всего вдоволь, нет литературы, литература там, где обострённая борьба за существование.

Пример. Пока Маяковский питался плохо, он писал хорошо, а как только стал питаться хорошо, он стал писать хуже. Так что пища имеет большое значение для мысли. Пьяный человек напишет совершенно другое... Кокаинист, морфинист будет писать другое... Если писать под влиянием гашиша или опия, получатся дикие произведения, превосходящие даже футуризм [46].

Ещё один неожиданный контекст для имени Маяковского содержится в также ожидающей публикации повести Антона Сорокина «Исаак Зевеке» (1922). Один из персонажей повести-меннипеи, действие которой развивается в Омске, купец Роман Шорников обставляет выстроенный им пятиэтажный дом с исключительной причудливостью:

Роман Шорников придерживался какой-то своей системы, и эту систему было почти невозможно понять. Особенно непонятна была эта система, когда посмотреть кто-либо хотел библиотеку, в роскошных сафьяновых переплётках

¹ Благодарю И. Г. Девятьярову (Омск) за возможность познакомиться с материалами об «антосорокизме».

стояли книги, рядом с научной книгой стоял Джек Лондон, а потом какая-нибудь книга по техническим вопросам, а затем роман. Байрон стоял рядом с Маяковским [47].

8. В начале 1928 года иркутская газета «Власть труда» использовала имя и характерный стиль позднего Маяковского в рекламных целях, поместив на своих страницах «весёлую, безбидную и правдивую пародию»:

Я — Маяковский, работающий в Росте,
Ору оглушительнее батареи:
— Товарищи! Волынку бросьте, —
Все на газету подписывайтесь скорее!!
Другой, несознательный, в ресторане
На пиве сколько пропьёт?!
А я выписываю заранее
«Власть Труда» на год!.. [11]

9. В конце лета 1926 года в газете «Советская Сибирь» (Новосибирск) была помещена благожелательная рецензия критика Г. Андреевича на опубликованное «Комсомольской правдой» в мае стихотворение Маяковского «Четырёхэтажная халтура» и вышедшую в июне в Тифлисе брошюру «Разговор с фининспектором о поэзии» [5].

В октябрьском выпуске за 1928 год новосибирского пролефовского журнала «Настоящее», в рубрике «Редакционный блок-нот» был напечатан материал Сергея Третьякова «Письмо из Москвы», где противопоставлялись «никчemuшный» юбилейный вечер Льва Толстого в Большом театре и вечер Маяковского в Красном зале МК ВКБ(б), состоявшийся 10 сентября 1928 года: «Маяковский, несомненно, отбил публику у старичка» [36]. Маяковский «крыл Тальникова, который в “Красной Нови” изрядно пренебрежительно поплевал на него как на газетчика¹. Тальникова комсомольцы требовали на трибуну. Если б он оказался в зале, ему пришлось бы круто — ребята звонкие и горячие» [36].

«Советская Сибирь», полемизировавшая с «Настоящим», настоященцами и их главой Александром Львовичем Курсом (1892–1937), присоединилась к позиции Тальникова, напечатав заметку В. Александрова, где говорилось о том, что научные поездки за границу сибирских специалистов-хозяйственников бесконечно откладываются, в то время как «заграницу усиленно посещают наши писатели, актеры и просто писаки. Едет Маяковский, едет Вера Инбер, едет Ал. Жаров (–!!), едет Зозуля, едет Пильняк, едет... да всех разве перечтёшь. <...> В восьмой книжке журнала “Красная Новь” за прошлый год в статье Тальникова мы находим прекрасную оценку этих поездок» [3].

10. В последнем из осколков позволим себе выход за хронологические пределы жизни Маяковского. Леонид Борисович Колокольников (1908–1941), вятский уроженец, получил образование агронома-растениевода и до призыва в Красную Армию в апреле 1941 года служил в различных учебных и научных учреждениях Сибири, связанных с ботаникой и геоботаникой (Бийск, село Тулун под Иркутском, Красноярск, Томск). В августе 1941 года пропал

¹ Имеется в виду больно задевшая Маяковского публикация [38].

без вести. Последняя из его должностей до призыва — ассистент Гербария Томского государственного университета [см. подробнее: 4; 10]. В личном архиве сотрудницы библиотеки Гербария им. П. Н. Крылова Томского государственного университета Н. Б. Курбатской хранится ныне объёмистая тетрадь его стихотворений, озаглавленная автором «Обломки». (Пользуясь случаем, выражаю признательность Л. А. Курышевой и И. И. Амелину за возможность познакомиться с этой тетрадкой.) Ни о публикациях Колокольникова, ни о попытках напечататься нам ничего неизвестно. Скорее всего, их не было: несмотря на то, что, судя по датировкам, он писал стихи с девятилетнего возраста, его поэтическое творчество носит исключительно любительский характер.

Завершим случайно сложившуюся картину сибирской мозаики двумя «обломками» поэзии Леонида Колокольникова, отражающими его переживания, связанные с поэзией и личностью Маяковского. Первый из них, как может заметить читатель, содержит явно непреднамеренную сологубовскую «ноту»; второй наивно воспроизводит строй стихотворения Маяковского «Юбилейное» (1924): «Александр Сергеевич, / разрешите представиться...»

* * *

Прошлый год, в этот день
 Маяковский кончился.
 Дурак, сам покончил себя...
 Эх! Я бы всем Маяковским, Есениным
 Приказал бы спустить штаны...
 Сукины детки, тоже придумали
 С жизнью играть в дурачки...
 Пейте, друзья. За Маяковских, Есениных;
 Я вчера сам на них походил,
 А сегодня берёзовой кашицей
 Сам себя угостил... угостил...
 14. IV.[19]31

М а я к о в с к о м у

Владимир Владимирович!
 Из всех поэтов
 Нашей великой страны
 Больше всего любимы
 Пушкин... и Вы.

Вы любимы за ту
 Кипучую силу,
 Которой владели всегда,
 Как художник, остряк и поэт,
 Великий мастер пера.

Я люблю вас в плакатах, в шутках со сцены,
 В брошенных резко словах,
 В образных столь оборотах речи
 И в звонких, горячих стихах.

Больше всего
Любимы и близки
Народу нашей страны
Вы, как поэт, который в жизни
Всюду шагал на фронтах борьбы.

Это ведь Вы,
Маяковский Владимир,
Тот, что в годы гражданской войны
Белых громил в стихах и плакатах,
В книгах, в газетах, со сцены, со стены.

Вы никогда не искали сюжетов,
Чтоб с революцией в ногу шагать,
Как много попутчиков из поэтов
Делали это на всяческий лад.

Вы брали из жизни,
Умело, что всюду
Видели зоркие ваши глаза,
И это со страстною силой поэта
Умели вы сложить в простые слова.

Простые слова,
Что бурлящею силой
Делались в ваших звонких стихах,
И непокорною звуков лавиной
Крепко врезались в память у нас.

Вот и сейчас
Моя память держит
Ваших стихов простые слова:
В них Вы сказали
То, что сказала
Громко про Вас наша страна:

«Я
Всю
Свою звонкую силу поэта
Тебе отдаю,
Атакующий класс».

Как это красиво.
Как это понятно.
Недаром же Сталин сам
Революции лучшим поэтом
Вас, Маяковский, назвал.
24.X.[1937]

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алевский*. Галерея современных поэтов: И. Эренбург // Багульник. 1916. № 4, нояб.–дек. С. 11–12.
2. *Алевский*. К культуре искусства в Сибири: Предсказание Пушкина // Багульник. 1917. № 5, март. С. 11–12.
3. *Александров В.* Научные поездки или праздное гастролерство // Советская Сибирь. 1929. № 113 (2847), 21 мая. С. 2.
4. *Ананьева А. Е.* Воспоминания о Л. Б. Колокольникове // Книга ветеранов Великой Отечественной войны биолого-почвенного факультета и БИНа. Томск, 1975 [Без пагинации].
5. *Андреевич Г.* О литхалтуре, литмастерстве и фининспекторе // Советская Сибирь. 1926. № 198 (2036), 29 авг. С. 5.
6. *Аргус*. Грандиозарь // Сибирская речь (Омск). 1919. № 49, 6 марта. С. 4.
7. Багульник. 1917. № 5, март.
8. [Без подписи] К культуре искусства в Сибири // Багульник. 1916. № 1, авг. С. 11–12.
9. [Без подписи] К культуре искусства в Сибири // Багульник. 1916. № 2, сент. С. 10.
10. [Без подписи] Колокольников Леонид Борисович // Подвиг их бессмертен: Судьбы студентов, аспирантов и сотрудников Томского государственного университета / Под ред. проф. С. Ф. Фоминых. Томск, 2010. С. 102–103.
11. [Без подписи] Поэт о подписке на нашу газету (Весёлая, безобидная и правдивая пародия). Владимир Маяковский // Власть труда. 1928. № 26 (2431), 31 янв. С. 4.
12. *Божко В. А.* Лев Повицкий — друг Сергея Есенина // Божко В. А. Есенин в Харькове. Харьков: Мачулин, 2008 (Сер. «Личности. Время. Харьков»). С. 77–90.
13. *Вельский В.* Лекция И. Д. Шадра («Памятник Мировому Страданию») // Заря (Омск). 1919. № 42, 26 февр. С. 3.
14. *Журавский К.* Вечер // Багульник. 1917. № 5, март. С. 5.
15. *Журавский К.* День творчества: Рассказ; «Внезапный танец дорожной пыли...» // Багульник. 1916. № 4, нояб.–дек. С. 4–6, 9.
16. *Журавский К.* Осанна живущего; Moment poétique // Иркутские вечера: Стихи. Константин Журавский. Надежда Камова. Лев Повицкий. Владимир Пруссак. Варвара Статеева. Альманах первый. Иркутск: Издание группы поэтов в Иркутске, 1916. С. 9–22.1.
17. *Журавский К.* Старая сказка // Багульник. 1916. № 3, окт. С. 4.
18. *Журавский К.* Чан-Ли [Рассказ] // Багульник. 1916. № 1, авг. С. 4–5; *Журавский К.* Осень // Багульник. 1916. № 2, сент. С. 3.
19. Заря (Омск). 1919. № 54, 14 марта. С. 3.
20. *Здобнов Н. В.* Материалы для сибирского словаря писателей (Предварительный список поэтов, драматургов, беллетристов и критиков). М.: Приложение к журналу «Северная Азия», 1927.
21. *Иван Лирик*. Из воспоминаний поэта // Татьяна день: Ежемесячная студенческая газета, издаваемая в Иркутске Н. Н. Соловьёвым под его редакцией. 1914. № 1, 11 янв. С. 3–4.
22. *Иванов В.* Почему? (Бесполезное) // Наша заря (Омск). 1919. № 176, 14 авг. С. 2.
23. *Маяковский В.* Братья писатели // Новый Сатирикон (Пг.). 1917. № 3, 12 янв. С. 8.
24. *Маяковский В. В.* Облако в штанах: Тетраптих. [Пг.]: [Типография Товарищества «Грамотность»], [1915].
25. *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 1. Стихи, поэмы, статьи, 1912–1917 / Ред. и коммент. Н. И. Харджиева. М.: ГИХЛ, 1939.
26. *Маяковский В.* Простое как мычание. Пг.: Парус, 1916.

27. *Повицкий Л.* Байкал; Ангара // Багульник. 1916. № 1, авг. С. 5.
28. *Повицкий Л.* В синагоге // Багульник. 1917. № 3, окт. С. 1.
29. *Повицкий Л.* Как медленно уходит день...; Недвижный, бледно-серый свет... // Багульник. 1916. № 2, сент. С. 5.
30. *Повицкий Л.* Три раза каркнула ворона... // Багульник. 1916. № 4, нояб.–дек. С. 7.
31. *Повицкий Л.* Тяжёлый меч // Багульник. 1917. № 5, март. С. 3.
32. *Повицкий Л.* Централ; Вечер: Эскиз; Забастовка; Не пророк // Там же. С. 47–55.
33. *Пруссак Вл.* Клуб самоубийц: Отрывок из повести «Гимназическое» // Багульник. 1916. № 2, сент. С. 1–2.
34. Русские писатели. Поэты (Советский период). Биобиблиографический указатель. Т. 14: В. В. Маяковский. Ч. 2. Вып. 1: Литература о жизни и творчестве В.В. Маяковского (1909–1930). СПб.: Изд-во Российской национальной библиотеки, 2002. С. 37–39.
35. *Сорокин А. С.* Тридцать три скандала Колчаку / Сост., прим. и предисл. И. Е. Лоцилова, А. Г. Раппопорта. СПб.: Красный матрос, 2011. С. 44, 50–53.
36. *С. Т. [Третьяков С. М.]* Письмо из Москвы // Настоящее. 1928. № 10. С. 5.
37. *Станиславич.* Галерея современных поэтов: Вл. Маяковский // Багульник. 1917. № 5, март. С. 9–10.
38. *Тальников Д.* Литературные заметки // Красная Новь. 1928. № 10. С. 259–281.
39. Татьяна день: Ежемесячная студенческая газета, издаваемая в Иркутске Н. Н. Соловьёвым под его редакцией. 1914. № 1, 11 янв. С. 1, 4.
40. Татьяна день: Ежемесячная студенческая газета, издаваемая в Иркутске Н. Н. Соловьёвым под его редакцией. 1915. № 1, 12 янв. С. 4.
41. *Трушкин В. П.* Литературная Сибирь первых лет революции. Иркутск: Восточно-Сибирское кн. изд-во, 1967. С. 41.
42. *Трушкин В. П.* Пути и судьбы: Литературная жизнь Сибири 1900–1917 гг. Иркутск: Восточно-Сибирское кн. изд-во, 1972. С. 376.
43. *Трушкин В. П.* Пути и судьбы. Изд. 2-е, испр. Иркутск: Восточно-Сибирское кн. изд-во, 1985. С. 301.
44. *Футуромётный Сандро Буре* громозвук. Футуристич. стихотвор // Ленские волны: Ежемесячный литературно-политический прогрессивный журнал. 1914. № 11, 21 сент. Якутск. Стлб. 29–30.
45. Автограф. Государственный исторический архив Омской области. Ф. 1073 (А. С. Сорокин). Оп. 1. Д. 117. Л. 1–8.
46. Автограф. ГИАОО. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 221. Л. 10.
47. Автограф. ГИАОО. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 306. Л. 23.
48. Автограф. Государственный исторический архив Омской области. Ф. 1073 (А. С. Сорокин). Оп. 1. Д. 547. Л. 29–31.
49. Государственный архив Новосибирской области (ГАНО). Ф. 272 (Н. Н. Яновский). Оп. 1. Ед. хр. 346 (Биографические материалы и стихи К. Худякова. Т. II). Л. 63, 98 (копия).
50. ГАНО (Новосибирск). Ф. 272 (Н. Н. Яновский). Оп. 1. Ед. хр. 346 (Биографические материалы и стихи К. Худякова. Т. II). Л. 99.
51. ГАНО (Новосибирск). Ф. 272 (Н. Н. Яновский). Оп. 1. Ед. хр. 346 (Биографические материалы и стихи К. Худякова. Т. II). Л. 101, 128 (копия).
52. ГАНО (Новосибирск). Ф. 272 (Н. Н. Яновский). Оп. 1. Ед. хр. 346 (Биографические материалы и стихи К. Худякова. Т. II). Л. 4.

Е. А. САМОДЕЛОВА¹

ПОВЕСТИ И РАССКАЗЫ АРКАДИЯ ГАЙДАРА КАК ОТРАЖЕНИЕ ЭПОХИ

В статье рассматривается художественное творчество Гайдара, начиная с повести «РВС» (1925) и завершая военными очерками 1941 г. Гайдар не намеревался становиться детским писателем, но героями его произведений оказались дети и подростки, представляемые как люди героического будущего. Пронизанное автобиографизмом творчество Гайдара сосредоточено на героизации военной истории и индустриального строительства, для чего активно используются стиливые приёмы приключенческих романов. Хотя суровой литературной критике подвергались даже вершинные произведения писателя, его книги печатались многомиллионными тиражами и были горячо любимы детворой. В 1939 г. Гайдар удостоился ордена «Знак Почёта» за вклад в литературу.

Ключевые слова: А. П. Гайдар, детская литература, Первый съезд советских писателей, «Судьба барабанщика», Виктор Пелевин.

Псевдоним *Гайдар* впервые возник в дневнике будущего писателя в 1923 году [25, 3]. Тогда же появилась у Гайдара «толстая в линейку тетрадь. На синей её обложке в правом верхнем углу нарисована красная звездочка. Её лучи наискосок, через страницу падают на слова: “В дни поражений и побед”» [Цит. по: 6]. Эта повесть была издана в литературном альманахе «Ковш» (Л., 1925. Кн. 1 и 2), а в 1926 г. вышла отдельной книгой.

Образ Сергея Горинова, курсанта командных курсов Рабоче-Крестьянской Красной Армии и одного из бойцов на самых ответственных участках украинского фронта, — автобиографический, о чём свидетельствует и фамилия, отсылающая к личности автора (этот приём Гайдар позже использует в «Школе» — в образе Бориса Горикова). Гайдар поднимает тему новой этики и морали, когда рассказывает о красном партизанском отряде под руководством матроса Сошникова, который самой весомой бранью считал слово «соглашатель».

Начало литературной деятельности Гайдара совпало с призывом XIII съезда РКП(б) к детским писателям, хотя Аркадий Голиков тогда ещё не осознавал

¹ Елена Александровна Самоделова — доктор филологических наук, старший научный сотрудник; Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук (Москва, Российская Федерация); helsa@rambler.ru

будущий свой статус: «Необходимо приступить к созданию литературы для детей под тщательным контролем и руководством партии, с целью усиления в этой литературе моментов классового, интернационального, трудового воспитания» (резолюция «О печати», 1924) [см.: 29, 164; также: 26, 308; цит. по: 36, 125; 10, 12]. Этот призыв был созвучен убеждениям отважного красного командира и начинающего литератора, но и через него пробивалось личное восприятие мировых событий как основы для авантюрной и увлекательной игры.

Однако Гайдар не сразу стал мастером литературного слова. На военно-приключенческую повесть «В дни поражений и побед» (1925) критик Б. Анибал написал в 1926 г. разгромную рецензию: «Вялая любовная интрига, бутафорские буржуи, карикатурные офицеры и трафаретные бандиты дополняют фон этой книги, достаточно скучной, несмотря ни на какие взрывы и грохоты, устраиваемые автором, к которым читатель остаётся глух и равнодушен» [1, 54]. Тем не менее отклики критики на книгу Гайдара последовали в широком диапазоне: от ругательных до принимавших нового автора, только что вышедшего из боя, и отмечавших незаурядность его таланта и кипучую жизненную энергию.

Вероятно, первым художественным произведением Гайдара можно считать «РВС» (Революционный военный совет), появившееся в ленинградском журнале «Звезда» (1925, № 2) с подзаголовком «Рассказ» и подписью: Арк. Голиков и переизданное в одноимённой пермской газете (1926. 11–28 апреля). Далее произведение было опубликовано Госиздатом отдельной книгой в середине 1926 г. и в 1930 г. с указанием «Повесть для юношества» (с искажением текста). В переиздании 1934 г. (Детиздат) первоначальный текст был восстановлен.

Что касается первой книжной редакции «РВС» (1926), то Гайдар был в ярости от редакторского самоуправства и написал гневное письмо в редакцию газеты «Правда» (опубликовано 16 июля 1926 г.): «Вчера я увидел свою книгу “РВС” — повесть для юношества (Госиздат). Эту книгу теперь я своей назвать не могу и не хочу. Она “дополнена” чьими-то отсебятинами, вставленными нравоучениями, и теперь в ней больше всего той самой “сопливой сусальности”, полного отсутствия которой так восхваляли при приёме повести госиздатовские рецензенты. Слащавость, подделывание под пионера и фальшь проглядывают на каждой её странице. “Обработанная” таким образом книга — насмешка над детской литературой и издевательство над её автором» [цит. по: 5, 4, 354–355; см. также: 8, 169–170].

Однако даже восстановленная в 1934 г. редактором Детиздата К. Ф. Пиксановым повесть не вызвала в следующем году хвалебных откликов: «рассказ дан в несколько традиционном приключенческом плане» (журнал «Учебно-педагогическая литература»); «все аксессуары приключенческой книжки старого типа» (журнал «Литературный критик») [цит. по: 19, 22]. Тем не менее в «Автобиографиях» 1924 и 1937 гг., написанных для журналов «Пионер» и «Детская литература», Гайдар оценивал «РВС» как одно из лучших своих произведений.

Современный литературовед В. Цветов обращает внимание на то, что Гайдар не собирался становиться детским писателем:

«Подлинник “РВС” — “Реввоенсовет” — начинается не очень-то по-детски: “Кругом было тихо и пусто. Раньше иногда здесь подымался дымок,

когда к празднику мужики варили тайком самогонку, но теперь уже перестали прятаться и производство самогонки перенесли прямо в деревню”.

Но главными героями “РВС” были дети, и повесть <...> стала для Гайдара “путёвкой” в детскую литературу и — индულгенцией на 15 лет» [35].

Произведение начинается с того, что конник Сергеев с красной звездой на груди, своим неожиданным появлением похожий на сказочного всадника, спас мальчугана Димку от расправы бандита из банды «зелёных». Рассказ имеет кольцевую композицию: мальчики Димка и Жиган помогают раненому командиру.

Современники Гайдара увидели идейно-художественное новаторство в «РВС» в следующем: созданы образы людей нового типа — бойцов и командиров Красной Армии, показано зарождение мужества и гражданской зрелости в характерах ребятешек под воздействием сложной военно-политической ситуации. Дети не вершители истории, но их приключения настоящие, подлинные, поданы без излишнего пафоса и ложной революционной романтики. Дети совершают посильный «маленький подвиг».

Критик из журнала «Книгоноша» (1926. 9 августа. № 9. С. 31), спрятавшийся под криптонимом С. О., положительно оценил повесть «РВС»: «...тема книги — гражданская война на Украине, в огонь которой попали двое ребят... Голиков затрагивает классовое расслоение деревни, даёт несколько штрихов, характеризующих белых и зелёных, противопоставляя им, правда, плакатно героических красноармейцев... Повесть А.Голикова будет прочитана старшим возрастом не без интереса».

Аркадий Гайдар продолжал публиковать свои стихотворения, часть из них была подражанием В. В. Маяковскому, что симптоматично для той эпохи. В газете «Звезда» в 1926 г. (24 июня) он напечатал стихотворение «В новой петле», описывающее положение германских рабочих после Первой мировой войны и революции 1918 г. в Германии:

Скручен он цепью дауэсовского плана,
Брошен под союзников лакированный носок,
И долги на рабочем, как массивы Монблана,
А процессы бесчисленны, как морской песок...
...Выпусти ненависть из блокгауза,
За последним пфеннигом не суй руки в карман,
Вынь из кармана маузер,
Как когда-то мы вынимали наган [Цит. по: 32, 96].

Ряд стихотворений («Кавалерийская походная», «Письмо», «Наш отряд») тяготеет по интонационному строю к маршевым песням, а образно-семантическое содержание обнаруживает жизнеустроительные обертона [см.: 24]. Пробовал себя Гайдар и в жанре поэмы (например, «Пулемётная пурга», 1926); пик стихотворного творчества пришелся на 1926–1927 гг.

Помимо стихотворных опытов, в те же годы им пишется своеобразная диалогия из партизанской жизни Пермского края: это «Жизнь ни во что. Лбовщина» (Пермь, 1926) и «Лесные братья. Давыдовщина» (газ. «Звезда», Пермь, 10 января — 3 марта; газ. «Уральский рабочий», 1927, 10 мая — 12 июня). Публикации «Жизни ни во что. Лбовщины» было предпослано короткое авторское предисловие, раскрывающее исторические источники повести и её жанр:

«Материалы о Лбовщине, а именно: переписка охранного отделения, жандармского управления и полиции всего Приуральского края — измеряются пудами.

Ясно, что после трёхнедельного беглого осмотра затрёпанных страниц рапортов и донесений я не мог дать исторически точный очерк Лбовщины. Да я и не собирался этого делать. Моя задача была дать для читателя “Звезды” крепко сколоченную, легко читаемую сюжетную повесть и дать почувствовать эпоху и обстановку, в которой работал Лбов.

Все главнейшие факты, отмеченные в повести, — верны, но, конечно, обработаны в соответствии с требованиями фабулы.

Имена главных героев — длинные. Все остальные нарочно вымышлены, ибо многие из участников Лбовщины ещё живы и я не хотел находиться в зависимости от могущих быть замечаний с их стороны по поводу некоторого расхождения повести с массой мелких исторических фактов» [см.: 8, 130].

Первые читатели, сами свидетели описанных событий, провели собрание рабкоров редакции газеты «Звезды» и высказались с одобрением: «Я пережил эту Лбовщину и отчасти знаком с ней. Повесть может не удовлетворить только тем, что печатается не ежедневно. Если бы её выпустить отдельной книгой, она бы разошлась хорошо. Повесть интересна. Когда её нет, газета кажется сухой» [см.: 8, 129].

Критик В. Красильников в том же 1926 г. высказал также одобрительную оценку: «Гайдар-Голиков обнаружил достаточно умения и революционного пафоса в своей повести, относящей читателя к тем событиям 1905–1907 годов, которые и сейчас ещё живы в воспоминаниях жителей Камы. Даже самая форма обычного авантюрного повествования не вызывает возражений — ведь все основные факты о Лбовщине <...> так же, как и настроение её участников, застенографированы с исторической точностью. Читается вещь легко и увлекательно... Язык повести образен, интересен и почти лишён ляпсусов. Повести “В дни поражений и побед”, “Жизнь ни во что” — большая победа Голикова-Гайдара» [22, 28–29].

Можно сказать, что первые повести Гайдара особенно интересовали читателей местной газеты своим краеведческим компонентом. Так, за два дня до публикации повести «Лесные братья. Давыдовщина» в газете «Уральский рабочий» ей была предпослана аннотация (8 мая 1927 г.): «Их имена живы и до сих пор в памяти рабочих седого Урала, с благодарностью вспоминающих их славную жизнь и с горечью — их гордую смерть» [33].

Темы первых повестей были выбраны не случайно: приближались 10-летие октябрьского переворота 1917 г. и 20-летие революционных событий 1905–1907 гг. Гайдар был участником Гражданской войны, а как газетчик считал себя обязанным воспевать большевистские завоевания. Тема Красной Армии становится ведущей в его творчестве.

Современный литератор А. А. Константинов считает Гайдара ярким и одновременно типичным представителем эпохи, высвечивает его неуважительное отношение к архивным коллекциям, пренебрежение элементарными нормами работы с уникальными документами в угоду писательским задачам и полное отсутствие заботы о будущих потенциальных исследователях. А. А. Константинов указывает (без документальных подтверждений) на то, что при написании повести «Лбовщина» Гайдар невольно уничтожил боль-

шую часть Пермского архива: «Пользуясь тогдашней вседозволенностью и неупорядоченностью архивного дела, начинающий писатель свёз кипы “дел” к себе домой, переработал... и бросил истлевать в каком-то сарае. Сейчас уже не установить, ради какого произведения “подчистил” он также архангельский и ростовский архивы» [21, 100].

Гайдар ценил свои первые повести и просил Б. Н. Назаровского (в письме из Москвы 1 сентября 1930 г.) выслать экземпляр «Лбовщины» из Перми: «На Урале сейчас сидит писательница... и пишет книгу о Лбове. Но ведь всё равно лучше меня не напишет... — и здесь одно очень почтенное издательство должно в срочном порядке издать мою повесть (“Лбовщина” переработанная вместе с “Давыдовщиной”» [5, IV, 356].

Подмечено, что молодые литераторы, творившие на сломе эпох, «стремились поведать о народной жизни, о коренных исторических сдвигах с позиции той или иной социально-культурной группы или целого класса, как бы устами непосредственно участников изображаемых событий» [31, 24]. В 1920-е гг. Гайдар строит свои рассказы на автобиографической основе, утверждает монолог как речеведение, включает точные географические названия и даты. Вот примеры: «Было это дело в Волынской губернии. В 1919, беспокойном году. Бродили тогда банды по Украине неисчислимыми табунами» («Лёвка Демченко», 1927); «У нас на Кавказе в 361 полку 34 дивизии...» («Винтовка», 1927) [5, III, 317, 345].

В 1927 г. выходит в свет авантюрно-романтическая повесть Гайдара «Всадники неприступных гор», повествующая о путешествии в Среднюю Азию трёх друзей — юноша-повествователя, его друга Николая и Риты, в которую влюблены оба парня. Николай — мечтатель и созерцатель, поклонник творчества Есенина, надеется посмотреть мавзолей Тамерлана и увидеть восточных женщин под паранджой, иными словами — попасть в древний город, где «ничего ещё не изломано; всё продолжает спать и видеть счастливые сны». Юноша-повествователь, наоборот, ратует за красный плакат в Узбекистане и за знание молодым поколением биографии Будённого, освобождавшего в 1919 г. Воронеж от белогвардейцев. Воочию изучая влияние революционных преобразований на старый дедовский уклад жизни горного племени, оба героя попали в плен в банду Чалакаева. Николай оклеветал друга и сбежал, а юноша-повествователь оказался свидетелем ожесточённой борьбы между предводителями разных родов — Уллой и Румом, первый из которых пытается сохранить патриархальные отношения, а второй ратует за советскую власть. Так тяга к приключениям и вольной бродяжьей судьбе помогает приобрести жизненный опыт.

Любя путешествия и приключения, с детства ощущая себя лидером, А. П. Голиков устремлялся ко всему экзотическому, в том числе и ориентальному. В частности, повидав в 1920-х годах Мавзолей Тамерлана, сына он назвал Тимуром [см.: 35].

Обретя опыт журналиста, умеющего оперативно откликаться на текущие события, в путешествии по Средней Азии в 1926 г. А. П. Голиков предпринял попытки обеспечивать своё существование за счёт гонорара: посещал встречающиеся на пути редакции и предлагал им свои путевые заметки [см.: 3, 94].

В 1929 г. появляется повесть «На графских развалинах», в которой Гайдар показывает внутренний мир первого поколения советских детей, в обстоя-

тельствах увлекательной игры проникающих в мир сравнительно недавнего прошлого, где определяющей была сословная градация.

В том же 1929 г. в журнале «Октябрь» (№ 4 и 5) в сокращённой редакции выходит повесть «Обыкновенная биография» (будущая «Школа»). Готовя повесть для «Роман-газеты для детей» (1930, № 8/3 и 9/4), Гайдар дал названия главам и внёс дополнения. В том же году повесть публикуется под новым названием «Школа» (Госиздат, 1930).

Первоначальный вариант заглавия повести — «Маузер». Оно отражает детективную направленность произведения, высвечивает сюжетообразующий элемент, носит символический характер. Маузер — единственная вещь, доставшаяся герою от отца и предназначенная для вооружённой борьбы. Владение оружием запускает интригу повести, направляет Бориса Горикова по боевому пути. Ещё в 1915 г. в письме к отцу 11-летний Аркадий Голиков говорил о трофейном оружии как о самом желанном подарке: «Папочка, я знаю, что некоторые присылают винтовки с фронта в подарок кому-нибудь, как это делается? Может, можно как-нибудь и мне прислать? Уж очень хочется, чтобы что-нибудь на память о войне осталось» [5, IV, 326]. 2 (15) января 1918 г. в дневнике Аркадий Голиков записал: «Был на вечере и купил р[евольве]р» [5, IV, 253].

В 1930–1934 гг. на повесть «Школа» появилось множество разноречивых рецензий. Журнал «Детская литература» упрекал Гайдара в «негероичности» и «неяркости» главного героя Бориса Горикова, совершающего так много поступков, что из-за их изобилия не раскрыта «диалектика перевоспитания» [11, 8]. Несмотря на это, журнал почти два года (1933–1934) выходил под фотообложкой, на которой два мальчика держали в руках раскрытую книгу Гайдара «Школа», изображая её обсуждение [см.: 19, 28].

На Первом Съезде советских писателей в 1934 г. С. Я. Маршак выступил в защиту повести Гайдара: «В “Школе” поступки героев убедительны. В повести есть настоящие наблюдения, которые позволяют верить в правдивость автора и его книжки... Есть у Гайдара и та теплота и верность тона, которые волнуют читателя сильнее всяких художественных образов... И за это читатель любит Гайдара» [цит. по: 2, 44; опубл.: 23, 31].

В 1936 г. журнал «Детская литература» уже совершенно с иных позиций расценивал образ Бориса Горикова: «Он настолько реален, его поступки так жизненно-естественны и так вытекают из обстановки, что дети обычно не воспринимают его как “героя”. Он для них такой же, как и они сами» [12, 75].

«Школа» — автобиографическая повесть, в которой писатель даёт свою фамилию главному герою (с изменением одной буквы — Гориков), вспоминает собственное детство в Арзамасе, учебу в реальном училище и отчасти прослеживает личный боевой путь. В Арзамасском реальном училище Аркадий Голиков «получал пятерки по литературе, которую в их классе вёл Николай Николаевич Соколов, его любимый учитель, выведенный им под прозвищем “Галка” на страницах “Школы”» [6]. Про Галку его недоброжелатели пустили слух, что он скрылся в «разбойничью шайку», и это ложное и наивное объяснение оказалось двуплановым: сторонники любимого учителя поверили в «благородного разбойника». Фамилия Гориков ассоциируется с такими понятиями, как «горе» и «гореть» (со смысловым штампом «горе бедняка» и возвышенным метафорическим значением «гореть в справед-

ливой борьбе»). Повесть вообще насыщена «говорящими фамилиями»: второгодник Дубилов (в переносном смысле «дубить» = ‘затвердевать’, ‘деревенеть’, ‘костенеть’, а также «дуб», «дубина»), Васька Спагин (созвучно со «шпагой», но недотягивает до благородного оружия), Федька Башмаков (любит «держаться под башмаком» своих товарищей), Митька Тупиков (вроде бы совершает патриотический поступок — устремляется на фронт, но из-за незнания географии бежит в противоположную сторону), Федя Сырцов (мировоззренчески незрелый красный командир, «сырец») и др. [см.: 4, 35].

В сентябре 1931 г. выходит повесть «Дальние страны» (журнал «Молодая гвардия»; 1932 — отд. издание), которую автор писал в пионерском лагере «Артек» во время отдыха там с сыном Тимуром; в ней отчасти отражены личные наблюдения писателя над созданием колхоза в поселке Кунцево под Москвой, где жил Гайдар. Критик С. Надеждина оценила повесть как «яркую книгу о классовой борьбе в деревне» [20, 42].

