

ВЕСТНИК
Литературного института
имени А.М. Горького

№ 2

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>И. А. Александров.</i> Уроки романтизма в лирике «преодолевших символизм»: от К.Батюшкова к О.Мандельштаму	6
<i>С. Е. Бирюков.</i> Узнать Маяковского	11
<i>Б. Ф. Колымагин.</i> Своеобразие развития религиозной проблематики в русской андеграундной поэзии 1960–1980 гг.	18
<i>С. А. Кузнецов.</i> Русская тема в романе Герты Мюллер «Качели дыхания»	24
<i>М. В. Строганов</i> О «человековедении» как методе истории литературы. К литературным отношениям Грибоедова и Пушкина	29

ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ

<i>А. Н. Осокин.</i> Познавательный и эстетический потенциал иронии Сократа	53
<i>Е. А. Самоделова.</i> Современный фольклор как нематериальное культурное наследие (к постановке проблемы)	63

ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

<i>С. А. Васильев.</i> Из лекций курса «Введение в литературоведение»: Лекция 6	76
<i>В. Ю. Малягин.</i> Драма и её автор: Практическая теория (Главы из книги)	85

ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ИНСТИТУТА

<i>С. Ф. Дмитренко.</i> Василий Ефимович и Василий Петрович.	108
--	-----

РЕЦЕНЗИИ

Тайфун в стакане Крыма и дева на скале (<i>А. П. Люсый</i>)	119
---	-----

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

CONTENTS

THEORY and HISTORY of LITERATURE

<i>I. A. Aleksandrov</i> . Lessons on Romanticism in the Lyrics of those who «Overcame Symbolism»: from Konstantin Batyushkov to Osip Mandelshtam	6
<i>S. E. Biryukov</i> . Discover Mayakovsky	11
<i>B. F. Kolymagin</i> . The Specific Development of Religious Problems in Russian Underground Poetry 1960–1980.	18
<i>S. A. Kuznetsov</i> . The Russian Theme in Gertha Müller’s Novel “The Swing of Breath”	24
<i>M. V. Stroganov</i> . On “human studies” as a method of the history of literature. To the literary relationship between Griboyedov and Pushkin.	29

SOCIAL SCIENCES

<i>A. N. Osokin</i> . Cognitive and Aesthetic Potential in Socratic Irony	53
<i>E. A. Samodelova</i> . Modern Folklore as an Intangible Cultural Heritage (to the problem statement)	63

LITERARY EDUCATION

<i>S. A. Vasiliev</i> . Extracts from the Lecture Course «Introduction to Literature.» Lecture 6.	76
<i>V. Yu. Malyagin</i> . Drama and its Author	85

FROM the HISTORY of LITERARY INSTITUTE

<i>S. F. Dmitrenko</i> . Vasily Efimovich and Vasily Petrovich	108
--	-----

REVIEWS

The Typhoon in the Glass of Crimea and a Virgin on the Rock (<i>A. P. Liussyi</i>). . .	119
---	-----

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

И. А. АЛЕКСАНДРОВ¹

**УРОКИ РОМАНТИЗМА В ЛИРИКЕ
«ПРЕОДОЛЕВШИХ СИМВОЛИЗМ»:
от К. Батюшкова к О. Мандельштаму**

В статье рассмотрены примеры стилевой преемственности в поэзии К. Н. Батюшкова и О. Э. Мандельштама. Исследование сделано с той точки зрения, что специфика рецепции батюшковских романтических образов в творчестве Мандельштама была опосредована символистской эстетической традицией. Внимание акцентировано на взаимообусловленных образах времени и смерти, опредмеченных и олицетворённых. В результате — вывод о батюшковской природе сказочно-анималистического, связанного с миром детства, образа смерти в раннем творчестве О. Э. Мандельштама.

Ключевые слова: К. Н. Батюшков, О. Э. Мандельштам, романтизм, символизм, преемственность, мотив детства.

Так сложилось, что романтизм в русской литературе — это больше, чем просто школа и художественно-эстетическое направление начала XIX века. Романтизм — это ещё и творческий метод, вышедший за рамки своего времени и давший плоды в других эпохах. Интересно, что символизм выступил не только идейным преемником романтизма, но и проводником его методов и форм, отразившихся в творчестве поэтов, которых литературоведение традиционно причисляет к другим школам (в том числе и к акмеизму). Важно, что принципы воплощения форм романтизма в начале XX века базируются не только на идейных эстетических представлениях, но и посредством стилевой преемственности «от автора к автору».

Одним из самых интересных и, пожалуй, малоизученных вопросов такого рода является проблема преемственности О. Мандельштамом стилевых традиций К. Батюшкова.

Необходимо отметить, что на связь творчества О. Мандельштама с романтической традицией через ранние символистские опыты одним из первых указал В. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм». Таким образом, ещё Жирмунский заявил, что Мандельштам — акмеист, но выходец из символизма. На его символистские корни, особенно в ранние годы,

¹ Илья Алексеевич Александров — аспирант кафедры русской классической литературы и славистики; ФБГОУ ВО «Литературный институт им. А. М. Горького» (Москва, Российская Федерация); aleks-ilia91@yandex.ru

указывали и Л. Гинзбург, называя «прямым наследником символистов» [3, 331], и М. Гаспаров, говоря о трагичности темы и лиричности интонации стихотворения «Отчего душа так певуча...» («...и Тютчев, и Верлен были святыми именами для русских символистов» [2, 9]), и Н. Струве, характеризуя его как «запоздалого символиста». В понимании того, что Мандельштам — акмеист, имеющий символистскую первоприроду, кроется неоднозначность в вопросе его эстетической направленности — и символистской, и акмеистической одновременно. Любопытно, что схожая проблема касается и творчества К. Батюшкова. Наряду с представлениями о предромантической (Н. Фридман, В. Вацура) и романтической сущности его лирики (Г. Гуковский, В. Кошелев), есть предположение, что Батюшков — неоклассик (П. Сакулин) или, по мнению Б. Томашевского, яркий представитель ампира. Как мы видим, сближение двух авторов происходит уже на почве неоднозначности в вопросе направлений и школ. Однако открытие преемственности между Батюшковым и Мандельштамом принадлежит, пожалуй, Ю. Тынянову (цикл очерков «Промежуток»).

На наш взгляд, помимо преемственности «стихового языка» (термин Тынянова), который, безусловно, является частью художественного стиля, преемственность между двумя поэтами осуществляется ещё и через формы, конкретные образы. Особенно важный в символистском миропонимании образ времени создаётся у обоих поэтов посредством олицетворения и поэтизации грамматики. В одном из многочисленных посланий Н. Гнедичу рифмоупотребление «время–бремя» формирует опредмечивание образа. Стоит заметить, что такое олицетворение — пример эволюции, т. к. образ уже подвергался такому процессу в стихотворении «Мои пенаты», изображался летающим, стрелой («всегда летает») и бременем («злое время»). Однако в послании «Н. Гнедичу» образ времени — это «старец». Через метафору образ иконически воспроизводится по фольклорному шаблону: «Сей *старец*, что всегда *летает*, / Всегда приходит, отъезжает, / Везде живёт — и здесь и там, / С собою водит дни и веки, / Съедает горы, сушит реки / И нову жизнь даёт мирам, / Сей *старец*, смертных *злое время*, / Желанный всеми, страшный всем, / *Крылатый, лёгкий*, словом — *время...*» [1, 239]. Сгущение смысла обнаруживает себя наиболее непосредственно там, где время называется «бременем» (то есть чем-то тяжёлым, непосильным, явно негативным, «злым»). Однако особенно интересно здесь то, что автор использует не просто фольклорный образ старца, но и прорабатывает фольклорную стилизацию, уподобляя стихотворение по своей тональности и композиции загадке. Поэт интригует читателя, перечисляя, проговаривая качества пока только ему известного предмета, а уже потом называет его. В этом кроется возвращение к первоосновам поэтического языка, к опыту детства. О подобном «опыте детства» в лирике Мандельштама писал Ф. Успенский, имея в виду поэтизацию грамматики, подразумевая под этим «много случаев демонстративного повтора одной и той же лексемы в разных ипостасях её словоизменительной парадигмы» [6, 73]. Как мы видим, Мандельштам, вслед за Батюшковым, и в сборнике «Tristia», и в стихах, написанных до «Воронежских тетрадей», также поэтизирует грамматику, но немного в другом виде. Так, в «Tristia» в стихотворении «Прославим, братья, сумерки свободы...» рифмуются строки «Прославим роковое время...», «Прославим власти сумрачное время...» и

«В ком сердце есть — тот должен слышать, время...» [5; 1, 103]. В «Сёстры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» содержится выраженная метафорой парадигма «время–бремя», которая является и внутренней рифмой, и игрой слов: «Золотая забота, как времени бремя избыть...» [5; 1, 106]. Как можно видеть, О. Манделштам неоднократно использует такие привычные созвучия. В стихах 1921–1925 гг. такая рифмовка преобразуется в целую серию рифм. Например, одна из них — «Холодок щекочет темя, / И нельзя признаться вдруг, / И меня срезает время, / Как скосило твой каблук...» [5; 1, 124]. Уже традиционно поэт ставит своего лирического героя в зависимость от времени. В известном стихотворении «Век», которое наглядно демонстрирует трансформацию образа абстрактного беспощадного времени в конкретный образ зверя («Век мой, зверь мой...» [5; 1, 127], пара «время–темя» расчленена одной строкой, образ формируется при компенсации пропущенных логических звеньев: «Век младенческой земли. / Темя жизни принесли» [5; 1, 128]. А уже «1 января 1924» открывается строкой «Кто время целовал в измученное темя...» [5; 1, 137], которая, несмотря ни на что, рифмуется со строкой «Как спать ложилось время...» [5; 1, 137]. Можно предположить, что такое акцентирование внимания на разносклоняемых существительных — пример поэтизации грамматики, о которой пишет Ф. Успенский. Автор как бы проговаривает разносклоняемые существительные, которые известны каждому со школьных лет и сложены в стишок для простоты запоминания: «время, бремя, вымя, знамя, имя, пламя, племя, семя, стремя, темя, путь». С помощью этого О. Манделштам, овеществляя, олицетворяя время, и возвращается к первоосновам поэтического языка, перманентно обращаясь к «опыту детства, опыту первоначального освоения языка» [6, 82]. Другой образ — смерти — также оказывается связанным в творчестве двух поэтов с мотивом детства.

В вольном переводе стихотворения «На смерть Лауры» из цикла «Сонеты и канцоны на смерть Лауры» Петрарки Батюшков пишет: «Всё смерть похитила, всё алчная пожрала...» [1, 114]. В «Скальде» образ Гелы синонимичен смерти, и десятая строка выглядит так: «Они спасут от алчной Гелы...» [1, 127]. Образ уже в открытом виде связывается с мифологической традицией. В вольном переводе «Элегия из Тибулла» задействована форма «рыщет смерть» [1, 166]. В традиции словоупотребления литературного языка глагол «рыскать» имеет достаточно узкий лексический ареал и обозначает процесс ходьбы, поиска хищным животным, чаще волком, добычи, жертвы. В истории русской литературы — от народных сказок и «Слова о полку Игореве» до наших дней — существует без преувеличения огромное количество примеров такой лексической спаянности. Если смерть «рыщет» («Элегия из Тибулла») и «жрёт» («На смерть Лауры»; глагол разговорного стиля, обозначающий, по Ожегову, «жадно есть»; о животных), то в свете его мифологичности, а следовательно, и фольклорности, справедливо говорить и о его **сказочности**, отчасти сказочной анималистичности. В этой скрытой персонификации закладывается сказочный контекст, отсылающий нас и к русским народным сказкам, и к традициям языка, а следовательно, и к миру детства. Переключки форм сонета «На смерть Лауры» и «Элегии из Тибулла» — переключки *разных* произведений, формирующих *общее* свойство, работающих на одно и то же качество.

Мандельштам периода «Камня» «осваивался в мире осторожно, на ощупь» [4, 33], поэтому художественный мир его раннего творчества полон детских ощущений, мотивов, образов. Но уже тогда поэт оригинально связывает смерть с миром детства. Стихотворение «Только детские книги читать...» начинается с неожиданного откровения «Я от жизни смертельно устал...» [5; 1, 44]. Мотив детства здесь предваряет, а не закрывает мотив смерти, то есть его роль — сбавить будущий градус звучания сложной философской темы. В любом случае, «Только детские книги читать...» — первое в «Камне» произведение, демонстрирующее синтетическую совокупность *мотивов*, но ещё не *образов* детства и смерти. Такой синтез только в других стихотворениях будет обогащаться батюшковской сказочной традицией, ведь от детства до сказочности — один шаг. В стихотворении «Отчего душа так певуча...» мотив смерти включает в себя сразу два образа — «игрушечная чаша» и «лазоре́вый грот»: «Я блуждал в игрушечной чаше / И открыл лазоре́вый грот... / Неужели я настоящий, / И действительно смерть придёт?» [5; 1, 54]. Образ лазоревого грота, вытекающий из морской темы («О, широкий ветер Орфея, / Ты уйдёшь в морские края...»), отсылает нас к сказочному миру. Образ грота, на наш взгляд, также является составляющей того пушкинского подтекста (слово «Акви́лон»), о котором писал М. Гаспаров. «Лазоре́вый» — прилагательное, лексически близкое слову «синий». Если учесть единство звучания морской темы и пушкинского подтекста, кажется несправедливым предположение, что «лазоре́вый грот» — то самое «синее море пушкинских сказок, море, по которому страдает материковая, лишённая океана Россия» [2, 639]. Образ игрушечной чаши — эксплицитно сказочный. Несмотря на полную стилистическую оправданность, он не попадает в канву сюжета, провоцирует читателя растеряться, поражает своей неожиданностью. Резкое изменение тематического вектора (тема моря — тема леса, «чаша») меняет плоскость восприятия действительности, меняет реальность. Происходит обман читательского ожидания. Прилагательное «игрушечной» усиливает ощущение ирреальности, т. к. целиком принадлежит миру детства и обозначает «не-настоящий». Соответственно, говорить о сказочности образа смерти в этом стихотворении более чем небезосновательно. Логично, что лирический герой, погружённый в сказочный мир, не вполне верит в реальность, легитимность жизни и смерти («Неужели я настоящий, / И действительно смерть придёт?»). Поэтому образ смерти, как и у Батюшкова, является здесь сказочным. В другом стихотворении — «От лёгкой жизни мы сошли с ума...» — сказочность получит свой анималистический вариант. «Игрушечные волки» из стихотворения «Сусальным золотом горят...» переходят в него уже в другом виде: «Мы смерти ждём, как сказочного волка...» [5; 1, 71]. Эпитет «сказочного» вытекает из романтических предпосылок стихотворения — «лёгкая жизнь», «вино», «румянец», «пожатые руки», «ночные поцелуи», «фонари», «факель». Прилагательное «сказочный» органично вписывается в романтическую игру символами, формирует фольклорную основу. При всём этом сказочный образ смерти принимает именно анималистический вид под воздействием батюшковского стиля. Батюшковская артикуляция («смерть, рыщет, жрёт») служит в тексте Мандельштама приёмом раскрытия, его продолжения, становится составляющей этого образа — «раньше», «умрёт», «тревожно-красный рот». Но наиболее зримо преемственность проявляется в логической эволюции

форм образа: если у Батюшкова в двух стихотворениях смерть «пожрала» и «рыщет», то у Мандельштама смерть — это уже «сказочный волк», пришедший, вероятно, из той самой сказочной «чащи» стихотворения «Отчего душа так певуча...». Такая форма выглядит логическим продолжением и одновременно раскрытием внутренней формы батюшковского сказочно-анималистического образа смерти.

Итак, мы видим, что в ряде стихотворений К. Батюшкова и О. Мандельштама образы времени и смерти романтизированы. Поэтизация грамматики, мотив детства и сказочность являются при этом функциональными элементами, поскольку служат способами романтизации образов. При этом нельзя не учитывать, что перевоплощение батюшковской романтической техники в поэзии Мандельштама, при всей неотделимости от символистской традиции, позволяет назвать её вышедшей за пределы символистского ученичества. Это же и даёт право охарактеризовать Мандельштама как поэта, «преодолевшего символизм».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Батюшков К. Н.* Полное собрание стихотворений. М.–Л.: Библиотека поэта, большая серия, 1964. 357 с.
2. *Гаспаров М. Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама (Осип Мандельштам. Полное собрание стихотворений). СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995. 720 с.
3. *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М.: Интрада, 1997. 408 с.
4. *Лекманов О. А.* Жизнь Осипа Мандельштама. Документальное повествование. СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2003. 240 с.
5. *Мандельштам О. Э.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Прогресс-плекса, 2010.
6. *Успенский Ф. Б.* Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама «Соподчинённость порыва и текста». М.: Фонд «Развития фундаментальных лингвистических исследований», 2014. 216 с.

С. Е. БИРЮКОВ¹

УЗНАТЬ МАЯКОВСКОГО

В статье затрагивается проблема выстраивания поэтом индивидуальной линии поведения в жизни и в тексте. Облик поэта и его тексты как некое перформативное единство. Определение Р. О. Якобсона, в котором книга поэта предстаёт как сценарий о жизни поэта. «Я» поэта и проявление «Я» в творчестве. Реакции Маяковского на общественные события и представление самих событий в поэтической форме. Революция глазами Маяковского и других авангардных художников. Жизнестроительный пафос поэта.

Ключевые слова: Маяковский, Якобсон, поэт, революция, перформативность, авангард, жизнестроение.

Говоря о Маяковском, прежде всего придётся признать, что официальное советское литературоведение и равно неофициальное антисоветское основательно затушевывали именно авангардную направленность творчества поэта. Разумеется, и он сам дал к этому основание разными гранями своего творческого и житейского/житийного поведения.

В подходах к анализу творчества этого «дредноута» русской и мировой поэзии недостаточно чередования чёрной и белой краски. Здесь нужно множество полутонов, сдвигов и наплывов красок. Возможно, что здесь нужен своего рода культурологический рентген, чтобы просветить все клетки художественного организма по имени Маяковский.

Попробуем воспользоваться таким аппаратом, но обведём кружочками только те клетки, которые сможем хотя бы кратко описать.

Два таких пересекающихся кружочка — это «Я» поэта и включение облика поэта в текст.

Первая книжка Маяковского называлась «Я». Маяковский делает собственное Я главным поэтическим объектом. Надо бы когда-нибудь посчитать, сколько раз местоимение «Я» употреблено в текстах Маяковского... Вообще эпоха модерна, конечно, сосредоточена на личности пишущего. И рядом с Маяковским и в отдалении от него Я поэта всюду очень значимо. Игорь-Северянин объявляет себя эго-футуристом. «Я повсеградно оэкранен, я повсесердно утверждён», — декларирует Северянин, соединяя имя и псев-

¹ Сергей Евгеньевич Бирюков — поэт; кандидат филологических наук, доктор культурологии; преподаватель Университета имени Мартина Лютера (Галле, ФРГ); sibirjukov@gmail.com

доним дефисом для пушей красоты. Совершенно замечательный якальщик Василий Каменский — близкий друг и соратник Маяковского. Хлебников своё *Я* обнаруживает на большей глубине, чем его друзья по футуризму. «Россия, будь мною, будь Хлебниковым», — он записывает, но не выкрикивает. Можно говорить об оттенках и особенностях «Я» в каждом случае.

Но, пожалуй, только Маяковскому удаётся создать такой образ поэта, в котором стихи становятся неотделимы от его личности. Ранний Маяковский — романтический поэт, искренний, пронзительный лирик. Именно это качество взламывает устоявшуюся поэтическую форму, рождает гиперболические образы. Вся мощь чувства обрушивается на слово, которое едва выдерживает невероятное напряжение. И недаром соратник, «иезуит слова» Алексей Кручёных указывает другу на эти сбои. Кручёных — ведь тоже «Я», да ещё какое — сборники и турниры в честь себя любимого! Маяковский ничего подобного себе не позволял. В этом раннем периоде Маяковский продирался к своему «Я» через одновременно отрицание и утверждение «Я». Это был ключ диалектический! Хотя, возможно, больше интуитивный ход. Но интуиция колоссальная. Она, эта интуиция познания себя, ощущалась и поэтами и женщинами! Но нельзя сказать, чтобы сочувственно принималась. Даже близкие и восторженные бежали...

«Неужели сегодня у кого-нибудь нет ощущения, что книги поэта — сценарий, по которому он разыгрывает фильм своей жизни? Наряду с главным действующим лицом заданы собственно и прочие роли, но исполнители для них вербуются непосредственно в ходе действия, по мере требований интриги, которая предопределена до подробностей развязки включительно», — писал Роман Якобсон сразу после гибели поэта [3].

В то же время образ поэта в исполнении Маяковского становится перформативным.

Вообще все поэты в той или иной степени играют в поэта. Без этого, собственно, и не может быть поэта.

В эпоху модерна сама игра по-новому осознаётся.

Облик поэта в эпоху модернизма творится нарочито. Здесь эстетизм смыкается с жизнестроительными тенденциями символизма и постсимволизма. Поэты не просто создают стихи, они создают себя одновременно со стихами, они творят собственные биографии, способствуют созданию легенд о себе. Облик выступает как поэтический текст, как некая совокупность черт поэтики. Так Брюсов в чёрном сюртуке со скрещёнными на груди руками как бы одномоментно представлял всё то демоническое, что он проповедовал в стихах, прозе, эссеистике. Так Бальмонт демонстрировал облик гуляки праздного, «поэта до мозга костей», некое соединение Уайльда и Эдгара По. Так Михаил Кузмин — со своим легендарным набором жилеток и скандальным поведением, перетекающим в творчество, предстал воплощением русского уайльдизма. Так Северянин уже просто демонстрировал уайльдовский облик — своего рода слепок с творца «Портрета Дориана Грея». Так Бурлюк и Маяковский в цилиндрах, а Маяковский ещё и в полосатой кофте и плаще-крылатке...

Георгий Иванов в своих квазимемуарах назовёт всю эту эпоху эпохой переодевания. Безусловно. Но переодевание может быть разным. Оно может быть тщеславным, может быть бездарным, может быть талантливым, может

быть гениальным. В ту эпоху хорошо вписывается теория всеобъемлющей театральности, «театра как такового» Николая Евреинова. Маяковский — безусловно дитя этой эпохи. Он не мог отставать от времени, напротив, был склонен обгонять время, предельно концентрируя его в стихе, в газетной заметке, в выступлении на эстраде и уж конечно в собственном облике.

В Маяковском оказалось гениальное совпадение создателя текста и его воплотителя. Или иначе — Маяковский поставил заново вопрос о том, что такое поэзия. Собственно гениальность определяется проблематизацией существования (кого, чего). Все авангардисты этот вопрос так или иначе ставили, но Маяковский его особенно нарочито заострял. Буквально во всех формах своей деятельности.