В произведении интересны моменты надежды на гуманистическое будущее. Рассказано, как безымянный железнодорожный разъезд, через который без остановки мчались поезда в неведомые и счастливые «дальние страны», неожиданно получил название «Крылья Советов». Возле разъезда строится алюминиевый завод и разворачиваются захватывающие великие дела. Обыкновенные мальчики Петька и Васька оказались вовлечёнными в поистине грандиозные события, каких прежде не случалось в их лесной глухомани. Извечная крестьянская мечта о земном рае вдруг начала воплощаться, а «дальние страны» на деле оказались родной землей.

В 1932 г. Гайдар трудится фельетонистом в газете «Тихоокеанская звезда» (г. Хабаровск). 11 июля 1932 г. он направлен в командировку во Владивосток, Артём и Сучан для подготовки краевой конференции передовых предприятий. На Дальнем Востоке Гайдар записал в дневнике первые варианты будущей «Сказки о военной тайне...».

В 1934 г. появилась автобиография Гайдара, в своём названии — «Обыкновенная биография в необыкновенное время» — оттолкнувшаяся от первоначального заглавия повести «Школа». Автобиография опубликована в журнале «Пионер» (№ 5/6), что также говорит само за себя. Гайдар гордился своим жизненным путём и утверждал: «Когда меня спрашивают, как это могло случиться, что я был таким молодым командиром, я отвечаю: это не биография у меня необыкновенная, а время было необыкновенное» [5, I, 37].

В мае 1935 г. А. П. Гайдар поселяется в с. Заречное под Арзамасом и начинает писать рассказ «Хорошая жизнь», позже переименованный в «Голубую чашку». В 1936 г. рассказ опубликован в журнале «Пионер» (№ 1), а осенью вышел отдельной книжкой в Издательстве детской литературы. Гайдар считал рассказ трудовым подарком X съезду ВЛКСМ и писал: «Мы, детские писатели и художники, более чем кто-либо чувствуем себя ближайшими помощниками Комсомола в огромном деле коммунистического воспитания советской детворы» (Пионер. 1936. № 2 [цит. по: 19, 40–41]).

Разгорелась дискуссия, продолжавшаяся более двух лет. В 1937 г. (26 июня) «Литературная газета» опубликовала точку зрения неких родителей, считавших, что рассказ — «бомба, взрывающая основы семьи и морали». Школьные учителя высказали пожелание: «Казалось бы, автору надо было показать отношение большего доверия друг к другу, а не подозрительности.

Правильнее было бы для нашего быта, если бы отец и Светлана внимательно и заботливо отнеслись бы к товарищу Маруси — лётчику» [13, 40]. Библиотекари также остались недовольны «Голубой чашкой»: «Настроения ревности, которые проскальзывают во всей книге, совсем недопустимы в детской книжке. Этот психологизм не нужен детям» [13, 40].

За Гайдара вступилась критик А. Жаворонкова: «Вовсе не обязательно показывать в детской книге только идеальных родителей. <...> Вера в родителей исчезает в результате неблагополучия в семейном быту той или другой семьи, а не в результате чтения книг. Не от книг в семье идёт детская подозрительность, а наоборот» [16, 41–42].

Гайдар считал «Голубую чашку» творческой удачей и включил её в сборник «Мои товарищи» (М.: Сов. писатель, 1940). Да и X Пленум ЦК ВЛКСМ в декабре 1940 г. одобрил такую разработку семейной проблематики: «Необходимо немедленно приступить к разработке тем нашей семьи и быта <...> пора покончить со взглядом на детскую литературу как на что-то детское, узенькое, ограниченное» [14, 10].

По мнению современных литературоведов, «Голубая чашка» — это сюжетообразующая деталь и вместе с тем символ хрупкого и крайне необходимого всем семейного согласия [25, 3]. В цвете чашки отражены купол неба (вспомним, что друг матери Светланы — лётчик), синева реки, глаза дочери. Динамичность сюжета уже задана цветовым рефреном, наводящим на весьма значимые ситуации [34, 73]. Во всём «облике посуды» заметна аллюзия на ставшую народной поговорку «Подать / Поднести на блюдечке с голубой каёмочкой» (то есть с иронией: не ожидайте, что вам будут угождать во всём) из «Золотого телёнка» Е. Ильфа и И. Петрова. Соответственно идея рассказа заключается в том, что за собственное счастье надо бороться, что оно не даётся даром, без приложения личных усилий.

В 1937 г. Гайдар написал киносценарий «Судьба барабанщика», но начавшиеся в Одессе съёмки внезапно прекратились. Гайдар пытался опубликовать произведение в журналах «Колхозные ребята», «Красная новь» и др., о чём свидетельствуют его записи в дневниках. 2 ноября 1938 г. газета «Пионерская правда» начала публиковать повесть с указанием «Продолжение следует». Позднее Б. А. Закс вспоминал: «Но оно [продолжение] не последовало. Ни на другой день, ни через неделю. Я терялся в догадках. <...> Гайдар рассказал мне, что произошло с повестью “Судьба барабанщика”. Он дал отрывок из книги в журнал “Колхозные ребята”. В журнале сказали, что по отрывку судить трудно и надо прочесть всю вещь. Этого было достаточно, чтобы поползли слухи о том, что повесть запрещена. Другие редакторы, узнав об этом, тоже “задумались” и приостановили печатание. Читатели же заваливали редакцию письмами. Прошло немало времени, пока во всём разобрались» [17, 228]. В 1939 г. «Судьба барабанщика» была опубликована отдельной книгой в Детиздате и сразу же отнесена критиками к жанровой разновидности «шпионской литературы». Критик журнала «Детская литература» в 1941 г. посчитал произведение «романтически окрашенным, но довольно заурядным детективом» [15, 24]. Гайдар же полагал «Судьбу барабанщика» важной вехой своего литературного пути — об этом свидетельствует автограф на книге другу-писателю Ивану Халтурину: «В. Халтурину. Люби барабанщика, который сам падал и сам поднимался. А. Гайдар» [2, 44].

В современном романе «Жизнь насекомых» Виктор Пелевин проводит свой анализ «Судьбы барабанщика» Гайдара, высвечивая «тему ребёнка-убийцы» и отводя писателю в знаковой системе насекомых двойную судьбу: сначала похожего на скорпиона «муравьиного льва», затем вылупившегося из его куколки красивой «стрекозы с четырьмя широкими крыльями и зеленоватым узким брюшком» [28]. Образ Гайдара по В. Пелевину: «Муравьиный лев был бритым наголо румяным мужчиной в военной форме двадцатых годов, с орденом на груди; он с видимой скукой сидел на стуле, хлопая серой папашой по его ножке и дожидаясь, когда старый муравей кончит петь; наконец тот затих и отполз в глубь сцены, тогда муравьиный лев встал и медленно пошёл вслед за ним». И далее: «Закрывая “Судьбу барабанщика”, мы знаем, что шептал маленькому вооружённому Гайдару описанный им тёплый и ласковый голос. Но почему же именно этот юный стрелок, которого даже красное командование наказывало за жестокость, повзрослев, оставил нам такие чарующие и безупречные описания детства? Связано ли одно с другим? В чём состоит подлинная судьба барабанщика? И кто он на самом деле? Наверное, уже настала пора ответить на этот вопрос. Среди бесчисленного количества насекомых, живущих на просторах нашей необъятной страны, есть и такое — муравьиный лев. Во время первой фазы своей жизни это отвратительное существо, похожее на бесхвостого скорпиона, сидит на дне песчаной воронки и поедает скатывающихся туда муравьёв. Потом что-то происходит, и монстр со страшными клешнями покрывается оболочкой, из которой через неделю-две вылупляется удивительной красоты стрекоза с четырьмя широкими крыльями и зеленоватым узким брюшком. И когда она улетает в сторону багрового вечернего солнца, на которое в прошлой жизни могла только коситься со дна своей воронки, она, наверное, не помнит уже о съеденных когда-то муравьях. Так, может... снятся иногда. Да и с ней ли это было?» [28].

1–10 января 1939 г. рассказ «Чук и Гек» опубликован в газете «Пионерская правда», далее вышел отдельной книгой (М.: Детиздат, 1939); под названием «Телеграмма» он напечатан в журнале «Красная новь» (1939. № 2).

Этот увлекательный рассказ, посвящённый путешествию в далёкие неизвестные края, очевидно относится к приключенческой литературе. К приключениям зовёт романтическая и одновременно очень важная профессия отца-геолога, приглашающего двух малышей-путешественников с таинственными и экзотическими именами и их маму в неведомые земли. Критик А. Ивич высоко оценил это произведение: «Пожалуй, ещё ни разу не подымался Гайдар до такого высокого мастерства, как в этом рассказе. Это мастерство уже на той ступени, когда оно не ощущается» [18, 9].

Кульминация рассказа — новогодний праздник, весёлый, домашний, который даже в глухой тайге ощущается как символ единства народа, что воплощено в бое курантов кремлёвской башни. Концовка рассказа воспринималась своеобразной народной идеей построения справедливого будущего и апофеозом прославления трудовой эпохи (оказавшейся предвоенной): «Что такое счастье — это каждый понимал по-своему. Но все вместе люди знали и понимали, что надо честно жить, много трудиться и крепко любить и беречь эту огромную счастливую землю, которая зовётся Советской страной» [5, II, 205].

31 января 1939 г. Указом Президиума Верховного Совета СССР «за выдающиеся успехи и достижения в развитии советской литературы» А. П. Гайдар был удостоен ордена «Знак Почёта» (в числе 172 писателей, награждённых разными орденами).

В том же 1939 г. критик А. Рагозин так оценивал заслуги писателя: «Гайдар воспитывает в своих читателях не страсть к приключениям, не болезненную мечтательность, а вкус к реальной жизни, любовь к родине, людям. Всё становится живым и увлекательно интересным в его книгах... В них всё поэтично и красиво не потому, что необычно и ново, а потому, что каждое впечатление, каждый, даже самый невзрачный эпизод, глубоко переживаются, потому, что писатель ни к чему не относится безразлично» [30]. Однако ведущее литературно-критическое периодическое издание в начале 1940 г. не поддерживало хвалебных отзывов по отношению к Гайдару — журнальная редакция стояла на распутье: «Журнал “Детская литература” никак не может определить свою позицию к этому писателю» [14, 8].

Уважение критики Гайдар приобрел как своими увлекательными и талантливыми произведениями, так и грамотным организаторским шагом: в марте 1940 г. он вошёл в Писательскую группу дошкольной литературы и литературы младшего возраста в помощь Детиздату, которую организовало Бюро комиссии по детской литературе Союза советских писателей. Также Гайдар был избран членом Комиссии по литературной консультации и экспертизе, созданной Правлением Союза советских писателей [см.: 27, 134; 19, 48–49].

По наблюдению прижизненных критиков и последующих литературоведов, «писание» у Гайдара всегда сопряжено с воспоминаниями о войне, с высвечиванием даже в мирном времени защиты Отечества красными командирами и бойцами (хотя бы ветеранами). Пожалуй, нет у него ни одной повести или рассказа, где не фигурировал бы красноармеец, который сейчас в строю или уже отслужил, отвоевал. Как заметил сын писателя: «И всегда, хотя бы эхом грома дальних батарей, военным эшелоном, промчавшимся мимо окон пассажирского поезда, или часовым на посту, но всегда и непременно присутствует в его книгах Красная Армия» [6].

Т. А. Гайдар вспоминал, что рассказы отца о военных баталиях были стилем его жизни, органично входили в манеру общения с детьми. Когда семья писателя проживала в 1930-е годы в посёлке Кунцево на окраине Москвы, то «обычно ходило с нами много ребят, и отец рассказывал про гражданскую войну, про бои и походы, про жёлто-блукитника Петлюру да про бандита Антонова» [7, 270].

В 1939 г. вышел в свет рассказ «Дым в лесу» о раненом лётчике в сбитом на Дальнем Востоке самолёте. Такова фабула. Однако фактически рассказ повествует о становлении героического характера маленького мальчика Володьки. Ему хочется плакать в страшные минуты, он плохо выучил карту на уроках географии и не может найти путь к пограничной заставе, тем не менее мальчик смело идёт туда, спасая жизнь лётчика.

Впереди у Гайдара были повесть «Тимур и его команда», участие в Великой Отечественной войне, героическая гибель и внимание многих поколений читателей, сохраняющееся доныне.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Анибал Б.* «В дни поражений и побед» // Книгоноша. 1926, 5 мая. № 16/17.
2. *Берёза В. А.* В гости к Гайдару. Путеводитель по Библиотеке-музею Аркадия Гайдара в Каневе. Изд. 3. Киев, 1984.
3. *Бортник Л. С.* Кто Вы, товарищ Гайдар? // Журналистика и краеведение. Пермь, 2004.
4. *Бурмистрова К. И.* Фольклорные мотивы в повести А. Гайдара «Школа» // Традиции и новаторство в творчестве А. П. Гайдара. Горький, 1989.
5. *Гайдар А. П.* Собр. соч.: в 4 т. М., 1982.
6. *Гайдар Т. А.* Голиков Аркадий из Арзамаса // <http://www.arkadiygaydar.ru/11-al-kniga-3418/>
7. *Гайдар Т. А.* Отец // Жизнь и творчество А. П. Гайдара. М., 1964.
8. *Гинц С., Назаровский Б.* Аркадий Гайдар на Урале. Пермь, 1968.
9. *Голиков А.* Жизнь ни во что. Лбовщина // Звезда. Пермь, 1926. 10 янв.
10. *Горланов Г. Е.* О творческом методе А. Гайдара // Традиции и новаторство в творчестве А. П. Гайдара: Межвуз. сб. науч. трудов. Горький, 1989. С. 12.
11. Детская литература. 1932. № 7.
12. Детская литература. 1936. № 19.
13. Детская литература. 1937. № 13.
14. Детская литература. 1940. № 1/2.
15. Детская литература. 1941. № 2.
16. *Жаворонкова А.* Ещё о «Голубой чашке» // Детская литература. 1937. № 13.
17. *Закс Б.* Гайдар-Голиков // Жизнь и творчество А. П. Гайдара. М., 1964.
18. *Ивич А.* Рассказы Гайдара // Литературное обозрение. 1939. № 20.
19. *Казачок М. В.* Личность и творчество Аркадия Гайдара в критике и литературоведении. Арзамас, 2006.
20. Книга молодёжи. 1932. № 10/11. С. 42 — рец. С. Надеждиной.
21. *Константинов А. А.* Куда бы ни скакать, лишь бы впереди всех? Гайдары в зеркале СМИ // Журналистика и краеведение. Пермь, 2004.
22. *Красильников В.* Гайдар-Голиков. Жизнь ни во что (Лбовщина) // Книгоноша. 1926, 9 авг. № 29.
23. *Маршак С. Я.* Большая литература для маленьких. М., 1934.
24. *Минералова И. Г.* Сказочное — жизнестроительное в творчестве А. П. Гайдара как духовно-семантическое ядро в культурной эпохе XX в. // Минералова И. Г., Основина Г. А., Рыбаков Н. И. и др. Творчество Аркадия Гайдара. Герой. Жанр. Слог. М., 2006. С. 7.
25. *Минералова И. Г.* Слово о писателе // Минералова И. Г., Основина Г. А., Рыбаков Н. И. и др. Творчество Аркадия Гайдара. Герой. Жанр. Слог. М., 2006.
26. О партийности в советской печати. М., 1967.
27. *Осыков Б.* Аркадий Гайдар: Литературная хроника. Воронеж, 1975.
28. *Пелевин В.* Жизнь насекомых // http://www.pseudology.org/Gaydar/Gaydar_Arkady.htm
29. Пропаганда и агитация в решениях и документах ВКП(б). М., 1947.
30. *Рагозин А.* Повести А. Гайдара // Литературная газета. 1939, 20 июля.
31. *Рыбаков Н. И.* Сказ в прозе А. П. Гайдара // Минералова И. Г., Основина Г. А., Рыбаков Н. И. и др. Творчество Аркадия Гайдара. Герой. Жанр. Слог. М., 2006.
32. *Светлаков В. Г.* Всадника, скачущего впереди, время не выбило из седла // Журналистика и краеведение. Мат-лы науч.-практ. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения Б. Н. Назаровского и А. П. Гайдара. Пермь, 2004. С. 96.
33. Уральский рабочий. 1927, 8 мая.

34. *Хван А.А.* Особенности стилистики в рассказе А. П. Гайдара «Голубая чашка» // Минералова И. Г., Основина Г. А., Рыбаков Н. И. и др. Творчество Аркадия Гайдара. Герой. Жанр. Слог. М., 2006.
35. *Цветов В.* Страна умирающих рыцарей: Неюбилейное послесловие к 100-летию Аркадия Гайдара // <http://ps.1september.ru/articlef.php?ID=200401105>.
36. *Эбин Ф.* Творческий путь А. П. Гайдара // О детской литературе: Сб. ст. М.; Л., 1950.

В. Е. ДОБРОВОЛЬСКАЯ¹

МНИМАЯ ИНВАЛИДНОСТЬ В РУССКОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКЕ*

В статье рассматривается проблема, связанная с исследованием инвалидности в фольклоре. Показано, что в народном мировоззрении отношение к физическим недостаткам человека (а не мифологического персонажа) имеет амбивалентный характер. Физическая ущербность рассматривается как некий знак избранности, своеобразное подтверждение принадлежности человека к группе «знающих», наделённых особыми, сакральными знаниями, связанных с «иным миром». Именно к нему в случае необходимости будут обращаться за помощью и советом. В большинстве фольклорных жанров инвалидность всегда реальна, её можно устранить или она остаётся с человеком на всю жизнь, она может привести его к вере, стать причиной смерти, физических и духовных мучений.

В сказках репрезентация инвалидности отличается от отношения к телесным и психическим недугам в фольклорной традиции в целом. Особым образом реализуется мотив инвалидности в волшебных сказках. Считается, что в сказках все положительные персонажи прекрасны, а физические недостатки могут быть у отрицательных героев. Вершиной физического несовершенства в этом случае будет Баба-Яга. Вместе с тем для целой группы сказочных текстов характерен мотив «мнимой» инвалидности. Герой/героиня имитируют определённые недуги.

В сказочном тексте отношение к инвалидности иное. В сказках инвалидность бывает не только реальная, но и мнимая. С помощью мнимого недуга сказочные герои скрывают свой истинный статус, помогают близким освободиться от чар и т. д. Ложная болезнь может выступать как своеобразное испытание героя. Необходимость в имитации инвалидности пропадает тогда, когда герой достигает желаемого результата.

Ключевые слова: русский фольклор, волшебная сказка, инвалидность, Баба-Яга, Незнайка, Неумойка.

¹ Варвара Евгеньевна Добровольская — кандидат филологических наук, зав. отделом научных исследований Государственного центра русского фольклора Центра культурных стратегий и проектного управления (Роскультпроект) Министерства культуры Российской Федерации (Москва, Российская Федерация); dobrovolska@inbox.ru

* Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ 16-01-00145 (проект «Репрезентация людей с ограниченными возможностями здоровья») / РФФИ № 17-01-00001 «Репрезентация инвалидности и людей с ограниченными возможностями в России».

К проблемам, связанным с исследованием инвалидности в фольклоре, обращались многие исследователи. В основном они рассматривали какую-то одну форму инвалидности, чаще всего слепоту [35; 22], реже глухоту [24; 36] или немоту [2]. Основное внимание обычно сосредоточивается на мифологической и религиозной народной прозе, в предписаниях и нормативах, а также в паремических перформативах. В несказочной прозе слепота или глухота становится отличительной чертой мифологического персонажа, его своеобразной характеристикой [25; 26; 20]. Физический недостаток рассматривается как результат проклятья или нарушения запрета [44]. В религиозной фольклорной прозе утрата зрения, немота или паралич конечностей становятся результатом некоего неправильного поступка [4] или святотатства [9; 10; 43; 23; 39; 29].

В народном мировоззрении отношение к физическим недостаткам человека (а не мифологического персонажа) имеет двойственный, амбивалентный характер. Физическая ущербность рассматривается как некий знак избранности, своеобразное подтверждение принадлежности человека к группе «знающих». В этом случае инвалидность — это некое указание на то, что это не совсем обычный человек, что он связан с «иным миром», наделён особыми, сакральными знаниями. Именно к нему в случае необходимости будут обращаться за помощью и советом.

Не случайно считалось, что наиболее точные предсказания делают слепые предсказатели, лучше всего лечат люди с физическими недостатками и так далее. Такое отношение закреплено в пословицах: «Умудряет Бог слепца», «Слепец духом прозревает» и т. д. Способностью к прорицанию в русской традиции наделяются «Божьи люди», необычный внешний вид (различные телесные аномалии) и поведение (психические аномалии) которых выступают своеобразным указанием на то, что данный человек предсказывает судьбу [15; 40; 43; 11; 12].

В большинстве фольклорных жанров инвалидность всегда реальна, её можно устранить или она остаётся с человеком на всю жизнь, она может привести его к вере, стать причиной смерти, физических и духовных мучений.

Совершенно иначе реализуется мотив инвалидности в волшебных сказках. Считается, что в сказках все положительные персонажи прекрасны, а физические недостатки могут быть у отрицательных героев. Вершиной физического несовершенства в этом случае будет Баба-Яга, портрет которой свидетельствует о целом ряде недугов: у неё одна, и то костяная нога, гипертрофированные грудь и нос, в ряде случаев у неё глаза навывкате, к тому же она слепа, у неё может разлагаться спина и т. п. См. «Баба-Яга костяная нога, морда глиняная» [32, 281], «Баба-Яга костяная нога, нос железный» [41, 40], «Баба-Яга, костяная нога, жопа жилена, морда мылена» [28, 8] и т. п. Собственно, и поведение Яги не всегда соответствует общепринятым нормам: «Яга Ягинешна, Овдотья Кузьминишна, нос в потолок, титьки через порог, сопли через грядку, языком сажу загребают» [32, 150], «Баба-Яга из угла в угол перевёртывается: одной губой пол стирает, а носом трубу закрывает (у ней нос с Перевицкий мост)» [41, 39], «Вот тут старуха стол отдёрула, на карачки стала, калачи достала и стала потчевать Ивана-царевича» [8, 7] и т. п. Однако только в современных авторских текстах существует мотив о том, что Яга была молодой и красивой, а потом в силу колдовского воздействия

превратилась в ужасную старуху. Традиционный сказочный текст таких изменений не знает. Баба-Яга имеет специфический облик изначально, и он не является ни результатом порчи, ни результатом физического воздействия. Её облик связан с мифологической природой образа, о которой существует обширная литература [30; 31, 148–202; 38; 37; 19; 27, 133–146; 13].

Ситуация с другими персонажами сказки, имеющими мифологическую природу, аналогична. Любое несоответствие физиологической норме — это своеобразное указание на «иномирное» происхождение, наличие волшебных качеств.

Совершенно иначе обстоит дело с теми персонажами, которые согласно сказочному канону считаются представителями «этого» мира, территории «обычных» людей. В данном пространстве герои могут иметь определённые телесные и психологические изъяны.

Мы не будем рассматривать девушек с месяцем под косой и звездой во лбу, мальчиков, у которых по колено ноги в золоте, по локти руки в серебре и на каждом волосе по жемчужине, и мужчин-богатырей с медвежьими ушами — все эти признаки персонажи получают при рождении, и они являются знаками их «иномирной» природы.

В сказке есть герои, являющиеся инвалидами. Реальная инвалидность может быть вызвана совершенно обычными причинами, например старостью персонажа. Она важна для сказочного повествования не сама по себе, а как повод для отправки героя в путешествие. Так, в сказке СУС 551 («Молодильные яблоки») царь, отец героя, слепнет и стареет. «Не в каком царстве, не в каком государстве, а именно в том, где и мы живём, на ровном месте как на скатерти, жил-был царь вольной человек. Этот царь был слепой» [28, 8]. Иван-царевич и его братья отправляются за целебным средством, которое должно вернуть отцу зрение и молодость: «Отец с матерью оstarели, так хотелось помолодиться, яблок таких молодильных достать. Посылает отец старшего сына, тот отправляется» [6, 27]. Собственно сказочное повествование возвращается к слепоте отца героя только в самом конце, когда обманувшие героя братья привозят яблоки, которые не могут вернуть отцу зрение, а герой — действительно волшебные плоды. Таким образом, средство устранения инвалидности становится знаком истинного героя, а сам недуг ликвидируется.

С другой стороны, инвалидность может быть мезтью со стороны противников или завистников героя. В сюжете СУС 613 («Правда и Кривда») герой лишён зрения своим другом или братом из зависти или по злобе. Результатом мести является инвалидность и в сказке СУС 519 («Слепой и безногий»): заморская цареvна выкальvвает герою глаза, а его брату отрубает ноги за то, что дядька (Мишка Котомка, Котома и т.п.) помог царскому сыну победить её и взять в жёны.

Наконец, инвалидность может быть мезтью со стороны врага героя, но её наносит самый близкий для него человек. Так, в сказке СУС 706 («Безручка») по наущению своей сестры герой или его слуги отрубают жене руки, привязывают к ней ребёнка и выгоняют из дома. Героиня, скитаясь с ребёнком по лесу, очень хочет пить и, наклонившись над колодцем (рекой, ключом), роняет ребёнка. Дальше в сказке реализуется принцип спасения младенца, характерный для легенды. Появляется некий старичок (иногда он называется

Николаем Угодником, иногда потом говорится о том, что это был он), который заставляет героиню опустить обрубки рук в воду и тянуться за ребёнком — в процессе этого действия руки у неё отрастают.

Однако для целой группы сказочных текстов характерен мотив «мнимой» инвалидности. Мы остановимся на тех случаях, когда герой/героиня имитируют определённые недуги.

Мнимая инвалидность обычно имитируется антагонистом героя. Так, в сказках СУС 315 («Звериное молоко») сестра героя заявляет, что лишилась возможности ходить, что у неё тяжелая болезнь, что она близка к смерти. Девушка прикидывается больной по наущению противника героя: «А ты, — говорит, — заболей, как будто сухота; а брат придёт, скажи, что вот отец башню работал — зайти, а не выйти, так мне бы с той башни опилочков...» [Балашов 1970: 56]. Послушавшись советов, сестра героя прикидывается тяжело больной: «И на другое утро, когда он пришёл, сестра лежала уже в постели, совершенно претворяясь, как будто чуть жива» [17, 17], «притворилась больной и слегла в постель, чуть в сознании уже лежа» [17, 18]. Брат для её излечения должен добыть молоко медведя, волка или льва, яблок, груш или «опилочков», которые находятся в дальнем и опасном месте. В данном случае болезнь является поводом для отсылки героя из дому для того, чтобы он погиб, а инвалидность имитируется героиней по наущению её любовника, который является одновременно противником героя.

Мнимую болезнь может имитировать не только противник персонажа. В волшебных сказках она может стать средством маскировки героя. С этим типом мнимой инвалидности мы встречаемся в сказках нескольких сюжетных типов.

Наиболее ярко она реализуется в сказках сюжетного типа СУС 532 («Незнайка»). В сказках данного сюжетного типа герой имитирует некую полунемоту, умственную неполноценность, определённую неадекватность поведения. Кроме странного поведения он, с помощью внутренностей животных, смолы, сена, мусора и других средств имитирует кожные заболевания, которые должны, с одной стороны, вызвать к нему сострадание, но с другой, — заставить окружающих дистанцироваться от него¹.

Иногда изменение внешности связано с колдовством чудесного помощника героя — его волшебного коня. Герой пролезает между ног коня и становится «страшным, лохматым, в коростах» [18, 16], «страшным, нехорошим, зелёным» [3, 60–69]. Но даже в тех вариантах, когда герой не меняет свою внешность, а только скрывает свой истинный облик под нищенской одеждой, его поведение является имитацией умственной неполноценности. От простака и недотёпы, который на все вопросы отвечает «Не знаю» или «Зелёный», никто не ждёт, что он царский сын и прекрасный воин.

Кучер кричит «Вороти!» А он отвечает: «Не знаю». — «Кто ты?» — «Не знаю». — «Человек ли?» — «Не знаю»... Дали ему двадцать пять нагаек, а ему через кожан-то и не больно [16, 47].

¹ Здесь надо отметить, что в традиционной культуре мотив красоты тесно связан именно со здоровьем, как физическим, так и духовным. Красив только тот, кто соответствует целому ряду стереотипных признаков, например, красивая девушка всегда имеет длинные густые волосы, у неё всегда на лице румянец, густые тёмные брови, тихий голос, тёплые руки и т. д.

Инвалидность помогает герою скрыть и своё истинное происхождение, особенно внешние данные (золотые кудри) и необыкновенную силу. Никому не придёт в голову считать, что у такого героя могут быть какие-то необычные способности. Однако логика сказочного повествования, напротив, указывает на то, что именно такой «ущербный» герой обладает целым рядом необычных качеств, имеет чудесного помощника, связанного с «иным» миром, и способен совершать подвиги. Именно это и увидела в Незнайке любимая царская дочь, которая, несмотря на насмешки сестёр, выходит за него замуж.

Другим вариантом мнимой инвалидности является сюжет СУС 361 («Неумойка»). В этом случае герой заключает договор со своим противником (чёртом) на соблюдение особого поведения, которое можно рассматривать как вид психического отклонения. Солдат должен «только пятнадцать лет не бриться, не стричься...» [5, 278], а окружающие воспринимать его как человека, чье поведение не соответствует общепринятой норме¹. Его сторонятся, но золото чёрта делает его привлекательным для разорившегося царя, который согласен отдать за него одну из дочерей. Старшие дочери, увидев «страшилище, волоса всклокочены, ногти невыстрижены, сопли не вытерты» [5, 278], отказываются от брака, а младшая — соглашается. По истечении срока договора солдат после ряда магических манипуляций становится красавцем.

В данном случае инвалидность играет роль своеобразного двойного испытания: герой оказывается достаточно упрямым, чтобы выдержать условия договора, а царская дочь достаточно доброй, заботливой и покорной (не столько отцу, сколько Божьей воле, см.: «Видно, судьба моя такова! Иду за него замуж, а там что бог даст!» [5, 278]), чтобы помочь царю-батюшке поправить финансовые проблемы.

Ещё одной формой мнимой инвалидности может быть имитация недуга, которая направлена на спасение кого-либо. Это своеобразная форма магического запрета — человек должен прикинуться больным до истечения определённого времени. Наиболее характерным примером в данном случае является сюжетный тип СУС 451 («Братья-вороны (лебеди, волки)»). Девушка, чтобы спасти своих братьев и вернуть им человеческий облик, должна несколько лет имитировать немоту: «А когда ты перелетишь с ними, то на том острове найдёшь жгучую крапиву, и должна эту крапиву нарвать столько, чтобы ты могла из этой крапивы босыми ногами измять её и связать одиннадцать панцырев. И ты будешь нема три года, ни с кем не должна говорить единого слова» [17, 28]. В данном случае мы имеем запрет, который представляет собой действие — молчание, являющееся формой ритуального поведения, соотносимого с «иным» миром, сферой потустороннего и смертью. К этой теме обращались многие исследователи [21а; 7; 14; 34, 3–16; 21; 1, 17–50]. Совершенно очевидно, что для того чтобы расколдовать братьев, героиня должна соблюдать предписанный магией запрет. Однако персонажами сказки героиня воспринимается как немая, то есть как инвалид. Заметим, что именно в этом сюжетном типе персонаж-инвалид воспринимается как опасное для обычных людей существо, как колдунья, способная причинить вред: «Твоя

¹ Неряшливость считается одной из патологий психического здоровья. Для обозначения психического расстройства, проявляющегося в пренебрежении гигиеническими нормами, используется психиатрический термин-эпоним «синдром Диогена».

жена какая-нибудь колдунья и ты с ней будешь несчастлив и, наверное, погибнешь. Ты должен её засадить в темницу, если только она не будет говорить с тобой» [17, 28]. Такое представление о немоте и немых свойственно фольклорной культуре в целом [2, 296]. В этом сюжетном типе героиня не имитирует увечье, она молчит для того, чтобы подействовала магия: «...если бы я во время своей работы промолвила хотя бы единое слово, то все бы мои труды пропали, и братья бы мои остались на веки бы несчастными дикими лебедями» [17, 28], но окружающие, несмотря на очевидный магический характер её действий¹, всё равно считают героиню немой.

Мнимые увечья исчезают у персонажей сказок, как только в них отпадает необходимость: герой оказывается достаточно сильным, что добыть звериное молоко, чудесные фрукты или «опилочки», Незнайка побеждает змея или войско иноземного царя, Неумойка после истечения контракта с чёртом оказывается прекрасным юношей, а героине удаётся расколдовать своих братьев. По завершении необходимых сказке действий персонажам возвращается их исконный облик, поскольку отпадает необходимость в физических или психических увечьях.

В сказках репрезентация инвалидности отличается от отношения к телесным и психическим недугам в фольклорной традиции в целом. Для народного мировоззрения физическая ущербность довольно часто становится неким знаком избранности, указанием на принадлежность человека к группе людей, наделённых особыми сверхъестественными способностями. В то же время инвалид представляет собой опасность для окружающих, поскольку может быть наказанием за грехи. В большинстве фольклорных жанров инвалидность всегда реальна, её можно устранить или она остаётся с человеком на всю жизнь, она может привести его к вере, стать причиной смерти, физических и духовных мучений.

В сказочном тексте отношение к инвалидности иное. В сказках инвалидность бывает не только реальная, но и мнимая. С помощью мнимого недуга сказочные герои скрывают свой истинный статус, помогают близким освободиться от чар и т. д. Ложная болезнь может выступать как своеобразное испытание героя. Необходимость в имитации инвалидности пропадает тогда, когда герой достигает желаемого результата.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агапкина Т. А. Звуковой образ времени и ритуала (на материале весенней обрядности славян) // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С. М. Толстая. М.: Изд-во «Индрик», 1999. С. 17–50 («Библиотека института славяноведения РАН. 11»).
2. Агапкина Т. А. Молчание // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / Под общей ред. Н. И. Толстого. Т. 3: К (Круг) — П (Перепёлка). М.: Международные отношения, 2004. С. 292–296 (Институт славяноведения РАН).
3. Песни и сказки Поимского района / Сост. А. П. Анисимова, под ред. и с предисл. В. М. Сидельникова. Пенза: Пензенское кн. изд-во, 1948.

¹ Он очевиден не только исследователям, но и самим сказочным персонажам, поскольку именно молчание и вязание из крапивы является для них неоспоримым доказательством колдовства.

4. *Амосова С. Н.* «...Ну посыпать ей глаза»: Мотив наказания слепотой за работу в неурочное время // *Сила взгляда: Глаза в мифологии и иконографии* / Отв. ред. и сост. Д. И. Антонов. М.: РГГУ, 2014. С. 306–316.
5. *Афанасьев А. Н.* (сост.). *Русские народные сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т.* / Издание подгот. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков; отв. ред. Э. В. Померанцева, К. В. Чистов. Т. 2. М.: Наука, 1985 («Литературные памятники»).
6. *Сказки Терского берега Белого моря* / Издание подгот. Д. М. Балашов; отв. ред. Э. В. Померанцева. Л.: Наука, 1970.
7. *Голос и ритуал* / Сост. Е. А. Дорохова, Н. И. Жуланова, О. А. Пашина. М.: ГИИ, 1995.
8. *Русские сказки Восточной Сибири* / Сборник А. Гуревича. Иркутск: Иркутское кн. изд-во, 1939.
9. *Добровольская В. Е.* Несказочная проза о разрушении церквей // *Славянская традиционная культура и современный мир. Вып. 2* / Сост. В. Е. Добровольская. М.: ГРЦРФ, 1997. С. 76–88.
10. *Добровольская В. Е.* Несказочная проза о разрушении церквей // *Русский фольклор. Т. XXX. Материалы и исследования* / Отв. ред. А. Н. Розов. СПб.: Наука, 1999. С. 500–512.
11. *Добровольская В. Е.* Термин «местнотимый» в фольклорной традиции Северной Великороссии // *Культура Русского Севера в преддверии третьего тысячелетия* / Сост. О. Г. Севан, Г. В. Судаков. Вологда: Легия, 2000. С. 137–152.
12. *Добровольская В. Е.* Народные представления о колдунах в несказочной прозе // *Мужской сборник. Вып. 1: Мужчина в традиционной культуре: Социальные и профессиональные статусы и роли. Сила и власть. Мужская атрибутика и формы поведения. Мужской фольклор* / Сост. И. А. Морозов; отв. ред. С. П. Бушкевич. М.: Лабиринт, 2001. С. 95–105.
13. *Добровольская В. Е.* Баба-Яга: к вопросу об исконной природе и возможной эволюции персонажа // *Образный мир традиционной культуры* / Сост. М. Д. Алексеевский, В. Е. Добровольская, А. Б. Ипполитова. М.: ГРЦРФ, 2010. С. 24–35.
14. *Звук в традиционной народной культуре* / Сост. Н. Н. Гилярова. М.: ООО Изд-во «Научтехлитиздат», 2004.
15. *Иванова А. А.* Легенды о прозорливых Уржумского края // *Актуальные проблемы полевой фольклористики. Вып. 3* / Отв. ред. А. А. Иванова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. С. 187–199.
16. *Карнаухова И. В.* (сост.). *Сказки и предания Северного края* / Запись, вступит. статья и коммент. И. В. Карнауховой. Предисл. Ю. М. Соколова. М.; Л.: Academia, 1934.
17. *Ковалёв И. Ф.* *Сказки И. Ф. Ковалёва* / Запись и коммент. Э. Гофман и С. Минц; ред. Ю. М. Соколова. М.: Изд-во Гос. лит. музея, 1941 (Летописи Гос. лит. музея. Кн. 11).
18. *Красножённова М. В.* (сост.). *Сказки Красноярского края* / Сборник М. В. Красножённовой. Под общ. ред. М. К. Азадовского и Н. П. Андреева. Л.: Художественная литература, 1937.
19. *Лаушкин Д. К.* Баба-Яга и одноногие боги (К вопросу о происхождении образа) // *Фольклор и этнография* / Отв. ред. Б. Н. Путилов. Л.: Наука, 1970. С. 181–186.
20. *Махов А. Е.* Слепота и зрение // *Hostis antiquae. Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря*. М.: Intrada, 2013. С. 335–340.
21. *Миненок Е. В.* Поверья о пении // *Народное творчество*. 1993. № 9. С. 19–20.
- 21а. *Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян* / Отв. ред. С. М. Толстая. М.: Изд-во «Индрик», 1999 («Библиотека института славяноведения РАН. 11»).

22. Михайлова К. О семантике странствующего певца-нищего в славянской народной культуре // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения Никиты Ильича Толстого (1923–1996) / Отв. ред. С. М. Толстая. М.: Изд-во «Индрик», 2004. С. 132–156.
23. Мороз А. Б. Устная история русской церкви в советский период (народные предания о разрушении церквей) // Учёные записки Российского православного университета ап. Иоанна Богослова. Вып. 6. М., 2000. С. 177–185.
24. Невская Л. Г. «Слепота» и «глухота» в балто-славянской традиционной культуре и языке // Этническое и языковое самосознание / Отв. ред. В. П. Нерознак. М.: Институт народов России, 1995. С. 106–107.
25. Неклюдов С. Ю. О кривом оборотне (к исследованию мифологической семантики фольклорного мотива) // Проблемы славянской этнографии (К 100-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР Д. К. Зеленина) / Отв. ред. А. К. Байбурин, К. В. Чистов. Л.: Наука, 1979. С. 133–141.
26. Неклюдов С. Ю. Слепота демона и её литературные перспективы // Сила взгляда: Глаза в мифологии и иконографии / Отв. ред. и сост. Д. И. Антонов. М.: РГГУ, 2014. С. 125–147 (Традиция — текст — фольклор: типология и семиотика).
27. Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л.: Наука, 1974.
28. Ончуков Н. Е. Северные сказки: Архангельская и Олонечкая гт. / Сборник Н. Е. Ончукова. СПб.: Тропа Троянова, 1998.
29. Петров Н. В. Каменная Зоя: слух, легенда, история // Механизмы культурной памяти: от фольклора до медиа / Сост. О. Б. Христофорова, Д. И. Антонов, М. В. Ахметова, Н. В. Петров. М., 2014. С. 103–109; http://www.ruthenia.ru/folklore/2014_Mechanisms%20of%20Cultural%20Memory_Abstracts.pdf
30. Потёбня А. А. О мифологическом значении некоторых обрядов и поверий // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете. Кн. 3. Гл. 2 (Баба-Яга). М.: В Университетской типографии, 1865. С. 85–232.
31. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / Комм. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой; сост., научная ред., текстологический коммент. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 1998 (Собрание трудов В. Я. Проппа).
32. Сборник великорусских сказок архива Русского географического общества. Вып. 1–2 / Издал А. М. Смирнов. Пг.: Тип. Рос. Академии наук. 1917 (Записки императорского Русского географического общества по отделению этнографии. Т. 44).
33. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука, 1979.
34. Толстая С. М. Звуковой код традиционной народной культуры // Мир звучащий и молчаливый. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С. М. Толстая. М.: Изд-во «Индрик», 1999. С. 3–16 («Библиотека института славяноведения РАН. 11»).
35. Толстая С. М. Почему слепой не видит? (к этимологии слав. *slěp-) // Словенска утимогија данас / Уредник А. Лома. Београд, 2007. С. 409–419.
36. Толстая С. М. Глухой и слепой // Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе. М.: Изд-во «Индрик», 2008. С. 134–174 (Традиционная духовная культура славян. Современные исследования).
37. Толстой И. И. «Гекала» Каллимаха и русская сказка о бабе-яге // Статьи о фольклоре / Сост. и отв. ред. В. Я. Пропп. М., Л.: Наука, 1966. С. 142–156.
38. Топоров В. Н. Хетская^{SAL} ŠU.GI и славянская Баба-Яга // Краткие сообщения института славяноведения. Вып. 38 / Отв. ред. В. Д. Королюк. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 28–37.

39. *Фадеева Л. В.* Рассказы о разорении святыни в современной устной традиции Пинежья (к проблеме специфики сюжета и жанра) // Локальные традиции в народной культуре Русского Севера / Отв. ред. Т. Г. Иванова. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2003. С. 123–126.
40. *Фадеева Л. В.* Рассказы о блаженных и прозорливых в Инзенском районе Ульяновской области: Катенька Пятинская // Актуальные проблемы полевой фольклористики. Вып. 3 / Отв. ред. А. А. Иванова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. С. 200–217
41. *Худяков И. А.* Великорусские сказки в записях И. А. Худякова / Издание подгот. В. Г. Базанов и О. Б. Алексеева; отв. ред. В. Г. Базанов. М., Л.: Наука, 1964.
42. *Шеваренкова Ю. М.* Нижегородские христианские легенды / Сост., вступ. статья и коммент. Ю. А. Шеваренковой. Нижний Новгород: КиТиздат, 1998.
43. *Шеваренкова Ю. М.* Знаменитые блаженные Дивеевской земли // Актуальные проблемы полевой фольклористики. Вып. 2 / Отв. ред. А. А. Иванова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003. С. 247–254.
44. *Ясинская М. В.* Запреты, связанные со зрением, в традиционной культуре славян // III Международный научный симпозиум «Славянские языки и культуры в современном мире». Труды и материалы / Отв. ред. М. Л. Ремнёва. М.: МАКС Пресс, 2016. С. 594–596.

А. Н. БАРАНОВ¹

ЗАМЕТКИ О «ГАМЛЕТЕ»

В статье рассматриваются те места в трагедии Шекспира «Гамлет», которые являются для русского читателя непонятными из-за сложностей перевода пьесы на русский язык, и отдельные фрагменты в сюжете, требующие внимательного прочтения для правильного понимания трагедии.

1. Слово ‘prince’ в названии пьесы неоднозначно, отсюда возможность «ложных ожиданий» для зрителя, не знавшего заранее весь сюжет.

2. Старший Фортинбрас утратил не «все свои земли», а (как стоит в Q2 Хантингтонской библиотеки) «все *эти* земли» – то есть окрестности Эльсинора.

3. Рассказ Королевы о смерти Полония отличается от самого события, но это не «психологическая деталь», а маскировка допущенного автором в III, 4 нарушения правдоподобия; в психологическом отношении роль Королевы построена как интригующая серия загадок, окончательных ответов не должно быть и для актёра или актрисы.

4. В пьесе есть чёткое расписание дежурств Марцелла и Бернардо на посту, и оба, по-видимому, не военные, а принадлежат к гражданской милиции.

Ключевые слова: Шекспир, «Гамлет», художественный перевод, сюжет, комментарий, М. Л. Лозинский.

1. ПРИНЦ ИЛИ ГОСУДАРЬ?

Русское слово «принц» не охватывает всех значений английского ‘prince’, какие последнее имело в шекспировскую эпоху. Словосочетание ‘Hamlet, Prince of Denmark’ в зависимости от контекста можно понять не только как «Гамлет, принц Датский», но и как «Гамлет, государь Дании».

В пьесе два Гамлета — отец и сын. Первый — король, но уже мёртвый; он призрак. Он, разумеется, не герой пьесы, хотя при первых его упоминаниях у тех, кто не знает заранее весь сюжет, может сложиться обескураживающее впечатление, что пьеса будет о нём. Это впечатление, вероятно, задумано

¹ Александр Николаевич Баранов — заместитель заведующего отделом Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Москва, Российская Федерация); alebaranov@yandex.ru

Статья написана на основе выступления в Литературном институте имени А. М. Горького на научной конференции «Шекспир и мировая литература» 11 декабря 2014 г. (см. «Вестник...» № 1–2015).

автором. Точно так же автор явно намеренно не даёт нам знать при первом упоминании о младшем Гамлете, что тот — не король. Эта подробность выясняется только в следующей сцене. Зрителя интригуют, посылая по ложному следу.

С другой стороны, не такой уж он и ложный в отношении обоих Гамлетов.

Если старший — и не протагонист пьесы, то всё же он важная пружина действия, the question (I, 1) её событий. При этом пьеса содержит ведь и его, старшего Гамлета, «трагическую историю», или «трагедию».

Что же касается главного трагического лица, Гамлета младшего, то он, не будучи коронован, в сущности является, по толкованию многих шекспироведов (и моему пониманию тоже), законным *государем*, который лишь оттеснён от трона узурпатором. Называя себя в сцене на кладбище 'Hamlet the Dane' (V, 1) он и сам явно позиционирует себя как государя, а не просто как лицо королевской крови.

Таким образом, первопечатное название пьесы — The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke (или, как в колонтитулах, The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke) — хотя и появилось сначала в фальсифицированном, «пиратском» издании 1603 г., носит несомненные черты подлинности. Неоднозначность титула 'prince' в этом двухвариантном названии соответствует многозначности шекспировской пьесы в целом.

К тому же слова 'Hamlet, Prince of Denmark' годом раньше фигурировали и как часть названия шекспировской трагедии в реестре Палаты книготорговцев. Правда, там она называлась «Мечь Гамлета, принца (или государя. — А. Б.) Датского». Этот вариант можно тоже относить к обоим Гамлетам: если сын мстит за отца — как, впрочем, и за мать, за себя и за попранную «нашу природу» в целом (ср. в V, 1: this canker of our nature) — то и отец мстит через сына. И слово «мечь», и новое тогда, интригующее своей необычностью выражение «трагическая история»¹ могли не совсем соответствовать намерениям Шекспира и быть вынесенными в название лишь для большей коммерческой привлекательности.

При этом оба первопечатных книжных варианта названия («Трагическая история...» и «Трагедия...») предвещают гибель главного героя, но не содержат в английском языке прямого указания на то, что ему так и не суждено взойти на трон.

2. О ЗЕМЛЯХ ФОРТИНБРАСА

Странно, но, кажется, никто ещё не пытался разобраться в следующем. Если норвежский король Фортинбрас, по словам Горацио, лишился в пользу Дании *всех своих земель* (all those his lands / Which he stood seize'd of — I, 1),

¹ «Трагическими историями» назывался сборник французского писателя Бельфоре (1576 г.), в котором излагался, среди прочего, и сюжет о Гамлете. В самой пьесе Шекспир скорее потешается над подобными жанровыми определениями (см. слова Полония в II, 2, в которых самым буффонным образом перечисляются «трагико-исторические, трагико-комико-историко-пасторальные» и т. п. пьесы). После 1-го кварто «Гамлета» слова «Трагическая история» появятся в следующем, 1604 г. также в заголовке первого издания уже давней на то время пьесы Марло «Фауст» (написана ок. 1589 или 1593 г.).

то Норвежского королевства больше не существует¹. Откуда же после этого в Дании страх перед норвежским вторжением (I, 1), и почему всё же есть какой-то норвежский король, к которому шлют послов (to business with the king — I, 2)? Ясно, что он не на днях воцарился, ведь он теперь стар и немощен; и датский король отнюдь не относится к нему как к мятежнику. Но и Фортинбрас старший, хотя не назван прямо королём, явно им был: он — Norway (ambitious Norway) и Fortinbras of Norway. Можно бы предположить, будто его пари касалось лишь королевского домена, а главную часть страны составляли земли его вассалов, которыми король не распоряжался, но такая версия наталкивается на различные препятствия.

Во-первых, ничто в пьесе не говорит о вассальном устройстве *шекспировской* «Норвегии». Наоборот. Войска, набранные младшим Фортинбрасом хоть и по окраинам страны (in the skirts of Norway — I, 1), вдали от собственно королевских владений, состоят всё же непосредственно из подданных нынешнего норвежского короля (all made / Out of his subject — I, 2), о каких-либо вассалах и их людях не упоминается. Во-вторых, если бы королевский домен перешёл к другому государству, вероятность того, что оставшаяся страна не распалась бы, крайне мала. И ещё менее вероятно, что на троне этой оставшейся части оказался бы не какой-либо иной феодал, а именно брат покойного короля (очень может быть, что и безземельный, так как, скорее всего, имел только надел из теперь утраченных королевских земель) — или хотя бы шурина погибшего короля (дядя младшего Фортинбраса ведь мог быть и шурином старшего).

Действительная разгадка трудного места другая. В тексте 2-го кварто — по крайней мере, в экземпляре Хантингтонской библиотеки — о Фортинбрасе старшем сказано: ‘...Did forfait (with his life) all *these* his lands / Which he stood seiz’d of’ (курсив мой. — А. Б.). То есть: (по)платился, вместе с жизнью, всеми *этими* своими землями, которыми он тогда владел. Какими «этими» — должно было поясняться жестом говорящего, Горацио: *вот этими, где сейчас находятся персонажи*. Иными словами — где стоит Эльсинор.

Таким образом, Фортинбрас потерял не все свои земли, а лишь небольшую их часть, где теперь находится резиденция датского короля. Текстологами вариант *these* вместо *those* отмечается, но не берётся в расчёт: вероятно, они принимают его за бесспорную опечатку; между тем он устраняет возникающее иначе бессмысленное противоречие в пьесе.

3. КОГО ВЫГОРАЖИВАЕТ КОРОЛЕВА?

Как погиб Полоний? — Королева испугалась ярости сына и позвала на помощь. Полоний, подслушивавший за ковром, выдал своё присутствие, тоже закричав «помогите». Гамлет, приняв его за короля, вскричал: «Что? Крыса?» — и проткнул его шпагой (III, 4).

Но королева рассказывает королю иначе: Гамлет, просто «Заслышав за ковром какой-то шорох, / Хватает меч и с криком: “Крыса, крыса!” — / В своём бреду, не видя, убивает / Беднягу старика» (IV, 1. Перевод М. Л. Лозинского).

¹ Проблемы не было бы, если бы речь шла лишь обо всех *завоёванных* землях, но шекспироведы практически единодушно исключают возможность такого значения цитированных слов.

Крики о помощи не упомянуты. О том же, что Гамлет безумен, бредит и т. п., сказано королевой трижды.

Читатели и особенно зрители различия между самим эпизодом и рассказом королевы чаще всего не замечают, поскольку часть деталей, в том числе самая запоминающаяся — возглас о крысе — совпадают. Шекспироведы (например, Дженкинс) более приметливы, но объясняют замеченные расхождения в духе психологического театра: королева, мол, отклоняется от правды, чтобы облегчить участь сына. (С точки зрения психологии могли бы быть и другие объяснения: она просто забыла подробности; или же не поверила ни одному слову сына и искренне убеждена, что кровавый поступок его был продиктован болезнью, а тогда уж не важно, были ли крики о помощи или их не было.) Уловка её — если это была уловка — не удалась: в глазах короля Гамлет всё равно смертельно опасен. Так что если королева кого-то и «прикрыла», так это *автора*.

В самом деле, Гамлет ведь мог проткнуть Полония и без его криков, просто услышав, как он неосторожно пошевелился. Но ради выразительности Шекспир заставил кричать о помощи и королеву и Полония, нарушив тем самым правдоподобие: в жизни на эти крики, раздавшиеся из покоев королевы, непременно прибежала бы стража. Но тогда бы не было всей дальнейшей сцены.

В ходе самой сцены, увлечённые бурностью страстей, мы неправдоподобия не замечаем. Но в пересказе оно непременно бросалось бы в глаза, если бы соответствующие подробности (крики) не были ловко опущены.

Что же касается психологии королевы, то для актрисы, желающей играть *сознательно*, её роль переполнена загадок, ответы на которые приходится *придумывать за автора* — и, может быть, зря. Ведь роль рассчитана на исполнение не зрелым человеком, а мальчиком. Он почти неизбежно многое играл просто с чужого голоса или же по наитию, без ясного осознания. В тексте 1-го кварто есть чёткие ответы, знала ли королева о том, что новый её муж убил прежнего (не знала), поверила ли она Гамлету (да), собирается ли ему помочь (да). Вопрос в том, интересно ли такое построение роли. И второй: в состоянии ли был юный актёр воплотить эти прямые ответы так, чтобы они не звучали фальшиво. У самого же Шекспира обо всём перечисленном можно только гадать. И это заведомо сделано намеренно: вероятно, чтобы зрители именно гадали, истолковывая слова королевы, поступки, движения и внешние проявления эмоций то так, то этак, считая её то ни о чём не догадывающейся, то многое знающей, но смертельно запуганной жертвой, то сознательной мерзавкой и т. д. Дорисовывали бы её образ сами, чтобы в итоге так и остаться без окончательных ответов. И подобный рисунок роли гораздо богаче, чем могла бы её сыграть актриса, непременно нуждающаяся в знании всех ответов о своей героине.

4. ЧАСОВЫЕ И ПРИЗРАК

Есть в «Гамлете» интересная странность, которую переводчики часто не передают до конца. Бернардо собирается переубедить Горацио, который не верит словам о призраке, рассказом о том, «что мы видели две ночи» (I, 1) — но почему-то он приступает к рассказу с *последней* из ночей (Last night of

all). Что ж, человеку удобнее говорить, когда у него есть возможность ещё на кого-то сослаться. А в первую ночь Бернардо, конечно же, был один — как один стоит на посту Франсиско в начале пьесы. (На этом посту предусмотрен, как очевидно из I, 1, только один часовой от заката до полуночи и другой, но тоже один — от двенадцати до рассвета.) Назавтра Бернардо пришёл гостем на дежурство к Марцеллу, и тут уже призрак являлся обоим вместе, притом дважды, как вытекает из слов Марцелла; вполне естественно, что об этой-то ночи Бернардо и предпочитает рассказать в первую очередь. Марцелл же только о ней и говорит. Полученные от них сведения Горацио суммирует позже в своём рассказе Гамлету (I, 2) — суммирует, на первый взгляд, противореча Марцеллу, а в действительности верно: призрак являлся часовым до того, как его увидел сам Горацио, в общей сложности «трижды» за «две ночи кряду». Горацио же пришёл на пост вместе с Марцеллом «на третью ночь» (I, 2) и в дежурство Бернардо. ('You come most carefully upon your hour' — говорит последнему Франсиско в I, 1, то есть Бернардо заступил на пост в своё, *положенное ему* время). Вывод: в четвёртую ночь будет (после полуночи) дежурство Марцелла, а Бернардо уже не явится. Не может же он без крайней необходимости не спать четыре ночи подряд! Именно так и будет в I, 4 и I, 5: Бернардо в этих сценах отсутствует.

Весь этот график дежурств, в сущности, интуитивно понятен любому без всяких подсчётов, но при попытке его сформулировать нетрудно запутаться в мнимых противоречиях. Из сказанного выше ясно, что изображённый Шекспиром пост — всего лишь дополнительный. Утром его снимают, *не сдавая никому*. Франсиско, Бернардо и Марцелл не принадлежат к постоянной королевской страже. Скорее всего, они вообще не военные, а члены гражданского ополчения.

Характерно, что Шекспир в первой сцене не обрисовывает место действия. Это просто где-то в Дании и, как сказано позже (I, 2), «В безжизненной пустыне полуночи». Шекспиру важно создать впечатление страны, где повсюду подобные же дозоры «Всеночно трудят подданных страны» (So nightly toils the subject of the land. Перевод М. Л. Лозинского). «Трудят» (toils) — не в том смысле, что мешают передвижениям подданных, а в том, что им, не военным людям, приходится в этих дозорах трудиться. Лишь под конец сцены становится ясно, что королевский замок — где-то недалеко. И лишь в следующей сцене мы узнаём из ответа на вопрос Гамлета, где именно находится пост наших часовых, — до той поры сообщать эти сведения зрителям совершенно не входит в замысел автора. Этот замысел не следует нарушать издателям и постановщикам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Shakespeare's Hamlet. The Second Quarto 1604. Reproduced in facsimile from the copy in the Huntington Library. San Marino, California, 1964.
2. The Arden Shakespeare. Hamlet, edited by H. Jenkins. London, 1982.
3. The Globe Edition of Shakespeare. Cambridge, 1911.
4. *Шекспир У.* Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6.
5. *Шекспир У.* Трагическая история о Гамлете, принце Датском [Текст трагедии по 1-му кварту 1903 года] / Пер. А. Н. Баранова. М.: БД «Русский Шекспир», 2013.

М. В. СТРОГАНОВ¹

РУССКОЕ БОЛОТО: МОЖНО ЛИ ПРЕОДОЛЕТЬ СТЕРЕОТИПЫ ВОСПРИЯТИЯ?

Болото является интересным гибридным феноменом, в котором пересекаются интересы культуры и природы. Освоение болот необходимо с цивилизационной точки зрения для выживания человека; сохранение болот необходимо с экологической точки зрения — и тоже для выживания человека. Кажется, что совместить эти подходы невозможно и найти между ними одинаково безопасный для природы и культуры путь нельзя. Задача состоит в выявлении таких подходов, которые способны преодолеть (деконструировать) эти дуализмы и дихотомические иерархии. Речь должна идти об экокритическом подходе к культурным артефактам, которые считаются принадлежащими природной среде. Изучение русского болота «между природой и культурой» ярко отражает тот факт, что между природой и культурой находится всё, что является объектом изображения и рефлексии человека. Однако гуманитарии видят в работах естественников о болоте источник информации, а естественники видят в работе гуманитариев материал для просветительской пропаганды. Этот утилитаризм препятствует адекватному решению проблемы.

Ключевые слова: Болото, природа, культура, экокритика, общественное сознание.

Автор этого сообщения несколько раз писал о болоте в русской культуре; см. первую публикацию 2007 г. [17], а в апреле 2010 г. провел конференцию «Русское болото: между природой и культурой», которая вызвала большой общественный резонанс. Еще в то время, когда шла подготовка к конференции, в Интернете появилось два приветственных отклика на сам факт конференции [7, 14]. А итоги конференции получили отражение не только в обзорах самих организаторов [1, 2], но и в неожиданно большом числе сетевых ресурсов [3, 4, 8, 10, 11, 12, 18, 19, 20]. Более того, нашлись добровольные спонсоры, оказавшие финансовую поддержку проведения конференции. А сборник материалов был издан на средства проекта «Развитие и внедрение принципов комплексного управления и охраны торфяных болот в России» Международного бюро по сохранению водно-болотных угодий Wetlands

¹ Михаил Викторович Строганов — доктор филологических наук; профессор кафедры искусствоведения, Государственная академия славянской культуры (Москва, Российская Федерация); mvstroganov@gmail.ru



Соня Азарова, 11 лет. «Болотный мир»

International в рамках программы BBI Matra при финансовой поддержке Министерства природы, сельского хозяйства и качества продовольствия (LNV) Королевства Нидерланды [15]; рецензию на книгу см.: [6].

В этой ситуации организатор проекта имеет все основания испытывать полное моральное и профессиональное удовлетворение и считать, что дело сделано на «отлично». Однако полного удовлетворения организатор проекта так и не испытал, а о причинах своих сомнений намерен сейчас доложить научному сообществу с тем, чтобы выяснить для себя и для тех, кто может пойти по этому пути, возможные опасности его; отчасти это было сделано уже в: [9].

Конференция была задумана и состоялась как междисциплинарная. Самому мне междисциплинарности даже не хватило: не хватило ботаников, энтомологов, производственников и многих, многих других. Но даже будучи междисциплинарной, реализовала ли она междисциплинарность как принцип на самом деле? Готовя проект, я предполагал, что гуманитарии почитают и повернутся в сторону естественников, а естественники совершат аналогичные эволюции в сторону гуманитариев. К сожалению, этого в масштабах всего проекта не произошло. Конечно, были удачные прорывы в этом направлении с каждой стороны, но в целом то пространство, которое находится *между* природой и культурой, остается по-прежнему не освоенным. Между тем только освоение этого пространства могло бы изменить ситуацию.

Неосвоенность территории между дисциплинами отразилась в том, что обе стороны как не понимали, так и остались в непонимании друг друга. Гуманитарии видят в естественниках только источник информации, то есть работают по модели: «дайте нам данные, а новые знания о человеке мы со-

ставим сами». А естественники-болотоведы сводят союз естественников и гуманитариев к следующей формуле: «болота и искусство — как популяризовать болото». Иначе сказать, искусство для того только и существует, чтобы популяризовать болото или какие-либо другие природные объекты. Однако когда Блок писал цикл «Пузыри земли» с темой болот, когда Федор Васильев писал болотные пейзажи, они вовсе не стремились популяризовать болота. И то, что для естественника и прикладника выглядит как популяризация, то для самого гуманитария является предметом высоколбой, заумной науки. Конечно, на нашей конференции были выступления, отразившие пропаганду болот, но большинство участников занимались научным описанием материала, не предполагая, что это может привести к каким-то близким реальным результатам. Как я уже сказал, конференция вызвала большой общественный резонанс. Но это не значит, что мы сами стремились вызвать его; напротив, для нас самих он был крайне неожидан. Итак, мы видим неизбежное различие между естественниками и гуманитариями в подходе к материалу, и наш случай прекрасно демонстрирует незаполненность пространства между дисциплинами.

Я общался со всеми участниками проекта после его завершения и могу констатировать, что гуманитарии остались полностью удовлетворены: негативных откликов я не получил, и негуманитарные выступления вызвали у гуманитариев самую положительную реакцию. Естественники же были, судя по всему, основательно фразированы культурологическими эскападами гуманитариев, о чем свидетельствует, например, стихотворение «Возвращение из Твери», присланное автору этих строк одной из участниц проекта по электронной почте. Приведу несколько фрагментов:



Лиза Андреева, 17 лет. «Ползущий домик»

На форуме в Твери мы обсуждали
Болото как концепт четыре дня.
Признаюсь, здесь я многое узнала.
Не терпится поведать вам, друзья.

Болото — влажное, манящее, живое —
Трактуется как женское начало! —
Коллега в зал неистово кричала,
Узрев особый знак в сибирских буровых.
(А воспаленное сознание рисовало
Блуждающим огнём мужчин на них...)

Профессор Слова бурно сокрушался,
Что жизнь свою не тем он занимался
в Петровом граде.
В себе он силы чувствует с природой совладать:
Болота осушать, косить и жать...
Себя он видит на Мещерской стороне:
Луга растит и молоко дает стране.

Ландшафтный код болот был полностью разгадан.
А почему в болоте бегемот?
— Спросите Фрейда. — И зачем орет?
Ведь сгинет, пропадет.
Повсюду гендер выпирает из болот.

В фамилии *Обломов*, возможно, зашифровано само *болото*, —
Задумчиво промолвил кто-то.

Впрочем, общая оценка конференции была всё же положительной, что зафиксировано в отклике сотрудницы торопецкой биостанции «Чистый лес» О. А. Стародубцевой: «Самым главным результатом конференции можно считать то, что все, кто носил образ болота в сердце своем, сформированный под воздействием различных авторов, увидел болота воочию (все выступления биологов сопровождалось очень качественными презентациями), более того — третий день конференции участники провели на болоте Галицкий мох недалеко от г. Твери. Очень важно, что большинство этих людей имеют отношение к образованию, а это значит, что положительный образ болот будет передаваться молодому поколению.

Интерес сотрудников биостанции „Чистый Лес“ к этому мероприятию объяснялся возможностью получить фольклорный материал о болотных сообществах для использования этой информации в своей работе с детьми. Кроме того, было интересно услышать результаты опросов местного населения, проживающего в непосредственной близости от болот. Оказывается, у большинства людей образ болота — это что-то негативное, черное, грязное, имеющее бесовскую природу. Контекст, в котором употребляются одноколенные *болоту* слова, часто обозначает беспросветность, неподвижность, даже лень. Лучиком света в темном царстве являются произведения авторов-охотников (вспомним Тургенева, Пришвина, Соколова-Микитова и др.)» [16]. Я не буду полемизировать с совершенно наивной с нашей про-



Арина Воробьева, 16 лет. «Водолюб»

фессиональной точки зрения (хотя очень живой и естественной) трактовкой Тургенева, Пришвина и Соколова-Микитова как авторов-охотников. Конечно, охотничьи пристрастия меняли их отношение ко многим аспектам жизни, но толкование болота никак не связано с их охотничьими пристрастиями. Я, напротив, очень благодарен О. А. Стародубцевой за то, что именно ее отклик заставил меня вновь пересмотреть эту проблематику. (К сожалению, в настоящее время материал О. А. Стародубцевой снят с сайта, но я успел сохранить эту страницу, хотя и не в виде скриншота).

Наш проект называется «между природой и культурой». Обыденное сознание и примитивный материализм наивно полагают, что между лесом, небом, солнцем, ромашкой и их описанием ничего нет, что слова означают непосредственно предметы. Однако настоящие лес, небо, солнце, ромашка попадают в то или иное описание через призму уже сложившихся представлений. Эти представления нагружают непосредственные описания смыслами, которые кажутся дополнительными, но на самом деле формируют наши представления о предметах. Таким образом, мы говорили о концепте болота в его отношении к реальному болоту, иначе сказать о зависимости образа болота от его конкретно-исторического состояния и осознания. Начиная свой проект, мы уже знали, что болото является составляющей провинциального текста, локального текста, национального текста, политического текста, экокритического текста. С чем же мы его завершили?

Мы вовсе не рассчитывали предложить обществу какие-то подходы, с помощью которых дуализмы и дихотомические иерархии в толковании сложных отношений природы и культуры могут быть сразу же деконструированы (нарочно говорю тем мудреным языком, которым иные искренне пользуются для деконструкции). Задача науки состоит в том, чтобы описать



Лиза Арзамасцева, 16 лет. «Выпь болотная»

наличествующую ситуацию, а вовсе не в том, чтобы преодолеть существующие массовые стереотипы и запустить новые социокультурные модели, так как эта последняя цель принадлежит масс-медийным, а не исследовательским структурам. Научное сообщество может, конечно, пытаться влиять на общественное сознание и общественные практики, но оно едва ли может повлиять на художественное творчество. Хорошо уже то, что наш проект привлек внимание не ученых, а общества к самому болоту как таковому и к тому, как его понимает само общество, что отражено в разных текстах. Но наука не может и не должна учить современных Пушкина и Блока писать тексты тем, а не иным способом, учить их писать о том, а не об этом.

В таком соотношении науки и практики находится различие между гуманитарными и естественными подходами к тому или иному предмету. Однако когда на нашей конференции в ряде выступлений была дана экокритическая деконструкция образа болота, это вызвало крайне негативный отклик со стороны естественников: «На конференции также рассматривалось творчество отдельных авторов и подробный филологический (я не знаю, какой термин здесь уместен) анализ их произведений. Например, всем известная „Самая легкая лодка в мире“ Юрия Коваля. Автор этого доклада очень подробно рассказывала нам о женских и мужских началах персонажей и самого болота в

этом произведении. Это было очень поэтично. Но непонятно, зачем. Я думаю, что Коваль писал свою повесть не для анализа „гендерной принадлежности героев“, а просто потому, что душа пела. Но даже подобного рода доклады вызывали у нас интерес — потому как именно в таких докладах чувствовалось незримое уважение не только к творчеству авторов этих произведений, но и к самим болотным экосистемам» [16].