В стихах мы можем приводить примеры бесконечно. Никто из его современников не заостряет так вопросы существования поэзии, поэтического, никто с таким отчаянием не ставит вопросы существования самого себя как поэта в рамках поэзии и поэзии в рамках самого себя.

Бывает, выбросят, не напечатав, не издав,
но слово мчится, подтянув подруги,
звенит века, и подползают поезда
лизать поэзии мозолистые руки.

Итак, утверждение *Я* и утверждение *Я* поэта. Но этого мало. Поэт персонализирует своё поэтическое *Я* фамилией — Маяковский. Это ещё один кружочек в нашей схеме! Ему в этом потворствует сама судьба, выступая даже в облике цензурного комитета, когда в разрешительном документе имя автора трагедии становится её названием, так появляется Трагедия «Владимир Маяковский» (1913 г.). Заключительные строки эпилога говорят сами за себя:

А иногда мне больше всего нравится
Моя собственная фамилия,
Владимир Маяковский.

(Причём в первом издании слово «собственная», а также имя и фамилия были выделены особым шрифтом.)

И далее фамилия многократно вписывается в названия стихов, в сами стихи, не говоря о том, что она стоит на обложках книг, над или под стихами в газетных и журнальных публикациях. Исследователь книжной продукции поэта Андрей Россомахин подсчитал, что на обложках семнадцати книг Маяковского фамилия автора входит в заглавие. «Кроме того, — пишет исследователь, — на целом ряде обложек фамилия “Маяковский” не сопровождается ни именем, ни инициалами, — в этом тоже просматривается сознательный элемент тотальной жизнестроительной стратегии, превращение собственного имени в нарицательное (в “бренд”» [2, 61]. Впервые в русской поэзии поэт представлял себя с такой неукротимой изобретательностью. Вспомним некоторые примеры того, как фамилия Маяковский проявляется в текстах. В Трагедии «Владимир Маяковский», понятно, действует герой с таким именем. Но возьмём поэму «Человек», идея которой восходит, вероятно, к ницшеанской идее о смерти Бога и утверждении Человека как творца, в противоположность библейскому — творению. Композиционно поэма отсылает к Евангелию либо, в крайнем случае, к житийным произведениям. В поэме действует Человек, и имя его Маяковский. Это подчёркивается названием

каждой главы: Рождество Маяковского, Жизнь Маяковского, Страсти Маяковского, Вознесение Маяковского, Маяковский в небе, Возвращение Маяковского, Маяковский векам.

В «Рождестве...», где описываются чудеса, творимые героем (он же автор), читаем:

Как же
себя мне не петь,
если весь я —
сплошная невидаль,
если каждое движение моё —
огромное,
необъяснимое чудо.

Герой воспевает свои руки, слюну, язык, сердце («комок») в несколько такой полуиронической-полусерьёзной бурлескной манере, свойственной Маяковскому. Герой поэмы явно обладает сверхспособностями, можно бы назвать его суперменом, если бы в 1916 году было такое слово. Во второй главе — гигант, супермен влечит за собой весь земной шар:

гремит,
приковано к ногам
ядро земного шара.

Когда в главе «Возвращение...» Маяковский через тысячелетия возвращается на землю, идёт по Петербургу и спрашивает: «Это улица Жуковского?», прохожий ему отвечает: «Маяковского тысячи лет: / он здесь застрелился у двери любимой», на что Маяковский восклицает: «Кто, / я застрелился? / Такое загнут!». Возникает подлинный адрес: улица Жуковского, на которой жили Брики и одно время сам Маяковский. Небольшая ошибка предвидения (!): в Маяковскую будет переименована Надеждинская, пересекающаяся с улицей Жуковского...

При прочтении стихотворения «Юбилейное» создаётся ощущение, что поэт закладывает матрицу собственного увековечивания. Здесь, кстати, дважды звучит фамилия Маяковский, первый раз поэт представляется Пушкину, второй раз в виде обращения к самому себе. Предлагая общение, поэт как бы мимоходом говорит: «У меня, да и у вас, в запасе вечность. / Что нам потерять часок-другой?!». Ну и далее вроде бы в обыкновенной болтовне о том о сём (а на самом деле об очень значимых вещах), проговаривает и такое: «После смерти нам стоять почти что рядом: / вы на Пе, а я на эМ». Конечно, планировщики Москвы и метрополитена учли это пожелание и разместили станции метро и памятник поставили, как пожелал поэт, «почти что рядом» (не только в алфавитном порядке!). И сейчас, когда площади Маяковского вернули имя Триумфальная, — произошло усиление того, что «полагается по чину»!

Русские футуристы (а Хлебников придумал русский аналог — будетляне) умели угадывать будущее — и самое близкое, и отдалённое.

Главным теоретиком и фундаменталистом-практиком был Велимир Хлебников. Маяковский, Давид Бурлюк, Бенедикт Лившиц, Алексей Кручёных, Василий Каменский, каждый по-своему, использовали, развивали эти фундаментальные проработки. Маяковскому выпало реализоваться в максимально широком спектре: поэт, художник, публицист, драматург, один

из первых русских киноактёров, лектор, редактор... Достаточно перечитать ранние статьи Маяковского, ещё почти никому не известного, опубликованные в «Кине-журнале», чтобы увидеть, насколько этот молодой человек точно видел механизмы нового искусства, с какой энергией искал и находил их воплощение в поэзии, изо, театре, кино. С 1913-го по 1930-й год он почти непрерывно находился на острие художественных битв. И эти битвы, по условиям времени, часто переходили в политические.

И тут мы должны затронуть такую многообразно сложную тему как Революция. Роль Маяковского в Революции. Не забудем, что его первая поэма «Облако в штанах» получила такое название благодаря цензуре. Маяковский дал поэме имя «Тринадцатый апостол». И в поэме лирический герой — альтер эго автора — называет себя «предтечей»:

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.

А я у вас — его предтеча;
Я — где боль, везде;
на каждой капле слёзовой течи
распял себя на кресте.
Уже ничего простить нельзя.
Я выжег души, где нежность растили.
Это труднее, чем взять
тысячу тысяч Бастилий!

И когда,
приход его
мятежом оглашая,
выйдете к спасителю —
вам я
душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая! —
и окровавленную дам, как знамя.

Была уже прочитана книжка Хлебникова «Учитель и ученик», вышедшая в 1912 году, где предсказывался 17-й год — год «падения государства». Маяковский поменял год на шестнадцатый, но цензура в 1915 году не пропустила.

Когда предсказания сбылись, Маяковский сказал: «Моя Революция!» и пошёл работать на неё. Он точно знал, что Революция тогда становится собственно Революцией, а не очередным переворотом, когда получает легитимизацию художественную.

В «Приказе по армии искусства» (1918) он пишет:

Да, он себя «советским чувствовал заводом, вырабатывающим счастье». Это не пустые слова. «Все сто томов моих партийных книжек» — это не преувеличение. Повторяю, Маяковский буквально выстраивал стихами новую жизнь, создавал новожитийное произведение — поэма «В. И. Ленин», новый эпос — поэма «Хорошо», лубочная утопия — поэма «Летающий пролетарий», но также сатирические картины современности — пьесы «Баня» и «Клоп». И конечно, этот «завод» имел полное право в своей предсмертной записке обращаться к «товарищу правительству», чтобы «товарищ» обеспечил его семье «сносную жизнь». И, получивший религиозное христианское образование, Иосиф Сталин вполне оценил заклинательную силу поэзии Маяковского и совершенно справедливо начертал на письме Лили Брик, которая в 1935 году писала о противодействии популяризации творчества поэта: «Маяковский был и остаётся лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи». Таким образом Сталин выдал своего рода «охранную грамоту» наследию поэта, которое было и остаётся гениально неоднозначным (прошу прощения за этот плеоназм!).

Наш современник, выдающийся мыслитель Карл Моисеевич Кантор в своей книге «Тринадцатый апостол» — мощной апологии поэта — писал, что Маяковский «был не только конгениальным эпохе, но и *контргениальным* ей». И подчёркивал особо призыв Маяковского к «*третьей революции — бескровной революции духа*».

Уже в самом раннем тексте — реакции на события, в «Оде революции», поэт восклицал:

О, звериная!
О, детская!
О, копеечная!
О, великая!
Каким названьем тебя ещё звали?
Как обернёшься ещё, двуликая?

Маяковский писал революцию, эпоху изнутри и одновременно как бы сверху. Он был сородственен эпохе, у него, по слову Пастернака, «новизна времён была климатически в крови». В то же время как художник он должен был остраниться от настоящего настолько, чтобы попытаться запечатлеть то, «что временем закрыто», «выволакивая будущее». Но эта задача оказывается не то что непосильной, она просто не входит в «обязанности» поэта, даже если он берёт на себя роль пророка.

Во вступлении к поэме «Во весь голос» Маяковский подвёл итог сделанному им и, судя по фрагментам, которые принято называть «неоконченным», находился в начале нового пути. Разговор с «веками, историей и мирозданием» оборвался на полуслове...

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Маяковский В. В.* Полное собр. соч.: в 13 т. М., 1955–1961.
2. *Россомахин А. А.* Магические квадраты русского авангарда: Случай Маяковского (с приложением Полного иллюстрированного каталога прижизненных книг В. В. Маяковского). СПб., 2012.
3. *Якобсон Р. О.* О поколении, растратившем своих поэтов. 1930 // http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/rja_o_pokolenii.htm

Б. Ф. КОЛЫМАГИН¹

СВОЕОБРАЗИЕ РАЗВИТИЯ РЕЛИГИОЗНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ В РУССКОЙ АНДЕГРАУНДНОЙ ПОЭЗИИ 1960–1980 гг.

В статье на многих примерах показано своеобразие развития русской религиозной поэзии и динамика её проблематики в отечественном андеграунде 1960–1980-х годов. Делается вывод, что на творческом пространстве культурного подполья естественным образом встретились горизонтальные и вертикальные устремления человека, так преодолевающего политические и гражданские стеснения, причём поэтические результаты этого процесса имеют не зависящую от общественной конъюнктуры ценность.

Ключевые слова: андеграунд, самиздат, русская религиозная поэзия, православие, традиционные ценности, авангард, визионерство, Дмитрий Авалиани, Игорь Холин.

С 1960-х годов в Советском Союзе стала заявлять о себе религиозная поэзия. Запрещённая в публичном пространстве, она появилась в сам- и тамиздатских журналах и альманахах, на кухонных посиделках и полулегальных поэтических вечерах. Проблемы, связанные с крахом коммунистической идеологии, подтолкнули многих поэтов, музыкантов, художников к поиску духовных основ жизни.

В период оттепели кризис особенно не ощущался. Однако именно в это время возникает значительное число авторов, осваивающих духовный пласт бытия, — Бродский, Аронзон, Сапгир, Сабуров, Авалиани... Видимо, из всех деятелей культуры поэты оказались самыми чуткими к тектоническим сдвигам, происходящим в глубинах социума. Именно с 1960-х годов, а не с 1970-х, как делают это некоторые исследователи [10, 1], можно говорить о возрождении духовного течения в современной русской поэзии.

Интересно, что большинство поэтов ориентировались на православную доминанту. Хотя были и авторы, продвигавшие ценности других религий. Например, М. Генделев связывал перспективы своего духовного роста с иудаизмом. М. Файнерман наряду с христианством интересовался дзен-буддизмом. А. Миронов, Е. Шварц, И. Бурихин, Е. Пазухин активно эксплуатировали

¹ Борис Фёдорович Колымагин — культуролог, историк религии; независимый исследователь (Москва, Российская Федерация); kolymagin1@yandex.ru

сектантские мотивы. В. Кривулин предпочитал синкретическую духовность, в которой слились христианские, восточные и языческие интуиции. Характеризуя духовные поиски андеграунда, поэт говорил о нерасчлѐнно-синкретической религиозности, об атмосфере спиритуальной авантюры, пронизывающей быт, об интересе к антропософии и теософии, реанимировавшие вкус к обобщѐнно-символическому восприятию явлений повседневной реальности [см.: 11]. И всё-таки среди этого духовного многообразия именно православие оказалось в фокусе внимания культурного подполья; именно из него вырастают, к нему тянутся многие тексты «второй культуры».

Православие неотделимо от традиции. Это вроде как аксиома. Поэтому можно согласиться с мнением Сергея Стратановского, который говорит о феномене религиозной поэзии в контексте традиционных ценностей [16]. Но необходимо сделать некоторые уточнения.

Традиция применительно к духовным стихам играет важную роль в сфере мировосприятия и «вертикальных интуиций». В сфере же поэтики она не существенна, зависит от художественных удач или неудач. И вовсе не случаен тот факт, что во «второй культуре» религиозные мотивы часто возникают в контексте воскрешения практики авангардной поэзии. Чему есть масса примеров.

Так, ориентировано на актуализацию онтологии творчество Геннадия Айги. У него нет специальных стихотворений на теологические темы, но вся его поэтическая походка отсылает нас к философии всеединства Владимира Соловьѐва. Поэт погружается в мир в его целостности. И в то же время воспринимает каждый предмет, каждое специфическое пространство как особую духовную реальность, связанную со всем космосом. Он демонстрирует новую предметность, противопоставляя её вербализму и фальшивой эмоциональности. Это видно на примере стихотворения «Возникновение храма» [3]. Церковь появляется из золота и напряжения в пространстве одиноко стоящего слова и игры шрифтов: «вдоль — напряжение! / и / твёрдостью светлости / ВВЫСЬ». Так духовность Айги оказывается завязанной на формальные вещи: белом листе бумаги, синтаксисе, молчании.

Библейскую проблематику активно разрабатывает в палиндромах, анаграммах и листовертнях Дмитрий Авалиани. Например, в равнобуквице «о христос о знание / охристо сознание» минимальное изменение сцепления слов приводит к смысловым подвижкам [1]. Первая строчка, в которой звучит обращение к Христу и знанию, перетекает во вторую, где речь уже идёт о сознании обратившегося к Нему человека. Из этих изменений не следуют какие-то глубокие богословские вещи. Но они наглядно показывают, что работа с языком имеет онтологические корни.

Есть у Авалиани и размышления, связанные с трудностью богословского дискурса: «Нет ценности в словах / Однако слово — Бог / но так заболтан стих / что голос мой затих / Лишь О одно как облако стоит / как озеро глядит / меж ними Я как яблоко висит» [2]. Наше отношение с Богом, как уверяет Авалиани, зависит от состояния языка, от его способности выражать глубину.

Стихи Игоря Холина «Свет / Свет / Свет / Свет / Свет / Свет / Свят» выводят нас в пространство мистики и визионерства [18, 194]. Также у поэта встречается русифицированный фрагмент молитвы «Отче наш» [18, 232]. Мы видим вариацию на тему конкрет-поэзии, образец молитвы, понимае-

мой как факт, как некий сакральный, бытийный предмет, не нуждающийся в контексте, в разговорах вокруг да около.

Не случайно и то, что одной из основных черт «барачной жизни» остаётся у Холина отсутствие света: «Пролетело лето, / наступила осень. / Нет в бараке света. / Спать ложимся в восемь. / Пролетела осень, / наступило лето. / Спать ложимся в восемь, — / нет в бараке света» [18, 22]. Экзистенциальная стужённость тьмы не даёт читателю даже задаться вопросом: почему в долгие летние дни света по-прежнему не хватает? Барачный эпос, таким образом, дополняется у Холина метафизикой.

Не отказывается от другого измерения и последователь «лианозовцев» Иван Ахметьев. Проблему выхода в небеса поэт решает с опорой на минимализм и точное слово: «для Бога / нас немного» [6, 64]. В его стихах мы встречаем церковнославянские слова, упоминания храмов, обрядов и праздников в контексте жизни горожанина: «вот и Пасха / прошла / мимо церкви / проезжаю / те же кресты / кругом ея / тот же автобус / тот же я» [6, 42].

Александр Величанский формирует оригинальную звуко-смысловую поэтику, чуждую «лирического захлёба». Используя парадоксы и словесную игру, он создаёт удивительные миниатюры, в которых звучит весть о Рае и о предназначении человека. Поэт знает «Божий миг», который может уместиться в спичечном коробке или стать таким огромным, что «как камушек в реке, / мир исчезнет в нём» [7].

Не весь, конечно, авангард стал вдруг чувствителен к духовной сфере: многие её не замечали. Да и из тех, кто замечал, относились к религии настороженно. Тот же Ахметьев пишет ехидно: «Бог простит / Бог отмстит» [6, 28]. Слышна приглушённая ирония и в стихотворной инсталляции молитвы Всеволода Некрасова: «Господи / Помоги / Господи / Погоди / Господи / Не приведи / Господи / Не оправдать / Господи / Твоё» [13, 363]. Тем не менее, именно авангардизму религиозная поэзия обязана рядом интересных текстов. Движение в контексте «возвращения к истокам» (во многом, конечно, противоречивое, поскольку одни авторы «возвращались» к поэтическим практикам авангарда, другие занимались реставрацией эпохи символизма, третьих увлекла смена мировоззренческой парадигмы) снимало многие противоречия, обеспечивало единый поток религиозной поэзии «второй культуры».

Поэтому, на мой взгляд, ошибочно было бы вслед за Ольгой Седаковой сводить ориентированную на духовную вертикаль литературу к постсимволизму и постакмеизму [15]. Как справедливо говорит Вл. Кулаков: «Постфутуро-обериутская и постсимволически-акмеистская линии современной поэзии тесно связаны единой постмодернистской ситуацией, представляя, по сути, две стороны одной медали “бронзового века” (как футуризм и акмеизм — две стороны “серебряного”)» [12, 24].

Не будем забывать и о специфической роли религии в андеграунде. Субъект культурного подполья складывался через практики освобождения, в число которых входил религиозный опыт. Это не значит, что сам опыт непременно отражался в стихах. Однако определённый стиль жизни — асоциальное поведение и религиозность — в известном смысле собирали личность поэта андеграунда. Эскапистская стратегия игнорирования советского абсурда путём приобщения к духовности выглядела совершенно естественной.

Но было одно «но»: религиозная поэзия не искала точку роста в сторону полного воцерковления. Буквально считанные единицы вошли в Церковь. Многие поэты застыли у порога, «мигали»: они то входили, то выходили, то снова входили в церковную ограду. И всё-таки, несмотря на такое маятниковое движение, написали немало духовных произведений.

Религия несла воздух неполитизированной свободы. Чего нельзя было сказать о религиозных институциях. Однако разрыв между православием и гонимой Русской Православной Церковью не носил характер катастрофы. «Товарищ поп» Блока в андеграунде превратился, как у Е. Шварц, в тёмного священника. И только. Кому-то это, как Д. Бобышеву, не нравилось, кому-то нравилось. Но факт остаётся фактом: поэты подполья формировали такое отношение к вере, которое связано с индивидуальными практиками в ущерб традиции.

Андеграунд являет нам интересный ансамбль движений, соотнесённых с первоопытом веры. И в этом смысле он отличается и от дореволюционной религиозной поэзии, которая часто была погружена в обряд, и с поэзией постсоветской, тоже бросившейся навстречу надёжно ритуализированному культу.

Под первоопытом здесь понимается встреча человека с горним на интуитивном уровне. Эту интуицию в разных социокультурных ситуациях можно повернуть в сторону ислама, иудаизма, буддизма и т. д. В данном случае этот опыт был развёрнут в сторону христианства.

Главной религиозной интуицией «второй культуры» можно, пожалуй, считать откровение о Царстве Небесном. Мы видим её реализацию в творчестве Л. Аронсона, А. Волохонского, А. Величанского и других поэтов.

Возьмём, в качестве примера, текст Аронсона «Послание в лечебницу» [5], в котором он обращается к любимой то ли из сна, то ли из творческих грёз. Поэт оказывается среди высокой травы у ручья. И видит в зеркалах «спокойных небыстрых небес голубые озёра». «Мы здесь пролежим», — мечтает герой, — и «сквозь меня прорастёт, ты слышишь, трава». Аронзон говорит о пространстве души, «на котором холмы и озёра, вот кони бегут, и кончается лес, и, роняя цветы, ты идёшь вдоль ручья по сырому песку». Поэт устремляется в сторону преображённой (но не мифологизированной) природы со всей страстью своей души. Здесь, в царстве не искажённого грехом мира он встречает и красоту, и чистоту человеческих отношений, очищенную от шелухи социальности. Именно здесь обретается подлинная любовь: «ты идёшь вдоль воды и роняешь цветы, смотришь радужных рыб, / и срывается с нотных листов от руки мной набросанный дождь, / ты рисуешь ручей, вдоль которого после идёшь и идёшь».

У Аронсона есть несколько визионерских текстов, где изображается жизнь после жизни. Например, в стихотворении «Напротив низкого заката» (1967) он рассказывает о том, что «увидел небеса»: «клубясь, клубились облака, / светлела звёздная река». И ангел нёс чью-то душу. Чью? Поэт не знает, поскольку не получил ответа: «Глазами я догнал гонца, / но чрез крыло кивнув мне ликом, / он скрылся в тёмном и великом» [4, 540].

Другой важной интуицией (и соответственно движением первоверы) стало видение человека в его сакральном измерении. Юродивые, блаженные, праведники вошли в советский поэтический космос благодаря произведени-

ям В. Блаженного, С. Аверинцева, Д. Бобышева и других авторов. Вот как, например, примеривает на себя одежду «Христа ради блаженного» Сергей Стратановский.

В двухчастном стихотворении «Скоморошьи стихи», впервые опубликованном в журнале «37» и перепечатанном затем в «Вестнике РСХД», автор спрашивает Гороха, Скомороха, Обезьяныча: «Почему обезумевший за ночь / Я пришёл за наукой к тебе?». Впрочем, ответ звучит уже в задаваемых вопросах: «я живой, но из жизни изъятый...». И, чтобы снова почувствовать вкус жизни, поэт решает стать учеником «мужичка в обезьяньей избе»: «Скоморошить? Давай скоморошить / В речке воду рубить топором / И седлать бестелесную лошадь / С человеческим горьким лицом. / За избёнкой — дорога кривая / Ночь беззвёздна. Не сыщешь пути. / И квасок с мужичком попивая / Сладко жить в обезьяньей шерсти» [17, 303].

Антропологический поворот актуализировал чувство личной ответственности поэта не перед партией и правительством, а перед Богом. Тема Декалога, нравственного выбора зазвучала в андеграунде вполне естественно. Так, Александр Величанский в стихотворении «Нет, не стать мне конформистом» обозначает своё неприятие официоза, своё негативное отношение к идеологии: «Мне не петь в народном хоре / лихо, разудало: / “Во Содоме, во Гоморре / девица гуляла...”» [9, 523].

В Законе Моисея поэта больше всего волнует заповедь «не убий». В стихотворении «Когда убили одного» [8, 523] Величанский исследует реакцию человека на насильственную смерть, поведенческие стереотипы. «Когда убили одного, все спрашивали: “кто? кого? / когда? с какою целью? / солдат ли? офицер ли?”». После убийства десяти лиц «все вслух позорили убийц, / запомнив благосклонно / убитых поимённо». Когда дело дошло до сотни, «никто не спрашивал имён — / ни жертв, ни убивавших, / а только — наших? ваших?». Когда же речь зашла о больших величинах, сознание просто отключилось: «Когда убили миллион, / все погрузились в смертный сон, / испытывая скуку, / поскольку сон был в руку».

Евгений Сабуров, осмысливая проблему мести, вводит её в религиозный контекст. В стихотворении «Не преследуй врагов» [14, page-1] он призывает человека не ставить себя на место Бога. «Не гонись за Божественной справедливостью», — говорит он. И напоминает, слегка улыбнувшись, что «есть на то надлежащие власть предержавшие силы, / и трапеции виселиц, и бичи, и костры». К тому же, рассуждает далее Сабуров, беды вовсе не привлекательны, в обиде нет ничего сладкого, и человек, оплативший обидой за обиду, не получит никакого удовольствия.

Произведение поэта подчёркнуто прозаично, стих движется на грани поэзии и нравоучительного трактата. И завершается текст утверждением, что после смерти «не останется неотомщённым никто и ничто». Чтобы как-то опозитизировать концовку, Сабуров добавляет толику перца, изображает в виде приправы мелких бесов, которые: «На счетах костяшками перестучат / и удовлетворённо заурчат».

Если брать положения Декалога, то для Сабурова наиболее актуальной была седьмая заповедь — «не прелюбы сотвори». В одном из текстов он заклинает самого себя: «Не приведи, Господь, опять / позариться на чьи-то чресла. / Мне даже тяжести небесной / хватило потом провонять» [14, page-3].

В контексте освоения темы юродства андеграунд, пусть и поверхностно, коснулся проблемы взаимоотношений этического и религиозного. Из истории святости мы знаем, что добро и зло есть в некоторых случаях явление ситуативное. Даже демоны могут спастись.

Об этом, как бы походя, говорит Е. Шварц: «У нас в монастыре / Крещёный черт живёт — / То псалтирь читает, / То цепь свою грызёт» [19, 50]. Интересно, что в постсоветское время эти строчки нашли своё продолжение в фильме-притче Николая Достая «Монах и бес».

Можно обозначить и другие интуиции первоверы. Но сейчас мы на них останавливаться не будем. Сказанного вполне достаточно, чтобы сделать вывод о том, что в культурном подполье встретились горизонтальные и вертикальные устремления человека. В результате появились любопытные стихотворения, в которых, по слову Георгия Адамовича, гуляет «метафизический сквознячок».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Авалиани Д.* Из неопубликованного. Равнобуквица // Новое литературное обозрение. 2004. № 69.
2. *Авалиани Д.* Словарик // Новый мир. 1994. № 12.
3. *Айги Г.* Стихи из книги «Поле-Россия» // Вестник РХД. 1982. № 1–2.
4. *Аронзон Л.* Напротив низкого заката // Самиздат века / Сост. А. И. Стреляный, Г. В. Сапгир, В. С. Бахтин, Н. Г. Ордынский. М.; Мн.: Полифакт, 1997.
5. *Аронзон Л.* Послание в лечебницу // Часы. 1977. № 7.
6. *Ахметьев И.* Миниатюры. Мюнхен: Sagner, 1990.
7. *Величанский А.* Из книги «Помолвка» // Православная община, 1991. № 4.
8. *Величанский А.* Когда убили одного... // Самиздат века / Сост. А. И. Стреляный, Г. В. Сапгир, В. С. Бахтин, Н. Г. Ордынский. М.; Мн.: Полифакт, 1997.
9. *Величанский А.* Нет, не стать мне конформистом // Самиздат века / Сост. А. И. Стреляный, Г. В. Сапгир, В. С. Бахтин, Н. Г. Ордынский. М.; Мн.: Полифакт, 1997.
10. *Котова Н. А.* Современная духовная поэзия: автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2008.
11. *Кривулин В.* Петербургская спиритуальная лирика вчера и сегодня // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950–1980-е годы: Сб. ст. / [Сост.: Б. И. Иванов, Б. А. Рогинский]. СПб.: Деан, 2000. С. 99–109.
12. *Кулаков В. Г.* Неофициальная поэзия 1950–1980 гг.: история и поэтика: автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2000.
13. *Некрасов Вс.* Авторский самиздат (1961–1976). М.: Совпадение, 2013.
14. *Сабуров Е.* Незримое звено. Избранные стихотворения и поэмы. М.: Новое издательство, 2012. Код доступа: <http://iknigi.net/avtor-evgeniy-saburov/53601-nezrimoe-zveno-izbrannye-stihotvoreniya-i-poemy-evgeniy-saburov/read/page-1.html>; page-3.html
15. *Седакова О.* Музыка глухого времени // Вестник новой литературы. 1990. № 2. С. 257–265.
16. *Стратановский С.* Религиозные мотивы в современной русской поэзии. Статья 3 // Волга. 1993. № 6.
17. *Стратановский С.* Скоморошьи стихи // Вестник РСХД. 1977. № 2.
18. *Холин И.* Избранное. Стихи и поэмы. М.: Новое литературное обозрение, 1999.
19. *Шварц Е.* Труды и дни Лавинии, монахини из ордена Обрезания Сердца. Нью-Йорк: Ардис. 1987.

С. А. КУЗНЕЦОВ¹

РУССКАЯ ТЕМА В РОМАНЕ ГЕРТЫ МЮЛЛЕР «КАЧЕЛИ ДЫХАНИЯ»

В статье рассматривается созданный Гертой Мюллер в романе «Качели дыхания» образ России, русских, особенности восприятия русского языка. Сюжет романа основан на воспоминаниях немецко-румынского поэта Оскара Пастиора, пережившего пять лет — с 1945 по 1949 — в советском трудовом лагере Новогорловка. Пастиор стал прототипом главного героя и рассказчика романа — Леопольда Ауберга. Россия представлена в романе как парадоксальное пространство, сочетающее в себе неограниченный простор цепи и замкнутость «коробки», подобную лагерю. Не облечённый властью русский человек, соответственно, сопоставляется с узником лагеря в своей судьбе и быте, что устраняет национальные барьеры в коммуникации, утверждает общечеловеческую потребность в свободе от репрессивных режимов.

Ключевые слова: Россия, русские, русский язык, немецко-русские отношения, Герта Мюллер.

Герта Мюллер (р. 1953) является сегодня одной из наиболее важных фигур в немецкоязычной литературе. Она лауреат многочисленных литературных премий Германии, таких как Премия Клейста, Премия Франца Кафки, Премия Генриха Бёлля, а в 2009 году ей была вручена Нобелевская премия по литературе.

Ряд исследователей [см., напр.: 3; 5] определяют жанр прозаических опытов Герты Мюллер как autofiction², так как события, происходящие с героями основного корпуса её текстов, основаны на фактах её биографии, а в случае её последнего романа «Качели дыхания» — на личном опыте её близких родственников и друзей. Одна из немаловажных сторон этого опыта связана с восприятием России и русских.

¹ Степан Александрович Кузнецов — аспирант кафедры зарубежной литературы; ФБГОУ ВО «Литературный институт им. А. М. Горького» (Москва, Российская Федерация); stepan.kusnetzov@yandex.ru

² Термин autofiction был введён французским литературоведом и писателем Сержем Дубровски и используется самой Гертой Мюллер. Для autofiction характерно сочетание фактуального и фикционального в биографическом повествовании, снятие границ между ними. Сама Герта Мюллер связывает понятие autofiction с французским писателем Георгесом-Артуром Гольдшмидтом [7, 21].

Герта Мюллер родилась в социалистической Румынии, в швабской деревне Ницкидорф, что находится в провинции Банат, с XVIII века заселявшейся немцами и в XX веке вошедшей в состав Румынии. Мюллер росла в семье, пережившей тяжёлые испытания: её дед, богатый крестьянин и предприниматель, потерял своё состояние в результате экспроприаций, а мать пережила пятилетнее заключение в советском трудовом лагере, куда была угнана после войны. Старший товарищ Герты Мюллер, поэт Оскар Пастиор (1927–2006), также имел опыт заключения и работы в советском послевоенном лагере. Его воспоминания легли в основу романа.

Герта Мюллер долго и тщательно собирала материал для «Качелей дыхания». Основным источником для писательницы стали воспоминания Оскара Пастиора. Поэт стал прототипом главного героя — Леопольда Ауберга, молодого немца, отправленного советской администрацией на территории освобождённой Румынии в трудовой лагерь. Герта Мюллер беседовала также с другими бывшими депортированными, работавшими в Советском Союзе под присмотром лагерных вышек. В 2004 году вместе с Оскаром Пастиором и Эрнестом Вихнером, близким Герте Мюллер по литературным кругам в Банате, писательница посетила место, где раньше находился трудовой лагерь Новогорловка.

Русская тема в романе «Качели дыхания» трёхчастна: она касается, во-первых, пространства, на котором живут русские (у Герты Мюллер в романе не проводится различия между собственно русскими и советскими гражданами вообще), во-вторых, русского языка и, в-третьих, русского человека.

Исследователи творчества Герты Мюллер полагают, что роль пространства и пространственных образов играют в её творчестве значительную роль (см., например, работу А. К. Йохансен о пространственных образах в творчестве Герты Мюллер [4]). Зачастую пространство представлено не меньшим актором, чем персонажи, действующие в нём. Спациальна также метафорика Герты Мюллер: телесный и духовный мир часто представляется в пространственных образах.

Впервые главный герой романа говорит о России как о пространстве политического угнетения сексуальности, гораздо более сурового, чем Румыния. Леопольд Ауберг — гомосексуал, и его гомосексуальность — важная часть его идентичности. Её приходилось хранить в секрете: в румынском Германштадте мужеложство каралось тюремным заключением. «Ну а если бы меня накрыли в русском лагере, я был бы уже мёртв», — сообщает Леопольд [2, 7].

Слова «Россия» и «Лагерь» на первых страницах романа выступают как синонимы: «Я уже не помню, произнёс ли кто-нибудь из патрульных в нашем доме слово ЛАГЕРЬ. А если нет, то какое другое слово, кроме как РОССИЯ, могло быть сказано» [2, 10]. По-настоящему главный герой сталкивается с Россией ещё до лагеря, в первую русскую ночь «на заснеженном ночном поле», которое становится общим пространством стыда интернированных, впервые создающем «сообщность». По пути в лагерь поезд депортированных был остановлен, и русские вывели немцев на открытое поле в «уборную» (в немецком тексте это русское слово транслитерировано), сделав его коллективным публичным местом испражнения. Они превратили, таким образом, личное в общественное и тем самым деперсонифицировали узников, де-

формируя их идентичность: «Какими зверскими методами это заснеженное пространство нас, голозадых, школило, наставляя в одиночестве, среди потрескивания и шороха, доносящегося из низа живота. Какими жалкими в такой общности стали наши потроха» [2, 19].

Собственно, пространство России представлено в двух формах: закрытое режимное пространство лагеря и открытое пространство «степи», посреди которой находится лагерь. Главный герой романа рассуждает об открытом пространстве России, основываясь не на своих знаниях о величине страны, а на своём конкретном восприятии. Леопольд Ауберг так раскрывает своё впечатление: «ДНЕПРОПЕТРОВСК. Это мог быть город поблизости и могло быть наименование литейной в другом конце России. Когда ты оказывался за территорией лагеря, то видел вместо букв широкую степь, а в степи — места, где живут люди» [2, 57]. Но и это пространство герой романа представляет как огромную коробку: «А я стою здесь, ожидая расстрела. Мне представилось, что все мы в громадной коробке. Сверху — крышка неба, покрытая чёрным лаком ночи и украшенная точёными колючими звёздами. На дне коробки настелено по колено ваты, чтобы мы упали на мягкое. Стенки обтянуты бесконечной пеной кружев и жёсткой ледяной парчой с шелковисто вихрящейся бахромой» [2, 67–68].

В этих рамках Герта Мюллер и представляет быт русского народа. Писательница не даёт всем русским однозначной обобщающей характеристики, для неё не существует однородного коллектива «победителей» или «угнетателей». Писательница практически растворяет проявления власти в пространстве и мерцающих символах господства, в фигурах отдельных мелких «суверенов», таких, как комендант лагеря Шиштванев и его приближённый интернированный Тур Прикулич. Не облечённые властью русские не обладают почти никакими привилегиями перед немцами и не окрашиваются рассказчиком никакими пейоративными оттенками: «Для русских строили шесть домиков, шесть двухквартирных домиков — так нам говорили. В каждом домике — три комнаты. Но мы предполагали, что в каждом поселится минимум пять семей, потому что, когда ходили цыганить, видели бедность и истощённость детей. Девочки в лёгких голубеньких платьях наголо острижены, как и мальчики. Все ходят строем попарно, держась за руки. Распевая героические песни, месят грязь возле стройки» [2, 34–35]. В этом портрете присутствуют очевидные параллели с заключёнными. Сходны как общее состояние («бедность и истощённость»), так и внешний облик. Русские дети, как и заключённые лагеря, изображены страдающими от антисанитарии обезличенными бесполоми существами, (девочки... наголо острижены, как и мальчики), приученными к сходному режиму («ходят строем попарно», «месят грязь»).

Свободная жизнь русских вне лагеря представлена если не как нищенская, то как прозрачная: въезжая в русский город, Леопольд не обнаруживает во дворах людей. Символы уюта мирной «штатской» жизни — ковёр во дворе на стойке для чистки, валик, белый эмалированный кувшин — герой наблюдает лишь единожды, и больше ему не доводится увидеть подобной картины. Русский человек за границами лагеря представлен в том же тяжёлом и невыносимом положении, что и немец. Наиболее ярко это выражается в

эпизоде посещения главным героем русской старухи, сын которой по доносу отправлен в сибирский лагерь. Старуха переносит на Леопольда свою тоску по сыну, когда кормит заключённого немца супом и дарит ему батистовый платок. Ауберг передаёт свои чувства по этому поводу: «меня тяготило, что я здесь, и что я не он. И тяготило, что она ощущает то же самое, но закрывает на это глаза, потому что не может больше выносить, свою тревогу за сына. А я не мог вынести. Что должен быть сразу двумя — двумя депортированными <...> Я ведь и себе был в тягость» [2, 73].

Русская языковая реальность воспринимается героем не в прямых переводах на немецкий, а в её творческом переосмыслении с помощью паронимазии и ономастопеи, она наделяется рядом важных для героя коннотаций. Смысл для Леопольда Ауберга возникает часто не в семантике, установленной за русским словом, а в его акустике, звучании, которое может быть сходно с немецкими словами или со звуками природы, соединялось с событиями интернирования. Например, в труднопроизносимой для немца фамилии коменданта лагеря «Шиштванев» Аубергу «всегда слышался гул состава», в котором его депортировали. Русский язык в связи со своим звучанием наделяется качеством простуженности: «Не только в имени лагерного коменданта — товарищ Шиштванев — но и вообще в русских приказах слышалось, как скрежешут и скрипят Х, Ч, Ш, Щ. <...> Спустя какое-то время приказания звучали для нас только как непрерывное чихание, сморкание, хрипение, откашливание, сплёвывание — то есть как отхаркивание. Труды Пеликан уверяла, что русский — простуженный язык» [2, 28]. В некоторых стилистических фигурах наблюдается тонкая поэтическая связь звучания и качества предмета. Русское название предмета, получающее необычное звучание и смысл в немецком, становится как бы более родным: «ГАЗОВЫЙ УГОЛЬ шустрый. Он прибывает из Ясиноватой. Начальник говорит чуть слышно: ХАЗОВОЙ. Нам слышится “хазе-ве”, будто зайца ранили и ему больно. Оттого мне и нравится газовый уголь. Какой ни возьми вагон, найдёшь там орехи, горох, зёрна кукурузы. <...> Пятикратно шуршит *хазовой* — рассыпчатый, голубовато-серый, он сам по себе, без пустой породы. Глядя на него думаешь: “Мягкое сердце у *хазовой*”» [2, 118]. С немецкого Hase — заяц, weh — больно. После пассажа о газовом угле Леопольд вспоминает о своём доме, об отце, охотнике на зайцев.

Герта Мюллер объёмно и многостороннее раскрывает «русскую тему» в романе «Качели дыхания», представляя картину России (Советского Союза) как пространства, её жителей и её языка со стороны её узника, немца из трудового лагеря. Сближая быт и судьбу немецких заключённых и русских жителей, писательница стремится показать примат положения угнетённых над национальными барьерами. Важным в репрезентации России становится магистральная для Герты Мюллер идея об обезличивающей природе репрессивных режимов, создающих однородную, заранее сконструированную унифицированную среду. Таким пространством оказывается не только трудовой лагерь, но и сама Россия, парадоксально представленная «огромной коробкой».

Роман, основанный на достоверных источниках и одновременно представляющий собой образец высокой художественной выразительности, даёт возможность нам увидеть отечественную историю с новой, особенной перспективы, не затенённой голословным предубеждением.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Левина-Паркер М.* Введение в самосочинение: Autofiction // <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/le2.html>
2. *Мюллер Г.* Качели дыхания. СПб., 2013.
3. *Balint-Babos A.* Multiculturalism and Literature in Europe and Canada: Herta Müller and Régine Robin // *Multicultural Interactions: Canada and the World. Politics and Literature* / Ed. Patrick Imbert. Ottawa, 2014.
4. *Johannsen A. K.* Kisten, Krypten, Labyrinth: Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller. Bielefeld, 2008.
5. *Lörincz G.* Werk und Theorie im Dialog: Grenzüberschreitungen in der Poetologie und Positionierung Herta Müllers. Berlin, 2016.
6. *Müller H.* Atemschaukel. Frankfurt am Main, 2016.
7. *Müller H.* In der Falle. Politik — Sprache — Poesie. Bonner Poetik Vorlesung. Göttingen, 2009.

М. В. СТРОГАНОВ¹

**О «ЧЕЛОВЕКОВЕДЕНИИ»
КАК МЕТОДЕ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ
К литературным отношениям Грибоедова и Пушкина***

В статье рассматриваются обстоятельства создания Грибоедовым и Пушкиным нескольких произведений, неожиданные, но очевидные связи между ними. Показывается, что их художественные особенности определяются не только литературными, но и жизненными обстоятельствами, человеческими взаимоотношениями. Доказывается необходимость изучения реальной жизни, которой жили авторы, — без знания её невозможно реально оценить и описать художественные особенности их произведений. Ключевой тезис статьи: писателями движут только человеческие интересы, а смыслы созданных ими текстов лежат за их пределами. Смысл текста порождается в результате творческого диалога текста и его читателя. Продуктом этого общения текста и реального читателя является произведение. Исследователь изучает не текст, а то производное, тот смысл, который сформировался у него в результате общения с текстом.

Ключевые слова: А. С. Грибоедов, А. С. Пушкин, история литературы, теория литературы, человековедение, терминология, интертекст, «Горе от ума», «Евгений Онегин», Ф. В. Булгарин.

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

* **От редакции.** Мы намеренно поставили статью М. В. Строганова последней в разделе «Литературоведение», перед разделом «Общественные науки». Её содержание и смысл выходят за границы науки о литературе и связаны также с вопросами эстетики, психологии творчества, человеческих взаимоотношений в целом. Наряду с этим должны отметить: нам особенно отраднo, что в своих научных построениях Михаил Викторович давно применяет горьковское определение словесного творчества как «человековедения» (см., например: *Строганов М. В.* Литературоведение как человековедение: Работы разных лет. Тверь: Золотая буква, 2002). Давно обретя афористическую силу, это определение (см. у А. М. Горького: «Ответное слово [на торжественном заседании Центрального бюро краеведения 12 июня 1928 г.]»; «Беседы о ремесле», II), разумеется, нуждается в научной кодификации, терминологической определённости. Обоснованность этого литературоведчески убедительно и стилистически изящно показана М. В. Строгановым.

Мы будем говорить о литературных отношениях Пушкина и Грибоедова, стремясь понять, что же означают эти литературные отношения и как они соотносятся с отношениями литераторов-людей. Свой метод построения истории литературы мы называем обытовленно — человековедением, хотя терминологически грамотно его следовало бы называть антропологическим методом. Однако в последнее время на этот термин навешали столько значений, что они только запутывают вопрос.

1. ЭПИГРАММА, или ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

Специфика литературного пути Грибоедова состояла в том, что он дважды входил в литературу. Впервые в 1815 г. — с «Молодыми супругами» и эпиграммой «От Аполлона», второй раз в 1823 г. — с комедией «Горе от ума», никому ещё, впрочем, неизвестной, и небольшими сопутствующими произведениями. В 1815 г. Грибоедову было двадцать лет, и для дебютанта «Молодые супруги» были вполне respectable произведением, обещавшим большое будущее. Дебютная партия Грибоедова длилась три года и закончилась в связи с отправлением его в Персию. В 1823 г. Грибоедову было уже двадцать восемь лет. К этому времени его ровесники и даже некоторые младшие современники уже имели солидные репутации. Н. М. Загоскин, который начинал в 1815 г. вместе с Грибоедовым, стал в первой половине 1820-х гг. настолько уважаемым литератором, что с 1823 г. занимает место члена по хозяйственной части московских театров. А мальчик «Саша Пушкин» (для П. А. Катенина, единомышленника и соавтора Грибоедова, он так и останется Сашей Пушкиным) имел уже не просто репутацию, а славу. Грибоедову же приходилось начинать всё по новой, и начинать в одной упряжке с настоящими дебютантами, которые появились к этому времени.