Я не буду защищать гендерные деконструкции концепта болота, поскольку, во-первых, они в этом не нуждаются, а во-вторых, я сам серьезно сомневаюсь в результативности таких деконструкций. Но я должен заметить нашим оппонентам-естественникам, что болотная трава растет вовсе не для того, чтобы ее описывали и систематизировали, однако это не отменяет необходимости дать ей научное описание и систематизацию. Вместе с тем критические высказывания о гендерных докладах могут практически затмить собой всю остальную проделанную работу. А именно о ней стоило бы поговорить.

Мы стремились поставить точные диагнозы, поскольку полагаем, что знание точного диагноза должно помочь в лечении стереотипии болота. Как ни верти, а стереотипия болота существует. Накануне конференции я предложил двум тверским поэтессам написать по одному стихотворению о болоте и опубликовал их в составе программы [13]. Александра Ключина пыталась посмотреть остранинно на стереотипы восприятия болота, но едва ли вышла за пределы национально-элегической трактовки:

Где сомкнулись лохматые ели в чащобе густой,
 Тишина, безмятежность и вечный тягучий покой.
 Не сравнить ли покой с окаянной зеленой тоской?
 Глубину и глубинку, безмолвие сна — с немотой?
 Что ж так тянет внутри, как мотают кишки на кулак?
 Что ж так тянет туда, где всё вечно не то и не так?
 Или я тот кулик, что не может уже не хвалить?
 И не пить, и не выть, и не пить, через край не налить?..
 Здесь и неба, и воли, и топи — всего через край.
 Переполнен вздох, я люблю окаянный мой рай.
 Кто-то скажет: *болото*, а я поломлюсь сквозь кусты.
 Впереди купола, а на них — золотые кресты.
 В деревенских церквах так особенен тихий уют,
 Где старушки и ангелы хором нестройным поют.
 Кто-то скажет: *болото*. Да надо ли слушать его?..
 Тишина. Немота. Купола. Ничего-ничего...

Более скептическая Дарья Родина пыталась отгородиться от стереотипов восприятия болота иронией, но стереотипы и у нее перевесили иронический взгляд:

Здесь шумят камыш и белена,
 Вязнет коготок — пропасть всей птичке.
 Ах, болото, гиблая страна!
 В нем живут ну разве по привычке.

Кто же к этой топи так привык,
 Доброй воле следуя когда-то?
 Ведьмы, змеи, клюква и кулик, —
 Вот обычный клуб его фанатов.

Не хотелось брать себя в расчет,
Не хотелось также отпираться, —
Не течет болото, не течет,
Но, как всё, — не избежит мутаций!

Судя по всему, общественное сознание пока еще не может выйти за пределы стереотипного образа, мифа, концепта (и т. д., и т. п.) болота. И вместе с тем нельзя не признать болото грандиозной саморегенерирующей природной и культурной системой, которая способна порождать всё новые и новые смыслы. Несомненно, новые представления о болоте также скоро станут штампами, но такова уже природа культуры, что все наиболее яркие образы, закрепляясь в общественном сознании, превращаются в штампы.

Параллельно с болотом я вел проект, посвященный русским курортам [5]. Задуманный на совершенно иных началах, он оказался буквально родным болотному, и курорт поясняет болото. Курорт основан на использовании человеческой цивилизацией, культурой природных ресурсов для поддержки природной гармонии в человеке, причем происходит это целенаправленно, окультурено и, следовательно, искусственно. В этом отношении лечение оказывается антиприродной, неестественной акцией, поскольку всякое лечение препятствует естественной жизни распоряжаться живыми организмами по своему усмотрению, человек вмешивается в течение естественной жизни и корректирует ее движение. При медикаментозном лечении человека всегда возникает конфликт природы и культуры (например, применение антибиотиков). Этот конфликт давно уже обнаружен и стал предметом рефлексии. При курортном лечении вмешательство медицины в состояние здоровья человека основано не на искусственно сделанных препаратах, но на обращении к природным ресурсам; однако и это парадоксально. Человек не разрушает окружающую его среду, не вступает с нею в противоречие; напротив, он разумно и (по возможности) экономно использует природные ресурсы. Однако в результате этого нарушается предусмотренный природой баланс, и человек, приготовленный природой к смерти, остается жить, иногда даже вполне полноценно. Человек как определенная экосистема корректируется и видоизменяется не в результате реализации своих собственных внутренних резервов, но под влиянием со стороны, извне, и это приводит к разрушению человека как определенной экосистемы. Кажется, этот парадокс даже не артикулирован в полной мере, хотя соотносимые с этим явлением медицинское вмешательство в жизнь клетки, клонирование уже становится предметом художественной рефлексии.

Перенеся эти рассуждения с курорта на болото, мы увидим определенное сходство, поскольку что бы человек ни делал, он всегда вмешивается в природный (vs. Божий) умысел. Человек не умеет и не стремится постичь умысел природы (впрочем, постичь его едва ли возможно) и поэтому кидается из стороны в сторону. Дело в том, что жить, ничего не предпринимая, человек не может. Не потому, что он «венец творения», а потому, что Творец обременил его мыслью, тяжесть и ненужность которой понимают только экологи.

В процессе подготовки конференции я совершил ряд экскурсий по болотам, которые после длительной эксплуатации отдыхают и регенерируют. И во время этих экскурсий я слышал радостные интонации болотоведов, в

которых удовлетворение от того, что болота регенерируют, объединялось с удовлетворением от того, что болота перерабатывают и поглощают плоды цивилизации. Даже захоронение экологически грязных отходов на территории Галицкого мха (недалеко от пос. Редкино Конаковского района Тверской области) болотоведы не воспринимали как нарушение прав природы, потому что как бы тихо предполагали, что болото и их переварит. В сознании гуманитария этот факт вызвал резкое сопротивление, усиленное новостью: оказывается, захоронение экологически грязных отходов совершается под поселком Редкино, достаточно близко от Твери.

Чему должен был научить нас наш проект? Конечно, он должен был познакомить нас с новыми фактами, что и состоялось в полной мере. Но главное — наш проект должен был научить нас новым знаниям о нас самих, ибо чем бы человек ни занимался, он изучает себя. Но союзом гуманитариев и естественников эту проблему не решить, поскольку для естественников изучение человеком самого себя в предлежащем им материале исследования непонятно и непривычно. То, что лежит между, оказывается в итоге ничьим и ни в чей круг интересов не попадает.

Имеет ли наш проект практическое значение? Несомненно, имеет. Но, я думаю, не столько потому, что мы сможем кого-то научить, передав кому-то свой опыт, сколько потому, что в процессе освоения новой темы мы учимся сами. И не стоит предугадывать, по каким каналам связи информация пойдет в общество. Для естественников же, напротив, практическое значение состоит не в самоосмыслении, а в передаче знаний. И то, что лежит между, опять оказывается ничьим.

Вот два вывода, к которым привела меня работа над проектом «Русское болото». Как я могу пролагать, это же может ожидать и любой другой проект, посвященный культурному осмыслению природных явлений и совмещающий в себе усилия гуманитариев и естественников. Они нам нужны как источник информации, а мы им — как пропагандисты. Настоящего научного синтеза пока не видно.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Васильева С. А., Строганов М. В.* Русское болото: между природой и культурой: по итогам международной научной конференции 26—30 апреля 2010 г., Тверь // Эффективные коммуникации: профессиональный журнал о рекламе и PR. Режим доступа: http://www.eff-com.ru/archive/issue6/141/russia_bolot_cultura.html. Дата обращения 9.04.2015.
2. *Васильева С. А., Строганов М. В.* Русское болото: между природой и культурой // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2010. № 5. С. 206—209.
3. Видеорепортаж ГТРК «Тверь». Режим доступа: <http://tver.rfn.ru/video.html?id=792&type=r>. Дата обращения 9.04.2015.
4. Конференция «Русское болото: между природой и культурой» собрала в Твери ученых из трех стран // Тверская государственная телевизионная и радиовещательная кампания. Режим доступа: <http://tver.rfn.ru/rnews.html?id=794&cid=7>. Дата обращения 9.04.2015.
5. Курорт в русской культуре. К 200-летию Андреапольских минеральных вод: Статьи и материалы / Сост. М. В. Строганов, В. В. Цыков. Ред. М. В. Строганов. Торжок: ВИЭМ, 2010. 360 с.

6. Марков А. Болото как картина и как рамка // Русский журнал. 2012. 29 января. Режим доступа: <http://russ.ru/Kniga-nedeli/Boloto-kak-kartina-i-kak-ramka>. Дата обращения 9.04.2015.
7. Между природой и культурой... // livejournal. 2010. 20 января. Режим доступа: <http://evstifeev.livejournal.com/2010/01/20/>. Дата обращения 9.04.2015.
8. Нечаева Екатерина. В Твери российские и зарубежные деятели науки прогулялись по «Русскому болоту» // Афанасий-биржа. 2010. 29 апреля. Режим доступа: http://www.afanasy.biz/news/science/index.php?ELEMENT_ID=19380. Дата обращения 9.04.2015.
9. Ответы на вопросы форума «Антропология и социология» // Антропологический форум. 2012. № 16. С. 139–143.
10. Панов В. В. О международной научной конференции «Русское болото: между природой и культурой» // Торфяные болота России. Режим доступа: <http://www.peatlands.ru/?file=news.php&page=565&lang=ru>. Дата обращения 9.04.2015.
11. Петренко Евгений. В Твери открывается международная научная конференция «Русское болото: между природой и культурой». Режим доступа: [tverlife.ru](http://www.tverlife.ru); <http://www.tverlife.ru/news/9427.html>. 28 апреля 2010. Дата обращения 9.04.2015.
12. Петренко Евгений. Русскому болоту нашли место между природой и культурой // Тверская жизнь. 2010. 14 мая. Режим доступа: www.tverlife.ru. Дата обращения 9.04.2015.
13. Русское болото: между природой и культурой. Международная научная конференция: Программа. Режим доступа: <http://textarchive.ru/c-1435260.html>. Дата обращения 9.04.2015.
14. Русское болото: между природой и культурой. 18 сентября 2009 г. // ХайВэй. Режим доступа: <http://h.ua/story/225081/>. Дата обращения 9.04.2015.
15. Русское болото: между природой и культурой: Материалы международной научной конференции / Ред. М. В. Строганов. Тверь: ТвГУ, 2010. 348 с., ил.
16. Стародубцева О. А. Болота — между природой и культурой // Сайт биостанции «Чистый лес», Торонец. Режим доступа: http://www.clbs.su/news?show_news=1273065145.6546240122068. В настоящее время материал недоступен.
17. Строганов М. В. Две России: «широкая, просторная» и «топи да болота» // Образ России в литературе XIX–XXI вв.: Материалы международной научной конференции (Курск, 20–22 сентября 2007 г.) / Ред. Н. З. Коковина, М. В. Строганов. Курск: Курский гос. ун-т, 2008. С. 5–28.
18. Феномен русского болота обсуждали в Твери исследователи из трех стран // Информационный портал фонда «Русский мир». Режим доступа: <http://www.russkiimir.ru/news/2649/>. 2010. 4 мая. Дата обращения 9.04.2015.
19. deny. Феномен русского болота // Городские форумы Днепропетровска. 2010. 21 мая. Режим доступа: <http://forum.gorod.dp.ua/showthread.php?t=152622>. Дата обращения 9.04.2015.
20. Lu. Монофотографія-3: ода болоту // ХайВей. 2010. 5 мая. Режим доступа: <http://h.ua/story/269742/>. Дата обращения 9.04.2015.

ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

С. А. ВАСИЛЬЕВ¹

ИЗ ЛЕКЦИЙ КУРСА «ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ»*

В лекции 4 рассмотрены эпические жанры в литературе. Автор понимает их как «внеличную данность», исходя из теории мифа, предложенной А. Ф. Лосевым. Предлагается краткий очерк развития русской эпики — от древнерусской словесности до начала XX века. В лекции 5 лирические жанры определяются как «лично ставшая внеличная данность». Типология лирических жанров, представленная в лекции, исходит из их разделения на те, которые определяются в основном структурно-содержательными особенностями, и те, которые предполагают твёрдую форму. К первым отнесены элегия, ода, песня, послание, мадригал, дума, эпитафия, эпиграмма, инвектива, эпиталама и т. п., ко вторым сонет, рондо и др.

Ключевые слова: миф, А. Ф. Лосев, эпос, жанр, былина, сказ, роман, рассказ, новелла, очерк, юмор, фельетон, лирика, стихотворение, песня, ода, лирический дневник, стансы, пародия, экфрасис.

ЛЕКЦИЯ 4.

ЭПИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ: *ВНЕЛИЧНАЯ ДАННОСТЬ*

Как уже говорилось на прошлой лекции, с точки зрения А. Ф. Лосева эпическая художественная форма конструирует миф «как внеличную данность». Эта характеристика существенно шире по возможностям своего применения, чем только область литературного рода. Эпический размах, эпично — такие пояснения можно дать и по отношению к некоторым произведениям несловесных искусств — музыки, живописи и др., связанных со словесностью или не связанных с ней. Так, например, эпична (по музыкальному характеру ряда сцен) опера композитора А. П. Бородина «Князь Игорь», написанная на сюжет древнего «Слова о полку Игореве». Эпично (масштабно по своей образности) полотно В. М. Васнецова (1848–1926) «Богатыри» (1881–1898), также живо напоминающее о Древней Руси и её героях.

Приведённый пример одной из самых известных и популярных произведений русской живописи эпичен ещё и потому, что передаёт, или «парафрази-

¹ Сергей Анатольевич Васильев — доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы и славистики, ФБГОУ ВО «Литературный институт имени А. М. Горького» (Москва, Российская Федерация); okdomovenok@yandex.ru

* Начало см. в № 3, 4 за 2015 г.

рует» (как писал Ю. И. Минералов), т. е. *переосмысляет в образах*, обобщает традицию русского народнопоэтического эпоса и одного из его главных жанров — *былины*. Былина (от слова *быль* — реально бывшее, случившееся когда-то или мыслимое таковым) — древний эпический жанр, который стал формироваться не позднее X века, а корни его уходят ещё далее. Былина — слово, которое стало применяться к этому жанру фольклористами лишь в XIX веке, в народе он назывался *старина* (то, что было давно, в *старые годы*).

По предмету изображения и кругу героев былины делятся на циклы (большие группы внутренне связанных между собой произведений). Наиболее крупный и значительных из них — былины Киевского цикла. Киев (столица нынешней Украины) в течение примерно трёх веков был столицей единого феодального древнерусского государства, основание которого связывают с Рюриковым городищем близ Новгорода, располагающегося на северо-западе современной России.

В центре былин Киевского цикла — образ князя Владимира, любимого народом Крестителя Руси — Красна Солнышка (как его характеризует народная молва) и его приближённых — богатырей. Связанные с ними сюжеты иногда сопоставляют с произведениями западноевропейского фольклора и литературы о короле Артуре и его рыцарях (что, конечно, имеет типологические основания, но при этом несёт значительную долю условности из-за принципиальной разницы культурного контекста).

В центре былин главные древнерусские богатыри, изображённые на картине Васнецова. Первый, находящийся в центре картины, — Илья Муромец, родившийся близ города Муром, реально существовавший воин, а позже — монах Киево-Печерской лавры, где сейчас находятся его мощи — святые нетленные останки. Второй (справа от Ильи) — Добрыня Никитич, в реальности — дядя князя Владимира, борец со змеем. Третий богатырь (слева от Ильи) — Алёша Попович (сын попа — священника из Ростова). С каждым из них связано значительное количество самостоятельных сюжетов.

Главная задача богатырей — борьба с разбойниками и иноземными завоевателями. Одна из самых известных былин Киевского цикла — «Илья Муромец и Калин царь», согласно которой Илья, защищая родную землю, вместе с другими богатырями побеждает многочисленных врагов и берёт в плен их главу — Калина-царя (прообраз татаро-монгольских захватчиков) — вдохновителя и руководителя военного похода. Характерен призыв, с которым Илья побуждает к действию богатырей, обиженных невниманием великого князя:

Вы седлайте-тко добрых коней
И садитесь-тко вы на добрых коней,
Поезжайте-тко в чисто поле под Киев-град,
И постойте вы за веру за отечество,
И постойте вы за славный стольный Киев-град,
И постойте вы за церкви-ты за божию,
Вы поберегите-тко князя Владимира
И со той с Опраксой королевичной.

Илья Муромец призывает богатырей постоять *за веру и отечество*. Этот призыв, в некоторые эпохи несколько трансформируясь, остаётся одним из ключевых для русской истории и культуры.

Былина как ведущий жанр народного эпоса выработала свой образный язык. Одним из главных художественных приёмов этого жанра является гиперболола (преувеличение). Так, один богатырь выходит на битву против тысяч вражеских воинов и может победить. В такого рода картинах проявляется патриотизм народного мировоззрения, активная вера в то, что справедливость и правда непременно восторжествуют. В былинах используются характерные повторы, *ретардация* (замедление действия, продиктованное развёрнутыми описаниями), постоянные эпитеты и другие приёмы. Например, вот так изображается процесс седлания коня:

Стал добра коня он засёдлывать;
 На коня накладывает потничек,
 А на потничек накладывает войлочек,
 Потничек он клал да ведь шелковенькой,
 А на потничек подкладывал подпотничек,
 На подпотничек седёлко клал черкасское,
 А черкасское седёлышко недержано,
 И подтягивал двенадцать подпругов шелковых,
 И шпилёчки он втягивал булатнии,
 А стремяночки покладывал булатнии,
 Пряжечки покладывал он красна золота,
 Да не для красы-угожества,
 Ради крепости всё богатырскойей:
 Ещё подпруги шелковы тянутся, да оны не рвутся,
 Да булат железо гнётся, не ломается,
 Пряжечки-ты красна золота
 Оне мокнут, да не ржавеют.

Как видно, каждая деталь конской упряжи, от правильности использования которой зависит жизнь воина в бою, изображена с особой тщательностью, знанием дела и любовью. Эти пример ретардации (от лат. *retardatio* — *замедление*).

Другой крупный былинный цикл связан с древним Великим Новгородом — колыбелью русского государства (как считается, год его основания — 862-й), широко известным торговым центром. Главные герои этого цикла — купцы и путешественники: Василий Буслаев, Садко.

Былины активно формируются и развиваются примерно в течение трех столетий (X–XII вв.), опираясь на гораздо более древние мифологические славянские и праиндоевропейские представления. В начале XIII века историческая и культурная ситуация радикально изменилась: феодальная, раздробленная на относительно небольшие и слабые княжества Русь оказалась под властью монголо-татарских завоевателей (1237 год: разорительное нашествие войск хана Батгья). На место былины, которая оставалась в народной жизни, но переставала отвечать на злободневные вопросы, приходит другой фольклорный эпический жанр — историческая песня. Этот жанр по сравнению с развёрнутой, объёмной былиной — древней поэмой отличается гораздо большей компактностью, даже краткостью. Историческая песня теснее связана с реалиями эпохи и её представителями, но сохраняет ряд черт народнопоэтической эпической традиции. Одна из ранних исторических песен, созданных ещё во время монголо-татарского ига (XIII–XV века), — «Авдотья-рязаночка». Девушке, имя которой вынесено в название — Авдотья

(др.-греч. Εὐδοκία — *благоволение*), из разорённой войной Рязанщины (город Рязань был стёрт с лица земли и на прежнем месте уже не возродился) удалось убедить хана вернуть из плена множество её земляков, русских людей.

Как и в случае с былинами, исторические песни образуют тематические циклы, связанные с образами двух русских царей: Ивана IV (Грозного, т. е. сурового, подчас жестокого, при этом — заботящегося о благе страны, народа) и Петра I (Великого). Особый обширный фольклорный цикл связан с народнопоэтическим осмыслением Отечественной войны 1812 года.

Блестящую стилизацию исторической песни об Иване IV создал М. Ю. Лермонтов в своей «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (*опричники*, от слова *опричь* — кроме, — приближённые царя, его доверенные лица, личная «гвардия»). Конфликт разгорается из-за желания опричника соблазнить жену купца Калашникова. Вот так Алёну Дмитриевну описывает Кирибеевич:

На святой Руси, нашей матушке,
Не найти, не сыскать такой красавицы:
Ходит плавно — будто лебедушка,
Смотрит сладко — как голубушка,
Молвит слово — соловей поёт,
Горят щёки её румяные,
Как заря на небе божиим;
Косы русые, золотистые,
В ленты яркие заплетённые,
По плечам бегут, извиваются,
С грудью белою целуются.
Во семье родилась она купеческой,
Прозывается Алёной Дмитриевной.

Русская красавица привлекает внимание Кирибеевича, в душе которого рождается беззаконная страсть, из-за чего купец Калашников вызывает его на бой. Кирибеевич гибнет на поединке, но и Калашников, умолчавший о причинах, заставивших его пойти на бой, приговаривается Иваном Грозным к казни — за убийство близкого царю человека.

Еще один, до сих пор самый популярный, жанр народнопоэтического эпоса — *сказка* (от *сказать*, *рассказать*). Сказка имеет целый ряд отличительных жанровых особенностей, это устное повествование с установкой на вымысел. По определению И. Г. Минераловой, сказка — «всякая невероятная история, кажущаяся неправдоподобной, рассказанная “бахарем” с назидательной целью» [5, 55].

В русском фольклоре накоплено огромное количество сказок, многие из которых в XIX веке были собраны и изданы А. Н. Афанасьевым (1826–1871). Наиболее популярные русские сказки: «Василиса Прекрасная», «Волк и семеро козлят», «Гуси-лебеди», «Иванушка-дурачок», «Колобок», «Маша и медведь», «Теремок» и многие другие.

В. Я. Пропп (1895–1970) дал подробное описание повествовательной структуры сказки, системы её персонажей, её типологии. Сказки делятся на три большие группы: сказки о животных, волшебные, бытовые. В образной системе и сюжете сказки нередко огромная роль принадлежит волшебному помощнику (ковёр-самолёт, конь, волк и другие).

По своей повествовательной структуре сказки бывают различных типов, один из наиболее распространённых из них — *кумулятивная* (накопительная, с повторами смысловых звеньев). В сюжете этой сказки одни и те же действия совершает целый ряд персонажей, что, как бы накапливая их энергию, помогает решить крупную задачу. Так происходит в одной из самых известных русских сказок — о репке. Напомним её текст: «Посадил дед репку. Выросла репка большая-пребольшая. Пошёл дед репку рвать: тянет-потянет, вытянуть не может! Позвал дед бабу: бабу за деду, дедка за репку — тянут-потянут, вытянуть не могут! Позвала бабу внучку: внучка за бабу, бабу за деду, дедка за репку — тянут-потянут, вытянуть не могут! Позвала внучка Жучку: Жучка за внучку, внучка за бабу, бабу за деду, дедка за репку — тянут-потянут, вытянуть не могут! Позвала Жучка кошку: кошка за Жучку, Жучка за внучку, внучка за бабу, бабу за деду, дедка за репку — тянут-потянут, вытянуть не могут! Позвала кошка мышку: мышка за кошку, кошка за Жучку, Жучка за внучку, внучка за бабу, бабу за деду, дедка за репку — тянут-потянут, — вытянули репку!».

Огромную репу никто не в состоянии вытащить из земли в одиночку. Только все вместе, держась друг за друга, дед, бабу, внучка, дворовая собака Жучка, кошка и мышка вытаскивают наконец этот огромный овощ. Характерно, что в общем труде, для решения совместной созидательной задачи участвуют и люди разных возрастов, и животные, примиряются даже враги: кошка и мышка. Сказка о репке и подобные ей учат взаимопомощи и коллективизму, глубоко свойственным русскому народу и составляющим ядро русской культуры.

Со второй половины XVIII века и по настоящее время в России активно развивается литературная сказка. Одним из первых её авторов стала императрица Екатерина II, написавшая для своего внука, будущего императора Александра I (1777–1825) «Сказку о царевиче Хлоре» (1781) и «Сказку о царевиче Фивее». К литературной сказке обращались лучшие русские писатели: В. А. Жуковский («Спящая царевна»), А. С. Пушкин («Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях»), В. Ф. Одоевский (1804–1869) («Городок в табакерке»), П. П. Ершов (1815–1869) («Конёк-горбунок»), В. М. Гаршин (1855–1888) («Лягушка-путешественница»), П. П. Бажов (1879–1950) («Медной горы Хозяйка») и многие другие.

Наряду с богатым фольклором и его названными основными эпическими жанрами, в Древней Руси после принятия христианства в 988 году появилась и стала активно развиваться богатая книжная традиция, носившая почти исключительно религиозный характер. Наиболее характерными эпическими жанрами древнерусской литературы (время её существования XI–XVII века) были *слово* (торжественная речь), *житие* (существенно отличающееся от жизнеописания или биографии святого), *воинская повесть*, *хождение* (паломническое путешествие к святым для христиан местам, как правило, в Иерусалим), *летопись* (компилятивный летописный свод) и другие. Некоторые произведения, например, «Сказание о Борисе и Глебе», посвящённое первым русским мученикам за Христа, сыновьям князя Владимира, погибшим от руки брата, захватившего власть в Киеве, синтезировали четы различных эпических жанров — фольклорных (*сказание*) и литературных (*житие*), а также лирического по своей основе жанра *плача*.

Первым (из дошедших до нас) произведением древнерусской литературы стало «Слово о Законе и Благодати» (предположительно — 1037 год [см.: 8]) первого русского митрополита Киевского Илариона (ум. около 1055 г.). В нём обосновывается контраст между религиозным Законом, содержащимся в Ветхом Завете (1-й части Библии), и Благодатью — Новым Заветом (2-й частью), заповедью Иисуса Христа о любви к Богу и его главному творению — человеку, а также проводится параллель между князем Владимиром и ветхозаветными царями Давидом и Соломоном.

Наиболее знаменитым произведением литературы Древней Руси является «Слово о полку Игореве» (предположительно — 1200 год [см.: 9]), о котором мы уже упоминали ранее. Оно синтезирует в себе эпические жанры *слова* и *воинской повести* (в её основу положен сюжет о неудачном походе князя Игоря на кочевников-половцев — степняков), а также лирические жанры *плача* (*молитвы*) и *славы* (славословия).

Выдающимся литературным памятником начала XV века (1416–1418) стало Житие преподобного Сергия Радонежского (1314–1392), главного русского святого, по выражению П. А. Флоренского, Ангела-Хранителя России. Оно написано учеником Преподобного — монахом основанного им Троицкого монастыря, находящегося к северу от Москвы, Епифанием Премудрым в изысканном риторическом стиле «плетения словес». Житие Сергия Радонежского завершается Похвальным словом святому. Приведём небольшой его фрагмент, который, как и всё слово, строится на основе приёма *амплификации* (лат. *amplificatio*, от *amplus* — *полный, обширный*, и *facere* — *делать*) — добавления всё новых и новых синтаксически синонимичных звеньев, создающих образ действительно великого святого, чьи достоинства не могут быть исчерпаны даже самым длительным и эмоциональным перечислением: «...он привел к Богу многие души своей чистой и непорочной жизнью, преподобный игумен отец наш святой Сергий: старец чудесный, добродетелями всякими украшенный, тихий, кроткий нрав имевший, смиренный и добронравный, приветливый и благодушный, утешительный, сладкогласный и мягкий, милостивый и мягкосердечный, смиренномудрый и целомудренный, благочестивый и нищелюбивый, гостеприимный и миролюбивый, и боголюбивый; он был отцам отец и учителям учитель <...> он прожил на земле ангельской жизнью и прославился в земле Русской, как звезда пресветлая...» [2].

В конце XVI — в XVII веке литература становится всё более светской, получают широкое распространение новые жанровые разновидности *повести* (от повествовать — *рассказывать* о каких-либо событиях): *бытовая* («Повесть о Горе-Злочастии»), *авантюрная* («Повесть о Фроле Скобееве») и *сатирическая* («Повесть о Ерше Ершовиче»).

В начале XVIII века в связи с реформами Петра I русская культура приобрела принципиально новые черты. Пётр Великий сориентировал Россию на активное освоение научных, технических, образовательных достижений Запада, сохраняя её суверенитет и культурную и религиозную идентичность. Русская литература обращается к западноевропейской традиции, насчитывавшей к тому времени более двух с половиной тысячелетий, и в течение XVIII — начала XIX века глубоко синтезирует её с традицией национальной. Этим обусловлено появление новых для русской словесности эпических жанров.

Одним из таких жанров, ключевых для западной культурной традиции, является жанр *эпической поэмы*, который имеет богатейшую историю. Его образцами считаются поэмы древнегреческого легендарного слепого певца Гомера (VIII век до н. э.) — «Илиада» и «Одиссея», древнеримских авторов Овидия (43 г. до н. э. — 17 или 18 г. н. э.) — «Метаморфозы» и Вергилия (70–19 гг. до н. э.) — «Энеида». В эпоху Возрождения (XIII–XVI века) были созданы эпические поэмы на национальные («Неистовый Роланд» (1532) Лудовико Ариосто (1474–1533), Италия) и христианские сюжеты («Освобождённый Иерусалим» (1581) Торквато Тассо (1544–1595)).

Первым автором, написавшим эпическую поэму на русском языке на материале сюжета из национальной истории, стал М. М. Херасков (1733–1807). Его поэма «Россияда» (1779), посвящённая взятию Иваном IV Казани в 1552 году и присоединению к России Казанского ханства — осколка когда-то господствовавшей над Русью Золотой Орды, стала одним из главных литературных событий второй половины XVIII века. Эпическая поэма «Россияда» содержит не только подробные описания воинского похода и битвы за Казань, но и множество характерных отступлений, мистических и условно-литературных, вымышленных образов.

Херасков имел своим предшественником В. К. Тредиаковского (1703–1769), написавшего объёмную и глубокую по своей проблематике поэму «Тилемахида» (1766), являющуюся оригинальным переложением в стихах прозаического романа французского писателя Франсуа Фенелона (1651–1715) «Похождения Телемака» (1699) (о приключениях сына Одиссея, героя поэмы Гомера «Одиссея»).

Наиболее известной русской эпической поэмой является поэма Н. А. Некрасова (1821–1877) «Кому на Руси жить хорошо» (1864 или ранее — 1877). Это произведение писалось после одного из важнейших событий русской истории — отмены крепостного права, предоставления личной свободы крестьянам (1861). Некрасов, реагируя на острейшую, злободневную тему, создал эпическое произведение огромного художественного масштаба, выходящее далеко за рамки своего времени и русской культуры. В центре сюжета — странствования по стране семерых мужиков-крестьян, которые, обретя формальную свободу от своих бывших господ-помещиков, не только не становятся счастливыми сами, но и не находят искомого счастья ни в одном из социальных сословий.

Некрасов, создавая литературный эпос, глубоко опирался на фольклорную традицию, осуществлял её *стилизацию* (стилизация — словесный образ, «портрет», какого-либо конкретного стиля, творческой манеры или жанра). Поэма «Кому на Руси жить хорошо» строится как ряд «произведений в произведении», прямо соотносимых с фольклорными жанрами. Среди них: *былина* («Савелий, богатырь святорусский»), *легенда*, *песня*, малые фольклорные жанры (*загадка*, *пословица*, *поговорка*) и другие.

В целом поэма соотносима с жанром древнерусского литературного эпоса — *хождением*, предполагающим не только перемещение в пространстве, но и нравственный рост или даже духовное прозрение главного героя — рассказчика. «Поход» по *Святой Руси* (так Россия нередко именовалась в фольклоре) освобождённых крестьян в поисках счастья, как и в хождении к святым местам, не остаётся безрезультатным. В обоих случаях (и в хождении,

и в поэме) мы видим торжество веры (в первом случае в христианского Бога, во втором — в разум и творческие силы страны). Поэму завершает образ народного героя — Григория Добросклонова (*Григорий* с греч. — *бодрствующий*), с созидательной деятельностью которого связывается светлое будущее России. Поэма завершается песней Григория:

РУСЬ

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и бессильная,
Матушка Русь!

В рабстве спасённое
Сердце свободное —
Золото, золото
Сердце народное!

Сила народная,
Сила могучая —
Совесь спокойная,
Правда живучая!

Сила с неправдою
Не уживается,
Жертва неправдою
Не вызывается, —

Русь не шелохнется,
Русь — как убитая!
А загорелась в ней
Искра сокрытая, —

Встали — небужены,
Вышли — непрошены,
Жита по зёрнышку
Горы nanoшены!

Рать подымается —
Неисчислимая!
Сила в ней скажется
Несокрушимая!

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и забитая,
Ты и всеильная,
Матушка Русь!

Образ России — Руси (как её называли в древности, а также в обобщающем смысле) строится на основе парадокса, в данном случае тяготеющего

к приёму *оксюморона* (др.-греч. ὀξύμωρον, букв. — *остроумно-глупое*), предполагающему сочетание *несочетаемого*: и убогая, и обильная; и забытая, и всесильная. Образ Некрасова исполнен формальных противоречий, и в этом его сила, жизненность и истинность (антиномия — соединение взаимоисключающих утверждений, дающее новое качество, — издавна воспринималась как критерий истины). Ключом к этому парадоксальному образу могут быть слова из 2-го послания апостола Павла к коринфянам: «...Господь сказал мне: “довольно для тебя благодати Моей, ибо *сила Моя совершается в немощи*”. И потому я гораздо охотнее буду хвалиться своими немощами, чтобы обитала во мне сила Христова» (2 Кор. 12:9). «Убогая», «бессильная», но исполненная веры «Матушка Русь», будучи внешне слабой, даёт место в своей душе Христу и через Него становится «всесильной».

Обратимся к ключевому в мировой литературе последних нескольких столетий эпическому жанру — *роману* (от *романский, римский*; далее — от позднелатинского *romanice* — написанный на (народном, не латинском) *романском* языке). Он появился уже в античной литературе. Его образцами считаются *пасторальный* (описывающий счастливую жизнь пастухов и пастушек на лоне природы) роман Лонга «Дафнис и Хлоя» (около II в. н. э.) и роман-миф Апулея (II в. н. э.) «Метаморфозы» или «Золотой осел». Роман за примерно двухтысячелетнюю историю показал свою поразительную гибкость в плане художественной адаптации к запросам культурной эпохи и вместе с тем универсальность, способность ставить и разрешать сложнейшие мировоззренческие, «вечные», вопросы, в первую очередь повествуя о любви.