Знакомство Грибоедова и Пушкина относится ещё ко второй половине 1817 г. [13, 83]. Они в это время принадлежали к разным литературным лагерям, и в комедии 1817 г. «Студент», написанной Грибоедовым вместе с П. А. Катениным, пародируются (в числе других произведений писателей-арзамасцев) стихи Пушкина. Но с течением времени литературные противоречия между ними постепенно сглаживаются, а к моменту второго дебюта Грибоедова мы находим следующую ситуацию. В ноябре 1823 — январе 1824 г. А. Н. Верстовский написал музыку на слова романа-баллады Пушкина «Чёрная шаль», не одну мелодию на все куплеты, а на каждый — новую, в виде кантаты и певал его дома под аккомпанемент Грибоедова [24, 95]. А 10 января 1824 г. в Москве состоялась премьера кантаты на сцене, причём высказывалось предположение, что именно Грибоедов предложил осуществить это драматическое представление [8, 136]. П. А. Булахов исполнил «Чёрную шаль» в театре Пашкова на Моховой. А. Я. Булгаков в письме к К. Я. Булгакову от 12 января 1824 г. описал, как это происходило: «Занавес поднимается, представляется комната, убранная по-молдавански; Булахов, одетый по-молдавански, сидит на диване и смотрит на лежащую перед ним чёрную шаль, ригурнель печальную играют, он поёт: “Гляжу, как безумный, на чёрную шаль” и пр. Музыка прелестна, тем же словом оканчивается; он опять садится и смотрит на шаль и поёт: “Смотрю, как безумный, на чёрную шаль, и нежную душу терзает печаль!” Занавес опускается, весь театр закричал фора, пел другой раз ещё лучше. Вызывали автора музыки, и Верстовский, молодой

человек лет 18, пришёл в ложу к Кокошкину, кланялся и благодарил публику» [см.: 10, 30–31]. «Чёрная шаль» триумфально развевалась над русской сценой как знамя романтизма. А 28 октября 1824 г. ораторию Верстовского пел на Малом театре уже трагический актёр П. С. Мочалов [14, 452], ноты Верстовского вышли в течение 1824 г. двумя изданиями, а Н. А. Полевой писал: «Едва ли кто из русских поэтов был так обласкан нашими книгопродавцами, как А. С. Пушкин, а они знают, что идёт скорее с рук. Песни Пушкина сделались народными: в деревнях поют его “Чёрную шаль”. А. Н. Верстовский с большим искусством сделал на сию песню музыку, и донныне жители Москвы не наслушаются очаровательных звуков, вполне выражающих силу стихов Пушкина» [цит. по: 19, 243]. Кс. А. Полевой вторил своему брату: «Музыка Верстовского на *Чёрную шаль* пробралась и в великолепные, и в укомные залы, и в города, и в деревни — её поёт и знать, и простой народ» [см.: 12]. Премьера водевиля «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» с музыкой того же Верстовского состоялась также в январе 1824 г. и тоже в Москве, поэтому Грибоедов не мог не сопоставить триумф «Чёрной шали» и весьма относительный успех «Кто брат, кто сестра».

При этом игровая площадка существенно изменилась. Грибоедов свой первый дебют разыграл в Петербурге, второе его вхождение в литературу началось в Москве, куда он вернулся в отпуск из Персии и Закавказья. На месте строго поляризованного противостояния архаистов и новаторов середины 1810-х гг. он видит какое-то броуновское движение, создающее диффузную (о синтезе говорить ещё рано) атмосферу середины 1820-х. В это время К. Ф. Рылеев и А. А. Бестужев печатали в альманахе «Полярная звезда» всех — без разбора их литературных позиций. Тем более это касалось Москвы, где в «Мнемозине» В. Ф. Одоевского и В. К. Кюхельбекера мы находим авторов хороших, но безотносительно их литературной ориентации.

Всё это мы обычно не учитываем и это второе вхождение Грибоедова в литературу интерпретируем как проявление его литературной эволюции. Мы исходим из того, что Грибоедов был в молодости убеждённым архаистом. И нас удивляет, почему, вернувшись в начале осени 1823 г. из деревни Бегичева в Москву и дорабатывая текст «Горя от ума», он между делом вместе со своим новым знакомцем князем П. А. Вяземским написал комедию к бенефису московской актрисы М. Д. Львовой-Синецкой «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом». Вяземский — старый арзамасец, человек партии и очень непримиримый. Грибоедов ещё более человек партии и не менее непримиримый. И вдруг — такое странное объединение. Вот это объединение мы и объясняли собственно литературными причинами, литературной эволюцией писателей. И мы говорили, что Грибоедов перестал ощущать себя бойцом из лагеря архаистов и осознал свою близость к новаторам. А Вяземский, говорили мы, проделал, со своей стороны, аналогичную эволюцию в противоположном направлении: перестал ощущать себя бойцом из лагеря новаторов и осознал свою близость к архаистам. Однако это сближение едва ли зависело от эволюции их литературных позиций, так как на самом деле изменились не сами писатели, а соотношение литературных лагерей, и фронты литературной войны стали пролегать теперь уже по другим местам и в других направлениях. В результате этой новой конфронтации Вяземский и Грибоедов оказались в окружении новых общих литературных противников, что и содействовало их сближению.

С этой точки зрения весьма большое значение приобретает одно воспоминание С. Н. Бегичева о том, что «для открытия нового театра в Москве, осенью 1823 года, располагал он [Грибоедов] написать в стихах пролог в двух актах, под названием “Юность вещего”. При поднятии занавеса юноша-рыбак Ломоносов спит на берегу Ледовитого моря и видит обаятельный сон, сначала разные волшебные явления, потом муз, которые призывают его, и, наконец, весь Олимп во всём его величии. Он просыпается в каком-то очаровании; сон этот не выходит из его памяти, преследует его и в море и на необитаемом острове, куда с прочими рыбаками отправляется он за рыбным промыслом. Душа его получила жажду познания чего-то высшего, им не ведомого, и он убегает из отеческого дома. При открытии занавеса во втором акте Ломоносов в Москве, стоит на Красной площади. Далее я не помню. <...> Пролога он написать не успел, а театр открылся» [5, 29].

Открытие вновь отстроенного (после пожара 1812 года) Большого Императорского театра в Москве состоялось 6 января 1825 г., однако в этот день был исполнен пролог «Торжество муз», который написал литературный оппонент Грибоедова М. А. Дмитриев. Из слов Бегичева следует, что первоначально директор московских театров Ф. Ф. Кокошкин заказал пролог Грибоедову, но когда тот не выполнил этот заказ, он поручил написать другой пролог Дмитриеву, который успешно справился с задачей. И совершенно ясно, что тема была заказной, так как сюжеты «Торжество муз» в России (=на Севере) и «Юность вещего» — это два варианта одной и той же темы: ‘призвание русского искусства к служению’. Другое дело, что Грибоедов предполагал изобразить сам процесс этого призвания (призывания) в лице Ломоносова, а Дмитриев продемонстрировал уже результаты этого призвания.

Однако что означают слова Бегичева «пролога он написать не успел»? С весны 1823 до января 1825 г. времени было более чем достаточно. Более того, с этим заказом связан, как мы полагаем, вольный перевод «Пролога в театре» из Гёте, который Грибоедов назвал «Отрывок из Гёте». Возможно, что, не удовлетворяясь сюжетом из жизни Ломоносова, Грибоедов решил найти нужные ему темы и образы в «Прологе в театре» Гёте и быстро переводит его вместо «Юности вещего». Однако Кокошкин не соглашается с такой заменой, тем более что это переводное произведение, а он хотел родное, отечественное «торжество муз», и он заказывает пролог Дмитриеву. Но возможен и другой ход событий. Грибоедов уезжает летом 1824 г. в Петербург и не сдаёт вовремя обещанную работу, тогда Кокошкин заказывает пролог Дмитриеву. Разозлившийся Грибоедов переводит «Пролог в театре», высмеивая в образе Директора самого Кокошкина. В любом случае эти произведения оказываются связанными друг с другом. И в несомненной связи с ними находится полемика вокруг водевиля «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом».

Самыми активными участниками этой полемики были М. А. Дмитриев и А. И. Писарев, которые выступили с рядом эпиграмм на водевиль Грибоедова и Вяземского «Кто брат, кто сестра» [35, 183–184], а позднее — с критическими статьями на опубликованные фрагменты «Горя от ума». Они были литературными противниками и бывших архаистов, и бывших новаторов-арзамасцев и группировались в Москве вокруг журнала «Вестник Европы». Этот небольшой круг литераторов эклектической ориентации активно выступал как против новаций пушкинской поэзии, так и против произведений Грибо-

едова. Дмитриев и Писарев были самыми активными, но не единственными авторами эпиграмм на водевиль Грибоедова и Вяземского. Помимо их эпиграмм существует ещё одна — анонимная и не учтённая исследователями. Эта эпиграмма сохранилась в альбоме стихотворений, принадлежавшем А. П. Голенищевой-Кутузовой, дочери куратора Московского университета (1810–1816) и поэта П. И. Голенищева-Кутузова, которая впоследствии стала женой Ф. Н. Глинки. Текст этот называется «Экспромт на куплеты о зевоте в водевиле Брат и сестра», и поскольку он ещё не известен научной обществу, есть необходимость остановиться на нем подробнее.

«Куплеты о зевоте» — это музыкальный номер 22 из 20-го явления водевиля Грибоедова и Вяземского; текст этого номера написал Вяземский. В этом явлении слуга Андрей поёт:

Жизнь наша сон! всё песнь одна!
Или ко сну, или со сна!

Одно всё водится издавна:
Родятся люди, люди мрут
И кое-как пока живут;
Куда как это всё забавно!
Как не зевать? всё — песнь одна:
Или ко сну, или со сна.

Иной зевает от безделья,
Зевают многие от дел,
Иной зевает, что не ел,
Другой зевает, что с похмелья!
Как не зевать *и проч.*

Актёр в своей зевает роле,
Зевотой зритель давит свист,
Зевая, пишет журналист,
А сускрибент зевает боле!
Как не зевать *и проч.*

Я холост был, зевал без счёта,
Подумал завестись домком
И взял жену, чтоб жить вдвоём,
И вдвое забрала зевота!
Как не зевать *и проч.* (См: 6, 2, 185)¹.

Эпиграмма построена в форме пародии и представляет собой ещё один куплет этой песенки, который направлен, как и положено в эпиграмме, против авторов водевиля:

В театр завела охота,
Но я от сна собирался вон.
По счастью только что зевота
Мой разогнала тяжкий сон².

¹ Цитаты по этому изданию приводятся с указанием в тексте в скобках тома (арабской цифрой) и страницы.

² Место нахождения — Государственный архив Тверской области. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1119. Л. 40.

Пародия, впрочем, не сохраняет строфическое строение куплета и вместо опоясывающей рифмовки четверостишие имеет обычную перекрёстную рифму. Из этого следует, что певческое исполнение пародии не предполагалось, достаточным считалось указание на предмет пародии и на зевоту как тему пародируемых куплетов.

Авторами этой пародии-эпиграммы могли быть и Дмитриев с Писаревым, хотя странно в таком случае, почему она выпала из общего поля зрения, в то время как все остальные широко известны. И именно поэтому мы полагаем, что автор этой эпиграммы — сам П. И. Голенищев-Кутузов, бывший в своё время почётным членом шишковской «Беседы любителей русского слова» и яростным противником Н. М. Карамзина. Не случайно же эта эпиграмма оказалась в альбоме его дочери. Голенищев-Кутузов был в это время уже в отставке, но интереса к литературе он не только не утратил, но, напротив, с ещё большим усердием занимался литературой.

У нас нет никаких оснований для того, чтобы называть всю эту перепалку между Грибоедовым и Вяземским, с одной стороны, и Дмитриевым, Писаревым (и третьих лиц) — с другой, литературной полемикой. Авторы обеих партий писали в одной и той же манере, в одном и том же жанре, для одного и того же театра. Писарев, который в это время сам стал писать водевили, ревновал к успеху других авторов, писавших в том же жанре. Поэтому перепалка имела бытовой характер и сводилась к выяснению, кто будет более в чести у театральной дирекции, чей пролог поставят: «Юность вещего» Грибоедова или «Торжество муз» Дмитриева. Человеческие страсти вовсе не чужды литераторам, хотя очень часто они пытаются прикрыть свои «слишком человеческие» заботы высокими литературными интересами. Бытовой характер перепалки завёл вскоре всех её участников в тупик.

В начале лета 1824 г. Грибоедов уехал в Петербург, который встретил его как триумфатора. Слава бежала впереди творца, и это льстило Грибоедову, впервые добившемуся подлинного литературного успеха. Он с радостью перечисляет С. Н. Бегичеву, когда и у кого читал свою комедию, передаёт отзывы и радуется жизни. Новые знакомства в литературных кругах, возобновление старых — всё это кружило голову. Ф. В. Булгарин, втёршийся в доверие и стремившийся во всём угодить Грибоедову, пишет льстивый фельетон, где противопоставляет своего нового друга писателям пушкинского круга, и тут трудно разобрать, что в большей степени руководило им: то ли искреннее восхищение Грибоедовым, то ли стремление насолить А. А. Дельвигу и Е. А. Боратынскому. Грибоедов смущён и даже немного рассержен, но гнев проходит, поскольку лесть всегда приятна. Издатели альманаха «Полярная звезда» К. Ф. Рылеев и А. А. Бестужев обхаживают Грибоедова и как автора острой политической комедии-сатиры, и как потенциального участника их тайной организации. Грибоедов пишет лирические пьесы, но не случайные, а всё программного характера. Ещё в Москве он сделал вольный перевод одного библейского псалма — «Давид», теперь он создаёт вольный же перевод «Пролога в театре» из Гёте и называет его «Отрывок из Гёте». В обоих произведениях он создаёт образ поэта — глашатая высоких истин, которому доступны все тайны жизни. Это он сам — так, во всяком случае, он понимает себя.

Теперь, когда мы узнали все эти отношения, литературной эволюцией написание водевиля «Кто брат, кто сестра» совместно с князем Вяземским

объяснять уже нельзя. И точно так же не литературными, а чисто человеческими отношениями объясняются и эпиграммы Писарева и Дмитриева (и третьих лиц) на этот водевиль. Всё дело, оказывается, не в литературных, а в человеческих отношениях. И таким же точно образом всё обстоит и с другими текстами. Только наше незнание бытовых обстоятельств появления на свет тех или иных художественных форм заставляет нас говорить о литературной эволюции. На самом же деле всё сводится к литературному генезису, к человеческим объяснениям тех или иных текстов как поступков.

Мы можем обманывать себя и изучать рифмы, строфы и композицию. Мы можем изучать нарратив и интертекст. Но мы делаем это только тогда, когда не знаем той реальной жизни, которой жили наши авторы. Только наше незнание реальной жизни обращает нас к описанию художественных особенностей. Но чем ближе мы всматриваемся в реальную жизнь писателей, чем ярче проступают нам их человеческие черты, тем всё более и более мы понимаем, что писателями движут только человеческие интересы. Рассказать (а то и посплетничать) о том и о сём — вот интерес человеческой жизни, следовательно, и литературы. И пора уже перестать стыдиться своей человеческой природы, своего интереса в литературе — к человеку.

2. ГРИБОЕДОВ ЗА ПУШКИНЫМ, или СТИХОТВОРЕНИЕ ГРИБОЕДОВА «ТЕЛЕШОВОЙ»

Грибоедов приехал в Петербург в начале лета 1825 г. И здесь он вступил в соревнование с самим Пушкиным и с самим военным губернатором Петербурга графом М. А. Милорадовичем и написал стихотворение, посвящённое балерине Телешовой. Соперник самого Пушкина, соперник самого Милорадовича! Всё это льстило самолюбию.

Стихотворение Грибоедова «Телешовой. В балете “Руслан и Людмила”, где она является обольщать витязя» хорошо известно и обстоятельно прокомментировано. Внешне оно кажется очень простым и не вызывающим никаких трудностей. Однако весьма существенная связь этого стихотворения с пушкинским «Евгением Онегиным» была зафиксирована исследователями в печати довольно поздно [32, 689]. В самое же последнее время эта связь — влияние Пушкина на Грибоедова, а точнее: сознательная ориентация Грибоедова на Пушкина — называется не бесспорной, но только «возможной» [1, 495]. Впрочем, автору настоящих заметок уже приходилось высказываться о том, что эта ориентация была, бесспорно, сознательной и прямой [см.: 26, 126; 25, 317]. Смею надеяться, что предложенный материал будет способствовать прояснению этого вопроса.

Историю создания стихотворения мы знаем со слов самого автора, однако никто не пытался верифицировать эту информацию. В письме к С. Н. Бегичеву от 4 января 1825 г. (том самом письме, которое он написал в день своего рождения и сообщил свой возраст) Грибоедов писал: «Даже насчёт любви моей будь беззаботен; я расхолодел, хотя моя Людмила час от часу более ко мне жмётся. I № “Сына отечества” разгадал тебе загадку. Скажу тебе коротко, как это всё завязалось. Долго я жил уединён от всех, вдруг тоска выехала на белый свет, куда, как не к Шаховскому? Там по крайней мере можно гулять смелою рукою по лебяжьему пуху милых грудей etc. В три, четыре вечера Т[елешова] меня с ума свела, и тем легче, что в первый раз и сама свылась

с тем чувством, от которого я в грешной моей жизни чернее угля выгорел. И то для меня заманчиво было, что соперником у меня Милорадович, глуп, хвастлив, идол Шаховского, который ему подличает. Оба скоты! Я этого *chevalier bavard* [болтливый рыцаря] бесил ежедневно, возбуждал против себя негодование всего дома, потом стрелял каким-нибудь тряпичным подарком в Ежову, и опять мирился, и опять ссорился. Между тем Т[елешова] до такой степени в три недели нашей симпатии успела... в танцах, что здесь не могли ей надивиться, всякий спрашивал её, отчего такая прелестная перемана? такое совершенство? А я, одадь стоя, торжествовал; наконец у меня зашло рифмами, которые ты, вероятно, читал. Представь себе, с тех пор я остыл, реже вижу, чтоб не разочароваться. Или то меня с ног сшибло, что теперь всё так открыто, завеса отдёрнута, сам целому городу пропечатал мою тайну, и с тех пор радость мне не в радость. — Рассмейся» (6, 3, 85). Следует учесть, что мы не знаем, откуда Бегичев узнал про этот любовный роман Грибоедова, хотя бесспорно, что он знал о нём ещё до письма Грибоедова, о чём свидетельствуют такие слова: «на счёт любви моей будь беззаботен; я расхолодел», «1 № “Сына отечества” разгадал тебе загадку».

Сначала напомним то, что уже известно об этом стихотворении. Упоминаемая в письме Т — это Екатерина Александровна Телешова (1804–1857), ученица Ш. Дидло, танцовщица Петербургского императорского театра, дебютировавшая в 1823 г. Наибольшим успехом пользовались её не собственно танцевальные, но пантомимные роли, относящиеся к более позднему времени: Федра в «Федре и Ипполите» К. А. Кавоса и П. Ф. Турика, балетмейстер Ш. Л. Дидло (1825), Фенелла в опере Даниэля Обера «Мазаньелло, или Немая из Португи» (1828, в России из цензурных соображений опера называлась «Фенелла») и проч. Вместе с тем за два дебютных года она добивается на сцене значительной популярности, о чём свидетельствует помещение её портрета в альманахе «Русская Талия на 1825 год» со следующей характеристикой: «Сия юная питомица Терпсихоры, отличная в трудном искусстве пантомимы, все свои роли разыгрывает с необыкновенною приятностию и редким успехом. Она подаёт ещё большие надежды привязанностию своею к драматическому искусству и постепенным стремлением к усовершентию» [см.: 22]. Совершенно очевидно, что пантомимный, то есть характерный, танец, о котором с таким восторгом пишет «Русская Талия», чаще всего является принадлежностью не главных, а второстепенных ролей в балете и исполняется на полной стопе, в то время как премьерные партии исполняются по преимуществу на пуантах. Фенелла и Федра в данном случае — это исключение. Так что можно вполне определённо предполагать, что Телешова на роль примы ещё претендовать не могла. Compliments «Русской Талии» звучали в виде аванса. Но, возможно, эти комплименты были отчасти данью высокому покровителю Телешовой.

2 декабря 1824 г. на петербургском театре состоялась премьера балета на музыку Ф. Е. Шольца «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», в основу которого была положена опубликованная только в 1820 г. поэма Пушкина. Автором либретто балета был А. П. Глушковский, который и поставил его на московской сцене ещё 16 декабря 1821 г. В Петербурге постановщиками балета были Ш. Л. Дидло и О. Пуаро, а главную роль — Людмилы — в этом балете исполняла истинная настоящая прима петербургской сцены Е. И. Истомина. Телешова же исполняла роль ним-

фы Аспарухи — не главную, а второстепенную и не сквозную роль, при исполнении которой основное значение приобретал танец пантомимный, свойственный характерным ролям.

В этом пятиактном балете в четвёртом действии Руслан попадает в сад Черномора, где его пытаются соблазнить три нимфы; «всякий раз, когда Руслан уже готов поддаться искушению нимф, раздаётся удар грома и появляется надпись на камне: “Неверный”». «Третья нимфа занимает Руслана своими танцами. Начинается центральная сцена балета. Эту нимфу (Аспаруху) в петербургском спектакле танцевала Телешова <...>. Третья нимфа <...> с большим старанием начинает танцевать и в это время подносит ему кубок, наполненный ядом. Слепленный красотой, рыцарь хочет исполнить предложение обольстительницы <...> Но силы добра торжествуют. Из кубка нимфы вырывается пламя. Руслан приходит в себя и бросается с оружием на коварных волшебниц» [либретто балета см.: 21; пересказ содержания балета см. также: 9, 221–223]. Ясно, что роль злой волшебницы была вовсе не премьерной и что в танце Аспарухи (одно имя чего стоит для русского слуха: старуха Аспаруха!) должны были проявиться одновременно и сладострастные, и характерные её черты. Руслана должна соблазнять женщина если и красивая, то непременно злая. Учитывать все эти особенности данной роли нам необходимо для восприятия стихотворения Грибоедова.

О, кто она? — Любовь, Харита
Иль Пери, для страны иной
Эдем покинула родной,
Тончайшим облаком обвита?
И вдруг — как ветр ея полёт!
Звездой рассыплется, мгновенно
Блеснёт, исчезнет, воздух вьёт
Стопою, свыше окриленной...
Не так ли наш лелеет дух
Отрадное во сне виденье,
Когда задремлет взор и слух,
Но бодро в нас воображенья! —
Улыбка внятная без слов,
Небрежно спущенный покров,
Как будто влаги облиянье;
Прерывно персей волнованье,
И томной думы полон взор:
Созданье выпренного мира
Скользит, как по зыбям эфира
Несется лёгкий метеор.

Зачем манишь рукою нежной?
Зачем влечёшь из дальних стран
Пришельца в плен твой неизбежный,
К страданью неисцельных ран?
Уже не твёрды заклинаньем
Броня, и щит его, и шлем;
Не истомляй его желаньем,
Не сожигай его огнем
В лице, в груди горящей страсти
И негой распалённых чувств! (6, 2, 224—225).

Премьера балета «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» состоялась 8 декабря 1824 г., а 4 января 1825 г. датировано письмо Грибоедова к С. Н. Бегичеву. Цензурное разрешение на публикацию первой главы «Евгения Онегина», где описан танец Истоминой, послуживший образцом для описания танца Телешовой, было дано 29 декабря 1824 г., но сам фрагмент с описанием танца был опубликован в альманахе Ф. В. Булгарина «Русская Талия», который вышел в свет 11 декабря 1824. Таким образом, между 11 декабря и 4 января как раз и находятся те «три недели», в течение которых Телешова так преуспела в танцах, а Грибоедов — в стихосложении. Это уточнение датировки ещё более убеждает нас в том, что «пушкинский след» в грибоедовском стихотворении не «возможен», а «очевиден».