Романы настолько разнообразны (и по объёму, и по стилю), что литературоведы подчас затрудняются в формулировке такого определения, которое будет максимально учитывать его генезис, эволюцию и сегодняшнее состояние. К роману с наибольшей полнотой применимо приведённое ранее лосевское определение эпической художественной формы, согласно которому миф конструируется как внеличная данность. Эта внеличная данность, осмысляемая в произведении художественно-мифически, представляет собой всё более расширяющийся круг образов природы, лиц и обстоятельств, общественных и культурных условий, традиций, в контексте которых оформляется, существует и действует личность. А. С. Пушкин очень компактно охарактеризовал роман следующим образом: «В наше время под словом *роман* разумеем *историческую эпоху, развитую на вымышленном повествовании*» [6, 92; кроме слова «роман», выделено нами. — С. В.]. Он соединил в этом определении и «внеличную данность» в масштабе исторической эпохи, и способ её художественного осмысления — *вымышленное повествование*.

Великий русский критик В. Г. Белинский (1811–1848) писал о том, что «на стороне романа ещё и то великое преимущество, что его содержанием может служить и *частная жизнь*, которая никаким образом не могла служить содержанием греческой эпопеи: в древнем мире существовало общество, государство, народ, но не существовало человека, как частной индивидуальной личности, и потому в эпопее греков, равно как и в их драме, могли иметь место только представители народа — полубоги, герои, цари» [1, 40–41; выделено нами. — С. В.].

В данном определении подчёркнуто особое художественное «укрупнение» событий из жизни обычного человека, который не только отличается

от древних героев и царей, но и оказывается в романе им соположен как главный предмет изображения и художественного интереса. Иногда такая параллель между частным человеком и древним героем в романе заявлена прямо. Это случилось в романе ирландского писателя Джеймса Джойса (1882–1941) «Улисс» (1922), где персонаж — современник автора совершает свои захватывающие путешествия, как правило, воображаемые и вместе с тем мифологизированные, уподобляясь герою гомеровской поэмы Улиссу (Улисс — одно из именовании «хитроумного» Одиссея, придумавшего, как древнегреческому войску захватить город Троию).

Предельно чётко узловые моменты отмеченной «внеличной данности» в романе охарактеризовал Л. Н. Толстой (1828–1910), всемирно известный русский литературный классик, автор трех завершённых романов: «Война и мир» (1869), «Анна Каренина» (1878), «Воскресение» (1899). Он писал, что в «Войне и мире» (сам автор это произведение романом не считал, а называл его «книгой») он выразил «мысль семейную» и «мысль народную». Колоссальное по своему масштабу событие национальной истории — Отечественная война 1812 года (против французских интервентов, возглавлявшихся императором Наполеоном) — изображено Толстым через призму истории нескольких дворянских семей: Болконских, Ростовых, Курагиных, Друбецких и других (фамилии подлинных дворянских родов в них изменены минимально, например, Болконские — Волконские — предки Толстого по материнской линии). В этом состоит одно из главных художественных открытий автора, нашедшего образный язык для показа теснейшей связи между общественно-историческим событием — войной и семьёй, историей рода.

Это направление творческой работы было подсказано Толстому Пушкиным, назвавшим один из своих романов «Капитанская дочка» (1836; некоторые учёные считают это произведение повестью). Уже в самой заглавии (и в сюжете, в композиции, в идее) писатель соединил семейное начало — дочка и общественное, государственное, историческое — капитанская (дочь капитана Миронова — офицера, оставшегося верным до смерти данной им присяге). Предпосланный произведению эпиграф «Береги честь смолоду» (первая часть пословицы, вторая часть которой — «а платье снову» — опущена) имеет отношение как к человеку индивидуально и к семье (девичья честь, целомудрие), так и к чести воина, что также намечает переплетение двух линий — семейной и исторической. «Капитанская дочка» написана в жанре семейного романа, правда, принципиально обновлённого Пушкиным с учётом мощного звучания общественной тематики — изображения Крестьянской войны (1773–1775) под предводительством Емельяна Пугачёва (1742–1775) (произведение Пушкина-историка на сходную тему — «История Пугачёвского бунта» (1834)).

Отмеченные признания и художественная практика Толстого и некоторых других русских писателей дали возможность литературоведам говорить об особом синтетическом жанре — *романе-эпопее*, который соединяет в себе частное, семейное, общественное (предмет изображения в романе) и историческое, эпохальное (предмет изображения в эпопее, в древние времена — в эпической поэме). Термин этот получил достаточно широкое распространение, прочно вошёл в практику школьного обучения литературе, но исследователями принимается не всегда, особенно с учётом признания самого Толстого:

«Что такое Война и Мир? Это не роман, ещё менее поэма, ещё менее историческая хроника. Война и Мир есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров. История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не даёт даже ни одного примера противного. Начиная от Мёртвых Душ Гоголя и до Мёртвого Дома Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести» [7, 7].

Толстой размышляет о том, что его *книга* не есть ни роман, ни поэма, ни историческая хроника, ни что-то ещё до него бывшее в литературе. Однако это всё же не исключает применения устоявшегося термина *роман-эпопея*, который отражает общее — взгляд на одну из разновидностей (наиболее крупную и масштабную) романа со стороны *поэтики*. Толстой же подчёркивает *индивидуальное*, неповторимое — *книга*, т. е. даёт взгляд со стороны *стиля*.

Мотивируя свой подход, Толстой писал о том, что он, по сути, продолжает традицию русской литературы, своих ближайших предшественников. Лучшие их произведения в жанровом плане не могли быть определены каким-либо устоявшимся термином, были глубоко синтетичны. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» — *сценическая поэма*, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина — *роман в стихах*, «Мёртвые души» Н. В. Гоголя — *поэма* (в прозе). Колоссальная по масштабам и значению книга Александра Ивановича Герцена (1812–1870) «Былое и думы» (1868) — и роман, и мемуары, и публицистика, и ещё многое другое, и вместе с тем — ни то, ни другое, ни третье, а единое художественное целое (возможно, тоже поэма).

Другой великий русский романист с мировым именем, современник Л. Н. Толстого — Ф. М. Достоевский (1821–1881). Он автор целого ряда романов, лучшие из которых составили его т. н. «пятикнижие» (обширный романский цикл, посвящённый одному кругу важнейших нравственных, философских и религиозных проблем): «Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1868), «Бесы» (1872), «Подросток» (1875), «Братья Карамазовы» (1880). Романы Достоевского, по одной из характеристик, считаются «*идеологическими*». Его герои не только мыслью, но и своими поступками, а иногда и самой жизнью и смертью проверяют истинность или ошибочность того или иного мировоззрения, системы взглядов на человека. Так, герой романа «Преступление и наказание» Родион Романович Раскольников, бедный, но очень способный студент, совершает убийство старухи-ростовщицы. Он из гордости желает доказать себе, что принадлежит к числу — с точки зрения его духовно больного сознания — «высших» людей, подобных французскому императору Наполеону, которым «всё позволено» и для которых не существует никаких нравственных ограничений для достижения своих целей. Ярко изображая мучения совести всё ещё живой души персонажа, Достоевский показывает, как Раскольников изживает в себе свою злую и ошибочную теорию, внушённую ему некоторыми событиями мировой истории и атеистическими увлечениями современности. Одним из ключевых эпизодов

романа стало чтение исполненной христианской любви Соней Мармеладовой Раскольникову эпизода из Евангелия о воскрешении Иисусом Христом Своего ученика Лазаря, четыре дня пролежавшего в гробу. Вышедший из гроба-пещеры в погребальных пеленах Лазарь в тексте Достоевского символизирует возможность и надежду на духовное обновление главного героя романа — *Раскольникова*, преодоление его внутреннего *раскола*, вызванного смертным грехом. Философ и поэт-символист Вячеслав Иванович Иванов (1866–1949) называл роман Достоевского *романом-трагедией* [см.: 3] (о жанре трагедии подробнее пойдёт речь на одной из следующих лекций), указывая на осуществлённый писателем глубокий художественный синтез.

Жанр романа, как мы говорили, имеет колоссальное, доминирующее значение в мировой литературе XVII–XX веков. Назовём лишь некоторых авторов наиболее значительных произведений этого жанра: Мигель Сервантес (1547–1616) («Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский», 1616, Испания), Жан-Жак Руссо (1712–1778) («Юлия, или Новая Элоиза», 1761, Франция), Иоганн Вольфганг Гёте (1749–1832) («Страдания юного Вертера», 1774, Германия), Вальтер Скотт (1871–1832) («Айвенго», 1819, Великобритания), М. А. Шолохов (1905–1984) («Тихий Дон», 1940, СССР — Россия) и многие другие.

Существует целый ряд жанровых разновидностей романа: пасторальный, авантюрный, приключенческий, семейный, любовный, исторический, социально-психологический, нравоописательный, сатирический, научно-фантастический и т. д. Перечень далеко не полный. В России издана академическая двухтомная «История русского романа», которая, при всей подробности изложения, не может претендовать на полноту картины истории жанра и не содержит анализа его развития в последние полвека. Роман активно развивается и в наше время. Одним из заметных авторов современного русского романа является Захар Прилепин. Его роман «Обитель» (2014), посвящённый судьбам людей, заключённых в Соловецком лагере особого назначения, в 2014 году получил литературную премию «Большая книга».

Наряду с романом огромную роль в русской литературе сыграл и играет такой эпический жанр, как *повесть*, меньший по объёму текста, кругу изображённых персонажей и масштабу художественных задач, чем роман. Повесть не даёт изображения значительного среза общественных классов и групп или подробной картины исторической эпохи, зато концентрируется на судьбе одного человека — главного героя — или важнейшем событии в его жизни, например, любви. Этот жанр (воинская повесть, а позже бытовая, сатирическая, авантюрная) был, как мы уже отмечали, одним из ведущих в древнерусской литературе. На рубеже XVII–XVIII веков особое место в литературе стали занимать барочные *гистории* с разветвлённым сюжетом и новым типом героя, отражающего идеалы Петровских реформ («Гистория о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флорентийской земли»). В 1792 году вышла в свет самая знаменитая русская повесть — «Бедная Лиза» Николая Михайловича Карамзина (1766–1826), сыгравшая колоссальную роль в дальнейшем развитии повествовательной прозы.

Повести создавали многие русские писатели: А. С. Пушкин («Повести Белкина»), Н. В. Гоголь («Петербургские повести»), И. С. Тургенев («Муму»),

Ф. М. Достоевский («Двойник»), Л. Н. Толстой («Смерть Ивана Ильича»), А. П. Чехов («Степь»), Максим Горький («Детство») и многие другие. На предыдущих лекциях мы уже обращались к краткому анализу повестей, например, пушкинской «Мятели», соотнесённой с традицией, заложенной «Бедной Лизой» Карамзина.

Особым эпическим жанром является *сказ* — рассказывание с установкой на устную речь. Самым известным в русской литературе является «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе» (1881) Н. С. Лескова (1835–1895). Народную речь Лесков передавал очень концентрированно, активно пользуясь не только особенностями синтаксиса устной речи, но и неологизмами, сразу привлекающими к себе внимание читателей. Некоторые слова, обозначающие специальные термины или иноземные реалии, не понятные малообразованному рассказчику, он понимает по-своему, не без остроумия и юмора, придавая им свою, окказиональную, внутреннюю форму. Так, незнакомый предмет мебели — *кушетка* (от франц. *coucher* — *спать, лежать*) названа рассказчиком *укушеткой* (от укусить). А биологический термин *инфузория* (вид одноклеточных организмов) осмыслен им как *нимфозория* (от *нимфа* (др.-греч. *νύμφα*, лат. *nymphae* — невесты) — юная соблазнительная полу-богиня греческой мифологии). Образ левши, сумевшего подковать миниатюрнейшую стальную блоху, подаренную англичанами императору Александру I, т. е. превзошедшего их в мастерстве, — одно из крупных художественных открытий Лескова. Писатель изображает не только выдающегося мастера-кузнеца (не имеющего имени и тем самым воплощающего собой обобщённый образ народа), но и истинного патриота. Левша пытается предупредить своих о том, что англичане, уже готовые развязать Крымскую войну (1853–1856), не чистят ружья кирпичным порошком, т. е. перешли, говоря современным языком, к новым военным технологиям.

Наиболее распространённым малым эпическим жанром является *рассказ*, отличающийся огромным разнообразием и по своим жанровым доминантам, и по авторским стилевым решениям. Выдающимся мастером рассказа был Антон Павлович Чехов (ранее мы кратко анализировали его «Ионыча»).

Среди рассказов особое место занимает *новелла* — остросюжетное произведение небольшого объёма с непредсказуемой развязкой. Такой остросюжетной новеллой, в которой изображены опасные приключения героя — Григория Александровича Печорина, предпринятые им даже с риском для его жизни, является «Тамань» М. Ю. Лермонтова, входящая в роман «Герой нашего времени» (1840). Печорин, привыкший испытывать людей, нередко бесцеремонно вмешиваясь в их жизнь, попав на Таманский полуостров по дороге на Кавказ, знакомится с контрабандистами. Он увлекается красивой и ловкой девушкой, которую называет ундиной (русалкой), и, заподозренный ею в сотрудничестве с полицией и не умеющий плавать, едва не гибнет в море во время схватки с нею.

Эпический жанр среднего и малого объёма, предполагающий документальную основу, получил название *очерк*. Этот жанр получил большое распространение в русской литературе XIX века, одним из выдающихся его мастеров стал М. Е. Салтыков-Щедрин (1826–1889), обращавшийся к очерку как одному из жанров сатиры: «Губернские очерки» (1856–1857), «Помпадуры и помпадурши» (1863–1874), «Господа ташкентцы» (1869–1872) и другие.

Писатель, сам долгое время бывший на государственной службе, хорошо знал мир чиновников и резко, с большим остроумием, обличал его недостатки.

Так, любопытно уже само название очерков «Помпадуры и помпадурши». Салтыков-Щедрин пользуется приёмом *аллюзии* (лат. *allusio* — *намёк, шутка*) на характер правления французского короля Людовика XV (1710–1774), который в определённый период своего правления не принимал важных решений без санкции его фаворитки-любовницы маркизы де Помпадур. Черты такого «альковного» правления были замечены писателем и в современной ему России. Губернаторы и градоначальники, по образу Салтыкова-Щедрина, — *помпадуры* (придуманное им нарицательное имя по аналогии с именем маркизы де *Помпадур*), пользуясь своим служебным положением, ищут себе фавориток, которые должны были бы подчеркнуть их значение и власть, — *помпадурши*. Это слово — *помпадурша* — тоже придумал Салтыков-Щедрин, используя характерный русский суффикс, образующий существительные женского рода: доктор — докторша (жена доктора). Тем самым он нашёл несущий сатирический смысл грамматический аналог для французского мадам де Помпадур (где женский род обозначен не суффиксом, а словом *мадам*, предшествующим фамилии). Кроме того, в словах *помпадуры* и *помпадурши* слышится и прямая, грубая насмешка, в их звучании улавливается звуковой комплекс *дур* (глупость).

Малый юмористический жанр, нередко содержащий критический выпад против недостатков общественной жизни или конкретных лиц, называется *фельетон* (фр. *feuilleton*, от *feuille* — *лист, листок*). Именно с произведений этого жанра начинали свою творческую жизнь некоторые знаменитые русские писатели: А. П. Чехов, Л. Н. Андреев (1871–1919), Михаил Александрович Шолохов и другие.

ЛЕКЦИЯ 5.

ЛИРИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ: ЛИЧНО СТАВШАЯ ВНЕЛИЧНАЯ ДАННОСТЬ

Как мы отмечали ранее, А. Ф. Лосев определил лирическую художественную форму как миф, конструируемый как «лично ставшая внеличная данность». Результат этого личного переживания внешних событий, а также явлений собственно внутренней жизни человека образно-эмоционально запечатлён в лирике и в лирических жанрах. Лирика — это прежде всего чувства, переживания, экспрессия. Они могут быть выражены по самым разным поводам (радостным и печальным или нейтрально-медитативным).

«Чистое» переживание, эмоции сами по себе, конечно, существуют и могут быть выражены помимо слова, литературы и искусства. Лирическая же художественная форма должна содержать определённую образную конструкцию, внутреннюю форму произведения, которая позволила бы не только выразить, выплеснуть эмоции, но и вызвать их в читателе и слушателе через слово — помимо непосредственного человеческого контакта. С другой стороны, лирическую художественную форму нередко отождествляют с изобразительно-выразительными средствами, которые в лирике, в стихах действительно встречаются особенно часто и концентрированно. Но, как и с эмоциями как таковыми, с художественно-речевой образностью лирика не тождественна, так как в пределе может ею не пользоваться или почти не пользоваться.

На это указывал А. Ф. Лосев, вводя парадоксальное понятие *аниконической* (с др.-греч. *α* — отрицательная частица, *икона* — образ) образности, т. е. безобразной образности. Это случай, когда внутренняя форма в произведении присутствует, причём богатая, «гибкая». А изобразительно-выразительные средства сведены к минимуму, стёрты, привычны. Произведения с аниконической образностью могут быть написаны великими поэтами и могут являться лирическими шедеврами, как это видно на примере, приведённом для данного случая А. Ф. Лосевым, — стихотворении А. С. Пушкина «Я вас любил...»:

Я вас любил. Любовь ещё быть может
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит,
Я не хочу печалить вас ничем.

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим,
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

Это стихотворение написано в жанре *элегии*. А. Ф. Лосев отмечал, что этот «термин по преимуществу метрический: он указывает на соединение гексаметра (др.-греч. ἑξάμετρον, от ἕξ — *шесть* и μέτρον — *мера*. — С. В.) с пентаметром (греч. πεντάμετρος — пятистопный, от πέντε — *пять* и μέτρον — *мера*. — С. В.)» (т. е. строк, состоящих из 6 и 5 *стоп* — единиц чередования внутри стиха). «Таким образом, *элегический размер является наиболее близким к эпосу*. Примером элегического двустипхия могут являться следующие стихи Пушкина:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущённой душой» [4, 75, 76].

Элегия (от др.-греч. ἔλεγος — причитание, *скорбная песнь*) — один из ведущих лирических жанров русской и мировой поэзии, посвящённый, как правило, воплощению любовной тематики и связанных с любовными перипетиями чувств. Элегия появилась в Древней Греции, была очень популярна в Древнем Риме. Её мастерами были Архилох (до 680 — ок. 640 до н. э.), Сафо (около 630 до н. э. — 572/570 до н. э.), Катулл (ок. 87 до н. э. — ок. 54 до н. э.), Тибулл (I в. до н. э.), Проперций (50 до н. э. — ок. 16 до н. э.) и др.

В русской литературе элегия превратилась в ведущий литературный жанр, наряду с балладой, в эпоху романтизма — в начале XIX века. Элегии писали лучшие русские поэты-лирики: В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, А. С. Пушкин, Е. А. Баратынский, М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев, Н. А. Некрасов, С. А. Есенин и мн. др.

Вернёмся к стихотворению Пушкина. Оно, как отметил А. Ф. Лосев, имеет аниконическую образность, в нём отсутствуют яркие тропы — слова с переносным значением и фигуры — особые, броские выразительные синтаксические конструкции. Например, в нём нет неологизмов (придуманных поэтом новых для языка слов), гипербол (резких преувеличений), эллипсов (пропусков). Как «стёртую», т. е. уже в принципе усвоенную языком, вошедшую в обыденную речь исследователь Лосев характеризует метафору «любовь угасла» (свёрнутое сравнение любви с пламенем).

Однако разбираемое стихотворение — пушкинская элегия «Я вас любил...», несмотря на явную бедность тропов, представляет собой один из главных, хрестоматийных шедевров русской любовной лирики, входит в школьные программы по литературе, легко учится наизусть. Богатство его содержания определяется не тропами и фигурами (как раз их избыточное количество может отличать произведение дилетанта, стремящегося поразить внешними эффектами), а внутренней формой. Произведение, являясь хрестоматийной элегией, полемично по отношению ко всей элегической традиции, точнее, создаёт её новую, пушкинскую, стилевую модификацию. Это не привычная для романтизма «унылая» элегия (такие произведения писал и ранний Пушкин), а элегия «светлая», со светлой печалью, как об этом прямо сказано в другой пушкинской элегии — «На холмах Грузии...» («печаль моя светлая»). Весь ход лирической мысли («Я не хочу печалить вас ничем») глубоко мотивирует «светлый» финал: «Как дай вам Бог любимой быть другим», в котором нет ожидаемых тоски, обиды после завершившегося, по всей видимости, по желанию женщины романа. Наоборот, есть пожелание предмету своей любви счастья «с другим». В нём, этом пожелании, явлена подлинная высота любовного чувства, в котором на первом плане находятся не эгоизм, собственные желания, а предмет любви — возлюбленная и её счастье, пусть и без лирического героя. По одной из версий, стихотворение посвящено Анне Алексеевне Олениной, дочери Президента Академии художеств, к которой поэт неудачно сватался.

Пушкин мастерски выстраивает *композицию* (от лат. *composito* — *составлять, связывать*; последовательность частей) — и произведения, и художественной речи. Так, произведение состоит из двух *строф* — четверостиший, каждое из которых начинается с одних и тех же слов (приём *анафоры* — единоначатия): «Я вас любил...», причём в первом случае это введение в тему, а во втором — раскрытие её существа. Близко звучащие слова с общими звуковыми комплексами имеют то синонимическое («*безмолвно, безнадежно*»), то антонимическое, указывающее на крайности состояний влюблённого («то *робостью*, то *ревностью*») значение.

Итак, в стихотворении А. С. Пушкина «Я вас любил...», которое можно привести как образец жанра элегии, мы увидели черты трансформации этого жанра, осуществлённой в пушкинском писательском стиле («светлая», а не «унылая» элегия). Аниконическая образность произведения не только не снижает его художественного уровня, а, наоборот, служит иллюстрацией художественного мастерства его автора, сумевшего минимумом выразительных средств создать гибкую внутреннюю форму, вызывающую в читательском сознании колоссальное количество мыслей, идей (например, о том, какова сущность любви и «правильное» отношение к её предмету и т. д.).

Обратимся к типологии лирических жанров. Они разделяются на те, которые определяются в основном *структурно-содержательными особенностями*, и те, которые предполагают *твёрдую форму*.

К первым относятся элегия, *ода* (торжественное произведение высокого стиля), *песня, послание, мадригал* (стихотворный комплимент), *дума, эпитафия* (надгробное стихотворение), *эпиграмма* (короткое стихотворение резкой сатирической направленности), *инвектива* (обличение), *эпиталама* (свадебная песня), *надпись, разговор, размышление*, стихотворение-*экфрасис* (содержит словесный образ произведения несловесного вида искусства),

гимн, похвала, подражание — метафразис, лирический дневник, поэтический фрагмент, афоризм, молитва, проповедь, хор и кантата (предназначаются для музыкального сопровождения и пения), *пародия, плач, посвящение*, стихи *на случай*, стихотворение *в альбом, стансы* (итал. *stanza* — остановка) и др.

К лирическим жанрам твёрдой формы относятся: *сонет* (содержит обязательно 14 строк; два катрена и два терцета — итальянский сонет и три катрена и дистих — английский сонет), *рондо* (фр. *rondeau* — *круж*) и др.

Обратимся к жанру оды, известной со времён античности. Термин *ода* предполагает различный объём значений. Наиболее расширительно его понимал великий русский поэт XVIII века Г. Р. Державин. В своём трактате «Рассуждение о лирической поэзии, или Об оде» он, как это видно уже из заглавия, фактически отождествлял лирику и оду, т. к. в лирике (от *лира* — струнный музыкальный инструмент) и в оде (др.-греч. ὕμνῆ — *песнь*; лирическое стихотворение) он находил единую музыкально-песенную основу, что заслуживает внимания и сегодня. В XVIII веке в русской литературе существовали три основных жанровых разновидности оды: *духовная, торжественная и анакреонтическая* (любовная; от имени древнегреческого поэта Анакреона (570/559–485/478 до н. э.)).

Одна из самых знаменитых русских од — стихотворение А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», к творческой истории и к истории публикации которого мы уже обращались ранее. Теперь приведём его текст полностью.

EXEGI MONUMENTUM*

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастёт народная тропа,
Вознёсся выше он главою непокорной
Александрійского столпа.

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживёт и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдёт по всей Руси великой,
И назовёт меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгуз, и друг степей калмык.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокой век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.

Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспаривай глупца.

* Я воздвиг памятник (*лат.*).

Пушкин продолжает традицию темы «литературного памятника», которая была заложена древнеримским поэтом Горацием в его оде «Ad Melpomenen» («К Мельпомене») и продолжена М. В. Ломоносовым («Я знак бессмертия себе воздвигнул...»), Г. Р. Державиным («Памятник») и другими. Это начало творческого подражания, составляющее ядро поэтического стиля Пушкина, проявилось сразу — уже в отсутствии заглавия, в эпитафии и в первой строке. Поэт не даёт заголовка, который ориентировал бы читательское восприятие «узко» на Горация или на Державина, а буквально воспроизводит их голоса, причём на родном для них языке. В эпитафии *Exegi monumentum* звучит латынь Горация и начало его знаменитой оды. А собственно пушкинское стихотворение начинается цитатой из державинского «Памятника» — «Я памятник себе воздвиг...» Эти слова (до непосредственного пушкинского образа — «нерукотворный») должны восприниматься и воспринимаются именно как цитата (наряду с дальнейшими многочисленными державинскими параллелями).

Эпитет (художественное определение) *нерукотворный* по отношению к литературному творчеству иногда вызывал недопонимание. Так, друг Пушкина поэт П. А. Вяземский говорил о том, что ведь именно *рукой* автора написаны лучшие пушкинские творения. Однако Пушкин подчёркивал именно нематериальный, духовный характер творчества, а слово *нерукотворный* вызывало ассоциации с одной из наиболее известных икон — Спаса Нерукотворенного (Нерукотворного).

С. А. Фомичёв справедливо отметил, что ода «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (торжественная, хвалебная в своей основе) не содержит самовосхваления и уж тем более пустой похвалы. Иначе, по его мысли, она должна была не начинаться, а заканчиваться строкой о памятнике. Торжественный стиль оды проявляется в другом: в высоком понимании творчества как служения поэтическим словом и — через это служение — обретение бессмертия, и в памяти народной («... не зарастёт народная тропа») и в жизни вечной («... душа в заветной лире / Мой прах переживёт...»). Об этом небольшом произведении Пушкина существует огромная и всё увеличивающаяся научная литература, академик М. П. Алексеев (1896–1981) опубликовал посвящённую ему книгу. Но мы продолжим наш разговор о лирических жанрах и ещё немного о жанре оды.

Ода получила своё развитие и в дальнейшем, вплоть до сегодняшнего дня, меняясь, адаптируясь в соответствии со стилевыми задачами того или иного автора. Так, на смену развёрнутой, многостраничной, аналогичной лирической поэме оде М. В. Ломоносова и Г. Р. Державина (XVIII век) приходит компактная, иногда сжатая до поэтического афоризма ода Ф. И. Тютчева (1803–1873):

Не то, что мните вы природа,
Не слепок, не бездушный лик,
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

В этом произведении Тютчев художественно полемизирует с современным ему утилитарным (от лат. *utilitas* — *польза*), позитивистским (*позитивный* (лат. *positivus* — *положительный*) — в данном случае рациональный)

учением, ставшим модным в Европе в середине XIX века. Позитивисты утверждали, что существующим, реальным может быть признано только то, что уловимо нашими органами чувств, объяснимо научным экспериментом. Природа для них — только объект нашего воздействия, пользования, предмет обогащения. Тютчев, отстаивая приоритет духовного начала, видит в мире и в природе «душу», которую надо уметь уловить (понять её «язык») и с которой надо считаться — ответно полюбить. Однако поэт в данном случае вряд ли проявляет т. н. пантеизм (παν — всё, всякий и θεός — Бог, божество; буквально — *всебожие*), обожествляя природу, наделяя её «свободой». Увлёкшись в молодости немецкой философией, Тютчев с течением времени всё более утверждался как поэт-христианин. А природа, по учению святых отцов, являясь не богом, а творением Божиим, несёт в себе, как и всякое иное творение (прежде всего человек) Божественные энергии, «печать» Творца, что и улавливается всякой чувствительной душой, тем более душой поэта. Чёткость формулировок, которые сами ложатся на память, — результат и мыслительной, и собственно художественной работы поэта, как бы сжавшего до размеров афоризма прежнюю развёрнутую религиозно-философскую оду.

Среди лирических жанров особое место принадлежит *satire* (сатира может быть также лиро-эпической и лирико-драматической, как у первого русского автора сатир А. Д. Кантемира (1708–1744)). Яркие поэтические сатиры создал В. В. Маяковский (1893–1930). Приведём текст одной из них.

НАТЕ!

Через час отсюда в чистый переулочек
вытечет по человеку ваш обрюзгший жир,
а я вам открыл столько стихов шкатулок,
я — бесценных слов мот и транжир.

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

Все вы на бабочку поэтиного сердца
взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош.
Толпа озверев, будет тереться,
Ощетинит лапками стоглавая вошь.

А если мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется, и вот —
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
я — бесценных слов транжир и мот!

Маяковский — поэт начала XX века. К этому времени русская литература прошла колоссальный путь развития, и его сатира имеет значительные отличительные черты от классической сатиры XVIII века (А. Д. Кантемир, А. П. Сумароков, Г. Р. Державин и др.). Однако, при всей заметности, броскости творческой индивидуальности Маяковского, нарочито подчёркнутой приёмом *эпатажа* (эпатаж (фр. *épatage*) — стремление поразить общество,

бросить ему вызов скандальной выходкой и тем самым привлечь к себе внимание), жанровые черты сатиры в приведённом стихотворении узнаются. Сатира со времён древнеримского поэта Ювенала, чье имя стало нарицательным для обозначения правдивого, резкого сатирика, не знающего страха ни перед каким социальным положением порочного человека, призвана «бичевать», т. е. через боль и стыд выкорчёвывать зло, лечить общественные язвы. А для этого зло должно быть узнано и публично, прямо в глаза обличено (непосредственно или через текст, автор которого, как правило, известен).

Маяковский создаёт легко узнаваемые типы порочных людей своей эпохи — *духовных мещан*, которые вызывали его наибольшее раздражение и были, с его точки зрения, очень опасны для нравственного климата общества. Мещане в России до Февральской революции 1917 года представляли собой особое общественное сословие (мелкие торговцы и предприниматели). Но в литературе со времени постановки первой пьесы Максима Горького, которая так и называлась — «Мещане» (1901), это слово стало ассоциироваться с явлением бездуховности — безверием, фиксацией человека только на материальной стороне жизни, равнодушием, нежеланием и неумением проявить человеческую теплоту и любовь. Именно таких духовных мещан поэт и изображает в своей сатире. Он великолепно пользуется приёмом литературного портрета. У мужчины «в усах капуста». Эта художественная деталь символизирует обжорство, чревоугодие и вообще *пошлость*. Далее поэт нарочито огрубляет метафору: на лице женщины — «белила густо» (*белила* — не косметика, что подразумевается, а краска, которой покрывают потолки помещений). Она, очевидно, озабоченная своим внешним видом сверх всякой меры (в отличие от мужчины с капустой в усах, не думающего об этом вовсе), облечена во множество вещей и напоминает поэту не человека или даже не животное, а *устрицу*, моллюсков, которых по традициям французской кухни подают к столу.

Лирический герой произведения ведёт себя вызывающе, нарушает нормы приличия, провоцирует скандал (как это и было на реальных поэтических концертах Маяковского и его сподвижников по кубофутуристической литературной группе). Однако всё это делается не ради хулиганства как такового, а с тем, чтобы, пусть и через потрясение, возмущение и боль, пробудить в духовно омертвевших мещанах живую душу. В этом поэту видится высокая миссия его творческого дара, проявление подлинной любви к человеку.

Другой распространённый лирико-сатирический жанр — эпиграмма, отличающаяся краткостью и предельной точностью смыслового попадания в общественный порок или порок конкретного лица. Мастером эпиграммы был А. П. Сумароков:

Танцовщик, ты богат! Профессор, ты убог!
Конечно, голова в почтеньи меньше ног!

В этом очень кратком, содержащем всего 2 строки произведении поэт выстраивает антитезу (яркое противопоставление): танцовщик — профессор (с точки зрения отношения общества к их деятельности). Если первый успешен, пользуется вниманием сильных мира сего и материально вполне обеспечен, то у второго ничего этого нет. Такая ситуация отражает ложные, с точки зрения автора, приоритеты властей предрержащих, в данном случае

балет как развлечение и (для кого-то) праздное времяпрепровождение. На первое место выходят *зрелища*. Сравните крылатое латинское выражение, определяющее вкусы толпы: *panem et circenses* — хлеба и зрелищ; оно восходит к 10-й сатире древнеримского поэта Ювенала (ок. 60 — ок. 127). А наука и образование оказываются в пренебрежении. Вторая строчка представляет собой *сарказм* (греч. *σαρκασμός*, от *σαρκάζω*, буквально — разрывать плоть; злая, уничтожающая насмешка), подчёркнутый ироничным вводным словом *конечно* (ирония предполагает обратное прямому значению слова; в данном случае мнимое согласие автора с таким положением вещей, на самом деле не согласие, а резкий протест). Самой главной, находящейся «в почтении» частью человеческого тела признаётся не голова, в которой генерируется мышление и дух, а конечности — ноги. Резкость и наглядность сатиры Сумарокова обусловливается ещё и тем, что в первой строке он как бы прямо обращается к обоим персонажам эпиграммы, прямо их называя и как бы вызывая их на публичный суд, на очную ставку, активнее привлекая внимание читателя и слушателя к одной из «общественных язв».

Огромное значение в русской культуре имела и имеет *песня*, фольклорная и литературная, лирическая и лиро-эпическая. Существует значительное количество её жанровых разновидностей: трудовая, солдатская, рекрутская, свадебная, любовная, семейная, величальная, игровая, шуточная, сатирическая, плясовая, хороводная, тюремная, бурлацкая, ямщицкая, романс и др. Наиболее известные русские народные песни: «Ах, вы сени, мои сени...», «Вдоль по Питерской...», «Во поле берёза стояла...», «Дубинушка», «Ой, ты степь широкая...» и многие другие.

Произведения в жанре песни или ставшие песнями создавались многими русскими писателями (М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин, В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, А. В. Кольцов, Н. А. Некрасов, А. А. Фет, С. А. Есенин и др.). Некоторые книжные тексты, подвергаясь большей или меньшей обработке, уходили в народ и пелись наряду с фольклорными: «Среди долины ровныя...» (слова А. Ф. Мерзлякова (1778–1830)), «Калинка» (слова и музыка И. П. Ларионова (1830–1889)), «Из-за острова на стрежень...» (слова Д. Н. Садовникова (1847–1883)) и другие.

Широко известны русские песни XX века: «Катюша», «Подмосковные вечера». Обратимся к одной из наиболее популярных песен, ставших народными, — фрагменту из поэмы Н. А. Некрасова «Коробейники» (*коробейник* — от слова *короб*, коробка — мелкий уличный торговец).

«Ой, полна, полна коробушка,
Есть и ситцы и парча.
Пожалей, моя зазнобушка,
Молодецкого плеча!
Выди, выди в рожь высокоую!
Там до ночки погожу,
А завизу черноокую —
Все товары разложу.
Цены сам платил не малые,
Не торгуйся, не скупись:
Подставляй-ка губы алые,
Ближе к милому садись!»

Вот и пала ночь туманная,
Ждёт удалый молодец.
Чу, идёт! — пришла желанная,
Продаёт товар купец.
Катя бережно торгуется,
Всё боится передать.
Парень с девицей целуется,
Просит цену набавлять.
Знает только ночь глубокая,
Как поладили они.
Распряись ты, рожь высокая,
Тайну свято сохрани!

Для молодого коробейника продажа товара — лишь повод познакомиться с полюбившейся ему девушкой Катей. Внутренняя форма песни такова, что за внешними атрибутами торговли — желанием юноши-продавца продать товар подороже и желанием девушки-покупателя купить его подешевле — видится развитие любовных отношений.

Лирическое начало нередко присутствует и в эпических произведениях, образуя, как отмечалось, лиро-эпику. Среди таких синтетических жанров можно назвать: *басню* (строящуюся на основе приёма иносказания; мы обращались к басне И. А. Крылова «Квартет»), *сатиру* (о которой говорили на примере стихотворения В. В. Маяковского), *балладу* (от народно-латинского *ballare* — *плясать*), *стихотворную новеллу*, одну из разновидностей *поэмы* — лиро-эпическую, *роман в стихах* А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и др.

Одна из самых известных русских баллад — «Светлана» В. А. Жуковского (1783–1852), которая является переложением произведения немецкого поэта Готфрида Бюргера (1747–1794) «Ленора». Стихотворение Жуковского отличается рядом характерных стилевых особенностей, например, богатой ритмикой, музыкальностью, постепенным усилением эмоционального напряжения и благополучной развязкой. Он одним из первых в русской литературе вводит в своё произведение элементы фольклора — изображение гадания девушек *на святки* (от *святой*; святки — время между двумя христианскими праздниками — Рождеством (7 января) и Крещением (19 января), когда нет поста и принято веселиться):

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали.
За окошко башмачок,
Сняв с ноги, бросали.
Снег пололи; под окном
Слушали; кормили
Счётным курицу зерном;
Ярый воск топили.
В чашу с чистою водой
Клали перстень золотой,
Серьги изумрудны.
Расстилали белый плат
И над чашей пели в лад
Песенки подблюдны.

Гадание на будущего жениха, *суженого* (от слова *судить*; данный свыше, от *судьбы*) — каким он будет и как сложится семейная жизнь — очень поэтично и точно выписано Жуковским. Так, он упоминает конкретный жанр фольклорной обрядовой песни — *подблюдная* (от слова *блюдо* — очень широкая плоская металлическая тарелка). Однако по церковным установлениям гадание — это обращение к тёмным силам, оно обусловлено недоверием к Богу, желанием «беззаконно» заглянуть в будущее, благоразумно закрытое для человека. И Светлана, от жениха которой долгое время не было вестей, совершая грех гадания, приглашая отсутствующего жениха к накрытому столу, едва не попадает в беду. Жених, как она и просит, является к ней, но каким был — мёртвым, сажает её на коня и забирает с собой в могилу. Однако светлое начало стиля Жуковского берёт верх. Вопреки сюжету Бюргера, где Ленора в художественной реальности гибнет, Светлане Жуковского всё изображённое, к счастью, только снится. Она просыпается, наваждение проходит, а повествователь (и одновременно лирический герой) обращает к ней ласковые слова: «О, не знай сих страшных снов / Ты, моя Светлана...». Захватывающий сюжет с мистической основой (эпическое начало) в балладе Жуковского оказывается погружённым в преобладающую в его стиле лирическую стихию переживаний, данных от лица автора.

Лиро-эпические жанры *стихотворной новеллы* и *повести в стихах* стали особенно популярны во второй половине 1820–1840-х годах, а также в эпоху Серебряного века, на рубеже XIX–XX веков. Одним из выдающихся мастеров этих жанров стала А. А. Ахматова (1889–1966). Приведём её хрестоматийное стихотворение:

Сжала руки под тёмной вуалью.
Отчего ты сегодня бледна?
Оттого что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

Как забуду? Он вышел шатаясь,
Искривился мучительно рот.
Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Всё, что было. Уйдёшь, я умру!»
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Ахматова в приведённом небольшом по объёму стихотворении, через ряд очень ёмких деталей создаёт трагический образ любовного разрыва, новеллистический по своему характеру. Произведение открывается *диалогом* (характерным более для прозы — эпоса или драмы, чем для лирики) и *портретной деталью* (тоже более свойственной прозе) — указанием на бледность героини, её сильное волнение («Отчего ты сегодня бледна?»). А далее мы видим полную реализацию лосевского определения лирики как мифа, который конструируется как «лично ставшая внеличная данность». Лирическая героиня, как бы по ходу раскрывающегося перед читателем внутреннего монолога, создаёт яркий, субъективный миф о своей любви.

Причём этот миф строится по законам *новеллы*, отличающейся замысловатым, иногда трагическим сюжетом. Фактически передаётся самый финал любовного объяснения, следующий за его *кульминацией* (наиболее острым моментом), о которой можно только догадываться.

Героиня, отчаянно пытаюсь спасти рушащиеся отношения — по-видимому, уже давно себя изжившие, бежит за героем, как она заметила, «перил не касаясь» (вновь ёмкая художественная деталь, указывающая на крайнюю степень её взволнованности), предлагает представить лишь намёком обозначенный роковой эпизод как шутку, в сердцах шантажирует возлюбленного своей смертью в случае разрыва. Однако финальная реплика героя («Не стой на ветру»), прямо не прокомментированная, но сама за себя говорящая, не оставляет ей никаких надежд, она, как громом поражённая, останавливает своё лирическое повествование, очевидно, вновь и вновь в мыслях возвращаясь к началу эпизода. «*Не стой на ветру*» звучит тем убийственнее (ещё одна характерная деталь: «улыбнулся *спокойно и жутко*»), что внешне напоминает заботу о любимой когда-то женщине, содержит предостережение о том, чтобы она не простудилась. Однако контекст недвусмысленно показывает его новую внутреннюю форму: желание героя прервать неприятный затянувшийся разговор.

Наиболее крупными лиро-эпическими жанрами являются поэма и *роман в стихах* — уникальное жанровое образование, открытое А.С. Пушкиным. Некоторые авторы пытались создавать романы в стихах после Пушкина, например, Борис Леонидович Пастернак (1890–1960) написал своего «Спекторского», но с несравнимо меньшим успехом. Роман открывается ёмким посвящением другу, издателю и популяризатору произведений Пушкина П. А. Плетнёву (1791–1865):

Не мысля гордый свет забавить,
Вниманье дружбы возлюбя,
Хотел бы я тебе представить
Залог достойнее тебя,
Достойнее души прекрасной,
Святой исполненной мечты,
Поэзии живой и ясной,
Высоких дум и простоты;
Но так и быть — рукой пристрастной
Прими собранье пёстрых глав,
Полу-смешных, полу-печальных,
Простонародных, идеальных,
Небрежный плод моих забав,
Бессониц, лёгких вдохновений,
Незрелых и увядших лет,
Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

В приведённом посвящении — фактическом *прологе*, вступлении к роману Пушкин очень компактно характеризует и новый, открытый им жанр (или его принципиальное художественное обновление за счёт соединения изначального прозаического жанра романа и поэзии), и свой индивидуальный стиль: «*собрание пёстрых глав*». «Евгений Онегин» Пушкина, представляя

собой в первом приближении лиро-эпическое произведение, строится на основе многопланового жанрового синтеза. В его художественной ткани отражены многие лирические и лиро-эпические жанры: *элегия, письмо, эпитафия, баллада* (сон главной героини Татьяны, прямо соотнесённый со сном Людмилы Жуковского), *эпиграмма, сатира, ода, поэма*, собственно *роман* и его композиционные части и др. На этом мы завершаем сегодняшнюю беседу. В следующий раз поговорим о драматических жанрах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 5. М., 1954.
2. *Житие Сергия Радонежского* // URL: <http://www.sedmitza.ru/lib/text/438355/> \$ (дата обращения 18.02.2015).
3. *Иванов Вяч. И.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 401–444.
4. *Лосев А. Ф.* Античная литература: учебник для высшей школы / Под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: ЧеРо, Омега-Л., 2008.
5. *Минералова И. Г.* Детская литература. М.: Владос, 2002.
6. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 11. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949.
7. *Толстой Л. Н.* Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 16. М.: ГИХЛ, 1965.
8. *Ужанков А. Н.* «Слово о Законе и Благодати» и другие творения митрополита Илариона Киевского. М.: Академика, 2013.
9. *Ужанков А. Н.* «Слово о полку Игореве» и его эпоха. М.: Академика, 2015.

ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ИНСТИТУТА

11 февраля 2016 года исполнилось 75 лет со дня рождения поэта Юрия Поликарповича Кузнецова (1941–2003), ещё при жизни вошедшего в классический ряд русской литературы XX века. Безвременная кончина этого выдающегося выпускника Литературного института и его педагога до сих пор не пережита теми, кто его знал, кто счастлив знакомством и общением с Мастером. В память о нашем учителе и друге публикуем сегодня статью-воспоминание студентки его семинара Марины Гах, содержащую ценные свидетельства, необходимые для создания подлинного, разностороннего портрета Юрия Поликарповича.

М. В. ГАХ¹

ПОБЕДИТЕЛЬ На семинарах Юрия Кузнецова

В статье выдающийся русский поэт, выпускник Литературного института Юрий Кузнецов представлен как литературный педагог. Эта его деятельность с 1992 года и вплоть до кончины характеризуется на основе воспоминаний и непосредственных записей его ученицы — поэта, литературоведа Марины Гах.

Ключевые слова: Юрий Поликарпович Кузнецов, Литературный институт, семинар поэзии, поэт, вторичность, книжная поэзия, Вадим Кожинов.

1. НАЧАЛО

Поступать в Литературный институт меня сподвиг муж, когда понял, что моё пристрастие к литературному творчеству не угасло ни с рождением ребёнка, ни с окончанием архитектурного института. «Творчество должно быть профессиональным», — сказал он, давая адрес и условия приёма в институт. Ни в какой литературной среде я не обреталась, вокруг были художники и архитекторы, свои опыты никому, кроме мужа, не показывала.

Меня взял на прозу Николай Евдокимов, ему понравились мои короткие рассказы. Я сдала экзамены, пришла на собеседование и... провалилась с треском. Хватило ума вступить в искусствоведческий спор с Евгением Юрьевичем Сидоровым, тогдашним ректором. Мне было сказано: коль я изучала историю искусств на архитектуре, мне нечего делать в Литинституте.

¹ Марина Владимировна Гах — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник; Институт мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук (Москва, Российская Федерация); m.89096224576@mail.ru

Это был удар. У меня накопилось много задумок, были интересные идеи, литература изначально зрела во мне не как выражение своих собственных переживаний, томлений и т. д, меня интересовал героический эпос, классика тоже в этом разрезе, я почему-то рано осознала, что мне дан голос до меня немого рода, я должна многое сказать и не о себе. Это было странное чувство.

Я решила поступать снова. На второй год я прошла на поэзию и драму. Зоя Михайловна Кочеткова — бессменный куратор всех поступающих, вдумчивый историк, удивительный человек, когда мне надо было выбирать, сказала: «Вам чрезвычайно повезло, вас взял в семинар сам Кузнецов». Современной поэзией я не интересовалась, вовсе её не знала, поэтому робко переспросила: «Какой Кузнецов?» «Юрий Поликарпович», — жёстко ответила она. Отчество спасло. Обнаружив в библиотеке целый ряд поэтов Кузнецовых, я по отчеству нашла нужного, открыла наугад и сразу:

Противу Москвы и славянских кровей
 На полную грудь рокотал Челубей,
 Носясь среди мрака.
 И так заливался: «Мне равного нет!»
 «Прости меня, Боже! — сказал Пересвет, —
 Он брешет, собака!»

Тут я и поняла как волшеббно, как чрезвычайно мне повезло и какое счастье, что я не поступила в первый раз. Надо ли рассказывать, как я сдавала, как готовилась, как боялась собеседования. Но вместо Сидорова ректором стал Сергей Николаевич Есин, всё стало проще в общении, здесь интересовались твоим творчеством, а не прошлым. На собеседовании после пары дежурных вопросов, оглашая мою биографию, секретарь развеселилась: «У нас были кандидаты технических наук, даже филологических, но кандидата в мастера спорта ещё не было». «Гимнастика?» — оглядев меня, предположила одна из присутствующих дам. — «Теннис». «Тем лучше!» — почему-то определила она. Собеседование окончилось. Я поступила.

2. ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА

Первого сентября я приехала за полчаса до начала торжественной линейки, где ректор и деканы факультетов должны были благословить нас на учение в институте. Мне не терпелось увидеть Кузнецова, с библиотечным томиком его стихов я не расставалась, там на фотографии он чуть насмешливо улыбался, я надеялась, что узнаю его сразу, — и не узнала. Позже он признался, что эту фотографию не любит. А тогда вслед за Есиным после торжественного мероприятия к нам в аудиторию, где должен был проходить наш первый семинар, вошёл высокий, широкоплечий человек, в голубой рубашке с закатанными рукавами, с усталым спокойным лицом. Есин представил его и велел нам написать небольшое эссе на заданную тему. Все стали писать. Кузнецов, скучая, глядел в окно, выходил покурить. Оказалось, задание это было важно для Сергея Николаевича, он набрал семинар прозы и хотел посмотреть способности других творческих семинаров, наверное, сравнивая со своими. В обеденный перерыв в столовой ко мне подошла Галина Ивановна Седых, доцент кафедры литературного мастерства, со словами: «Дайте по-

смотреть на человека, которому Кузнецов поставил четвёрку по творчеству». «Неужели у всех других пятёрки?» — подумала я. Оказалось, Кузнецов просматривал все подборки, присланные на конкурс, откладывая тонкую стопку с тройками, — тех, кого он брал к себе. И другую — большую, которых не брал. Так же он потом будет сортировать принесённые для печати в «Наш современник» стихи: тонюсенькую — себе, большую часть — обратно. А четвёрку мне поставил не за выдающиеся способности, а за единственную строку, которая его чем-то поразила: «Дай мне, Боже, равного по вере!» Но тогда я этого ещё не знала.

Начался семинар. «Судя по вашим вступительным подборкам, много книжных поэтов», — сказал Кузнецов. Он приводил на память некоторые строки из подборок разных студентов, объясняя: «Мало самодостаточности. Бумажная культура. Культура и псевдокультура. Опасность гладкописи. Блок: “Я слишком умею писать”. Так, Эрастов пишет: “жизнь прекраснее стихов”, и тут же о Чехове и книге. Книжность мешает видеть. Посылка одна, а говорит о другом. Не было задачи дать тезис, а потом опровергнуть, просто книжное зрение. Ничего от жизни, кроме слова “жизнь”. Стихи — это ещё не поэзия. Ложное положение — всегда вторичен. Роковым образом срабатывает рефлекс. Посмотрел на дерево, вспомнил образ из стихов».

После паузы, оглядев всех пристально, сделал вывод: «Надо писать своё, а не идти в затылок другому поэту, направлению стилевому, школе. Своё! У Ширяева в стихотворении легион часто не в первоначальном смысле, легко обращается. Слова Евангелия надо применять очень точно по смыслу, не снижая. “Легион” всегда относится к чертям; не владея культурой, употребляют всуе. Мельчится высота культуры, когда нахватанность, книжность, полукультура».

Я лихорадочно записывала, мне казалось: каждое слово столь весомо, что его обязательно надо ещё раз осмыслить. А Юрий Поликарпович объяснял далее; по существу, это была лекция о разных видах и подходах к поэзии: «Бахтин писал, что за тысячу лет культуры в ней уютно. Когда первозданные поэты сказали образы, слова, легенды, новое, за ними пришли вторичные и стали обживать, интерпретировать. Новый поэт (Гюго, Данте, Шекспир, всего несколько человек) открывали новый мир, за ними шли колонизаторы, осваивали. Третья волна жила уже в обжитом».

Ещё ошибка — увлечение бытовыми подробностями. «Быт ещё не бытие — узкий мир. Есть и у Блока — “Ночь. Улица. Фонарь. Аптека” — узкий клочок пространства и времени. Но какая сжатость, магия и световое пятно — фонарь. Создал образ замкнутого мирка. Но он — это взгляд поэта извне, а не внутри. Взгляд извне видит и пространство и т. д., а внутри не видно ничего. Брюсов и Блок шли от книги. Тарковский, Кушнер, Бродский — вторичность, в этом недостатки этого стилевого направления. Где книжность, всегда вторичность».

Потом он рассказал о «золотом запасе слов», затронул тему Моцарта и Сальери. Сделал краткий экскурс в современную поэзию. Было настолько интересно, так глубоко, что захватывало дух.

После занятий Константин Мельников, поэт из Киева, подарил каждому набор фотографий Анны Ахматовой, утверждая, что она великий поэт.

«Странно, что вашим любимым поэтом является женщина, и вдобавок Ахматова», — сказал Кузнецов. На вопрос Константина, как к Ахматовой относится Кузнецов, он сказал: «Так получилось, она вошла в литературу Серебряного века тем, что внесла в поэзию элементы прозы, а это не возвышение, а снижение поэзии».

На следующем семинаре он прочитал нам свою лекцию «Женственное начало в поэзии»:

«Есть во Вселенной начало мужское и женское. Как пишет, как смотрит мужчина и женщина — большая разница». Начав с мифа об Андрогине, он затронул мировую поэзию, наш эпос, народные представления, русскую классику, заставив по-новому взглянуть на ставшие хрестоматийными строчки. «Слово — запретный плод. Тютчев: “мысль изречённая есть ложь”. Пространство рождает звук, у Пушкина поэт — отзвук, голос — эхо, живое соединяет с призраком. Стихотворение “Эхо”. Эхо ничего не творит, это бессонная нимфа, женщина. Отсюда женские знаки нашей поэзии. Тютчев о Пушкине: “Тебя, как первую любовь, России сердце не забудет”. Происходит сужение, замена матери молодой женщиной, что идёт вразрез с народным воззрением. Родина — мать. Ещё страннее у Блока, кровосмешение “О, Русь моя, жена моя”».

Меня это потрясло, так глубоко я не вчитывалась, даже не задумывалась об этом. Вот тебе разница мужского и женского мышления, подумала я. Дальше пошло ещё хуже — женщинам в поэзии отводилось только три пути: рукоделие, как у Ахматовой, истерия, как у Цветаевой, и подражание. Я совсем расстроилась, ни один из этих путей меня не устраивал. Исключением Кузнецов считал чилийскую поэтессу Габриэлу Мистраль. «Самое главное — женские потери. Только теряя, женщина обретает голос, пускай такой истеричный, как у Цветаевой. Женщине положено плакать. Сколько души в народных плачах и причитаниях! Вся литература русская проходит под знаком плача Ярославны». То есть опять же под женским знаком, сказала я себе, что-то тут не вязалось, явно был ещё путь. В конце лекции Кузнецов сказал, чего он не может принять в гражданской поэзии Ахматовой. «Ахматова берёт тему “Реквием”. Убила её своей гигантоманией, самовлюблённостью. Фигура молчания в предисловии — кокетство, и это возле какой темы. Её личная боль выше других:

Муж — в могиле, сын — в тюрьме,
Помолитесь обо МНЕ».

Я уехала домой с тяжёлым сердцем, позднее, когда я набралась смелости разговаривать с Кузнецовым, вернулась к этой теме. Мне не подходит ни один из перечисленных вами путей, заявила я. «Вижу, — улыбнулся Юрий Поликарпович, — но вы забыли, что есть исключения, это самое главное».

3. ЗАОЧНИКИ

Наш семинар был первым, куда Кузнецов набрал непосредственно студентов, до этого он работал с поэтами Высших литературных курсов. Разница была большой и сначала неожиданной для Юрия Поликарповича.

С первых семинаров произошло стихийное разделение на готовых учиться, воспринимать — и людей, для которых поэзия была актом самолюбования, писавших сразу гениально и требовавших восторга и поклонения. Таким оказался Андрей Ширяев. Высокий, тучный, он играл роль добродушного толстяка, этакого сибарита от литературы. Выделив меня ещё на собеседовании, он похвастался, что у него целый клуб почитателей его таланта, что они собираются каждую неделю, чтобы насладиться чтением его стихов. Видимо, сказанное не возымело на меня должного действия, я не упала в обморок от счастья, таких псевдогениев много было и в моём первом институте, кончали они, как правило, плохо, поэтому я не знала чему тут радоваться и чем восхищаться. Андрей приписал это незнанию его стихов и начал декламировать их. Вежливо похвалив его, я ретировалась.

Меня обсуждали раньше. Кузнецов разнёс мою подборку, так блистательно и точно определяя неловкости, пустоты, чужие блоки, что времени обижаться просто не было. Отметил он только стихотворение «Старик», и то первую его строфу. Андрей негодовал. «Что ты намерена делать?» — прямо спросил он. «Работать, исправлять». «Исправлять написанное, сотворённое, плод вдохновения?» «Плод больно незрелый», — попыталась свести я на шутку. «Ты не понимаешь! Надо бороться, он самоутверждается за наш счёт». — «Зачем ему это? Он и без нас настоящий Поэт. Я доверяю его мастерству и чутью, а отстаивать плохие стихи — глупо!»

Андрей обиделся и перестал со мной здороваться. Сам он всячески демонстрировал своё неприятие методов преподавания мастерства Юрием Поликарповичем. Когда тот читал нам лекции, он переговаривался с Алексеем Мошкаррой, заявляя во всеуслышание, что лучше обсуждать стихи друг друга, как делают на других семинарах, а не заниматься говорильней. Мне же, наоборот, лекции казались самым важным, мусолить построчно откровенно слабые стихи было намного скучнее.

Кузнецова это удивляло, расстраивало. «Зачем они пришли сюда, если не хотят учиться», — с горечью говорил он. (Этому феномену современности, отмеченному Палиевским в образе «гения без гения», Кузнецов даже посвятил отдельный семинар.) Ширяев ушёл к Левитанскому.

При всей чуткости, доброте, человечности в творчестве Кузнецов никогда не был снисходителен ни к возрасту, ни к полу. Творчество — дело серьёзное, поблажек быть не должно. Но удивительно, после разгрома Кузнецовым подборки хотелось работать с удесятёрённой силой. Это великое педагогическое мастерство — затронуть струну в душе другого человека и добиться верного тона. Зато и радовался он успеху, может, даже больше «виновника».

Когда я после нескольких провальных попыток написать стихотворение «Старик», на грани отчаянья: «Да что ж я за бездарь такая бесталанная!» — в электричке вдруг проломила какую-то глухую стену в себе и выдала результат, Кузнецов перед лекцией на следующий день, прочитав его, вдруг встал и с каким-то весёлым задором сказал: «А ведь может! Ну может же!» Это было выше любых похвал.

И тут же на занятии, ненавязчиво, он показал принцип работы с поэтической строкой. Он предложил студентам подобрать рифму к слову «груда» (годы, как груда камней), моя рифма ему не нравилась. Посыпались варианты,

он спокойно слушал, вдруг Миша Жаравин, замечательный вологодский прозаик, который ходил к нам «на Кузнецова», крикнул: «Простуда». Кузнецов встрепенулся, глаза загорелись, он рублёным жестом отмёл все предыдущие попытки и сказал: «Верно! Остуда, только остуда».

Кузнецова надо было слушать всегда напряжённо, внимательно, он мог в перерыве, перед лекцией случайно обронить одну фразу, несколько слов — и волосы начинали шевелиться от присутствия чего-то вечного.

Он никогда не опаздывал, в отличие от студентов. Всегда приходил за двадцать минут до занятий, иногда пил чай на кафедре. Я ехала из пригорода и из-за расписания электричек приезжала всегда раньше, так же рано приходила поэтесса из Казахстана Тагират Гаппаева. Мы с ней коротали время вдвоём на диване в полутёмном холле. Завидев нас, Кузнецов улыбался и говорил: «Ах вы, голубки сизокрылые, уже прилетели!»

Он мог удивительно улыбаться. Все вспоминают его замкнутым, мрачным, каменным, а у него была открытая, какая-то детская улыбка, лицо раскрывалось и становилось светлым, незащищённым. Улыбался он так нечасто. То, что всех поражало в его лице, была не гордость, не значимость, а постоянное напряжение мысли, глубокое проникновение во что-то неведомое окружающим. Поэтому и вид часто был у него отсутствующий, если не здоровался, просто не видел, так как зрел иное. Наблюдала один раз в метро. Он ехал со мной в одном вагоне. Стоял так углубившись в себя, что подростки-школьники стали тыкать в него пальцами и хихикать. Кто-то случайно толкнул его. Кузнецов словно вернулся издалека и вышел из вагона.

К поэтессе Тагират Гаппаевой он относился с большим уважением. «Вы пишете слишком смело для женщины», — говорил он. «Это не поза, — объяснял он нам, — она на самом деле так чувствует, и тем хуже для её личной жизни». Она приезжала только два раза, потом что-то случилось в семье, и мы больше её не видели.

Из девочек в семинаре была ещё Таня Бычковская, поэтесса из Донецка. С ней вышел такой казус. Я цитировала полюбившееся мне стихотворение Юрия Поликарповича «Поединок» всем и каждому, и никак не ожидала Таниной реакции. На семинаре она встала и выразила негодование по поводу того, что Кузнецов обозвал национального татарского героя собакой. «Мой национальный герой — Пересвет, если ваш — Челубей, так напишите о нём своё стихотворение», — предложил Юрий Поликарпович. Но — стихотворение не получилось.

«Главное достоинство Татьяны — жест, иногда изломанный, прикосновение — это большое достоинство. Смеляков — сел в кресло Ивана Грозного, “и молния веков его пронзила”. У Татьяны в стихотворении “Ворожу” есть живой жест, пусть глупый, но живой». С ней связана тема «кошки». Таня написала о домашней кошке обычное стихотворение. Кузнецов зацепился за тему. «Существуют смысловые, символические стихи. Кошка — символ. Всё имеет большой смысл, что бы ни затронул поэт. Существует мировая система символов-образов. Например, корабль. Образ мира. Много написано, многое вспоминается. Надо знать, что написано. Также кошка, это мистическое животное, в Египте — божество. Древние египтяне Луну сравнивали с

кошкой, глаза у кошки ночные. Человеческие глаза солнечные. Кошка видит во тьме, и Луна видит во тьме. Трансформировался кот-баюн, в сказке у Пушкина “кот учёный”. Гофман об имени кота написал целое произведение не случайно. Кошка, в отличие от собаки, не просто домашнее животное, это антагонисты, у них потусторонняя мудрость, в связи с ночным видением. У Бодлера кот, у Ахматовой. У венесуэльского поэта XIX века К. «зелёный кот». Кошка — тайна, когда бытовое использование образа, он обедняется. У Ахматовой чаще, чем у других, кошка. Мир Ахматовой замкнут — домоседка, монашенка, келья, неслучайно появляется кошка и в 1911 году, и в 1920 году.

На глаза осторожные кошки
Похожи твои глаза.
(«Целый день провела у окошка...»).

У Булгакова — чёрный кот Бегемот, оборотень».

Юрий Поликарпович загорался очень быстро, хорошо импровизировал, знал столько, что, казалось, его знаниям нет предела. После этой его мини-лекции о кошке я написала своё стихотворение, которое почему-то понравилось Кузнецову, хотя оно меня особо не задело, попробовала, как упражнение.

На семинаре был поэт из Владивостока. Кузнецов всегда интересовался, не голодает ли он, как добирается, билеты очень дорогие. Из-за материальных проблем он также смог приехать только два раза.

Дмитрий Константинов работал в газете в Новосибирске. Обсуждая его подборку, Кузнецов обратил внимание на то, что «шутка должна быть исполнена смысла, а в его стихах на острие ножа, смещается к пошлости: “не растёт у женщин борода” — безвкусица, так нельзя». И подводя итог после наших высказываний — «Предмета для полного разговора стихи не представляют. Это стихи условные. Существует условие — договариваются не тратить золотой запас, а выпускать условные деньги, ассигнации. Но чтобы выпускать ассигнации, надо опираться на золотой запас. Золотой запас для условных стихов — высокая культура. Много условных поэтов, много условного у Блока, но это обеспечено золотом большой культуры».

Евгений Эрастов, поэт из Нижнего Новгорода, также имел первое высшее образование, только медицинское. К тому времени у него были публикации. Кузнецова не устраивала рассудочность и книжность Евгения, он пытался бороться с ними всеми средствами, даже шуточно советовал изменить жене, чтобы испытать настоящее бесшабашное чувство, а не только рассудок. Для него он читал нам лекцию о Моцарте и Сальери.

«Если поэт сальеревского типа, он должен укрупнять свою личность: трудно пробиваться из вторичности». На обсуждении его стихов Кузнецов говорил: «Писать умеете, на ваш счёт спокоен, диплом защитите. Но прислушайтесь к сокурсникам, ощутили неискренность. Что за неискренность? Придумываете вы свой мир, относитесь к тому типу стихотворцев, которые всё пропускают через себя, к вам не подходит рубцовская формула: “О чём писать, на то не наша воля”. Вы своей волей пишете. Вы книжный поэт. Даже Блок книжный, но иной уровень, Брюсов книжный, а сравнения не выдерживает. Через себя пропускал весь мир Пастернак, эгоцентричность,

своё превыше всего. Опасность — гладкописание. Блок: “Слишком умею писать”. Эрастов — плоскогорье, нет обрывов, всё ровно, спокойно. Как относитесь к Казанцеву? (Евгений: “*Не нравится*”.) В мартовском номере журнала “Москва” за 1995 год моя рецензия на Казанцева “Человек сгорел и должен был сгореть”. Он тоже плоскогорье, диалоги — непонятно, от чьего имени, сам в себе не определился, стал гореть. Пережёвывает себя. Надо учесть его горький опыт. Также очень писучий, из двадцати стихотворений — одно хорошее, доверял Кожину, тот отбирал из двадцати — одно. Вам — больше требовательности к себе. У Шекспира пропасти и вершины, вплоть до пошлости “прекрасная мысль лежать между женских ног”, в потоке не воспринимается как пошлость. Познайте себя, что вам ближе из пяти чувств, и воспитывайте это. Расширяйте регистр, это необходимо, как книжному поэту. Вы существуете за счёт ассоциаций, а не золотого запаса, обеспеченного культурой. “Разворот опечаленных крыльев” — это что за эпитет? “Воплощенье немого бессилья” — это что? Неточность, погрешность в образности».

На другом обсуждении: «Чтобы быть поэтом, нужна трёхмерность, кроме длины и ширины, должна быть высота или глубина. Без третьего измерения духовное созерцание мира и предмета невозможно. Эпоха, какова эта эпоха? Нужно проникновение, чтобы был объём, духовное созерцание. А у вас все средства книжные, интуиции авторской нет, знания плоские, стиля нет, разностильность. Блок слушал музыку революции, но обозначил ритм. Определить ритм Евгений не может, допускает общие понятия: “гордый полёт анапеста”, можно по-другому. Некрасов «Рыцарь на час» — анапест рыдающий. Чтобы проникнуть в предмет, необходим эпитет, а он у Жени неточный, использует чужие блоки».

Евгений, один из наших заочников, смог доучиться до конца во многом благодаря своей рассудочности и терпеливости, получил корочку, не раз пользовался для публикации стихов тем, что окончил семинар Кузнецова, сам мне об этом рассказывал. Но не вынес главного, так и не понял, у кого он учился.

Алексей Гладков — московский поэт-мистик. Его интересовали в стихах только мистические мотивы. На обсуждении Кузнецов говорил ему: «Отсутствует образ мышления. Поэт должен мыслить образами, а Гладков рассуждает, под-поэт, а не поэт. Всё пишет путём рассуждений. Самое главное — стихи не волнуют, они умозрительны, энергичность сымитирована. “Ты свободен навсегда от боли, счастья и любви, богов, огня» и т. д. Перечисление слов, всё это за пределами поэзии. “Москва бесподобная летом” — из женской болтовни. Дома, деревья, листья, ветер — это не Москва, всё назывное, просто знаки, а не живое, чувства мертвы».

На другом обсуждении: «Критика справедлива. Много абстракции. Мало читает стихов, больше прозу, и прозу не художественную. У такой прозы нет эпитета. У вас главная задача — создать эпитет, не можете определить предмет, все эпитеты банальные, не видны, общие, нет своеобразного преломления, поэтому стихи бесцветные. Клише используете, заколдован красотами. “Непритворная ласка” — нет в эпитете ничего, из другого порядка эмоционального. Читайте Пушкина, у него “отчётливый эпитет” (Гоголь). “Циник поседелый, пронирыливый и смелый” о Вольтере, создаёт-

ся эпитетами образ. Убирайте повторения, “хранящий” много повторяется, девальвируется. Не надо сталкивать иностранные слова реклама-плакат, разбавляйте русскими — будет больше воздуха. Ильин о художнике: “Художник отличается от талантливого человека, который пишет на злобу дня, а художник — вживается в предмет, сам предмет диктует, из этого исходит. Надо довериться. А талантливый человек — от себя, его видение, сам предмет исчезает — интерпретация, называет, а ничего нет”. Надо исходить из предмета. В творчестве всё время отбор, всё лишнее должно отбрасываться!» Кузнецов, отталкиваясь от его привязанности, прочитал нам несколько лекцией о мистике в поэзии.