А ещё более укрепляет нашу уверенность в этом другой не прокомментированный фрагмент из письма Грибоедова: «И то для меня заманчиво было, что соперником у меня Милорадович, глуп, хвастлив, идол Шаховского, который ему подличает. Оба скоты! Я этого *chevalier bavard* бесил ежедневно, возбуждал против себя негодование всего дома, потом стрелял каким-нибудь тряпичным подарком в Ежову, и опять мирился, и опять ссорился». Как видим, граф М. А. Милорадович также ухаживал за Телешовой, чем и возбуждал недовольство Грибоедова. И это ставит перед нами новый интересный вопрос.

По поводу соперничества Грибоедова и Милорадовича сохранилось помимо этого письма ещё одно довольно ясное и вместе с тем не простое для понимания свидетельство: «Известны в “Онегине” стихи об Истоминой, стихи воздушные, игривые, очаровательные, как была сама эта танцовщица. После Истоминой славилась Телешова. Во время появления первой главы “Онегина” за молодой танцовщицей ухаживал не молодой уже, но всё ещё любезный граф Милорадович. Ему чрезвычайно хотелось, чтобы кто-нибудь из поэтов прославил его любимицу так, как Пушкин прославил Истому. Многие подносили графу свои опыты, но он всегда оставался недоволен.

— Нет, — говорил он, — всё не то; главное нет вот этого, как она ножкой-то об ножку бьёт!» [20, 690].

Интерпретировать это воспоминание можно разными способами. Можно, во-первых, предположить, что Грибоедов начал писать стихотворение прямо по заказу Милорадовича, в связи с этим познакомился с Телешовой, а в итоге и отбил её у не юного графа Милорадовича, который родился в 1771 г. и имел, следовательно, в 1824 году 53 года. Но, во-вторых, можно предположить, что Грибоедов написал стихотворение не по заказу, а по собственному влечению и увлечению. Однако Милорадович не обрадовался этому стихотворению, так как Грибоедов отбил у него Телешову, оставалось только сетовать, что «всё не то; главное нет вот этого, как она ножкой-то об ножку бьёт!»

В любом случае стихотворение Грибоедова вызывало в памяти сопоставление Телешовой с Истоминой: одна «быстрой ножкой ножку бьёт», и другая «воздух вьёт стопою, свыше окриленной». Телешову Грибоедов отбил у Милорадовича, а Истому увёз в свое время от одного обожателя к другому, из-за чего и состоялась известная дуэль В. А. Шереметева и А. П. Завадовского. Истому прославил Пушкин, Телешову хотел прославить Грибоедов. Правда, у Истоминой была ножка, а у Телешовой оказалась стопа, слово более «высокое», но едва ли более женственное. Но Пушкин не был лично заинтересован в Истоминой и не намеревался обольщать её своими стихами,

а Грибоедов мало того что влюбил в себя Телешову, но и сам влюбился в неё, правда, на время: «Представь себе, с тех пор я остыл, реже вижусь, чтоб не разочароваться. Или то меня с ног сшибло, что теперь всё так открыто, завеса отдёрнута, сам целому городу пропечатал мою тайну, и с тех пор радость мне не в радость. — Рассмейся».

Главное, однако, заключается в другом. Пока мы не знали обстоятельств создания этого стихотворения Грибоедова, мы с чистой совестью интерпретировали его появление литературной эволюцией писателя. Но дело сводится вовсе не к изменению литературной позиции Грибоедова. Дело в другом. Узнав о намерении Милорадовича склонить Телешову к близким отношениям с помощью заказного стихотворения, в котором балерина была бы описана не хуже, чем Истомина у Пушкина, Грибоедов пишет это стихотворение — и уводит Телешову от Милорадовича. Или: получив от Милорадовича заказ, Грибоедов написал стихотворение, но в этом игровом процессе и сам увлёкся, и соблазнил балерину. Почему бы и нет? Увёз же он Истому от своего знакомого Шереметева, который жил с ней, к своему приятелю — влюблённому в неё графу Завадовскому.

3. ОБЩИЙ ВЗГЛЯД, или БЕЗ НАЗВАНИЯ

Примерно в то же самое время, когда Грибоедов писал стихи Телешовой, Пушкин читал комедию «Горе от ума», которую ему в Михайловское привёз И. И. Пущин. Отзыв Пушкина о «Горе от ума» в концентрированной форме дан в письме к Вяземскому от 28 января 1825 г.: «Читал я Чацкого — много ума и смешного в стихах, но во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины. Чацкий совсем не умный человек — но Грибоедов очень умён»¹.

Этот отзыв весьма характерен для кругов, которые не принимали политического радикализма декабристов. Пушкин полагал характернейшей чертой современного человека «преждевременную старость души» (XIII, 52) и положил её в основу характера Евгения Онегина. Разумеется, он не мог принять энтузиазма Чацкого, который казался смешным и слишком экзальтированным. Для самого Онегина таким представлялся Ленский:

Он слушал Ленского с улыбкой.
Поэта пылкий разговор,
И ум ещё в сужденьях зыбкой,
И вечно вдохновенный взор, —
Онегину всё было ново:
Он охладительное слово
В устах старался удержать
И думал: глупо мне мешать
Его минутному блаженству:
И без меня пора придёт;
Пускай покамест он живёт
Да верит мира совершенству;
Простим горячке юных лет
И юный жар и юный бред (VI, 37–38).

¹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. [Л.]: Изд. АН СССР, 1937. Т. XIII. С. 137. Далее цитаты по этому изданию приводятся с указанием в тексте в скобках тома (римской цифрой) и страницы.

Но сразу признав в письме к А. А. Бестужеву от конца января 1825 г., что «половина» стихов «Горя от ума» «должны войти в поговорку» (XIII, 139), Пушкин вскоре же начинает использовать их в «Евгении Онегине». Первое обращение Пушкина к тексту «Горя от ума» в «Евгении Онегине» — это прямая цитата, отмеченная им самим в примечаниях. Получив вызов Ленского на дуэль, Онегин думает, что он должен был «обезоружить младое сердце», помириться с Ленским. Но боясь, что Зарецкий истолкует его отказ от дуэли как трусость, Онегин принимает вызов. Размышления героя Автор заключает словами:

И вот общественное мненье!
Пружина чести, наш кумир!
И вот на чём вертится мир! (VI, 122)

К стиху 12 сделано примечание: «Стих Грибоедова» (VI, 194). Это действительно слова Чацкого, где герой, узнавший о себе сплетню, говорит:

Чьё это сочиненье!
Поверили глупцы, другим передают,
Старухи вмиг тревогу бьют,
И вот общественное мненье! (6, 1, 113).

Между январём 1825 г., когда Пушкин познакомился с «Горем от ума», и серединой 1826 г., когда, очевидно, писалась шестая глава, произошло восстание декабристов, поражение которого сняло вопрос о тактике политической борьбы и актуализировало проблему оппозиционности человека политическому режиму и власти. Если и раньше отказ от государственной службы был знаком политического протеста [15, 48–52], то теперь этот отказ приобретает тотальный и вполне сознательный характер [27, 23]. Поэтому грибоедовские цитаты и реминисценции становятся обязательными как при характеристике Онегина, так и при изображении того круга людей, который противоположен ему.

Грибоедовское присутствие сказывается уже в эпиграфе к седьмой главе в «Евгении Онегине», построенном из трёх цитат. Сначала приведены утвердительные слова И. И. Дмитриева: «Москва, России дочь любима, Где равную тебе сыскать?» Потом стих Е. А. Боратынского с риторическим вопросом, который в таком изолированном виде можно прочесть и как некоторое сомнение: «Как не любить родной Москвы?» И наконец — слова Грибоедова: «Гоненье на Москву! что значит видеть свет! Где ж лучше? — Где нас нет». Ср. у Грибоедова:

София
Гоненье на Москву. Что значит видеть свет!
Где ж лучше?
Чацкий
Где нас нет.

Оценки Москвы в этом эпиграфе движутся от бесспорного признания (Дмитриев) к некоторому сомнению и скепсису (Боратынский), а в итоге Пушкин вспоминает поговорочное речение Грибоедова, которое суммирует наблюдения над природой человеческой психики (хорошо только там, где нас нет), поэтому «гоненье на Москву» оказывается отчасти и несправедливо. Москва, изображённая в седьмой главе «Евгения Онегина», — это

законсервированная в своей неподвижности «допожарная» Москва, Москва «века минувшего». Вот почему обращение к «Горе от ума» оказалось здесь просто неизбежно:

Но в них не видно перемены:
 Всё в них на старый образец:
 У тётушки княжны Елены
 Всё тот же тюлевый чепец;
 Всё белится Лукерья Львовна,
 Всё то же лжёт Любовь Петровна,
 Иван Петрович так же глуп,
 Сёмен Петрович так же скуп.
 У Пелагеи Николавны
 Всё тот же друг мосьё Финмуш,
 И тот же шпиц, и тот же муж;
 А он, всё клуба член исправный,
 Всё так же смирен, так же глух,
 И так же ест и пьёт за двух (VI, 158).

Пушкин подражает здесь самой конструкции сатирических монологов Чацкого:

Ну что ваш батюшка? всё Английского клуба
 Старинный, верный член до гроба?
 Ваш дядюшка отпрыгал ли свой век?
 А этот... (6, 1, 27).

Кроме того, здесь мы видим длинный ряд конкретных реминисценций. Муж Пелагеи Николавны — такой же «верный член до гроба» Английского клуба, как и Фамусов. «Друг» её «мосьё Финмуш» (по-французски ‘плут’, ‘пройдоха’ [см.: 30, 88; 34, 130]) — это отголосок предположения Чацкого о Гильоме, «французе, подбитом ветерком», который может быть женат на любой московской барыне. Замечание, что муж Пелагеи Николавны «так же ест и пьёт за двух», по-своему перекликается со словами Фамусова о том, что на званных обедах в Москве «ешь три часа, а в три дни не сварится». Наконец, «тот же шпиц и тот же муж» отсылают нас сначала к словам Натальи Дмитриевны Горич «Мой муж — прелестный муж», а потом к словам Молчалина «Ваш шпиц — прелестный шпиц». Синтаксическое сходство формул и известную «синонимию» их значения Пушкин закрепил смежным употреблением. Сам муж Пелагеи Николавны «так же смирен, так же глух», как и князь Тугоуховский, которому его супруга командует то подойти к Чацкому с приглашением в дом, то возвращает его обратно, при этом он ещё и глух — в простом соответствии со своей фамилией: «Он ничего не слышит», — говорит о нём Графиня бабушка. Наконец, можно отметить и более отдалённые реминисценции: «всё тот же тюлевый чепец» «княжны Елены» — чуть ли не «тюрлюрю атласный» Наталья Дмитриевна или «эшарп» 3-й княжны Тугоуховской. Вся строфа перегружена грибоедовскими образами, и Пушкин нагнетает их вполне сознательно. А в предыдущей строфе есть ещё одна реминисценция из Грибоедова: родственницы Татьяны вспоминают:

Как Таня выросла! Давно ль
 Я, кажется, тебя крестила?
 А я так на руки брала!
 А я так пряником кормила (VI, 158).

Ситуационно всё это напоминает (а возможно, и сознательно сориентировано) на реплику Хлэстовой о Чацком: «Я за уши его дирала, только мало». И следует учитывать, что все эти воспоминания о комедии Грибоедова могли появиться у Пушкина только после неоднократного перечитывания её по возвращении из ссылки, что свидетельствует о несомненном интересе Пушкина к этой комедии.

Описание неизменности и устойчивости московской дворянской жизни восходит у Пушкина к его же сатирическому описанию русской жизни в начале XIX в. в «Тени Фонвизина» (1815):

Мертвец в России очутился.
Он ищет новости какой.
Но свет ни в чём не пременился,
Всё идет той же чередой:
Всё так же люди лицемерят,
Всё те же песенки поют,
Клеветникам как прежде верят,
Как прежде все дела текут... (I, 156–157).

В черновиках седьмой главы, когда ещё не было строфы о родственниках Татьяны, мы находим такой набросок:

Как [живо] колкий Грибоедов
В сатире внуков описал
Как описал Ф<он> В<изин> дедов
[Созвал он] [всю] Москву на бал» (VI, 461).

Но если в «Тени Фонвизина» неизменность и устойчивость косной жизни показана как норма, общая для всех людей вообще, то в «Евгении Онегине» неизменность и устойчивость отмечают лишь жизнь косной грибоедовской Москвы. В «<Путешествие из Москвы в Петербург>» (1834) Пушкин отмечал, что «Горе от ума есть уже картина обветшала. Вы в Москве уже не найдёте ни Фамусова, который всякому рад, и французику из Бордо, и кн. П.<стру> Ил.<ыичу>, и Загорецкому, и Скалозубу, и Чацкому, — ни Т.<атьяны> Ю.<рьевны>, которая Балы даёт нельзя <богаче> etc. Хлэстова в могиле, Репетилов уехал в деревню»; «Но куда девались балы, пиры, невесты, чудачки и проказники? Куда девалась эта суетная, блестящая милая Москва, Москва, воспетая Дмитриевым и Баратынским, куда девалась эта шумная, праздная, безрасчётная детская м.<осковская> жизнь?» (II, 241, 240). Надо отметить, что в 1834 г., упоминая «Москву, воспетую Дмитриевым и Баратынским», Пушкин указывает на эпиграфы из них к седьмой главе в «Евгении Онегине», но не называет Грибоедова — третьего в этом же ряду. Когда «грибоедовская Москва» умерла, недостатки её, о которых теперь вспоминается ностальгически, вроде бы как и не столь неприятны, лучше бы, кажется, они были, если они такая необходимая принадлежность старого родового дворянства.

Но в 1828 г., когда создавалась седьмая глава «Евгения Онегина», картина «грибоедовской Москвы» освещалась ещё сатирическим светом. Для этого, впрочем, есть ещё одно объяснение. Нарисовав сатирически московский «свет» (подобно Грибоедову), Пушкин мог (подобно ему же) противопоставить свету своих положительных героев, сначала Татьяну, потом Онегина. Чацкий поначалу не казался Пушкину «умным человеком», но потом, когда

общественная обстановка в стране существенно изменилась, стало вполне естественным такое сближение Онегина и Чацкого, которое и было дано в восьмой главе романа. Онегин странствовал по России три года (столько же, сколько путешествует «в чужих краях» и Чацкий), потом

возвратился и попал,
Как Чацкий, с корабля на бал (VI, 171).

Пушкин и говорит-то здесь слогом Грибоедовской комедии, острым слогом, также вошедшим «в поговорку». Надо, кстати, отметить, что и в начале той же строфы есть ещё один намёк на «Горе от ума», на Чацкого. Когда Пушкин говорит про Онегина, что «им овладело беспокойство, Охота к перемене мест...» (VI, 170) — он явно напоминает нам слова самого Чацкого о своих чувствах, «которые во мне ни даль не охладила, Ни развлечения, ни перемена мест».

Ю. М. Лотман справедливо писал, что «сопоставление Онегина с Чацким характерно для тенденции восьмой главы к “реабилитации” героя» [15, 351]. И хотя мы не вполне согласны с мнением Ю. М. Лотмана о том, что ранее Пушкин оценивал Онегина только скептически, но повышение авторского сочувствия к нему в восьмой главе совершенно очевидно. Онегин воспринимается Пушкиным как не «посредственность». Когда «свет» стремится очернить Онегина, Автор отвечает ему пылкой инвективой:

Зачем же так неблагоклонно
Вы отзываетесь о нём?
За то ль, что мы неугомонно
Хлопочем, судим обо всём, <...>
И что посредственность одна
Нам по плечу и не странна? (VI, 169).

Онегин очевидно выше «посредственности» «модного света». И в этом отношении он очевидно похож на Чацкого, одного «умного» (по Грибоедову) человека среди «двадцати пяти глупцов». Не посредственность, не похожесть на других — это, конечно, знак яркой личности. Но нести этот знак, эту выделенность среди «всех» весьма тяжело. «Блажен» тот, кто похож на всех людей. И до трагизма тяжело быть личностью, не сходной с другими. Ещё грибоедовский Чацкий говорил:

Я странен, а не странен кто ж?
Тот, кто на всех глупцов похож:
Молчалин, например... (1, 62).

Но в системе Грибоедова путь Чацкого воспринимается как альтернатива пути Молчалина, иного — третьего — не дано. Или — умный, личность, или — глупец и тогда уже не личность. В системе Пушкина дело обстоит значительно сложнее. Речь у Пушкина идёт, конечно, не о бунте против «общих путей» жизни, как писал Ю. М. Лотман [15, 351]. Речь идёт о том, что личность, оставаясь личностью, не превращаясь в Лукерий Петровн, не может идти «общими путями», хотя и хочет этого, так сказать, простого человеческого счастья. «Блажен», конечно, тот, «кто на всех людей похож», но «блажен»-то он именно потому, что он Молчалин: «Молчалины блаженствуют на свете!» У Пушкина же личность, оставаясь личностью, заведомо

не может быть счастлива, и именно потому, что ей не дано ходить «торными дорогами». В этом и заключается смысл трагедии и Онегина, и Чацкого. Чуть позднее, в начале 1831 г., Пушкин писал Н. П. Кривцову: «Молодость моя прошла шумно и бесплодно. До сих пор я жил иначе как обыкновенно живут. Счастья мне не было. Il n'est de bonheur que dans les voies communes. Мне за 30 лет. В тридцать лет люди обыкновенно женятся — я поступаю как люди и вероятно не буду в том раскаиваться» (XIV, 150–151). Пушкин, конечно, стремился жить «как обыкновенно живут». Это в принципе разумное желание любого человека, который живёт иначе. Но талант человеческий устроен так, что всё время толкает своего носителя за пределы нормы, в ту или иную сторону от торных путей. Синтез двух несовместимых начал: индивидуально-личностного и тривиально-обыденного, быть личностью и жить «как обыкновенно живут» — едва ли возможен. Кругообразный ход поколений и частная судьба частного человека никогда не совпадают, если этот человек чуть выше «самолюбивой посредственности». В толковании личности Пушкин сближается в некоторой степени с Грибоедовым, хотя и не принимает его политизированное толкование моральных категорий. Более того, Пушкин начинает воспринимать самого Грибоедова как личность типа Чацкого и Онегина. Ещё в первой главе о только что познакомившихся Авторе и Онегине сказано: «Я был озлоблен, он угрюм» (VI, 8). В главе седьмой про книги, которые Татьяна Ларина читает в кабинете Онегина, говорится, что в них

...отразился век
И современный человек
Изображён довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом» (VI, 148).

Трудно сказать, думал ли Пушкин о Грибоедове, когда писал эти строки. Однако следует напомнить, что седьмая глава создавалась в 1827–1828 гг., а к лету 1828 г. относится постоянное общение Пушкина и Грибоедова в Петербурге. Вот почему, наверное, «озлобленный ум» как характерный признак «современного человека» появляется потом в «Путешествии в Арзрум» при характеристике Грибоедова: «Его меланхолический характер, его озлобленный ум, его добродушие, самые слабости и пороки, неизбежные спутники человечества, — всё в нём было необыкновенно привлекательно» (VIII, 461). Именно таким запомнил Пушкин Грибоедова. Именно такой Грибоедов мог написать «Горе от ума». И именно поэтому эта комедия так значительно отозвалась в строении всего «Евгении Онегина».

4. ПУШКИН ЗА ГРИБОЕДОВЫМ, или «КОМАРЫ ДА МУХИ»

Как мы пытались показать в предыдущем изложении, то или иное объяснение (*смысл*) литературного *текста* напрямую зависит от нашего знания его ближайшего (следовательно, бытового) контекста. Я понимаю известную (солидную!) условность этих понятий. *Текст* и *смысл* — это термины, по

поводу которых мы, филологи, едва ли сможем когда-нибудь договориться, поэтому лучше и не пытаться договариваться. Лучше принять некоторую условность: все мы уверены, что вот это есть текст и что в нём есть смысл. Думаю, что этого нам всегда будет достаточно. Но, отстранив от себя теоретико-спекулятивную проблематику, мы по-прежнему крайне заинтересованы в проблематике исторической. Дело, в конечном счёте, состоит вовсе не в установлении дефиниций (наивно думать, что кто-то когда-то сможет добиться введения единомыслия в этой области); дело состоит только в установлении смыслов в том виде, как они складываются в конкретных текстах. Именно поэтому для нас безусловно интересна та проблематика, которая обозначена в первой части заглавия данного раздела.

Формирование этой проблематики для меня лично определялось ещё и тем, что в течение долговременной работы над статьями в «Онегинскую энциклопедию» [18] мне приходилось выслушивать многочисленные упрёки от некоторых из своих коллег. Коллеги эти полагали, что наши занятия клопами, блохами, кашами, грибами, утром, зимой и проч. и проч. выходят за пределы собственно филологии и потому лишены всякого значения. В ответ на эти упрёки в «вещизме» проекта можно возразить, исходя из простой презумпции: «не с каждым местом сговориться можно», не каждый фрагмент текста доступен комментированию в настоящий момент. Однако это не значит, что данный фрагмент текста не имеет смысла; это просто значит, что мы пока ещё не готовы к постижению его смысла, но когда-нибудь смысл его будет доступен исследователю. Иначе сказать, у Пушкина (как, впрочем, у любого другого писателя) нет ни одного «автологически» названного клопа или блохи. За каждым насекомым стоит некоторый культурообразующий смысл, просто он нам сейчас непонятен, и поэтому «клопы и блохи» кажутся «автологическими». Но это уже трудности нашего, исследовательского, подхода к тексту, а вовсе не самого текста. Смысл у него, разумеется, есть, но очень часто мы ищем его совсем не там, где он находится.

Для прояснения этого вопроса мы рассмотрим в настоящем разделе отношения Грибоедова и Пушкина, и не со стороны Грибоедова, а со стороны Пушкина, и проанализируем четвёртую строфу знаменитого стихотворения Пушкина «Осень (Отрывок)», написанного в Болдине в 1833 г. Строфа эта звучит так:

Ох, лето красное! любил бы я тебя,
 Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи.
 Ты, все душевные способности губя,
 Нас мучишь; как поля, мы страждем от засухи;
 Лишь как бы напоить, да освежить себя —
 Иной в нас мысли нет, и жаль зимы старухи,
 И, проводив её блинами и вином,
 Поминки ей творим мороженым и льдом (III, 319).

Черновики стихотворения сохранились. И они показывают, с какой необычайной лёгкостью — особенно на фоне других строк этого стихотворения, даже соседних — дались Пушкину именно слова о комарах да мухах: с первой попытки (III, 922). Мы это заметим, но сейчас попытаемся решить другой вопрос: какой смысл заключает в себе фрагмент этого текста — два первых стиха.

Речь в этих двух стихах идёт о том, что поэт готов полюбить «лето красное», если бы «зной, да пыль, да комары, да мухи» не мешали этому. Это-то и есть смысл. И если кто-то невольно припоминает разнообразные энтомологические сюжеты, связанные с комарами и мухами, — от фольклорной песни «Комара муха любила...» (более полный вариант — «Комара женить мы будем...») до сказки К. И. Чуковского «Муха-цокотуха», — то всё это, что называется, от лукавого: Пушкин, несомненно, таких припоминаний здесь не программировал.

Но если дело обстоит именно так, то весь смысл фрагмента сводится к описанию природных условий русской жизни летом. Всё. Больше здесь ничего нет. Между тем это не так.

В 1830 г. Ф. В. Булгарин сначала в журнале «Сын отечества и Северный архив», а потом в том же году отдельной книгой печатает «Воспоминания о незабвенном Александре Сергеевиче Грибоедове», в которых он впервые (с некоторыми сокращениями и неточностями) опубликовал ряд писем Грибоедова к самому мемуаристу. В том числе — письмо Грибоедова от 24 июля — 8 сентября 1828 г.:

«По возвращении в Тифлис, Грибоедов писал ко мне:
“Строфы XIII, XIV, XV.

.....
Промежуток 1 месяца.

Дорогой мой Фаддей! Я по возвращении из действующего отряда сюда в Тифлис...» [29, 37-38; 2, 652-653]¹

У Грибоедова это указание на пропуск ряда строф, как справедливо отметил С. А. Фомичёв, является «шутливым подражанием “Евгению Онегину”» [7, 722]. Совершенно справедливо, что это «подражание». И вполне возможно, что у самого Грибоедова оно было «шутливым». Но совершенно бесспорно, что в составе публикации Булгарина это «подражание» ни в коем случае не выглядело невинно «шутливым». Дело в том, что к словам «Строфы XIII, XIV, XV» сам Булгарин, чтобы ни у кого не было сомнения, сделал примечание: «Эти строфы и точки поставлены Грибоедовым в шутку, в подражание модным поэмам» [2, 652]. Булгарин в это время был жестоким оппонентом Пушкина по всем вопросам: и по литературным, и по политическим. Будучи

¹ Ср. современную публикацию письма:

«[24 июля]

Потружусь за царя, чтобы было чем детей кормить.

[начало сентября 1828]

Строфы XIII, XIV, XV.

.....
.....
Промежуток 1½ месяца.

Дорогой мой Фаддей. Я по возвращении из действующего отряда сюда, в Тифлис...» (7, 602). В оригинале письма проставлено две строки точек. В новейшем Полном собрании сочинений Грибоедова эти две строки точек заменены другими знаками:

----- (6, 3, 164).

секретным цензором трагедии Пушкина «Борис Годунов», Булгарин участвовал в недопущении её до печатного станка, но, ознакомившись с содержанием пьесы, использовал её в своём романе «Димитрий Самозванец» [см. об этом, например: 17; 3, 678–680 и по Указателю имен; 33, 213–223]. Пушкин написал ряд полемических статей и эпиграмм на Булгарина, большинство из которых не могли быть опубликованы; Булгарин сочинил ряд «внутренних» доносов и печатных пасквилей на Пушкина и его окружение. Булгарин был рад кольнуть Пушкина, спрятавшись за авторитетную спину Грибоедова. Он построил текст так, как будто Грибоедов и после смерти адресовал Пушкину ещё одну насмешку, пародируя пропущенные строфы в «Евгении Онегине», над которыми только ленивый не надсмехался. Пушкин это запомнил.

Теперь мы должны обратиться к предыдущему письму, которое Булгарин также опубликовал в составе своих воспоминаний, а именно к письму от 27 июня — 1 июля 1828 г. из Ставрополя, в котором Грибоедов пишет: «Любезнейшая Пчела. Вчера я сюда прибыл с мухами, с жаром, с пылью. Пустил бы я на своё место какого-нибудь франта, охотника до почётных назначений. Dandy петербургского Bondsstreet — Невского проспекта, чтобы заставить его душою полюбить умеренность в желаниях и неизвестность» (6, 3, 150) [Ср.: 7, 575. Ср. пунктуацию в издании Булгарина: «Любезнейшая Пчела! Вчера я сюда прибыл с мухами, с жаром, с пылью!»; 2, 649]. Здесь, как видим, можно также усмотреть намёк на «Евгения Онегина» — уже на главного героя, который, будучи одет, «как Dandy лондонский», совершал прогулки по Невскому проспекту. Пушкин, прочитав это письмо, не мог не заметить и этой очередной шпильки в свой адрес.

Шпилька эта соседствовала с интересной формулой — перечислением летних неудобств. Булгарин этого не знал, но у самого Грибоедова эта формула родилась тремя днями ранее в письме к А. А. Жандру, хотя была опубликована много позднее. Поэтому и Пушкин её не знал. В письме от 24 июня 1828 г. из Новочеркаска Грибоедов писал Жандру: «Любезный Андрей. Мухи, пыль и жар, одурь берёт на этой проклятой дороге, по которой я в 20-й раз проезжаю без удовольствия, без желания: потому что против воли» (6, 3, 149) [7, 574]. «Мухи, пыль и жар» так понравились Грибоедову, что он повторил их из письма в письмо.

И ещё одно заметил Пушкин в письме Грибоедова к Булгарину — это именование Булгарина Пчелой, по названию весьма популярной газеты «Северная пчела», которую издавал Булгарин, возводивший генеалогию своего издания к первому русскому литературному журналу «Трудолюбивая пчела», который в 1759 г. издавал А. П. Сумароков. Пушкин, как известно, был весьма наблюдательным человеком и очень любил энтомологию. И он, конечно, заметил, что в письме Грибоедова «трудолюбивая пчела», или «пчёлочка золотая», как называл её Г. Р. Державин, соседствует с мухами, которых не было принято называть ни «трудолюбивыми», ни «золотыми» и постоянным эпитетом которых было прилагательное *назойливая*.

Пушкин прочитал булгаринские «Воспоминания о незабвенном Александре Сергеевиче Грибоедове», которые вызвали у него и у многих его современников резко негативную реакцию [В библиотеке Пушкина сохранилось отдельное издание этих «Воспоминаний...» (СПб.: В типографии Н. Греча, 1830). См.: 16]. Сейчас, на большом историческом отдалении, мы можем трез-

во оценить «Воспоминания...» Булгарина как очень важный исторический источник, практически во всех приводимых в нём фактах достоверный. И в этом отношении нельзя не пожалеть, что эти воспоминания — по политическим соображениям и из-за цензурных требований — давно уже не входили в основной корпус мемуарных сводов о Грибоедове. Для современников же «Воспоминания...» звучали иначе. Современники были возмущены, что Булгарин пытается присоединить своё имя к имени «незабвенного» не только для него одного Грибоедова. Сразу же по напечатании этих воспоминаний появилась эпиграмма «Ты целый свет уверить хочешь...» неизвестного автора [23, 364]. А в 1845 г., когда Булгарин напечатал воспоминания и об И. А. Крылове, П. А. Вяземский сочинил и опубликовал эпиграмму «К усопшим льнёт, как червь, Фиглярин неотвязный...» [23, 222], а Н. Ф. Павлов — эпиграмму «Что ты несёшь на мёртвых небылицу...» [23, 335].

Резкая реакция Пушкина на «Воспоминания о незабвенном Александре Сергеевиче Грибоедове» объясняется, во-первых, тем, что память о Грибоедове была ему самому дорога. А во-вторых, тем, что Булгарин опубликовал письмо Грибоедова с пародией на Пушкина, у которого на самом деле в «Евгении Онегине» были многочисленные «пропущенные строфы», хотя в последних главах Пушкин всё реже и реже прибегал к этому приёму. В-третьих же, наконец, тем, что Булгарин, обвиняющий Пушкина в пропуске строф, сам способствовал тому, что целая трагедия «Борис Годунов» не попала в печать, и вместе с тем перепевал её, пользуясь этим, в своей «дурной прозе».

Пушкин, писал Л. Н. Толстой, умел сердиться по-особенному. В данном случае его злость вылилась в мечь: получив этот грибоедовский привет из-за гроба, он взял описание лета у Грибоедова и применил его в своих стихах. «С мухами, с жаром, с пылью» («Мухи, пыль и жар») — «Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи». Грибоедов в воспоминаниях Булгарина пародирует Пушкина? — Что ж, Пушкин, в таком случае, спародирует слова Грибоедова, и применит их к Булгарину, и назовёт последнего комаром!

Если бы Булгарин не напечатал грибоедовского письма, то не появилось бы и у Пушкина такого описания лета, и не припомнил бы он спонтанно так легко лёгшие в стихи слова, почему над вторым стихом строфы ему не пришлось работать вообще. И ясно, откуда появилось у Пушкина второе насекомое, отсутствовавшее у Грибоедова. Пушкинский комар стал заменой грибоедовской пчелы. Вместе с тем следует помнить, что замена пчелы именно комаром произошла в силу устойчивости сочетания комара и мухи в народном сознании. Мы уже сказали, что мухи обыкновенно считаются назойливыми, но та же самая характеристика прилагается и к комарам. Так что наше суждение о том, что Пушкин не предполагал дополнительных ассоциаций с фольклорными текстами о комарах и мухах, вовсе не означает, что у него не было ассоциаций с народным пониманием комаров и мух. Но это было совершенно иное художественное задание.

Наш анализ позволяет внести уточнения и дополнения в существующий комментарий к стихотворению «Осень». Н. В. Измайлов писал, что в этом стихотворении «каждый из очерков времён года может быть сопоставлен с другими, предшествующими произведениями поэта» и что «в этом смысле “Осень” представляет собой своего рода синтез целого ряда более ранних произведений» [11, 233]. Вместе с тем он совершенно справедливо замечал:

«...труднее найти соответствия в предшествующем творчестве Пушкина для строфы IV “Осени”, посвящённой восприятию лета» [11, 235], — и не приводил никаких убедительных параллелей. И это вполне естественно, потому что, как мы уже видели, соответствие данному восприятию лета обнаруживается не в произведениях самого Пушкина, а в письмах Грибоедова, опубликованных Булгариным. Кроме того, как мы уже писали, «Воспоминания...» Булгарина были опубликованы в 1830 г., и 3 января 1830 г. было подписано цензурное разрешение. Это значит, что та датировка, которую отстаивал Н. В. Измайлов, вполне точна: стихотворение «Осень» никоим образом не могло быть написано в 1828 г., хотя и 1830 г. не более вероятен.

В этой связи следует напомнить, что Пушкин в 1833 г. в «Медном всаднике» вспоминал строки из стихотворения Грибоедова 1824 г. «Отрывок из Гёте». Грибоедов писал о посетителях театра:

Другой явился отягчён
Парами пенистых бокалов (2, 228).

Пушкин с удивительной лихостью усилил и украсил эту фонетическую метафору во вступлении к поэме:

...в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой (V, 137).

Мы не знаем, почему Пушкин в 1833 г. вспомнил стих Грибоедова из 1824 г., хотя совершенно ясно, что не потому, что этот стих ему страшно понравился. К тому же подробное рассмотрение историко-литературного значения этого эпизода увело бы нас так далеко, что сейчас придётся остановиться. Остановиться, чтобы ответить на вопрос, обозначенный в названии настоящего раздела: в чём смысл этого текста? То ли в натуралистически точном (до энтомологических подробностей) описании лета? То ли в проекции на интертекстуальные связи? То ли в письмах Грибоедова, опубликованных Булгариным?

Хотя предложенный историко-литературный комментарий достаточно краток, читатель вполне уже мог убедиться в том, что смысл пушкинского текста заключён именно в этих письмах. В таком случае нам придётся ответить ещё на следующий вопрос, вполне естественно вытекающий из предыдущего, а именно: лежит ли отсылка к Булгарину-Грибоедову в самом тексте Пушкина, либо эту отсылку смог реконструировать исследователь истории русской литературы, опираясь на большую научную традицию и руководствуясь известным опытом работы в этом направлении? Ясно, что в самом тексте Пушкина прямой отсылки нет. Смысл текста лежит за его пределами.

Можно, конечно, попробовать теперь, вслед за Ю. Кристевой, прочитать описание лета в «Осени» как отсылку к интертекстуальным связям с фольклорной песней «Комара муха любила...» и с детской сказкой К. И. Чуковского «Муха-цокотуха». Мы в таком случае получим прекрасную возможность объяснить эту отсылку как обращение к архетипу любовных отношений между комаром и мухой (у Пушкина в «Осени» герой тоже ведь катается в санях с «Армидами младыми»). Однако мы и в этом случае вынуждены будем признать, что смысл текста лежит вне его.

И только если мы признаем, что мы, как народности Крайнего Севера либо как жители пустыни, — «что видим, то и поём», то тогда, конечно, мы должны неизбежно согласиться, что смысл текста лежит в самом тексте, и благополучно успокоиться этим откровением.

Но сказать себе, что смысл текста лежит вне текста, — ещё не значит ответить на вопрос, где же он всё-таки лежит.

Мы вынуждены вернуться к тому, что отсылку к Пушкину смог реконструировать историк литературы, который, как ни верти, является читателем. Мы должны вернуться к тому, что восстановление архетипа любовных отношений комара и мухи может совершить только человек, знакомый с этим архетипом, то есть тот же (хотя разумеется, другой) читатель. Наконец, мы рады признать, что даже «автологическое» прочтение текста по принципу «что вижу, то пою» принадлежит всё тому же (конечно, уже третьему) читателю. Иначе сказать, смысл текста неизбежно порождается в результате творческого диалога текста и его читателя.

Как мне уже приходилось неоднократно писать, в процессе восприятия заняты текст и реальный читатель как элементы коммуникативного акта, как адресант и адресат. При этом автор воспринимается как категория, принадлежащая всему тексту в целом и представляющая весь текст в целом. Автор в этом случае равен всему тексту и вне его не находим¹. Продуктом этого общения текста и реального читателя является произведение. Если мы вспомним значение слова *произведение* в арифметике — ‘результат умножения’, — то мы легко поймём, что смысл и принадлежит произведению, которое существует, конечно, не как «материальный», но как «идеальный» объект, но при этом всегда является производным взаимодействия двух «материальных» субъектов: текста и реального читателя. Смысл находится в том образе Татьяны Лариной, который сформировался в результате моего общения с текстом, который называется «Евгений Онегин». Ясно, что смысл образа Татьяны Лариной, как он сформировался в результате общения моего коллеги, ученика с текстом, который называется «Евгений Онегин», и т. д., будет иной. Стабильность образа Татьяны Лариной обеспечивается единством нашего собеседника — текста. Вариативность этого образа обусловлена нами, читателями.

Если мы будем думать, что мы изучаем текст, мы придём к глубокому и порочному заблуждению. Мы общаемся с текстом, но изучаем то производное, тот смысл, который сформировался у нас в результате общения с текстом. И наше изучение текста, и наши споры вокруг него никогда не закончатся, ибо его невозможно описать как объект. Но всегда он выступает как равноправный нам субъект общения. Об этом, впрочем, уже много и лучше моего писал М. М. Бахтин.

¹ *Строганов М. В.* Автор — герой — читатель и проблемы жанра: Учебное пособие. Калинин: Калининский гос. ун-т, 1989; *Он же.* Читатель и творческий процесс: Жанр как конвенция автора и читателя // *Художественное восприятие: основные термины и понятия: (Словарь-справочник).* Тверь: Тверской гос. ун-т, 1991. С. 53–55, 77–80; *Он же.* Литературоведение как человековедение: Работы разных лет. Тверь: Золотая буква, 2002. С. 97–130; *Он же.* Читатель. Почему без него нельзя // *О литературе, писателях и читателях: Сб. научных трудов памяти Г. Н. Ищука: Вып. 2.* Тверь: Золотая буква, 2005. С. 7–38.

В заключение своих заметок должен указать на другой материал, который в известной мере мог бы поколебать высказанные здесь суждения. В 1823 г. в журнале «Благонамеренный» была напечатана статья некоего В. Томилина «О влиянии времени на человека и пользе зимы», автор которой указывал, что разные времена года оказывают — каждое по-своему — благотворное влияние на человека. Лето даёт человеку отдых и общение с природой, зима способствует взаимному общению людей и усилению их работоспособности. Говоря о лете, автор замечает, что оно имеет свои недостатки: «Жар палящего солнца ослабляет физические силы и делает человека ленивым, приближает его к состоянию животных, действующих инстинктом». А общий вывод относительно «прелестей» лета звучит так: «Спросите каждого, что он сделал хорошего в продолжение лета? — и будет ответ — от одного: *я прохаживался каждый вечер в саду, поджав руки*; от другого — *я катался каждый день на Неве*; от третьего — *я травил зайцов*; от многих — *сгоняли с лица мух и комаров*» [29, 90, 92]. Пушкин журнал А. Е. Измайлова, конечно, читал. Но он едва ли помнил в 1833 г. статью, которую проглядел десять лет назад. Статья была неизвестного ему автора, она ничем особенным не выделялась. Сейчас я могу определить эту статью только как «шум в канале связи», однако не могу не указать на неё и не имею права не учитывать. Возможно, другой автор сумеет понять связь насекомых Томилина с насекомыми Пушкина и Грибоедова.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Архипова А. В.* Комментарии // Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: в 3 т. СПб.: Нотабене, 1999. Т. II. С. 464—506.
2. *Булгарин Фаддей.* Сочинения. М.: Современник, 1990. 704 с.
3. Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф. В. Булгарина в III Отделение / Изд. подгот. А. И. Рейтблат. М.: НЛЮ, 1998. 704 с.
4. *Гозенпуд А.* Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки: Очерк. Л.: Музгиз, 1959. 781 с.
5. А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников / Вступит. статья, составление и подгот. текста С. А. Фомичёва. Комментарии П. С. Краснова, С. А. Фомичёва. М.: Художественная литература, 1980. 448 с.
6. *Грибоедов А. С.* Полное собрание сочинений: в 3 т. СПб.: Нотабене, 1999. Т. I. 349 с.; СПб.: Нотабене, 1999. Т. II. 618 с.; СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. Т. III. 687 с.
7. *Грибоедов А. С.* Сочинения / Вступит. статья, комментарии, состав и подготовка текста С. А. Фомичёва. М.: Художественная литература, 1988. 751 с.
8. *Гуревич А.* Пушкин и Сибирь: Литературно-краеведческие статьи и очерки. Красноярск: Красноярское кн. изд-во, 1952. 148 с.
9. *Денисенко С. В.* Переработки пушкинских текстов и сюжетов для музыкальной и драматической сцены при жизни поэта // Пушкин и его современники. Вып. 3 (42). СПб.: Академический проект, 2002. С. 217—246.
10. Из писем Александра Яковлевича Булгакова к брату. 1824 год // Русский архив. 1901. Кн. 2. № 5. С. 27—94.
11. *Измайлов Н. В.* «Осень. (Отрывок)» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов: История создания и идейно-художественная проблематика / Ред. Н. В. Измайлов. Л.: Наука, 1974. С. 222—254.
12. *К. П.* Корреспонденция. Господину издателю Литературных листков / Кс. А. Полевой // Литературные листки. 1824. Ч. 4. № 23—24. С. 156—164. В оглавлении: Замечания на статью об Антологии Боурина.

13. Летопись жизни и творчества Александра Сергеевича Грибоедова. 1790–1829 / Сост. Н. А. Тархова. М.: Минувшее, 2017. 608 с.
14. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: в 4 т. Т. 1 / Сост. М. А. Цявловский; отв. ред. Я. Л. Левкович. М.: СЛОВО / SLOVO, 1999. 591 с.
15. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. М.: Просвещение, 1983. 416 с.
16. *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина: (Библиографическое описание). СПб.: Изд. Императорской АН, 1910. 441 с. Отдельный оттиск из изд.: Пушкин и его современники. Вып. IX–X.
17. *Модзалевский Б. Л.* Пушкин под тайным надзором. Пг.: Парфенон, 1922. 56 с.
18. Онегинская энциклопедия: в 2 т. / Авторы-составители В. А. Кошелев, Н. И. Михайлова, М. В. Строганов; редактор Н. И. Михайлова. М.: Русский путь, 1999. Т. 1. 576 с.; 2004. Т. 2. 804 с.
19. *Полевой Н. А.* Обзорение русской литературы в 1824 году // Пушкин в прижизненной критике. 1820–1827 / Под общей ред. В. Э. Вацура, С. А. Фомичёва. СПб.: Гос. Пушкинский театральный Центр в Санкт-Петербурге, 1996. С. 243–244.
20. [*Попов М. М.*] Александр Сергеевич Пушкин // Русская старина. 1874. Т. X. Август. С. 683–714.
21. Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника: большой героической пантомимный балет в 5-ти действиях соч. г. Глушковского, с сражениями, превращениями, машинами и великолепным спектаклем, переделанный из русской сказки, музыка соч. капельмейстера Императорского Московского театра г. Шольца, машины г. Шрейдера, декорации г. Раслова, фейерверк г. Бранштетера, костюмы г. Левизи, сражении г. Малышева. М.: В тип. Кузнецова, 1821. [4], 11 с.
22. Русская Талия на 1825 год. СПб., 1824. 444 с.
23. Русская эпиграмма (XVIII — начало XX века). Л.: Советский писатель, 1988. 784 с. Библиотека поэта. Большая серия.
24. *Соковнина Е. П.* Воспоминания о Д. Н. Бегичеве // А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1980. С. 93–96.
25. *Строганов М. В.* Грибоедов // Онегинская энциклопедия: в 2 т. М.: Русский путь, 1999. Т. 1: А–К. С. 317–321.
26. *Строганов М. В.* Из комментариев к «Евгению Онегину» // Болдинские чтения. Нижний Новгород: Волго-Вятское книжное изд-во, 1991. С. 126–140.
27. *Строганов М. В.* Л. Н. Толстой и декабристская литература. Калинин: Калининский гос. ун-т, 1981. 84 с.
28. *Томлин В.* О влиянии времени на человека и пользе зимы // Благонамеренный. 1823. Ч. 22. № 8. С. 88–93.
29. *Ф. Б.* Воспоминания о незабвенном Александре Сергеевиче Грибоедове / Ф. В. Булгарин // Сын отечества и Северный архив. 1830. Т. 9. № 1. С. 3–42.
30. *Федосюк Ю. А.* Кто такой «мось Финмуш»? // Наука и жизнь. 1968. № 11. С. 188.
31. *Фесенко Ю. П.* Пушкин и Грибоедов: (Два эпизода творческих взаимоотношений). I. Пушкинский отзыв о «Горе от ума». II. Грибоедовская тема в «Путешествии в Арзрум» // Временник Пушкинской комиссии. 1980. Л.: Наука, 1983. С. 101–113.
32. *Фомичёв С. А.* Комментарии // Грибоедов А. С. Сочинения. М.: Художественная литература, 1988. С. 663–725.
33. *Эйдельман Н. Я.* Пушкин и его друзья под тайным надзором // Статьи о Пушкине / Вступит. статьи А. Г. Тартаковского и В. Э. Вацура. Составление, подготовка текста Е. О. Ларионовой. М.: НЛЮ, 2000. С. 213–223.
34. *Эльзон М. Д.* Из комментария к «Евгению Онегину» // Временник Пушкинской комиссии. Выпуск 22. Л.: Наука, 1988. С. 130.
35. Эпиграмма и сатира: Из истории литературной борьбы XIX-го века: в 2 т. М.; Л.: Academia, 1931. Т. 1: 1800–1840 / Сост. В. Орлов. 575 с.