Был на семинаре Олег Буланков, поступивший сразу после школы, к нему Кузнецов относился очень по-доброму, приглашал к себе домой, беседовал. На обсуждении, после наших высказываний, Кузнецов: «Олег поражён немного при всей детской чистоте инфантильностью. Особенно это чувствуется в стихотворении “Стою у пропасти во ржи” и “Школьная медалька”. Когда Фолкнера спросили о Сэлинджере и его романе “Над пропастью во ржи”¹, тот ответил: “Это незрелый ум, незрелый человек пишет для незрелых умов”. Инфантильность, незрелость, неразвитость души, но ребёнок должен расти, когда тело растёт, а душа не развивается, взрослый человек поступает по-детски, инфантильность. Но у Олега есть стихи, которые говорят, что способен преодолеть эту инфантильность. У Буланкова есть пленительная недосказанность, что-то утаивает, что-то неясно и не говорит. В этом эффекте какое-то чудо. Когда всё ясно, разложено по полочкам, поэзии нет». Олег не доучился, начались проблемы с предметами, курсовыми, ушёл и поступил в МГИМО, стал дипломатом.

Можно писать ещё, я записывала все обсуждения, и не только высказывания Кузнецова, но и выступающих, и самого обсуждаемого. Но уже здесь видно главное: Кузнецов никогда не подходил к творчеству других свысока, не давил своей значимостью, все его высказывания были строго аргументированы, он разбирал построчно, он искал ту зацепку, которая может развить, дать толчок, помочь двигаться дальше, он определял ложные пути и старался помочь преодолеть соблазны. Он никогда не унижал, не высмеивал, относился внимательно и бережно. Подробно так привела его выступления на наших обсуждениях потому, что все мы были разные, у всех были свои просчёты, и это может помочь другим, которые пишут сейчас и способны увидеть свои недостатки.

Если стихи не трогали, было скучно в них копаться, пробегала подборку перед обсуждением, чтобы потом высказаться по свежему впечатлению. Кузнецов, при всей своей занятости, напряжённой внутренней работе, досконально изучал текст, не только построчно, но почти побуквенно. Выискивал зёрна, которые могут расти. Он был широкой души человек, хотел помочь от чистого сердца, не было у него никакой задней мысли: ни принизить нас, ни самоутвердиться за наш счёт.

¹ Название романа Сэлинджера в английском оригинале — *The Catcher in the Rye* (букв. — «Ловец во ржи»). — *Ред.*

4. «Я НАУЧУ ВАС МЫСЛИТЬ»

На одном из первых занятий Юрий Поликарпович сказал: «Я не сделаю вас поэтами, это от Бога. Но я научу вас мыслить». Я задумалась: значит, в поэзии надо мыслить как-то по-другому. Все лекции Кузнецова были направлены на то, чтобы развить в нас эту способность — мыслить творчески, образно, вдумчиво. Отметать ненужное, искать главное. Превращать зарифмованные строки в поэзию. Это было трудно, это было на грани отчаянья, это требовало колоссального напряжения. Кузнецов был очень требователен к себе, к своим стихам, прозе. Как-то он сказал, что великим поэтом станет тот, кто сможет писать стихи, не употребляя отрицаний, потому что любое отрицание — это разрушение образа, слова, понятия на подсознательном уровне, в тонком мире, в котором плетётся будущее, чем больше отрицаний в нашей жизни, тем хуже будущее. Я попробовала, этого было трудно достигнуть даже в бытовой жизни, эти частицы «не», «бес», «без» и т. д. накрепко въелись в нашу жизнь, как микробы. А Кузнецов написал рассказ «Два креста», где не было отрицаний. Он рассказывал, что трудность вызвал отказ бандуриста играть перед немцами. Как это решить? Он нашёл поэтическую формулу: «Перед врагом моя бандура отдыхает».

Он предостерегал нас от застоя творческого, предупреждал, что необходимо постоянно работать, если нет темы, просто даже искать интересную рифму, эпитет, не должно быть лени мысли. Творческий застой — это понятно, но что значит не останавливаться?

Поняла позднее, когда стала анализировать, почему многие талантливые поэты не могут найти общего языка с Кузнецовым, понять его тревогу и заботу, принять его требования. Так не получилось учиться у Кузнецова ни у Нины Каргашёвой, ни у Марины Струковой, которых присылал к нему Станислав Куняев. Они смогли одолеть какой-то рубеж, были отмечены, получили определённую известность. И им стало там уютно, они остановились. Им не хотелось идти дальше. Уровень поэта не должен быть на одном месте, пусть будут падения, будут и взлёты, требовательность к себе — главное в творчестве.

Он попытался давать нам темы домашние, как задание. Прочитав нам Калидасу «Облако-вестник», предложил написать стихотворение или поэму о дереве, скале, облаке. Это повергло народ в раздражение и попытку бунта. Написали только два человека, у меня получилась маленькая поэма об иве — сказка. Она была слабенькой, хотя Кузнецов несколько строф отметил. Но принцип работы над образом впрямую мне понравился, я готова была пробовать дальше, но, учитывая «настроение масс», Кузнецов заданий нам больше не давал. Он не давил — предлагал, если не хотели — отходил.

Важным в мышлении поэта Кузнецов считал его словарный запас и отношение к слову. «Все старые слова многозначны, образны и красивы. Если в общественной жизни деньги не обеспечены золотым запасом, происходит девальвация, инфляция, суперинфляция, так же в поэзии со словом. Есть золотой запас живого слова, поэзии. Книжность — это перевод, уже ниже, теряется. Существуют разные градации слова. У одного обеспечено 50% золотого запаса, у другого — 0,0001%. У Блока — 30–40%. Сейчас

99% стихов не являются поэзией. А один из мастеров-классиков сказал, что если бы было так, то поэзия переживала бы рассвет. Значит, ещё ниже 1% настоящей поэзии».

И добавлял как заклятие: «Больше требовательности, конкретности, воплощённой в жестах, слове».

На совещание молодых писателей, для поступления в Союз, меня рекомендовал журнал «Наш современник». Отделом поэзии руководил Геннадий Касмынин, которого Кузнецов ценил, читал нам его стихи. Моя подборка лежала у него больше полугода, как он признался потом, его смущала фамилия. «Подумаешь, редкость, — отозвался о моей фамилии Бажен Петухов, поэт и донской казак, — у нас на Дону целые станицы с такой фамилией». (По семейному преданию, мой далёкий прадед был хороший кузнец, на Дон бежал от лютости помещика, женился, родил пятерых сыновей, стал жить отдельно хутором, где было две кузницы, кто ни проезжал — оттуда всё: гах да гах! — молот стучит, так и стали они Гахами. Юрий Поликарпович даже нашёл у Шолохова подтверждение, что молот ударяет — гахает.) Это решило дело, меня напечатали, а потом пригласили в своеобразное ЛИТО при журнале. На совещании я снова попала в семинар Кузнецова и Александра Михайлова. Тут я увидела совсем другого Кузнецова, он был более замкнут, отстранён, задумчив. Не было той теплоты, которая исходила от него на наших институтских семинарах.

От семинара принимали двоих, а нас было больше десяти. Для рецензии мне дали стихи Наташи Лясковской. Стихи мне понравились, она окончила Литинститут, семинар Владимира Кострова. Были интересные образы: осташевские ивы, как бабы, подоткнувшие подола. Мне не понравилось только количество перечислений в стихах и привязка цвета глаз к бумажным купюрам. Её обсуждение прошло хорошо, Кузнецову не понравилось то же, что и мне, но в плюс он отметил её способность к малой форме стиха. На моём обсуждении Кузнецов отмалчивался, говорил больше Александр Алексеевич Михайлов. Мне показалось, Юрий Поликарпович намеренно меня сторонится. Решила, что ему не понравилась моя подборка, ему стыдно, что я у него учусь. Было горько. Когда великие принимали решение, сидели втроём, думали: поступит Наташа и ещё одна девушка, которая хвасталась всем количеством изданных книг, хотя её стихи меня не тронули. А взяли меня и ещё одного парня. Девочки на меня обиделись, словно я их как-то обманула, а для меня это было полной неожиданностью, я понимала, насколько ещё слаб мой уровень. Но Миша Жаравин, мой друг по заочке, писатель из Вологды, которого тоже приняли в Союз на этом совещании, сказал: «Ерунда, главное, что ты так чувствуешь, значит, отработаешь с лихвой». Это оказалось решающим для поворота всей моей жизни. Я твёрдо решила переходить на очный и «отрабатывать» то, что мне дали, как фору. Фора — это определённое количество очков, которые даются игроку или команде при игре с более сильным противником.

Так я и объяснила своё требование Сергею Николаевичу Есину, он пошёл мне навстречу и перевёл меня на очный. Большого счастья нельзя было предсказать. Я могла посещать все лекции полюбившихся мне педагогов, которые на заочном читали лишь небольшой блок, я могла учиться полнокровно. А

главное, буду каждый вторник приходить на семинар к Кузнецову, потому что как раз в этом году Юрий Поликарпович взял впервые очки.

С очниками Кузнецов работал много мягче, стихи хвалил так, что нам и не снилось, но работать ему было тяжелее. Они были слишком маленькими, многие вещи не могли воспринять в силу естественной необразованности или духовной незрелости. Не было отклика, их трудно было расшевелить, зажечь, их волновало другое, молодость играла и не давала особо углубляться в дебри философии и познания. Как пишет в своих воспоминаниях Елена Семёнова, которая училась в этом наборе, он представлялся им Виём, который закончит лекцию и скажет: «Подымите мне веки. Не вижу». Он их видел всех, и видел очень хорошо, прозорливо. Он каждому сказал, как идти дальше, что может быть опасным, где не оступиться. По существу, его похвалу надо было воспринимать как завет на будущее, но мало кто это осознал.

На семинаре был очень талантливый поэт Михаил Свищов. У него был хороший ритм, интересная образность, но он подпал под влияние Бродского, калькировал его, это тревожило Кузнецова. Он показывал ему чужие блоки в его стихах, объяснял, что близость тем давит, надо попробовать поменять тематику. Но Михаил был верен себе. Зря Елена пишет, что Михаил был ироничен при диалоге, а Кузнецов раздражён. Опечален он был, потому что не хотел ничего давления над душой другого поэта, учил вырабатывать своё зрение, свой слух, свою образность. Остерегал нас от подражания ему. Говорил, что подражание — большая опасность, соблазн идти по хоженному, проторённому, а надо искать свой путь.

Грустно получилось с Оксаной Перепелицей, очень талантливой украинской поэтессой. Когда обсуждались её стихи, Федор Черепанов, самый взрослый из курса (казак, прошёл боевые действия в Молдавии), очень серьёзный и вдумчивый, попенял Оксане, что её образы мелки, а «надо, чтобы они становились образами для всего народа». Кузнецов ответил за неё: «Она же говорит “мир на поверхности души”, не скрывает, не говорит о глубинах. Она бабочка, а вы хотите, чтобы она была мощная орлица». И далее: «Она творит свой мир, преображает реальный мир путём волшебства. Сонные видения врываются в реальный мир, предметный. Склонна к грёзе — видения чистые, лёгкие, воздушные. Порхание слов лёгкое, неуловимое, кружится волчком, вертит и листопад, и облака. В этом опасность, может рассыпаться. Главное, на чём всё держится, образ мышления, должна быть система. Образное мышление стихийное, хаос, космос, не рациональное, но строй должен быть, чтобы держалось. У Оксаны держится на женской натуре, женские ощущения первичного рода, девические ещё. Когда пишет, создаёт пространство: “Над городом плыли весь день облака” — воздушное пространство, но есть магнит, в конце видно, на чём держится, облака разбиваются в мелкие камешки. Облака по старому представлению сравнивали с камнями. “Но это движение синего дня, всё длилось и длилось, и влилось в меня” — всё в ней, вливается и улица, образ пространства. “И всё сквозь меня утекло, протекло” — это натура женская, ещё незрелая девически. Что будет дальше, какой магнит её притянет? Женская поэзия специфическая. Габриэла Мистраль — два цикла, посвящённые ребёнку, а сама в жизни не рожала. А те, кто рожал, у них нет, задавлены эгоизмом, как Ахматова. В

женской поэзии притяжение — мужчина, здесь нет, ещё не пришёл. Приглядчивость настойчивая к миру другому: часто зрачки, глаза, есть элементы рационализма в стихотворении о муравье, в “Обезьяннике”. Если верлибр очень рационален, ослабляет энергию. Что она ловит: звуки, ритмы — это главное. Ритм текучий, в нём мелькают предметы, которые рядом не стоят, но в текучести соприкасаются — ассоциативное мышление, присущее XX веку, это хорошо. Плохо то, что эта база мышления покоится на книге. Есть желание рисовать в стихах, не живопись, не изобразительность, а внутреннее волнение. Начитанность — это полукультура, когда будет культура, уйдёт это. Как матрёшка: одно в тебе, ты — в другом и т. д. А здесь одно уничтожает другое. Движение водомерки, скользит по поверхности, держится, а внизу бездна неведомая, бури врываются бессознательно:

И режет душу и глаза,
Хочется лежать и плакать,
Или просто умереть...

Это искренно, но большей частью выражается на словесном уровне, не жизненном. “Пересыпая тишину в сухих ладонях” — особенно словесный уровень. Разница: слова, слова, слова и СЛОВО. Слова, слова скользят над СЛОВОМ. Талант дан, есть детская инфантильность: “хрустальный шар прозрачного пруда”, “крылышко в мушином скрипаче” — просто крыло мухи, что за скрипач? “Глаз косых дождей, словно бонз” — берёте ответственные слова очень легко, это удивительно. Свежесть эту, простодушие надо сохранить. Что касается традиции, у нас нет такой традиции в русской поэзии, это от модерна. Когда модерн сочетается с фольклором — это поэзия, например, Гарсиа Лорка, но это не русская традиция. Материал — русское слово, а у русского слова своя культура, может вобрать что угодно, перенимает. У вас пока ассоциативное мышление, но разорванное. Клюев, “Погорельщина” — ассоциативное мышление, что не свойственно ему, но там узорочье русское. Близок Хлебников, но это сумасшедший, у него разорваны связи, всплески гениальных озарений. У вас прозападная ориентация, если пишете по-русски, надо и думать по-русски. Афанасьев исследует на примере древних индоевропейских народов корни славянского образного мышления. Нельзя оценить Есенина без Афанасьева, читал внимательно».

И подводя итог: «По стихам нельзя разглядеть вас, какое-то сновидение, призрачное, но все данные есть для крупной поэтессы. Много противоречий. В девятнадцатом веке были поэтессы Каролина Павлова, Растопчина, но крупнейшая Ахматовой и Цветаевой нет. После них по величине ещё одна — Светлана Кузнецова — создала свой образный мир, но страшная жизнь — нет Бога в стихах, поэтому большие мучения внутренние».

Но Оксане, долго работавшей в библиотеке, преданно любившей Пастернака, чужд был образ мысли Кузнецова, она ушла из семинара.

Кузнецов учил мыслить, относится требовательно к себе. Он щедро разбрасывал посев, а наше дело было очистить поле от камней, вспахать, подготовить. Чтобы понять, воспринять всю мудрость и глубину сказанного Кузнецовым, надо было серьёзно трудиться самому. Научить мыслить и научиться мыслить можно было только при обоюдном желании. Зато как

здорово было, когда эти всходы прорастали, это было зримо, это было удивительно, это было чудо. От подборки к подборке росли те поэты, которые старались мыслить, воспринимать. Особенно ярко это проявилось на Олеге Бурмистрове, он был заочник, два года выделялся только удивительными эпиграфами — то из зарубежных поэтов, то из восточных мудрецов. За эпиграфами его стихи пропадали. Тем более что он считал себя бардом и писал их для гитары. Кузнецов предупреждал его: «Банальный ритм: “Этих губ беспечность, этих глаз суровость” — всё это снятая вода. Это большая беда в банальных ритмах — инерция, подпал под неё и погиб. Объём можно приветствовать, но он очень замусорен, берите свои блоки, орхидея — нам чуждая, привезённая; полынь — наше степное, образ горечи. Нехватка материала, самонедостаточность восполняется мусором. Читайте непереводаемых, наших, чтобы ощутить язык, — Тряпкина, Передреева, читайте классику — Бунина, Фета, развивайте зрительную память». И вдруг на третий год Олег привозит удивительную, самобытную живую подборку. Он повзрослел духовно, вот как он предварил своё обсуждение: «Период метаний заканчивается, вхожу в свои берега, потихоньку нахожу свой стиль» Эпиграфами к стихам были забытые народные песни, очень интересно подобранные. Больше всего нам понравилось стихотворение «Болото», я даже записала его полностью в журнал, чего никогда не делала. Эпиграфом к нему было: «Э-эй, доля, доля моя, где же ты? — водою заплыла».

Всё ужасно плохо
И с души воротит,
Обрастаю мохом,
Как столетний пенёк.
А вокруг болото,
Страшный леший бродит.
И в лесу кого-то
Режут каждый день.

А в соседней луже
Плещется русалка,
Воет по-белужьи,
Что не разберёшь.
Получиться может
Славная рыбалка,
Но себе дороже,
Так же запоёшь.

Я боюсь лягушку —
Вдруг она царевна,
Я боюсь старушку —
Вдруг она Яга.
Это, братцы, враки,
Что любовь бесценна.
Не нужна собаке
Пятая нога.

Мне бы лучик солнца
Да глоток водицы
Из того оконца,
Где не видно дна.
Так бывает — сразу
Трудно утопиться...
Вот и пьём заразу,
Всё равно хана.

Кузнецов: «Недаром эпиграфами песни русские народные, в самих стихах есть напевность, скреплённая иронией, но есть иронические песни. Ирония — вещь тонкая. Со вкусом неважно дело. Юмор не удаётся, не хватает непосредственности жеста. “Болото” — лучшее из подборки, на своём уровне законченное. Это достижение». Не устроило его только четверостишие с пятой ногой, предложил Олегу с ним поработать.

За период учебы сильно выросли Оля Ненахова, Таня Бычковская, Володя Цывунин, Алексей Гладков. Кузнецов удивительно радовался успехам других. Это было и его достижение, его маленькая победа.

Когда слышу сетования, что Кузнецов своей волей правил некоторые стихи перед публикацией в журнале, удивляюсь — это же тоже учёба, надо сравнить, понять, почему, что было не так. У меня из стихотворения «Бабкины сказки» Кузнецов убрал последнюю, как я считала ударную строфу, в которой раскрывался смысл стихотворения. Я удивилась, стала думать и поняла, что именно недосказанность сделала стихотворение поэзией, не надо объяснять, каждый найдёт своё. Возмущался Валерий Гришковец, но напечатал в другом издании стихи с правкой Кузнецова, значит, тоже нашёл своё зерно. Не надо цепляться к Кузнецову, надо начать с себя. Человек, который винит другого, теряет свою душу. Мыслить и быть требовательным к себе — вот завет Кузнецова.

5. ПАМЯТЬ

Со мной такое начало происходить, когда я уехала из дома учиться. Жила я в Ялте, учиться стала в Ленинграде. Совсем другая природа, места, мною никогда не виденные, и вдруг приезжаем убирать картошку на первом курсе в село Копорье. Вечерком идём осматривать старинную крепость. Подхожу к бойнице и вдруг слышу свист стрелы, чувствую толчок ветра у виска, откачиваюсь назад и понимаю, что это глюк. Но ощущение было настолько явным и ярким, что не давало мне покоя. Второй раз в крепость пришла сама, и опять неладное, вдруг почувствовала резкий запах гари, услышала звуки битвы, ржание коней. Ощутила себя воином, даже тяжесть доспеха почувствовала. На третьем курсе художественная практика проходила у нас по Золотому кольцу. В Ростов Великий я приехала позже на день, пошла искать общежитие сельскохозяйственного техникума, где остановились наши, случайно вышла к озеру. И снова, как морок, чёткое видение. Я написала стихотворение. Решила показать его Кузнецову.

Был жаркий день. Ростов Великий
О прошлом грезил у воды.
Шум автострады. Чаек вскрики
Совпали с отзвуком беды.

И преломилось отраженье,
Поднялся к солнцу донный лёд.
Веков привычное течение
Вдруг завертел круговорот.

Набат и крик. Волною жгучей
Моё лицо опалено,
А по полям несутся тучи,
От вражьих стрел темным-темно.

И я к соседям за подмогой
Скачу сквозь чашу напрямик.
Часовня, рядом сруб убогий
И в схиме сгорбленный старик.

И от его благословенья,
По взмаху старческой руки,
Исчезло страшное виденье...
Холодный вечер. Огоньки.

Стрекочет вдалеке моторка
И ноги трогает волна.
А в сердце острая иголка.
И тишина.

А утром, в сумерках вороньих,
Пройдя деревню, чахлый лес,
Нашла развалины часовни
И чёрный безымённый крест.

Кузнецов: «Это не одно воображение, вы настроены на какой-то тон, который совпадает с памятью рода, прапамятью. Это путь развития, замыслы вспыхивают, возникают, это хорошо. Но необходимо оттачивать образность, зреть».

После этого Кузнецов прочитал нам лекцию «Память — вечная тема поэзии»: «В творчестве и жизни — две движущие силы: воображение и память». Он рассказывал в этой лекции о вечных городах, которые строились на века, о фёдоровской «Философии общего дела», который был не восминателем, а воскрешателем. «Эпоха Возрождения, по мысли Фёдорова, переместила центр тяжести из прошлого в будущее, в ту область, о которой никто не знает, в пустоту. Большое значение стало придаваться человеку». Он много цитировал, рассказывал о фразе «Иван, не помнящий родства», о нарушении памяти, о забвении, и, как вывод: «Воскрешение корней языка — область памяти, потом воображение. Па-мять — поверх того, что имею. Творчество преобразует, даёт систему и выстраивает. Самое главное знание — интуиция, она выберет нужное и оставит в памяти, сделает частью души, остальное —

мусор». Сам Кузнецов относился к этой теме очень серьёзно. Он работал в издательстве и издал трёхтомник Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». Он понимал, что для писания на русском языке нужна русская память слова, его корней, русская образность, иначе 99% не поэзии, которая мнит себя таковой, путаясь в понимании простых русских корней, поэтому щедро заменяя их иностранными словами, якобы расширяя свой словарный запас. Расширение запаса идёт из золотого фонда, поэтому Кузнецов добился, чтобы трёхтомник был роздан его студентам бесплатно. Он составил список, и мы получали его в издательстве пофамильно. Это был важный взнос, гигантский труд, сравнимый с его поэтическим переводом «Лествицы». Он очень интересно рассказывал, чем отличается Ветхий Завет от Нового.

Кузнецов помнил обо всех. Помогал, кому мог, и помогал многим, пробивая стипендии студентам и ВЛКашникам через Союз писателей. Зная, что у меня дочь, а у мужа перебои с работой, пробивал стипендию и мне. Он помнил даже о тех, кто не учился у него. Так, зайдя вечером на кафедру творчества отдать журнал, увидела его сидящим среди груды рукописей. «Просматриваю дипломные работы прошлых лет разных семинаров. Нашёл стоящее». Нашёл человека, который окончил институт, уехал в деревню невостребованный и забытый. Кузнецов написал ему, затем напечатал его подборку в журнале. Скольких таких безвестных самородков он отыскал по городам и весям, скольким дал возможность прозвучать...

Его память была всегда действенной. Окончив одну лекцию, через какое-то время опять возвратился к этой теме, но с другой стороны. Начал с Гумилёва, «Туркестанские генералы» — держит стих память отечества, не личная память, но шире, память отчизны — образ памяти. Середина XX века — военное поколение вспоминало. 1380–1980 — 600 лет Куликовской битвы — отеческая память, «Иван непомнящий» вспомнил. Большой рубеж в истории Отечества. Погибшее военное поколение — мужики, а не интеллигенты, «погибли все лучшие» по воспоминаниям фронтовиков. Это истина нравственная, память нравственная. Заслуга поколения — возвращение к теме памяти и путь этой темы вглубь к истории России. Сам Кузнецов совершил подвиг на этом пути, вывел из тьмы забвения четырёхсот погибших с его отцом, об этом поэма «Четыреста». Он говорил нам на лекции: «Память сливается с совестью, стыд, боль живёт с забвением, со славой, с мечтанием. У поэтов, у которых развита память, сильно развито и забвение. Это оборотная сторона». Затем он читал лекцию «Забвение».

Кузнецов любил дарить книги. Дарил тоже с прицелом, направляя, давая очередную возможность продвинуться вперёд. Зная о моём увлечении эпосом, сказками, подарил мне двухтомник Сергея Максимова «Крестная сила» и «Нечистая, неведомая сила» издательства «Русский духовный центр», «100 стихотворений» Светланы Сырневой, несколько своих сборников и «Пересаженные цветы» — свои переводы. Дарил книги другим ребятам.

А на моём обсуждении, когда московская поэтесса Юлия Тарантул отругала меня за отсутствие современных слов и чувств, Кузнецов обронил фразу, ни к кому не обращаясь: «Времени нет, есть память».

6. СТЫД И СОВЕСТЬ

Одной из важных лекций была «Образ и понятие стыда в русской поэзии». Кузнецов считал плохим показателем, что современность теряет совесть и стыд не только в жизни, но и в творчестве. «Понятие стыда забыто, ушло из жизни, а самое главное — из поэзии. Стыд — внешнее проявление совести, может быть истинным и ложным, всё зависит от совести. Бесстыдство — противоположно стыду и тоже связано с совестью. Совесть — понятие не бытовое, глубинное, по-христиански это внутренний, Богом данный закон, который ни от чего не зависит, только от самого человека. Всё внешнее — это внешнее, совесть внутри, нельзя жить заёмной совестью. Со-весть, весть с Богом — божественная весть, — её религиозный Кант определил как “нравственный закон внутри нас”. Внешнее проявление нравственного закона — стыд.

Совесть понятие национальное, дано от Бога, не историческое, но не узконациональное, а этническое».

Он определил истоки в национальной поэзии, читал классику: Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова, показывая, как совестлива их поэзия, какие сильные образы. Но уже «опыт XX века — совесть забыта, так как забыт Бог». Привёл стихотворение Анненского «В дороге»: «О мучительный вопрос: наша совесть, наша совесть».

«Неполное соответствие образа и понятия переводит в риторическую область — мучительный вопрос. А совесть не вопрос, это закон, ответ, данный Богу, а здесь всё умственно, понятийно». Приводил стихи Ахматовой, которая шла в классической традиции, но и у неё прозвучало: «растут стихи, не ведая стыда» — «то есть вне зла и добра, — объяснял Кузнецов, — Бога забыли, вырождение, декаденство.

Но в безбожную эпоху совесть пробудилась. У Твардовского в гражданском стихотворении, где нет почти образов:

Я знаю, никакой моей вины,
В том, что другие не пришли с войны...
.....
Речь не о том, но всё же, всё же, всё же...

Горечь есть, возвращается совесть. Такое стихотворение может быть написано после любой войны, оно бессмертно, так как коснулось вечной темы. В современной прозе держится (деревенская, городская) — лучшая проза.

Константин Воробьёв — традиция литературы XIX века — стыдливой, совестливой литературы. А в поэзии почти нет. Гражданская лирика шестидесятых годов — область слов, словесных фигур, не идёт в глубину. Негативные проявления погубленной совести — бесстыдство. Лимонов использует мат. Утрачено целомудрие. Классика даёт образ целомудрия — “Коробейники” Некрасова: “Распрямись ты, рожь высокая, / Тайну свято сохрани”.

Нравственность иссушается, морализаторство в поэзии, трескучая назидательность, пропадает красота. Эту тему форсировать нельзя. Когда стыда нет — всё назывное, таких много стихов гражданских о России. Стыд даёт глубину, уходит к совести внутри человека бездна».

Юрий Поликарпович был требователен к себе, в его стихах нет пошлости, нет безнравственности. Он не терпел пошлости ни в стихах, ни в жизни.

Человек судит по себе, чем больше пошлости в нём самом, тем с большим удовольствием он опошляет всё вокруг. Но напрямую я столкнулась с ней по отношению к Кузнецову два раза. Мы хоронили Евгения Николаевича Лебедева, поэта, удивительного исследователя творчества Баратынского и Тютчева, чудного человека, он был тоже 1941 года рождения, как моя мама, как Кузнецов. Меня попросили сказать несколько слов от студентов. Я сказала, заключив тем, что теперь стихи Баратынского и Тютчева будут звучать для нас вместе со словами Лебедева. Я сказала от души, Кузнецова это тронуло, после церемонии он повёл меня в Союз писателей, который был рядом, в другом переулке.

В кабинете навстречу нам поднялся маленький человечек с большим носом и в роговых очках. Весь в сером, серые редкие волосы. «Привёл поэта, надо напечатать», — с порога сказал Кузнецов. «Что значит “надо”, кто сказал?» — «Я». И тут человечешко высказался совсем откровенно, хоть и тихо: «Водят полюбовниц, а мы печатай». У меня даже дыхание перехватило. «Юрий Поликарпович мой учитель, он мне в отцы годится, а вы говорите такие гадости». «А ты вообще ничто!» — заорал он на меня, вдруг обретя голос. Возможно, дело могло дойти до рукопашной, рядом очень соблазнительно стоял графин. Но Кузнецов развернул меня молча и вывел из кабинета. Он ушёл, не попрощавшись со мной, опустив плечи.

Позже я поняла, что ему было стыдно передо мной за этого человека, за то, что он представлял Союз писателей, за отношение к нему, поэту. Не человечку стало стыдно, а Юрию Поликарповичу, который и виноват ни в чём не был. Я кипела, но, остыв, вдруг осознала, как меня назвал этот серый пиджак. «Ничто!» Ну и пусть, я же русское «ничто!». И ещё я поняла, как легко и соблазнительно опорочить человека для таких «серых», ничем не выделяющихся в жизни. А когда через несколько лет столкнулась с тем, что выпускники филфака МГУ, преподаватели литературы, лучше знают любовные похождения Пушкина, чем его творчество, поняла, что таким «серым» несть числа, имя им легион.

Второй раз, уже после института, на пятом месяце беременности, я принесла подборку Кузнецову в журнал. Мы немного поговорили, тут в дверь вошёл поэт из Ленинграда, как отрекомендовал его Кузнецов. Он был без пальто, несколько под градусом. «Моя ученица», — представил меня Кузнецов. «Твоя? — протянул поэт. — Больно хороша для ученицы!» Тут вскипел Кузнецов: «Ты что, ослеп, у бабы муж, двое детей, брюхата третьим!» Поэт виновато заморгал: «Думал, девчонка». «Хорошо сохранилась», — буркнул Кузнецов, я попрощалась и ушла. Здесь не было попытки обидеть, была неудачная шутка, на грани с пошлостью. Настоящий поэт, открытый глубинам слова, гораздо острее воспринимает и жизнь, и слово. Он был очень ранимый, но не показывал вида, хотя в душе переживал и обижался.

Своё отношение к Кузнецову я осознала, когда в первый раз прочитала его стихи, ещё не видя его самого — духовная близость. Я понимала его мысль, мне были близки его чаянья, его тревоги относительно России, меня

мучили те же вопросы. Только он был мудрее, сильнее, глубже, мне было чему учиться, и училась я с радостью. Тем горше осознавать сейчас, что многие воспоминания о нём тех, кто его знал, кого он учил, с кем был дружен, направлены не на то, чтобы выявить многогранность личности Поэта, а на то, чтобы либо выпятить себя, либо принизить Кузнецова, возможно неосознанно. Так в воспоминаниях о нём можно выделить две фигуры: гиперболизацию и умолчание. Относятся они обе к одной теме — пития.

Читаю, что Кузнецов много пил, особенно в 1990 годы, но я училась у него в 1993–1998 годы, видела его каждый вторник на семинарах и не один раз в другие дни в институте, библиотеке. Он не пропустил ни одного занятия, ни одного. Всегда был аккуратен, адекватен, собран. У него была лекция «Питие в творчестве». Пишущие о том, что Кузнецов много пил, либо хотят показать, что они пили с поэтом — каково! — либо опускают его до своей планки, — это гиперболизация. Не лучше умолчание. Так, Елена Семёнова пишет в своих воспоминаниях, что они купили выпивки, чтобы стать ближе с Кузнецовым, выпили, но ничего не изменилось. Ну и учитель, не стал теплее даже после выпивки. А он никогда не пил со студентами, я ведь училась вместе с ними. Мы хотели отметить его день рождения, я напекла пирогов, сделала торт, принесли закуску, бутылку, которую очень легко уговорили наши мальчишки. Кузнецов попробовал только выпечку, и то чуть-чуть. Мне кажется, в своих воспоминаниях, особенно о людях такого масштаба, надо быть предельно строгим к себе. Здесь должно быть, как у врача: Не навреди! Потому что люди, которые придут после, поэты, читатели не должны получить искажённый образ. Велик соблазн принизить всё высокое и благородное, потому что этих чувств — чистых, светлых, целомудренных — стало мало вокруг.

Я, не желая того, обидела его два раза. Первый, когда в начале обучения он пригласил меня на лекцию к ВЛКашникам, обещал интересную тему, а я заболталась с девчонками и не пошла, полагая, что у меня ещё сколько лет учёбы, ого! Больше он не приглашал. А второй раз, когда у меня родился сын, он очень тепло меня поздравил, и я попросила быть крёстным отцом Егору. Он согласился. В назначенный день не вышло, Егорушка заболел, а потом мы уехали в Крым. Это был 2003 год. Осенью я пришла в журнал с подборкой. Кузнецов сказал мне с такой усталостью и горечью, что у него уже появился крестник, но что это ничего не даёт. А потом его не стало. Егора я крестила уже после, но и ему говорю, и сама считаю его крёстным отцом Юрия Поликарповича.

6. ВЫБОР ПУТИ

Когда меня на обсуждении отругали, что нет личных стихов, например, про любовь, я ответила, что мои чувства не кажутся мне предметом поэзии. Всех это удивило. Однако Кузнецов посоветовал мне всё же попробовать написать о любви. Поэт должен охватывать мир целиком, не должно быть пропусков, зияний, надо пробовать себя во всём. Я написала два стихотворения, они Кузнецову понравились. И вдруг Юрий Поликарпович на следующем семинаре прочитал нам статью Кожина о Твардовском и Заболоцком «И счастлив тем, что я не чудо». У них тоже нет личной поэзии, не считают

себя предметом лирического плана, то есть исключением. Их герой — народ. «Минус, что поэты не первого ранга, можно сказать, что за ними будущее, придут более сильные поэты, пойдут по их пути, но и это спорно. Нельзя принимать концепции на веру, все концепции на словесном уровне, мало связаны с жизнью». А мне такая позиция понравилась, она была сходна с моей, хотя и не совсем. Я поделилась своими сомнениями с Кузнецовым. «Поэзия — это прямое отношение к жизни, ищите его в себе, найдите в себе тот стержень, вокруг которого строится судьба и поэзия». Я ещё раз перечитала Твардовского и Заболоцкого и поняла, что именно меня не устраивает: в их стихах не было высшего начала, не было Бога, поэтому природа народного бессознательного не прорывалась ввысь, не было выхода.

До этого Кузнецов предложил мне сделать содоклад на тему «Родина», он читал о литературе, а я должна была рассказать об отношении к этой теме у художников. Случилось это после того, как я подарила ему на день рождения акварель. Кузнецов показал её знатокам и с удивлением передал мне, что «этуд написан на профессиональном уровне». Он вдруг увидел меня с другой стороны, ему стало интересно увидеть иной срез, не только литературный. Я подготовила. Удивительно, что на художников я теперь смотрела по-другому, кузнецовские лекции не пропали даром, я вдруг открыла для себя то, над чем раньше просто не задумывалась. Так, я с удивлением поняла, что ученик Саврасова Левитан, взяв за основу композиционный принцип этюда своего учителя «Безымянный крест», не просто развил тему, написав картину «Над вечным покоем», но... убил её иным, не русским пониманием этой темы. У Саврасова взгляд от креста устремлён к небу, вектор движения души, стремления, покаяния. А у Левитана взгляд сверху, над крестом часовни, взгляд не православный, можно сказать, что это взгляд души, но опять нет грации высшего, куда должна она устремляться. Это меня поразило, потому что картина Левитана мне очень нравилась, я растерялась. Кузнецова моя растерянность позабавила: так говорите, сверху смотрит, отношение к Родине и вере поверхностное, свысока? А вы как смотрите?

Религия и вера росли со мной, прабабушка подолгу молилась, постилась, знала все церковные обряды и праздники. Я росла в основном у бабушек. Мама училась в институте, папа был капитаном, приходил поздно, а когда мы переехали в город, все выходные и каникулы я всё равно проводила у бабушек, там был мой духовный дом, воля, море, лес, друзья. Прабабушка была удивительная, ей довелось окончить четыре класса приходской школы в селе Бджолинка Богучарского района, но окончила она их так блистательно, что священник рассказал о ней на проповеди, и приход собрал деньги на её дальнейшее учение, но учиться пришлось недолго, семья бедствовала, и ей пришлось уйти в няньки. Однако тяга к ученью не только не прошла, а развилась с годами. Хотя доля ей досталась нелегкая, после раскулачивания, мужа сослали очень далеко, строить химзавод в Чимкенте. Она жила с детьми в сыром погребе, дети стали болеть; похоронив двойняшек, взяла четверых оставшихся и пешком на перекладных пошла за мужем. Войну пережили там. Там в 1941-м родилась у бабушки мама, так и не увидевшая отца; бабушка беременная, на восьмом месяце, проводила его на фронт. Когда народ набирали ехать восстанавливать Крым, прабабушка снова круто

поменяла судьбу, так они оказались в Магараче, поселке возле Ялты. Сажали виноградники, создавали рыболовецкий совхоз. Прабабушка вела дом в строгости, её слушались все. Но главное было по вечерам, она читала вслух. Все собирались вокруг, а читала она Достоевского и толковала его по Новому Завету и Часослову. Это я вынесла из детства. Всё поверялось верой, из веры росли стойкость и сила. Но я не была тогда воцерковлена, вера была во мне как данность, намоленная предками. Но если есть порыв, всё идёт одно к одному. Славецкий Владимир Иванович, который вёл у нас стихосложение, после нашего с ним спора о Кузнецове, которого он считал книжным поэтом, подарил мне книгу Федотова «О духовной поэзии». «Кузнецов нашёл свою нишу в поэзии, вам надо тоже определяться».

Стихотворение «Молитва» написалось неожиданно, оно было о моём отношении к любви, жертвенном, спасающем. Оно понравилось Кузнецову. Пожалуй, вы нащупали путь, сказал он мне. И после на обсуждении подвёл итог: «Целомудренность, спокойствие души, может, самое ценное у Марины, её стихи — умная молитва. Неторопливая походка, неторопливо пишете. Незамутнённость души, цельность в наше разорванное время ценны». Я поняла это, как завет на будущее, он указал мне движение, направил.

Мне очень нравилось учиться в Литературном институте, каждая лекция, каждый предмет задевали, были интересны по-своему. Мне посчастливилось, целая плеяда удивительных педагогов, профессоров, которые не просто читали лекции, а жили литературой: Ерёмин, Смирнов, Лебедев, Корниенко, Молчанова, Кожинов, Палиевский, Иванов, Дерягин, Карабутенко, Горшков... Я, пожалуй, назвала ещё не всех. Это был мой мир. И всё же главным в этой плеяде был Кузнецов, он учил меня мастерству.

На диплом стихотворения отбираются за всё время учения, отбирает руководитель семинара, получается подборка, по которой можно отметить рост. А мне захотелось сделать что-то вроде небольшого сборника, объединить стихи под одной темой, темой памяти. Назвала я его «Кресты и звёзды». Туда вошли не все отобранные за годы учёбы стихи, много было новых, написавшихся по теме, некоторые Кузнецов не видел, тем интереснее мне было его мнение. А ещё мне хотелось проверить себя по полной программе, и я, набравшись смелости, попросила рецензировать мой диплом Вадима Валерьяновича Кожинова, он как раз читал у нас спецкурс. За это получила нагоняй от Владимира Павловича Смирнова, который и приглашал к нам таких удивительных людей. Чтобы загладить свою ошибку, подошла к Кожинову и предложила любую помощь, за его согласие меня рецензировать. Он попросил меня напечатать на машинке рукописный текст его статьи для журнала «Наш современник», сам он не печатал. Я с радостью согласилась, печатала быстро, у нас в школе было делопроизводство и машинопись. Так я побывала несколько раз у него дома. Увидела удивительные стеллажи книг, знаменитую кожиновскую библиотеку, а главное, мы с ним разговаривали и о стихах, и о песнях, которые Вадим Валерьянович очень любил; больше говорил он, а я внимала. На его вопрос, понравилась ли мне его статья, ответила, что за количеством фактов не виден вывод, если журнальный вариант, есть смысл сократить доказательства в пользу обобщения. Его мой ответ удивил, он сказал, что считал главным именно доказательства. Когда разговор зашёл

о моём творчестве, Кожинов сказал, что не может назвать меня по стихотворениям поэтессой. «И выбор тем, и образы говорят о том, что вы — поэт. Но в рецензии мне придётся вас так назвать, таковы установочные правила написания официальной бумаги». Ему мой сборник понравился, он рекомендовал его в печать, но, помня свой горький опыт, никуда я его не носила.

Благодаря Кожинову поняла, почему Юрий Поликарпович не разрешил мне приходить к нему на лекции после окончания института. «Я вам уже всё рассказал, дальше буду только повторяться, а мне этого не хочется», — сказал он мне. Я очень расстроилась, я уже не представляла, как буду жить без его лекций, его руководства. Оказалось, сделал он это намеренно.

Через несколько лет после окончания института, учась в аспирантуре в ИМЛИ у Натальи Васильевны Корниенко, встретила в очереди в кассу Вадима Валерьяновича. «Поздравьте меня, у меня сын родился!» — сказала я ему после приветствия. «Это хорошо, — ответил Кожинов, — но сначала поздравлю вас с другим. Читал вашу подборку в журнале “Наш современник”. Хорошие стихи, самостоятельные, вы идёте своим путём. Не оправдались опасения Кузнецова, что не сможете преодолеть притяжение его стихов. Поздравляю!» И предложил мне писать у него, после защиты кандидатской, докторскую о творчестве Любви Кохановской — незаслуженно забытой писательницы XIX века. «Её проза сопоставима с Аксаковым, очень сильные образы, захватывающее повествование. Мне кажется, у вас много общего, вы сможете написать о ней, как никто другой». Я прочитала её романы, мне очень понравилось, но писать о ней пока не получилось. Родились мои кандидатские Маша и Егор, забот стало невпроворот, но ещё я поняла: чтобы писать о другом человеке, надо жить им, его творчеством, надо самозабвенно предаться служению его памяти, его таланту. А мне хотелось творить самой.

Вскоре Вадим Валерьянович Кожинов умер. Чтобы поддержать морально и материально его вдову, её взяли на работу в «Наш современник». Сидела она в одном кабинете с Юрием Поликарповичем. Однажды прихожу, его не застала, а она сидит чем-то расстроенная. «Представляешь, как со мной намучился Кузнецов, — пожаловалась мне, — мало того, что всё время болтаю, всё забываю, а тут ещё и кружку помыл». Показывает чисто вымытую кружку. «Я чай пью, а кружку мыть забываю, так он терпел несколько дней, а теперь вымыл. Оказалось, он такой аккуратист. И что мне теперь делать?» «Пить чай из чистой кружки», — улыбнулась я. «Но мне же стыдно! Ничего не сказал, взял и вымыл».

Так мне открылась ещё одна грань характера Кузнецова. Почерк у него был бисерный, чёткий, буква к букве. Он мне показывал подготовительные наброски своих лекций, ни зачеркиваний, ни помарок, чётко, ясно, правда, в основном цитаты; обобщения, мысли, рассуждения были импровизированными, поэтому он мог на одну тему прочитать в разной аудитории разные лекции. Это было удивительно. Рабочий стол в редакции у него был всегда аккуратно убран, все рукописи разложены. Он не давал себе поблажек ни в чём, даже в мелочах.

7. ГЕОРГИЙ ПОБЕДОНОСЕЦ

В 2001 году у меня родился сын. В этом же году Кузнецов написал стихотворение «Анюта». Прочитала его в журнале — и сердце сжалось, настолько пронзительным, провидческим оно было. Я помчалась в журнал.

«Марина, в вас говорит материнский инстинкт, неужели вам не хватает своих забот, у меня всё хорошо», — ответил он на мою тревогу. В храме Вознесения Христова купила кулончик с Георгием Победоносцем, хотела ему отдать, но постеснялась. Потом думала подарить на крестинах, снова не вышло. И вот, договорившись о встрече с ним через неделю после передачи рукописи со стихами осенью 2003 года, через три дня почувствовала беду, набрала номер редакции. Телефон долго не отвечал, потом трубку взяли и на мою просьбу позвать Кузнецова рыдающий мужской голос сказал, что он умер. Его последние слова, последнее желание было: «Домой!».

Кузнецов очень переживал безотцовщину, многие произведения его, стихотворения, отдельные реплики говорили о постоянной боли. Я понимала это, потому что так же болезненно переживала безотцовщину моя мама, которая ждала отца даже будучи уже сама мамой, не верила в его гибель. Кузнецов своего отца нашёл, вывел из забвения его и тех, кого похоронили вместе с ним. «Полковник Кузнецов и др.» было написано на захоронении. Что значит «др.», возмущался Кузнецов, он совершил и поэтический, и человеческий подвиг, восстановив фамилии погибших, добившись установления стелы со всеми фамилиями павших. О возвращении отца сыну — его рассказ «Два креста». Эта боль утихла, он исполнил сыновний долг, появилась другая. Юрий Поликарпович мечтал о сыне, потом об ученике, которому он сможет отдать свои черновики, передать своё дело служения Родине, народу.

Когда у меня родился сын, после двух дочек, Кузнецов очень тепло поздравил меня и сказал: «А ведь добилась своего, ну что за молодец!» Ему понравилось, что сын — Георгий. «Победоносец! Я ведь по церковному тоже Георгий». «И тоже Победоносец!» — поддержала я. Он почему-то расстроился. Его мысли всегда шли каким-то неординарным путём, он мыслил вглубь, не терпел поверхностного отношения к жизни ни в стихах, ни в поступках.

Я стала учиться у Юрия Поликарповича в 1993 году, в чёрном октябре ездила к Белому дому. Но участвовать в демонстрациях не пришлось, был жёсткий график работы на закрытом предприятии. А Юрий Поликарпович ходил, попал на разгон шествия у ВДНХ. Рассказывал об этом с неохотой и тяжкой горечью. Поэт не должен быть политизирован, он должен быть с народом, но не становиться частью толпы. Толпа забирает всё, мысли, чувства, всё подавляется инстинктом массы. Я не записала тогда его слов, он говорил это, куря в коридоре, но смысл был таким. Неординарным было его отношение к вере. Он не принимал догмы, но верил в «живого Христа».

Когда я прочитала книгу Федотова «О духовной поэзии», подарила такую же Кузнецову, он был ошеломлён. «Как ты узнала?» Я не поняла вопроса тогда, оказалось счастливое совпадение, в это время он начал работать над удивительным циклом, посвящённым Христу, никому не говорил, моя книга пришлась кстати. Так о детстве Христа не писал никто даже в мировой литературе. Много колыбельных, но такой пронзительной колыбельной и от лица Божьей Матери ещё не было.

ХРИСТОВА КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Солнце село за горою,
Мгла объяла всё кругом.
Спи спокойно. Бог с тобою,
Не тревожься ни о ком.
Я о вере, о надежде,
О любви тебе спою.
Солнце встанет, как и прежде...
Баю-баюшки, баю.

Солнце встанет над землёю,
Засияет всё кругом.
Спи, родимый, Бог с тобою.
Не тревожься ни о чём.
Дух Святой надеждой дышит,
Святость веет, как в раю,
Колыбель твою колышет...
Баю-баюшки, баю.

Веет тихою любовью
В небесах и на земле.
Что ты вздрогнул? Бог с тобою.
Не тревожься обо мне.
Бог всё видит и всё слышит,
И любовью, как в раю,
Колыбель твою колышет...
Баю-баюшки, баю.

«Спи спокойно, Бог с тобою» — привычная присказка приобретает глубинный смысл: Бог триедин. Колыбельная Богу.

Не тревожься ни о ком...

Не тревожься ни о чём...

Не тревожься обо мне...

Провидение во сне, спит ребёнок, а Бог в нем провидит грядущее. Но и земная женщина обретает божественные черты, потому что Богородица слилась в славянском сознании с Матерью сырой землёй, она всех родит, всех убаюкает. Это не каноническое, это наивное, интуитивное видение истины, русское видение. Без неё нет истинной веры. Наша беда не в том, что мы не можем поверить, рассудком возможно, но мы разучились видеть так, как видели мир и божество наши предки. Уходит из жизни духовная интуиция, заменяется рассудочной, самодовольной слепотой — и это одна из самых страшных наших потерь.

ВИДЕНИЕ ХРИСТА В УРАГАНЕ.

12 июня 2001

Шёл ураган на город тёмной славы,
Пластом ложилась каждая верста.
В разломе туч, над главами державы,
Я увидел иконный лик Христа.

Я грешник, и всего одно мгновенье
Он на меня со строгостью взирал.
Белёсой мглой заволоклось виденье,
И ураган Москву переорал.

Не я — другой бредёт по бездорожью,
И век ему свободы не видать.
Но строгость Божью с трепетом и дрожью
Он принимает, словно Благодать.

Ещё один штрих к прозрению русского характера. Сколько говорено о терпеливости русского народа, и ругали его за это, и корили, и насмехались. А это, может, вовсе и не терпение, а прозрение. Открылся лик Христа над всеми бедствиями и ужасами, и человек понимает, что это испытание, суровое испытание души Христом. Строг Бог, но он с тобой, кого испытует, того любит, значит, надо терпеть.

Как-то на семинаре Кузнецов признался, что его принимают за мистика, а он дитя своего времени. Времени, оторванного от веры. Возвращение — вот путь Кузнецова. Он возвращался к вере, возвращался, как современный язычник. «Самое главное возвращение, — говорил он, — возвращение человеческой души. По Священному Писанию, мы здесь гости, наш дом на небе. Душа приходит, потом возвращается». Поразительно, но такое же отношение к вере было у Дмитрия Дудко, прошедшего лагеря и мучения, он не озлобился на советскую власть, а считал, что при советской власти истинная вера окрепла, выстояла, а вот сейчас, когда дана ей свобода, начинает угасать, заменяется показушной пустотой.

Кузнецов вернул из забвения своего отца, сам смог духовно возвратиться к Богу, но как же ученик? На наших семинарах его не было, хотя было много интересных ребят, но как-то не складывалась духовная близость, не было соприкосновений.

Но Бог всё видит. Напоследок Кузнецову был дан истинный ученик, который совершает подвиг, не давая пропасть наследию Кузнецова, собирает по крупицам, продельывает титаническую работу, спасая от забвения главное. Это Евгений Богачков. Спасибо ему, низкий поклон!

Поэтому всё же Юрий Поликарпович — Победитель, он выстоял свою брань за русскую поэзию, он дал путь, дал возможность объединения. Во время прощания я положила на грудь ему белые розы, а к правой руке опустила кулончик с Георгием Победоносцем.

РЕЦЕНЗИИ

МОСКОВСКИЙ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЙ ЭКСТАЗ

Люсий А. П. Московский текст:

Текстологические концепции русской культуры.

М.: Издательский дом «ВЕЧЕ»; ООО «Русский импульс», 2013. 320 с.

Рассматриваются особенности новой монографии культуролога А. П. Люсого, известного своими исследованиями локальных текстов русской культуры. Обращение к системе локальных текстов позволяет по-новому увидеть известные артефакты и расширить границы человеческого «я», создать другую геометрию личности. Локальный текст возникает как осмысленное, семиотизированное целое, позволяющее читателю почувствовать неожиданные грани бытия.

Ключевые слова: локальный текст, русская культура, Москва, Петербург, Н. М. Карамзин, В. Н. Топоров, хронотоп.

Книгой «Московский текст» Александр Люсий продолжил исследование локальных текстов русской культуры, начатое в ряде предыдущих книг. «Москва... как много в этом звуке / Для сердца русского слилось! / Как много в нём отозвалось!» Эти стихи Пушкина являются своеобразным лейтмотивом сборника, в котором автор сплавляет в одно целое историю, искусство и географию.

Автор прекрасно понимает антропологическое измерение среды обитания. Он настаивает на том, что современный город задаёт особые способы существования. Транспортные магистрали, система электроснабжения, водопровод и канализация, метро и интернет — всё это провоцирует человека на определённые поступки, генерирует определённые события, которые можно читать как текст. Но город существует ещё в исторической и пространственной связи. Москва уже не одно столетие противопоставляется в отечественной историософии Петербургу. Реально сложившийся облик и образ Хельсинки, к слову сказать, органично вписывается в Петербургский текст, обнаруженный В. Н. Топоровым в пространстве русской ментальности.

Петербург в нашем сознании связан с большими проспектами и площадями, с цитатами классиков, с музеями, с империей в её визуальном измерении. Москву обычно сравнивают с большой деревней. И «Бедная Лиза» Карамзина лишний раз иллюстрирует эту мысль. Но Москва ещё и третий Рим, первопрестольная, белокаменная, о чём напоминает исследователь. И ещё она площадка для разных революционных экспериментов, в частности, живой образ пути прихода к социализму. Дома Корбюзье, сталинские высотки, Выставка достижений народного хозяйства неотделимы от её облика. И если раньше в Москве, по сути, не было площадей, а были лишь утолщения улиц, то тотальная перепланировка 1930–1940-х годов, а затем и 1970-х не только уничтожит старую Москву, но и превратит многие её районы в мертвящие душу квадраты. «Лужковский» ампи́р продолжил дело большевиков, хотя об

этом можно спорить, и автор не высказывает здесь категорических суждений. Подразумевается продолжение интересного разговора.

Александр Люсый, как рыба в воде, плавает в культуре, в частности в городской. И любое лыко у него идёт в строчку. В работе мы найдём и уместные размышления о трилогии Андрея Белого «Москва», и разборку стихов Осипа Мандельштама, и даже анализ киносценария Владимира Сорокина. При этом исследователь подчёркивает, что современная Москва представляет собой текст евроремонта, из пространства которого элита видит и утилитарно использует страну. Московский текст (МТ) текущей современности, утверждает А. П. Люсый, игнорирует Россию, для которой Москва стала внешней далёкой стихией. Иными словами, современный московский текст существует в особом хронотопе.

Можно по-разному относиться к творческому методу А. П. Люсого. Но нельзя не признать, что обращение к системе локальных текстов позволяет нам посмотреть на известные артефакты незамысленным взглядом и расширить границы человеческого «я», создать другую геометрию личности. Локальный текст возникает перед нами как осмысленное, семиотизированное целое, позволяющее нам почувствовать разные грани бытия.

Впрочем, Колумб крымского текста Александр Люсый, каковым он начал своё триумфальное шествие в современных филологии и культурологии, и здесь не ограничивается одной Москвой. В книге мы также видим попытку подступиться к киевскому, волжскому и кавказскому тексту. «Само российское пространство предопределило этот факт — наиболее проработанными в научном плане являются на данный момент сверхтексты, порождённые топологическими структурами. "Текстуальная революция" в России отличается от региональных исследований на Западе тем, что каждый региональный текст представляет собой не какую-то сугубо региональную точку зрения, а попытку концептуального "выворачивания" всей России через себя...» (С. 8).

Между прочим, автор хотел назвать книгу, вероятно, в пику ряду произведений Максима Горького — «Московский текст и другие». Однако в процессе выделения издательского гранта Правительством Москвы название в сопутствующих документах оказалось сокращено. Издательский быт всегда тоже был фактором МТ.

Что касается самого московского текста, то автор приходит к радикальному выводу, что МТ представляет из себя текст-множества и текст множеств. И что этот текст верен логике реалий «московской путаницы». Согласимся, конечно, и будем неустанно распутывать. Примерно как сам автор распутывает на российской почве и при этом в актуальном социальном контексте постмодернистские категории *текста-удовольствия* и *текста-наслаждения*:

«Рискнём провести такую параллель: ПТ (Петербургский текст) — это "линейный", как проспекты самого города, продуктивный текст-удовольствие, "ноев ковчег" текста на краю бездны, пространственной границы, в процессе (само)чтения не ставящий под вопрос само текстуальное наличие. МТ, согласно логике растительной "московской путаницы" — это воистину текст-наслаждение, острое и невыразимое, всегда подрывающее основы собственного функционирования, вбирающее в себя и экстаз "третьеримской" эсхатологии "конца времён", и последующую светскую рассеянность (и советскую собранность на новых основаниях)» (С. 82–83).

Неожиданное подтверждение своим наблюдениям автор находит в московском романе Якова Голосовкера «Сожжённый роман»: «Как известно, экстаз и энтузиазм, в научном смысле — вещи разные: при экстазе — полностью выходят из себя — (экс!), как бы взрываются и куда-то врываются, а уж затем воссоединяются со всеобщим; при энтузиазме — как раз наоборот: входят в себя — (эн!), и всё в себя вовлекают, т. е. опять-таки воссоединяются, но уже не снизу вверх, как при экстазе, а сверху вниз)» (С. 83).

Опять «всё смешалось в доме Облонских...». Но читать интересно — страница за страницей. Лучшей литературно-литературоведческой экскурсии по Москве сейчас не найти.

Б. Ф. Кольмагин

SUMMARY

THEORY and HISTORY of LITERATURE

EXPRESSIONISM in RUSSIA: FACTS and ARGUMENTS

Vera N. Terekhina

Doctor of Philology, Senior Researcher,
A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russian Federation);
veter_47@mail.ru

Abstract: The article closely examines the practices of prominent Russian expressionist groups during the first post-October decade in Russia. That results in significant clarifications in the issue of the presence of expressionism as an independent artistic phenomenon in Russian literature.

While in the works of the acknowledged writers, the poetics of expressionism occurred as an additional element resulting from the sociocultural situation and personal experience, young poets, who were entering literature amidst the ‘precipitating chaos’ and ‘convulsions of the emerging mentality of the people’, perceived it as a universal way of self-expression and self-affirmation.

The undertaken analysis substantiates the following conclusion: expressionist groups occurred as a natural continuation and development of Russian futurism. While remaining in direct communication with European expressionism, they were grinding their own finds and forging a new language of art, which was organic and distinctive. The exceptional Russian expressionism became a guideline not only for the post-futuristic wing of the creative youth but also for writers of other literary schools and movements, which significantly broadened the scope of its circulation and influence.

Keywords: expressionism, futurism, the Fuists, German expressionism, ‘Moscow Parnassus’, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, cinematography of the 1920s

MAYAKOVSKY, FUTURISM, the FUTURISTS:

Out of the SIBERIAN MOSAIC

Igor E. Loshchilov

PhD, Senior Researcher of the Literary Studies Sector,
Institute of Philology, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
(Novosibirsk); Associate Professor, Department of Russian and Foreign
Literature and Methods of Teaching Literature, Novosibirsk State Pedagogical
University (Novosibirsk, Russian Federation);
loshch@yandex.ru

Abstract: The article deals with the history of reception of the Russian futuristic poetry and Vladimir Mayakovsky’s writing in places far away from the literary life of the capital. In the article, the presentment of the material concerning the Siberian response to the innovative tendencies and powerful new phenomena in the literature of the 1910-1920s is deliberately mosaic. The history of the perception of Mayakovsky’s works is generally reconstructed by the science, and the articles, rare reviews, parodies and imitations which are published as a part of this article are only intended to fill some “empty” areas and fragments of the long-formed big picture. The article includes ten micro-narratives which had their origins in rare Siberian printed matter and archival collections of Irkutsk, Kurgan, Yakutsk, Omsk, Tomsk and Novosibirsk (Novo-Nikolayevsk). The article incorporates an Irkutsk

review of Mayakovsky's book 'Simple as Mooing', which has not been recorded in the bibliographies of the poet and was only once mentioned by a Siberian literature historian V.P. Trushkin.

Keywords: avant-garde, Mayakovsky, parody, reception, Siberia, futurism, the Futurists, epigonism

TALES and SHORT STORIES by ARKADY GAIDAR
as a REFLECTION of the EPOCH

Elena A. Samodelova

Doctor of Philology, Senior Researcher,

A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences

(Moscow, Russian Federation);

helsa@rambler.ru

Abstract: The article deals with the writer's creative work beginning with his tale 'RVS' (1925) and ending with his writings on war of 1941. Gaidar had no intention of becoming a children's writer, but the main characters of his writing happened to be children and teenagers conceived as people of the heroic future. Gaidar's utterly autobiographical writing is focused on glorification of the war history and industrial development for which he actively used stylistic devices of adventure fiction. Though even the finest works of the writer were severely criticized, his books sold by the millions and were dearly loved by children. In 1939, Gaidar was posthumously awarded the order 'Badge of Honour' for his contribution to literature.

Keywords: A. Gaidar, children's literature, First Soviet Writers' Congress, 'The Fate of the Drummer Boy', Victor Pelevin

FICTICIOUS DISABILITY in RUSSIAN FAIRY TALES

Varvara E. Dobrovolskaya

PhD in Philology, Head of the Research Department in the State Center

of Russian Folklore within the Center of Cultural Strategies and Project

Management (Roscultproject) of the Ministry of Culture of the Russian

Federation (Moscow, Russian Federation);

dobrovolska@inbox.ru

Abstract: The article researches the issue of disability in folklore. It is shown that in the national world view the attitude towards the physical defects of a person (a real one, not a mythological character) has ambivalent nature. Physical impairment is seen as a sign of being chosen, a kind of confirmation that the person belongs to the group of «knowledgeable» people, those who are endowed with special, sacral knowledge associated with «the other world.»

He is the one that people will turn to for help and advice. In most folk genres disability is always real, it can be eliminated or it remains with the person for life, it can lead him to faith, cause death, physical and spiritual torment.

In fairy tales, the representation of disability differs from the attitude to bodily and mental ailments in folk tradition as a whole. The motif of disability in fairy tales is realized in a special way. It is believed that in fairy tales all the positive characters are perfect, and only negative ones might possess physical deficiencies. The peak of physical imperfection in this case will be Baba Yaga (the evil witch). In addition to that, there is a whole bunch of fairy-tale texts that develop a motif of "fictitious" disability. The hero / heroine imitates certain ailments.

In the fairy-tale text, the attitude to disability is different. In fairy tales disability might be both – real and fictitious. With the help of fictitious ailment fairy-tale characters hide their true status, help their loved ones to break the spell, etc. The

imaginary disease can act as a kind of test for the hero. The need to simulate disability evaporates when the hero achieves the desired result.

Keywords: Russian folklore, fairy tale, disability, Baba Yaga, Neznayka (Dummy), Neumoyka (Unkempt)

SOME NOTES on 'HAMLET'

Alexander N. Baranov

Honoured Cultural Worker of the Russian Federation, Deputy Chief of
Department in the Pushkin State Museum of Fine Arts

(Moscow, Russian Federation);

alebaranov@yandex.ru

Abstract: The article deals with those passages in Shakespeare's tragedy 'Hamlet', which are incomprehensible for the Russian reader because of the difficulties of translating the play into Russian, as well as some fragments in the plot that require careful reading for a correct understanding of the tragedy.

Keywords: Shakespeare, hamlet, literary translation, plot, commentary, M. L. Lozinsky

1. The word 'prince' in the title of the tragedy is polysemantic, and there is a possibility of some false expectations for the new spectators who do not know the plot.

2. Fortinbras the elder 'did forfait' not 'all... his lands' but 'all *these* his lands' (see Q2 of the Huntington Library) i.e. the surroundings of Elsinore.

3. The Queen's account of the death of Polonius differs from the event itself, but this is a disguise for unlikelihood of III,4 and not a 'psychological detail'; from the psychological point of view the Queen's part is an intriguing number of riddles, which are not supposed to have definite answers for an actor or an actress.

4. There is a clear schedule of watchmen, Marcellus and Bernardo, in the play, and they both probably are the members of civil militia and not professional soldiers.

SOCIAL SCIENCES

RUSSIAN SWAMP:

is it POSSIBLE to OVERCOME the PERCEPTION STEREOTYPES?

Michael. V. Stroganov

Doctor of Philology, Professor, Department of Art History, State Academy of
Slavic Culture (Moscow, Russian Federation);

mvstroganov@gmail.ru

Abstract: The swamp is an interesting hybrid phenomenon, in which the interests of culture and nature intersect. From the civilizational point of view the **development** of wetlands is necessary for human survival; but from the ecological point of view the **conservation** of wetlands is equally necessary for human survival. It seems impossible to combine these approaches and to find a path that is equally safe for nature and culture. The challenge is in identifying the approaches, that are able to overcome (to deconstruct) these duality and dichotomous hierarchy. It should be an eco-critical approach to cultural artifacts that are considered to belong to the natural environment. The study of the Russian swamp clearly show that everything that becomes an image or reflection object of man lies "between nature and culture". However humanities scholars see in the works of natural scientists about the swamp - the source of information, and scientists see in the work of the humanities scholars - the material for educational propaganda. This utilitarianism impedes an adequate solution to the problem.

Keywords: Swamp, nature, culture, eco-criticism, social consciousness

LITERARY EDUCATION

FROM the COURSE “INTRODUCTION to LITERARY STUDIES”

Sergey A. Vasiliev

Lectures 4–5

Abstract: Lecture 4 is devoted to the epic genres in literature. The author understands them as “non-personal entity” in accordance with the theory of myth offered by A. F. Losev, and gives a brief sketch of the development of the Russian epics — from the Old Russian literature to the beginning of the XX century. In lecture 5 lyrical genres are defined as “personally created non-personal entity”. The typology of lyric genres, presented in the lecture, is based on the division into those, which are determined mainly by structural and content features, and those that assume a solid form. The first group includes elegy, ode, song, epistle, madrigal, meditation (duma), epitaph, epigram, invective, epithalamium, etc. The second group includes sonnet, rondo, etc.

Keywords: myth, A. F. Losev, epic, genre, Russian epic poem, fairy tale, novel, short story novella, essay, humor, topical satire, lyrics, poem, song, ode, lyric diary, stanzas, parody, ecphrasis

FROM THE HISTORY OF THE LITERARY INSTITUTE

THE WINNER:

at the SEMINARS of YURI KUZNETSOV

Marina V. Gakh

PhD, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences

(Moscow, Russian Federation);

m.89096224576@mail.ru

Abstract: The article highlights the literary pedagogical activities of Yuri Kuznetsov, the outstanding Russian poet, graduate of the Literary Institute. His work (from 1992 and up to his death) is assessed on the basis of the memories and notes of his pupil, poet and literary critic Marina Gakh.

Keywords: Yuri Polikarpovich Kuznetsov, Literary Institute, poetry workshop, poet, secondaries, bookish poetry, Vadim Kozhinov

REVIEWS

MOSCOW TEXTOLOGICAL ECSTASY

Liusyi Aleksandr P. Moscow Text: Textual Concepts of Russian Culture.

M.: ‘Veche’ Publishing House; LLC ‘Russian Impulse’, 2013. 320 p.

Boris F. Kolymagin

Abstract: The review features the new monograph of culturologist *Aleksandr P. Liusyi*, known for his research of local texts of Russian culture. Highlighting the system of local texts allows you to see new artifacts and expand the boundaries of the human «I» in a new way, to create a different geometry of personality. The local text arises as a meaningful, semioticized whole, allowing the reader to feel the unexpected facets of being.

Keywords: local text, Russian culture, Moscow, Petersburg, N. M. Karamzin, V. N. Toporov, chronotope

ISSN 2408-9451

Вестник Литературного института имени А. М. Горького
№ 1'2016

Учредитель и издатель
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Литературный институт имени А. М. Горького»
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25

Издание зарегистрировано
*Федеральной службой по надзору за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия.
Свидетельство о регистрации СМИ № ФС77-19959 от 29 апреля 2005 г.*

Индекс по объединенному каталогу «Пресса России» — 20577

Адрес редакции:
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25
Телефон редакции: (495) 694 06 61, 694 11 41
Факс: (495) 694 06 61
E-mail: vestlit@litinstitut.ru

Подписано в печать 17.03.2016
Цена договорная
Тираж 1000 экз.

ISSN 2408-9451



9 772408 945009