А. Н. ОСОКИН¹

ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИРОНИИ СОКРАТА

Предмет исследования — соотношение эстетических и познавательных функций в иронии Сократа. В связи с этим рассмотрено гносеологическое измерение художественных аспектов платоновского текста. Формалистическая сторона диалога «Теэтет» не ограничивается одними лишь эстетическими функциями, но направлена в том числе и на обоснование его содержательной составляющей. Так их назначение выходит за пределы риторики к выражению научных и философских принципов.

Ключевые слова: познание, ирония, эстетика, риторика, Платон, Сократ, Кьеркегор.

Сама формулировка темы, а также специфика источников, которыми предстоит пользоваться, сталкивает с некоторым противоречием. Известно, что сам Сократ не записывал своего учения, а также сам не называл ни свою манеру общения с людьми, ни свой эстетический и философский методы ироническими [3, 84]. Всё, с чем приходится иметь дело — это имплицитная артикуляция его философии, а взгляд на её иронический компонент всегда является взглядом сторонним. Обращаясь к трудам Ксенофонта, Аристотеля или Платона, исследователь взаимодействует с «прямой речью», являющей нам не столько самого Сократа, сколько его образ, в разной степени преломлённый через восприятие автора текста. Тем не менее встречающиеся на этом пути пересечения и расхождения, одновременно запутывая, расширяют возможное поле интерпретаций анализируемого материала.

Предмет исследования — сократовская ирония — таким образом, предстаёт в нескольких ипостасях: с одной стороны — это метод философствования, критическая оптика для поиска истины и смысла, познавательный скептический принцип; с другой — воплощённый на письме литературный или риторический приём автора. Таким образом, эта категория существует одновременно и в историко-философской, и в художественной действительности, что позволяет рассматривать и её познавательный потенциал (опираясь на неё как на метод), и эстетический (опираясь на то, как она

¹ Артём Николаевич Осокин — аспирант кафедры общественных наук; ФБГОУ ВО «Литературный институт им. А. М. Горького» (Москва, Российская Федерация); Artyomos1993@mail.ru

позволяет автору (Платону) решать свои художественные задачи, а именно явить многоголосие слова, скрывающего в своей шутливой, самоуничижительной интонации нечто противоположное этому несуразному убранству, явить то, что содержит «...*весьма уверенную и обдуманную мысль, но имеющее наиболее самоуниженный вид, — ради высших, объективных целей*» [3, 88]. Более того, платоновский текст, излагающий сократовское учение, нередко может демонстрировать и то, как художественный приём стремится служить знанию и артикуляции научной позиции.

Созидательный потенциал сократовской иронии, а также её способность вовлекать мыслящего субъекта в игру ума, косвенно выражается во всём корпусе текстов, посредством которых мы знакомимся с учением философа, что не избавляет от необходимости обращаться к конкретным источникам. Считаю, что в качестве отправной точки следует рассмотреть текст хрестоматийный, а именно диалог Платона «Теэтет», где разъясняются (и являют себя опосредованно) важные положения интересующего нас философского метода, а также роль иронической оптики в нём.

В первом разделе будут рассмотрены теоретические позиции касательно субъективной/объективной направленности иронии Сократа. Это заслуживает внимания, так как единая точка зрения на эту проблему отсутствует. Учение Сократа относится к антропологическому периоду греческой мысли, и определиться с ответом на поставленный вопрос усложняет его несогласие с софистами по ряду проблем: принимая принцип рефлексии в познании, Сократ отвергает индивидуалистический способ проведения этой рефлексии [см.: 1, 106]. Также весьма неоднозначными оказались точки зрения на позитивность/негативность содержания его иронии, что тоже необходимо осмыслить. Второй раздел посвящён тому, как то, что мы привыкли понимать под художественным украшением речи или риторическим приёмом, наделено гносеологическими задачами; как сама композиция диалога, задействованные в нём иронические тропы (в частности, постоянное самоуничижение, речевое уподобление оппоненту) обнаруживают свою важность не только для эстетики, но и для философии науки. В третьем, заключительном разделе, будет рассмотрена роль метафоры в методе Сократа.

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ ИРОНИИ СОКРАТА

Во второй половине V века до нашей эры греческий ум осознал необходимость переориентировки философского интереса с устройства космоса на устройство человеческого субъекта: «*Растущий индивидуализм и субъективизм требовал постановки в первую очередь проблем не космоса, но человека*» [3, 5]. Ирония Сократа балансирует между своим объективным устремлением менять жизнь к лучшему, направленностью вовне, и своей зависимостью от живого субъекта: любая ирония не случается сама по себе и не существует автономно от человеческого сознания, воспринимающего её или проецирующего ироническую сетку на созерцаемый мир. Даже «ирония истории» над человеком осознаётся как ирония только при непосредственном участии свидетеля этого воздействия. Как заметил В. О. Пигулевский: «*Эстетический диапазон иронии достаточно широк, он складывается из отношения к объекту и самочувствия субъекта*» [4, 3]. Похожую форму-

лировку, на мой взгляд, правомочно применить и к иронии познавательной. Обращаясь к терминологии Ричарда Рорти, можно предположить, что ирония Сократа, будучи личностным свойством и величиной, относящейся к *приватной* сфере, преследует глобальные, объективные цели, тем самым выходя из чистой субъективности в *публичное* поле [см.: 6]. Соотнеся эти утверждения, будет справедливо предположить, что слишком резкие разграничения здесь неуместны.

Для того чтобы подтвердить высказанный ранее тезис, следует вспомнить о том, как вообще возникает ироническая манера восприятия мира. С. Кьеркегор считает, что такая оптика начинает преобладать в момент несогласия субъекта со своей исторической действительностью, которая проявляется в том числе и в субстанциальных представлениях современников ироника [см.: 2, 176–198]. Ирония — движущая сила преобразований, отрицание, сомнение, которое помогает осуществляться мировой истории, зародившись в субъекте и стремясь влиять на объективную реальность. В то время как А. Ф. Лосев не решается высказать однозначное суждение о принадлежности иронии Сократа к субъективному или объективному миру, С. Кьеркегор понимает её как «...первое и наиболее абстрактное определение субъективности», и связывает с именем греческого философа тот «поворотный момент в истории, когда субъективность впервые заявила о себе...». Он также считает, что и направлена ирония не против отдельного феномена, но против первичных законов действительности, в которой живёт ироник. Ироническое вопрошание, призванное уничтожить «незаконную действительность» (в случае Сократа — греческую субстанциальность), существующую в конкретный временной промежуток, предоставляя её самой себе, преподносится С. Кьеркегором как «игра с ничто» [см.: 2, 176–198].

Действительно ли в этом процессе переосмысления некоторых «данностей» времени так много негативности и отрицания? Ведь потребность отрицать нечто возникает параллельно необходимости если не сконструировать принципиально новую модель мышления, то хотя бы модифицировать износившуюся, освободив человека от тормозящих его самопознание предрассудков. Сам метод майевтики предполагает не уничтожение или созидание чего-либо, а выявление потенциально сокрытого в собеседнике знания: «...сам я в мудрости уже неплоден, и за что меня многие порицали, — что-де я всё выспрашиваю у других, а сам никаких ответов никогда не даю, потому что сам никакой мудрости не ведаю, — это правда. А причина вот в чём: бог понуждает меня принимать, роды же мне воспрещает» [5]. Сама постановка вопросов и последующие на них ответы, пускай и могут перевернуть картину миропонимания «жертвы» ироника, но это не делает такое воздействие исключительно деструктивным. Отрицание отнюдь не всегда означает отсутствие альтернатив, и очертания новой, желаемой исторической действительности намечаются вопрошаемым и вопрошающим в процессе беседы. Сократ ставит суждение оппонента в контекст своего вопрошания, высвечивая истинность или неистинность того или иного тезиса. Только ли негативен этот процесс? Взаимно обогащающий диалог есть форма, обрамляющая эти сцепки вопросов и ответов, это литературно оформленное исследование человеческой души, и что наиболее важно — это совместное творчество, пусть зачастую и ограниченное платоновским замыслом.

Не случайна избранная Платоном композиция диалога «Теэтет»: беседа внутри беседы, причём первая выглядит лишь поводом для второй. «Диалог-вступление» разграничивает текст репликой Евклида, где последний намечает правила своего повествования, которому предстоит развернуться на последующих страницах: *«Весь разговор я записал не так, будто Сократ мне его пересказывает, а так, как если бы он сам разговаривал с тем, кто был при этой беседе»* [5]. Почему нам столь важна эта пограничная зона? Если обратиться к терминологии Жака Деррида, данный авторский ход оставляет нас один на один с парадоксом, ведь мы имеем дело с записанным текстом, актом письма — средой статичной, что не мешает ему прилагать попытки имитировать акты говорения. Когда Евклид утверждает, что *«написал так, будто они просто беседуют сами между собой»*, мы понимаем, что письмо пытается преодолеть собственную ограниченность через уподобление живой речи, «отравить» читателя иллюзией участия в рассуждении. Кажущееся замкнутым поле авторского произвола стремится быть интерактивным вопреки линейности «сюжета» (наше участие ограничено тем вектором, что ему задаёт Платон). Тем не менее мы имеем дело с двойным воздействием текста: он «отравляет» как непосредственных участников беседы (персонажей), так и подслушивающего её читателя, и все участники процесса оказываются невольно втянутыми в сократовскую игру и совместный поиск истины. В определённый момент автор как будто пытается нас запутать, размывая различия между иронизирующим субъектом и объектом его иронии. Вот одна из первых реплик Сократа, обращённых к Теэтету: *«Дело в том, что Феодор говорит, будто я на тебя похож. Впрочем, если бы у нас с тобой в руках были лиры, а он бы сказал, что они одинаково настроены, то поверили бы мы ему сразу же или ещё посмотрели бы, знает ли он музыку, чтобы так говорить?»* [5]. Перед нами, на мой взгляд, отнюдь не случайные риторические зацепки для начала беседы. Сократ поступательно движется к развёртке своего метода философствования. Заявив о возможном сходстве с Теэтетом, он шутивно стирает различия между собой и собеседником, между субъектом и объектом иронии, дабы предполагаемый спор стал созидательным, общим делом, но своевременно высказывает необходимость проверить это сходство опытным путём.

Да, иногда возникает искушение назвать «Теэтет» не диалогом между Сократом и его собеседниками, а монологом философа, композиционно разграниченным зачастую беспомощными репликами собеседников, которые являются лишь поводом для продолжения его рассуждения. Может показаться, что Сократ-персонаж паразитирует на своих собеседниках, но тем не менее их вопросы и зачастую ошибочные суждения — не просто композиционное решение. Сократ нуждается в оппоненте, в его заблуждениях, так как они — движущая сила исследования. Таким образом, на мой взгляд, не представляется возможным однозначно утверждать объективную или субъективную направленность иронии Сократа. Будучи нацеленной на объект (на некое суждение или же на человека), она невозможна без активного мыслительного участия обоих собеседников и субъективного переживания. Также стоит держать во внимании и то, что негативность иронии, её критическая заострённость не отменяет её созидательного потенциала, ведь Сократ не довольствуется созерцанием руин опровергнутого суждения, а пытается, вовлекая собеседника, строить новое.

ИРОНИЧЕСКОЕ ПОЗНАНИЕ В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Вопреки тому, что первичная задача платоновского текста — артикуляция философских позиций, нельзя не брать во внимание его художественную составляющую. Архитектура и внешнее обрамление этого лабиринта мысли подчинены не только эстетическим функциям, но и доказательным. То, что научная и философская проблематика диалога выражается имплицитно, в некотором роде обязывает внимательнее присматриваться к форме, структуре, а иной раз и к тропам, которые обращены не столько к чувственному восприятию, сколько к умственному. Диалог, о котором идёт речь, прежде всего представляет собой философскую дискуссию и содержит некоторые признаки теоретического исследования, зафиксированные в пространстве художественной речи, и его участники, подчиняясь авторскому замыслу, невольно пользуются научным инструментарием для аргументации своих суждений.

Категория иронии и здесь нашла возможность напомнить о себе. Вспомним знаменитое, в некотором роде лицедейское «незнание» Сократа, столь часто возмущавшее его оппонентов, его мстительное и тягостное добродушие [3, 90], доброжелательность, за которой скрывалось скорее снисхождение: *«Ты запамятовал, друг мой, что я ничего не знаю и ничего из этого себе не присваиваю, — я уже неплоден и на всё это не способен...»* [5] — говорит Сократ ошеломлённому Теэтету, в очередной раз поставленному в тупик «ворожбой» своего собеседника. С. Кьеркегор, пусть и критикует Г. В. Ф. Гегеля за то, что последний ищет в иронии Сократа позитивное содержание, признаёт, что *«знание человека о том, что он не знает, является началом знания»* [см.: 2]. Ирония, таким образом, позволяет философскому суждению оставаться открытым, наделяет его позитивной незавершённой и позволяет ему (суждению) сохранить пространство для манёвра, дабы в процессе последующих мыслительных операций философ мог приблизить его к «истинности». Если взглянуть на такую манеру ведения беседы как на некий познавательный принцип, Сократ предстаёт пребывающим в состоянии вечного шуточного ученичества. Трактую сократовское «незнание» с этих позиций, не удаётся соотносить его с абсолютным незнанием, каким оно хочет казаться; вернее будет соотнести его со знанием динамичным и обогащающимся, находящимся в вечном становлении.

Центральным в диалоге «Теэтет» является спор о сущности знания. Сократ, будучи верен своей манере, задаёт Теэтету наводящие вопросы и в качестве отправных точек для рассуждения избирает тезис Теэтета о том, что *«...знание — это не что иное, как ощущение»*, и, соответственно, утверждение Протагора о человеке, как о *«...мере всех вещей»* [5]. Поведение Сократа в этой ситуации более чем интересно — именно здесь его ирония наиболее ярко демонстрирует свой познавательный потенциал. Казалось бы, соглашаясь с собеседником, Сократ не останавливает спор, а предлагает: *«...обнести [дитя] вокруг очага и толком рассмотреть, не обманывает ли нас недостойное воспитания пустое и ложное порождение»*. Если вынести за скобки метафорическое обрамление высказывания и обратиться к самой его сути, становится ясно, что Сократ подразумевает не что иное как повторную

проверку промежуточных результатов исследования. Сократ сам иронически отстаивал чуждую себе позицию, дабы доказать, что видимость и правдоподобие философской концепции не являются критериями её истинности и объективности. Тем не менее даже промежуточное знание, даже ошибочное суждение важно для исследования. Пускай ирония Сократа бывает беспощадна, им здесь движет не желание осмеять Протагора или Теэтета, а стремление найти наиболее точное, приближённое к идеальному определение «знания», очертить его самость.

А. Ф. Лосев пишет, что «...в словарях Гесихия, Свиды и Фотия <...> есть указание на значение “иронии” как “лицемерия” или “актёрства”» [3, 84]. Ирония Сократа интересна тем, что даже такие, казалось бы, нелицеприятные её проявления он смог подчинить своему философскому интересу. Когда концепция Протагора, казалось бы, почти опровергнута, Платон «воскрешает» его на страницах диалога — в речи Сократа, репрезентирующей возможные контраргументы умершего философа настолько убедительно, что Феодор не смог скрыть своего удивления: «*Ты шутишь, Сократ; ведь ты оказал сильную поддержку этому человеку*» [5]. Несмотря на довольно высокий эмоциональный градус речи «Протагора» и его, на мой взгляд, излишнее внимание к этической стороне сократовского метода, на участников диалога она произвела сильное впечатление и, по меньшей мере, Феодора поставила в тупик.

Тем не менее важно не всё вышеперечисленное, а то, зачем вообще Сократ обратился к такому приёму. Не только ли для того, чтобы снова нас запутать? На мой взгляд, за этим вербальным перевоплощением стоят глубоко обусловленные научные цели. Как уже говорилось раньше, этот монолог — репрезентация мнения оппонента, своеобразная форма обращения к источнику, а если точнее — реферативная подача противоположной точки зрения на феномен знания и этические границы философской дискуссии. До определённого момента голос Сократа преобладал в пространстве диалога, и, как будто бы предугадывая возможные вопросы читателя, Платон вводит в текст, пусть и в опосредованной форме, голос Протагора, тем самым запечатлев подобие научной полемики. Polemika подразумевает многоголосие, продуктивное столкновение концепций, которые во взаимном трении либо пытаются найти соглашение, либо дискредитировать друг друга ради некоего позитивного результата. Сократ, постоянно сетуя на своё «незнание», тем не менее, обращается к учениям своих противников: «*Я же ничего не знаю, кроме самой малости: какое рассуждение у какого мудреца нужно взять и как следует рассмотреть. Вот и теперь я всё испытываю у него, а самому мне сказать нечего*» [5]. Осмелюсь назвать имитирующий возможные ответы Протагора на критику монолог Сократа неким особенно вольным вариантом непрямого цитирования. Посредством такого рода философской пародии Сократ не только намечает маршрут для последующего рассуждения, но и озвучивает наиболее ожидаемые упреки в свой адрес, дабы лишить оппонента возможности воспользоваться ими в дальнейшем: «*Если послушаться этого человека, то надо нам с тобой задавать друг другу вопросы и отвечать, если мы хотим серьёзно отнестись к этому его рассуждению, и пусть он впредь не сможет нас упрекнуть в том, что мы превратили исследование его рассуждения в детскую забаву*» [5].

Таким образом, через постоянное уподобление и расподобление оппоненту Сократ проверяет, насколько «истинны» его идеи, проверяет их на прочность, заставляя своих собеседников сначала принять их, поверить в универсальность этих идей, в их соответствие реальному порядку вещей, чтобы рано или поздно это шутовское соглашательство постепенно стало опровержением. С. Кьеркегор сказал бы, что Сократ «...предоставил существующее самому себе и тем самым заставил его погибнуть» [см.: 2] (Кьеркегор говорит об исторической действительности, но, на мой взгляд, она соотносима с принимаемыми на веру в этой действительности суждениями). Однако актёрство Сократа не направлено в пустоту, оно обращено к непосредственным собеседникам, которые сами и обесценивают опровергнутое суждение. «Существующее» гибнет не само по себе, но с их участием. Ироническое переосмысление чужой философской концепции помогает Сократу выявить её относительность. Ирония действует, обнажая несостоятельность позиции, на которую нацелена. Вместе с этим нельзя игнорировать его живой интерес к неточности, к случайным и нерелевантным суждениям, которые под воздействием наводящих вопросов замещаются осмысленными выводами.

МЕТАФОРА ПО ПРИНЦИПУ АНАЛОГИИ КАК НАУЧНЫЙ ИНСТРУМЕНТ

Метафора — один из наиболее часто используемых приёмов в доказательном инструментарии Сократа, и её художественная составляющая — не единственное, что характеризует этот приём. То, что привычнее воспринимается как украшательство, атрибут поэтической речи, наделено, помимо своего эстетического значения, задачей доказывать и обосновывать суждение. Важно заметить, что особенно значимыми в этом отношении будут те метафоры, которые строятся по принципу аналогии.

В том, что понятие майевтики вышло за пределы своего базового значения (родовспоможение) и стало ассоциироваться с философией, мы обязаны Сократу, однако стоит обратить внимание и на то, что термин стал существовать в новых коннотациях именно будучи крайне удачной метафорой. В. О. Пигулевский определяет майевтику как технику «...поиска истины в диалоге путём отвлечения разума от ложных суждений» [4, 5]. Для того чтобы не попасть во власть ложного суждения, анализируемое понятие необходимо наделить соответствующим ему именем, и не исключено, что такую операцию придётся проводить не единожды. Философствование Сократа нередко представлено последовательным освобождением понятия от второстепенных, преходящих, неточных дефиниций через многократное переименование явления. Процессу именованья помогает именно принцип аналогии; в беседе ищутся, как сказал бы Мишель Фуко, «...не массивные, зримые подобию вещей самих по себе, а всего лишь более тонкие сходства их отношений» [7, 58]. Делается это для того, чтобы абстрактное понятие стало более предметным и достигаемым, вследствие чего будет легче предотвратить его ошибочное понимание. Воспользуемся уточнением С. Кьеркегора, добавив, что Сократ «через не посредственное конкретное <...> делал видимым абстрактное» [см.: 2].

Ещё Аристотель заметил, что Сократ не пытался выдумывать новые понятия, а высвечивал используемую терминологию на массиве человеческого опыта [3, 64], то есть работал с неким «готовым материалом», нуждающимся в более чётких очертаниях. Дабы достичь этой цели (прояснить понятие), Сократ обращается как к бытовым, внешним и предметным реалиям своего времени, так и к мировоззренческим. Именно поэтому в сократовской игре задействуется миф как неиссякаемый кладёзь материала для аналогии и сопоставления процессов, происходящих в жизни человека, с процессами, происходившими в выдуманных жизнях богов и героев.

Пиама Гайденко, рассказывая о генезисе греческой философии, и в частности о её взаимоотношениях с мифологией, замечает, что несмотря на «...серьёзные противоречия и конфликты, которые не поддаются разрешению с помощью традиционных убеждений и верований...» [1, 7], древний грек (в том числе и философ) относится к мифам всегда «немножко эстетически» [1, 9]. Ему дороги эти сказания, лишённые «...той однозначности, доказательности и непреложности, какая свойственна науке и нравственности» [1, 9]. Даже бунтующее сознание Сократа не может не поддаться искушению мифологически поэтизировать выражение своих идей. Вот как философ объясняет свою неспособность «производить» новое знание самостоятельно: «А виновницей этого называют Артемиду, поскольку она, сама не рожая, стала помощницей родов. Однако нерожавшим она не позволила принимать, ибо человеку не под силу преуспеть в искусстве, которое ему чуждо. Поэтому повитухами она сделала женщин, неплодных уже по возрасту, почтив таким образом в них своё подобие» [5]. Когда Сократ апеллирует к мифу, ему важна именно аналогия между происходящим в мире богов и в мире людей, он использует иллюстративный потенциал реальности мифа, чтобы при сопоставлении божественного и земного отчётливее очертить понятия, которыми пользуется.

В начале второй главы «Слов и вещей» Мишель Фуко рассматривает четыре принципа подобия, с помощью которых человеческое сознание в конце XVI и начале XVII столетий соотносит вещи между собой и, соответственно, даёт им имена. Несмотря на столь значительную временную, социальную, культурную и политическую пропасть между теми действительностями, о которых идёт речь, способ сопоставления предметов, конструирующих метафору, выглядит очень схожим. Вот что Фуко пишет о принципе аналогии: «Посредством аналогии могут сблизиться любые фигуры мира. Тем не менее в этом изборождённом во всех направлениях пространстве существует особая точка. Она насыщена аналогиями (причём каждая из них может найти здесь одну из своих точек опоры), и проходя через неё, отношения обращаются, не изменяясь. Эта точка — человек» [7, 59]. То, в чём могут пересекаться научное и поэтическое сознание, — это внимательность к миру или человеку или же к обеим сферам.

Сложно не заметить склонность Сократа конкретизировать величины высокого порядка, выраженные в абстрактных понятиях, бытовыми, нередко довольно приземлёнными метафорами. Метафора подаётся как будто шутя, но вместе с этим и серьёзно. Утверждая, что перенял ремесло повитухи, Сократ верит и не верит в произносимое. Было бы ошибкой воспринимать это как некий комический приём, философ предельно серьёзен в своей

устремлённости к тому, что понимает под истиной. Предположу, что Платон не мог не чувствовать этого резонанса, создавая диалог, но тем не менее приём выглядит обнажённым и привлекает к себе внимание контрастом между формой и содержанием записанного слова. Тем не менее это противоречие отчасти обусловлено задачей Сократа перевести философию в прикладную сферу, обратить её к конкретным задачам. Тот способ репрезентации своих идей, что он избирает, косвенным образом выражает его внимание к миру человека. Форма и стиль платоновского текста далеки по своей форме от легитимированных форм сугубо научного исследования в его современном понимании, что, тем не менее, не позволяет упрекнуть их в отсутствии «практической значимости». Они стремятся быть такими, по меньшей мере для своего времени. Высокое знание конкретизируется и обретает привычные погружённому в повседневные заботы сознанию очертания в, казалось бы, шуточной и несерьёзной аналогии, дабы стать хотя бы на толику доступнее и служить людям. Как заметил А. Ф. Лосев: «С виду барахтаясь в психологии, среди этих бесконечных изгибов человеческой души, даже как будто малозначащих, повседневных и житейских предметов, Сократ всегда имеет в виду весьма большие и далеко идущие цели человеческой жизни...» [3, 89].

Таким образом, с помощью метафоры Сократ стремится конкретизировать абстракцию, переместив её из мира идеальных сущностей в мир человека. Достигается это благодаря тому, что доселе далёкое понятие описывается с помощью других понятий, более привычных, а устойчивой созданную конструкцию делает образная форма.

Подводя итоги, приходим к следующим выводам.

Даже на завершающем этапе исследования не удаётся говорить однозначно как о преобладании субъективного измерения иронии Сократа над объективным, так и утверждать обратное. Данная категория сохранила свою амбивалентность, по-прежнему оставаясь отчасти деструктивной, отчасти созидательной силой, что не отменяет важности иронической оптики для процесса познания мира и человека как части этого мира.

Имплицитно содержащееся в тексте философское исследование заслуживает изучения и обоснования не только своих теоретических положений, но и того, как их изложению и развитию помогает художественная составляющая. Как видно из второго и третьего разделов данной работы, форма литературно скомпонованного философского диалога обусловлена не только тем, что попросту оказалась наиболее удобна Платону, но и тем, что позволяет задействовать художественный приём как один из инструментов познания. Формалистические компоненты не являются рудиментарными для высказывания Сократа, так как их назначение простирается далеко за пределы риторики и способно выражать философские и научные принципы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гайденок Пиума. История греческой философии в её связи с наукой. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. 31 с.
2. Кьеркегор С. О понятии иронии. Пер. А. Коськовой и С. Коськова // Логос. 1993. № 4. С. 176–198.

3. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: в 8 т. Т. 2. Софисты. Сократ. Платон. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. 846 с.
4. *Пигулевский В. О.* Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов н/Д.: Фолинт, 2002. 418 с..
5. *Платон.* Теэтет / Пер. Т. В. Васильевой // Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 192–274.
6. *Рорти Р.* Случайность, ирония и солидарность / Пер. И. Хестановой, Р. Хестанова. М: Русское феноменологическое общество, 1996. 282 с.
7. *Фуко М.* Слова и вещи / Пер. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. М.: Прогресс, 1977. 408 с.

Е. А. САМОДЕЛОВА¹

СОВРЕМЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР КАК НЕМАТЕРИАЛЬНОЕ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ (к постановке проблемы)

ЮНЕСКО утвердила понимание фольклора как нематериального культурного наследия. В России создаются сакральные места в городских парках, и о них складываются легенды и предания, проводятся фестивали народного творчества. По моделям календарных и семейных праздников организуются современные праздники с исполнением фольклорных песен.

Ключевые слова: современный фольклор, социокультурная среда, музей, фестиваль народного творчества, Конвенция ЮНЕСКО, ассоциация «Народные художественные промыслы России».

В 1990-е годы появилась концепция Нематериального культурного наследия — аналог Списка Всемирного наследия, которое уделяет основное внимание материальной культуре. Скоротечное исчезновение явлений духовного наследия в эпоху постмодернизма, мировой глобализации и массовой культуры сподвигло международное сообщество обратиться к проблеме его сохранения. В 2001 г. ЮНЕСКО провела опрос среди государств и неправительственных организаций, чтобы выработать определение нематериального культурного наследия, а в 2003 г. на 32-й Генеральной конференции приняла Конвенцию по его защите.

В статье 2 Конвенции ЮНЕСКО даётся следующее определение: «Нематериальное культурное наследие» означает обычаи, формы представления и выражения, знания и навыки, — а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, — признанные сообществами, группами и, в некоторых случаях, отдельными лицами в качестве части их культурного наследия. Такое нематериальное культурное наследие, передаваемое от поколения к поколению, постоянно воссоздаётся сообществами и группами в зависимости от окружающей их среды, их взаимодействия с природой и их истории и формирует у них чувство самобытности и преемственности, содействуя тем самым уважению культурного разнообразия и творчеству человека» [12].

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

В Конвенции ЮНЕСКО указаны конкретные формы нематериального культурного наследия: это устные традиции и способы выражения, в том числе язык и его диалекты; исполнительские искусства, в том числе актёрская игра, музицирование, пение, танцы и прочее; праздники, ритуалы, обряды и обычаи, относящиеся к семье, природе и вселенной; знания и навыки, связанные с традиционными ремёслами; мифология и устный эпос, традиционные формы коммуникации и экологические представления, знаки и символы и т. п.

К настоящему времени в России сформирован государственный перечень объектов нематериальной народной культуры и представлен в Интернете на сайте Министерства культуры Российской Федерации.

Нематериальное культурное наследие объединяет объекты наследия, способы наследования и социальные механизмы передачи традиции. Когда не представляется возможным сберечь объект нематериального наследия в естественной социокультурной среде, он подлежит музеефикации, т. е. экспонированию в музее. Музеееды создали классификацию объектов нематериального наследия, предложили методики работы музеев с ним.

Объекты нематериального культурного наследия представляют научную, художественную, историческую и мемориальную ценность. Музеи собирают и хранят связанные с традицией материальные предметы (напр., инструменты ремесленника, образцы готовой продукции, одежду и атрибуты народных праздников, музыкальные инструменты). К нематериальному наследию относятся умение, мастерство человека, передаваемые от мастера ученику ремесленные приёмы и эстетические представления. Поэтому музеи также комплектуют фонограммы и видеозаписи, письменные свидетельства носителей традиции, фотофиксацию этапов технологических процессов и т. п., включая записи об изначальных значениях и смыслах объекта [21].

Главное условие воспроизведения объектов нематериального наследия как части культурного наследия — присутствие живых «носителей традиции» и посредников, наличие механизмов ретрансляции от поколения к поколению. Фольклорные фестивали, ремесленные выставки-ярмарки обеспечивают людям условия для исполнения старинных сказок и песен, передачи секретов рукодельного мастерства, кулинарных рецептов и т. п., создают материальное обеспечение и транслируют традицию через учеников. Вот почему актуальны действующие в этнографических и краеведческих музеях ремесленные мастерские, фольклорные ансамбли, трактиры и лавки [21].

В городах и сёлах возникают поистине народные культовые места: происходит обустройство святых источников, установка поклонных крестов, организация памятных знаков трагически погибшим людям и т. д. Такие этнографические зоны наполняются ритуальной атрибутикой, вовлекаются в народные молебны и крестные ходы, обрастают фольклорными произведениями — легендами, преданиями, поверьями, народными эпитафиями, пословицами и поговорками.

В Москве в Сокольниках у Путяевских прудов в дупле старой ивы обустроена своеобразная божничка: поставлены разные иконы (Спасителя, Богородицы, св. Николая и др.), вывешен текст «Молитвы во избавление от искушений», зажжены лампадка и свечи, украшены искусственными и живыми цветами и грибами (!) [18]. Это своеобразное напоминание сразу о нескольких пластах традиционной культуры, совершенно различных: о

чудесном приплывании по реке и явлении иконы на дереве; о житии святых столпников в древесных дуплах (напр., св. Тихона Калужского); о постройке молельни из подручных средств; о брачном венчании Степана Разина вокруг ракитова куста, других молодожёнов вокруг дуба [3, 54]; о сказке «Николай Дупленский» (Сравнительный указатель сюжетов 1380) [22], в которой муж притворяется ослепшим и прячется в дупле дерева, выдавая себя за св. Николая и желая проучить неверную жену.

В Покровском-Стрешневе над целым рядом родников, известных как «Царевна-лебедь» и бьющих сбоку холма, поставлены иконы. Распространено предание, будто бы царица излечилась целебной родниковой водой и в честь этого велела поставить часовню (ныне не существующую).

В российской провинции также распространены подобные культовые места. Например, в с. Николо-Бережки Островского р-на Костромской обл. с высокого лесистого холма ведёт многоярусная деревянная лестница, наверху на высокой ели находится небольшая икона, освящающая путь к храму и свидетельствующая о культе дерева (2002). В Щелькове — усадьбе драматурга А. Н. Островского — на рукотворном Острове любви на берёзках повешены ленточки, и экскурсоводы говорят, что раньше не было такого обычая, его завезли московские дети, отдыхающие в летнем лагере. К 2012 г. исчез мостик, ведущий к острову, а ленточки «мигрировали» к роднику, оформленному большим шестигранным деревянным срубом, в котором будто бы продолжает биться сердце растаявшей Снегурочки, и разместились на ближайших деревьях [19]. Старожилы сообщали, что некогда здесь стояла церковь, ушедшая под землю при приближении монголо-татарского или иного (польского?) вражеского войска, и будто бы ещё несколько десятков лет назад можно было увидеть церковный крест под водою в срубе колодца (1983, 2002). Таким образом происходит раздвоение фольклорного знания, его распределение по разным версиям, которые высказывают коренные жители и экскурсоводы, склонные к преобразованию литературных источников в устные предания и легенды.

В целом таким путём создаются центры сакрализации пространства, устраивается священный центр парка или иной природной структуры, создаётся «дух притяжения» посетителей рекреационной зоны.

Народные движения, шествия и демонстрации, митинги и забастовки, а также впервые созданные общественные организации оснащаются этнографическими атрибутами и фольклорными текстами, которые написаны на плакатах и скандируются вслух. Таково движение «синих ведёрок», направленное на борьбу с избыточными мигалками на служебных автомобилях в Москве; «белоленточники», защищавшие свободу и независимость политических выборов в декабре 2011 г.

Подобные народные инициативы вызывают схожие официальные решения: в конце апреля 2007 г. привязывали чёрно-белые полосатые ленточки к машинам на Международной неделе безопасности движения; в преддверии 9 мая 2005 г. (в честь 60-летия победы в Великой Отечественной войне) возник почин раздавать оранжево-чёрные полосатые георгиевские ленточки в память о погибших воинах, хотя орден Святого Георгия упразднили после Октябрьской революции 1917 г. и восстановили только после распада СССР в 1991 г. С 9 мая 2015 г. проходит народная демонстрация «Бессмертный

полк»: в разных городах России люди несут фотографии своих старших родственников, участвовавших в Великой Отечественной войне.

Около парка «Красная Пресня» в Москве, неподалёку от Дома правительства РФ (Белого дома), после защиты Верховного Совета в октябре 1993 г. появился ритуальный уголок, напоминающий символическое кладбище: с импровизированными мемориальными досками типа надгробий, с венками и букетами цветов, с надписями на листах бумаги. В 2010-е гг. внешний вид этого мемориала изменился, но суть народного памятного места бережно сохраняется.

Государство финансирует республиканские и областные дома народного творчества; выделяет деньги на создание и поддержание краеведческих музеев и архивных коллекций; спонсирует полевые экспедиции, научные исследования и фольклорно-этнографические издания через систему грантов, награждает выдающихся деятелей культуры за вклад в фольклорное движение разными премиями, вплоть до Государственной премии РФ.

Региональные власти способствуют появлению и поддержанию краеведческих уголков в школах и детских садах, детских и взрослых фольклорных ансамблей, созданных энтузиастами. В таких краеведческих уголках представлены орнаменты деревянных наличников и узоры вышитых полотенец, целые комплексы домотканой народной одежды, прялки и ткацкие станы, гончарная посуда и глиняные свистульки, свёрнутые из лоскутков куклы и вырубленные топором из дерева лошадки; в местах бытования народных промыслов представлены кустарно-производственные процессы валяния валенок, изготовления рыболовных снастей и др.

Символика и образность фольклора, его система персонажей просматривается и в изделиях народных промыслов.

В 1990 г. по инициативе ремесленных предприятий была создана Ассоциация «Народные художественные промыслы России» — негосударственная некоммерческая организация. Народные художественные промыслы в России являются неотъемлемой частью отечественной культуры, сохранили исторические традиции и стилевые особенности.

К настоящему времени Ассоциация объединяет около 250 организаций народных промыслов, расположенных в 64 регионах Российской Федерации. Среди них всемирно известные центры народного искусства: хохломская и городецкая роспись по дереву, богородская и беломорская резьба по дереву, скопинская и псковская керамика, гжельский и кисловодский фарфор, петровская керамическая игрушка, абашевская свистулька, ростовская финифть, кубачинские ювелирные украшения, холмогорская и тобольская резная кость, жостовские и нижнетагильские расписные подносы, оружие златоустовских и тульских мастеров, вологодское, вятское и елецкое коклюшечное кружево, многоцветное михайловское мерное кружево, кадомский вениз, торжокское золотное шитьё, художественное ткачество и вышивка различных регионов России [2].

В Москве стали ежегодными Международная выставка-ярмарка «Золотые руки мастеров», выставки-ярмарки народных художественных промыслов «Жар-птица» (с 2006 г.) и «Ладыя», проводившиеся сначала в павильоне № 69 Всероссийского выставочного центра (ВВЦ, б. ВДНХ), затем в Экспоцентре близ станции метро «Выставочная» и в выставочном комплексе парка «Сокольники».

В рекламе 11-й Международной выставки-ярмарки «Золотые руки мастеров» говорится: «На выставке-ярмарке будут представлены мастера-ремесленники и ремесленные производства по изготовлению изделий из дерева, лозы, бересты, кожи, меха, керамики, фарфора, фаянса и многие другие. Свои работы представят ювелирные, иконописные, кузнечные мастерские. Большим блоком на выставке выступят гильдии по печному и декоративно-прикладному делу, а также реставраторы» [2].

Название выставки-ярмарки «Ладья–2011. Зимняя сказка» включало в себя преобразованное обозначение фольклорного жанра, а её тематика упоминала ведущие народные промыслы: это хохломская и городецкая роспись; гжельский фарфор; ростовская финифть; вологодское и елецкое кружево; богородская и беломорская резьба по дереву; палехская, федоскинская, холуйская и мстёрская лаковая миниатюра; холмогорская и тобольская резьба по кости; скопинская и псковская керамика; торжокское золотное шитьё; оружие златоустовских и тульских мастеров и др. [9]. Есть ещё ежегодная мартовская выставка — «Ладья–2017. Весенняя фантазия».

В рекламе VII Фестиваля народных художников и мастеров России «Жар-птица 2012» говорилось о выставке-продаже «Народные художественные промыслы», где «можно приобрести уникальные и авторские изделия мастеров народных промыслов, художников и дизайнеров»; о «Городе мастеров», где «научат премудростям народного искусства и продемонстрируют, из чего складывается талант человека, владеющего ремеслом»; также сообщается о конкурсах творческих работ, шоу-дефиле, показах мод, презентации арт-салонов, выступлениях фольклорных коллективов, национальной кухне и др. [7]. Рекламная схема продолжает оставаться неизменной.

Такие многочисленные выставки проводит Московская палата ремёсел, созданная в 1999 г. в соответствии с Законом «О ремесленной деятельности в городе Москве» (это единственный закон о ремесленничестве в России). К основным направлениям деятельности палаты относятся «координация деятельности ремесленных гильдий и других ремесленных структур»; «защита интересов ремесленников»; «создание системы подготовки и переподготовки ремесленников»; «аттестация на звание “Мастер-ремесленник города Москвы”» и др. [11].

Частыми стали выставки народных кукол и мастер-классы по их изготовлению. Так, летом 2012 г. в детской библиотеке г. Талдома Московской обл. действовала выставка «Куклы губерний России: Путешествие с севера на юг» Анастасии Клюевой, члена Международного союза кукольников. Экспозиция была заботливо украшена старинными и современными рушниками с затейливой вышивкой (с мифическими птицами, райским виноградом, переплетающимися побегами и др. символами). Набор кукол стандартен, описан во множестве пособий по кукловодству, хотя и претендует на учёт региональных традиций, на географическую протяжённость. Куклы А. Клюевой имели свои особенности и названия, связанные с исходным материалом, со способом изготовления, с характерным внешним видом, с назначением и даже с календарными датами:

- «Крестушка» (крестовидная простейшая кукла, перетянутая крестом из красной нити в районе груди, подразделялась на три части и заодно указывала на четыре стороны света, в целом образуя «универсальное число семь — символ мироздания»);

- «Кукла с крестообразным лицом» (косой крест, сделанный из красной нитки или вышитый и вписанный в круг-лицо, это знак плодородия);
- «Пеленашка» (спелёнутую куклу клали на колени новобрачной для привлечения материнской силы, подкладывали младенцу в колыбель до его крещения, чтобы она принимала на себя все напасти);
- «Столбушка» («кукла-оберег, для защиты семьи, дома и помощи в делах»);
- «Птица-радость» (восходит к образу нарядно одетых женщин с хлебными печеньями — птичками в руках, закликающих весну);
- «Купавка», или «Русалка» (делали на Аграфену-купальницу 6 июня и на Ивана Купалу 7 июня сплавляли по реке, считая, что привязанные к её рукам тесёмки уносят невзгоды и болезни);
- «Покосница» (изображала женщину в покосной рубаше и отгоняла дождевые тучи, чтобы травостой и сено не замочили ливни);
- «Мокридина» (изготавливалась во время продолжительных летних дождей и способствовала устранению избыточной влаги);
- «Спиридон-солнцеворот» (в руках держит круг, символ зимнего солнцестояния, сейчас эту куклу дарят с пожеланием лучших перемен).

Региональные названия или места бытования особо подчёркнуты в экспозиции кукол:

- «Московка» (имеет шесть детей, отражая историю присоединения новых земель к Московскому княжеству);
- «Тульская барыня» (стоит руки в бока, носит яркий наряд и имеет время для отдыха и праздника, относится к типу «свёрнутых» тряпичных кукол);
- «Орловская кукла» (её делали старшие сёстры младшим, а играли в снох и невесток);
- «Каргополка» (одета в красный сарафан из кумача с ручной северно-русской вышивкой тамбурным швом) и «Каргопольская кукла Мокошь» (покровительница женского рукоделия, отождествляемая с Параскевой Пятницей);
- «Славутница» («В старину эта куколка ставилась на свадьбе в центр стола, <...> и гости понимали, как красива, хороша невеста и как богата семья невесты. “Славутностью” обладали далеко не все, а кому посчастливилось, вели активный образ жизни, пользовались популярностью, всеобщим вниманием и уважением, выходили замуж за достойного человека», название севернорусское);
- «Вишенка» (образ благочестия девушки и одновременно её крайней соблазнительности, является талисманом невесты, название южнорусское);
- «Богатство», или «Матушка» («...к телу основной куклы-матери поясом привязано множество детишек. Считалось, что большое количество детей ведёт к процветанию рода, а значит, в доме, где много работников, всегда будет достаток»; в Воронежской губ. дарили молодожёнам);
- «Вологодская красавица» (по мотивам Русского Севера, «сарафан — ручная масляная набойка, выполненная по технологии XVI века»). На выставке представлены и куклы соседних народов.
- «Бабушкина кукла — берестяная кукла северных народов. Бересту, свёрнутую в трубочку и перетянутую тесьмой, носили как амулет. Потом превращали в куколку для внуков»;

- «Вепсская кукла» («Делалась она из старых вещей матери, причём без использования ножниц и иглы, для того, чтобы жизнь ребёнка была “не резаная и не колотая”. Охраняла ребёнка от порчи»);
- «Кувадки» (свёрнутые из тряпочек и перевязанные нитками, 3–5 куколок в единой связке вывешивали в люльке после крещения младенца и ритуала кувады, заменяя погремушки; это южнославянская традиция).

Куклы делались не только для девочек, но и для мальчиков: таков «Ку-клак» — кукла на палочке, которую мальчишки крутили в ладонях, устраивая кукольные бои и готовясь к настоящим кулачным.

Кукольный промысел к настоящему моменту приобрёл две разновидности: 1) создание кукол из простых подручных материалов (лыка, соломы, веток, лоскутков и др.); 2) одевание промышленно произведённых пластмассовых кукол в народную региональную одежду, воспроизводящую орнаментальные особенности конкретных населённых пунктов (особенно распространено в тех селениях, где до сих пор сохранились этнографические одежные комплексы — напр., на юге Рязанской обл., в Милославском, Ряжском, Скопинском, Сараевском р-нах). Первый тип кукол создаётся по преимуществу молодыми женщинами, усматривающими в старинных способах изготовления народной игрушки историю России; второй тип привлекает представительниц старшего поколения, тоскующих о выходе традиционной крестьянской одежды из повседневного ношения и стремящихся сохранить её хотя бы в кукольных нарядах.

В крупных городах возникают фольклорно-этнографические ансамбли, собирающие в полевых экспедициях народные песни, изучающие праздничную культуру и пропагандирующие традиционные культурные ценности. К примеру, в СМИ регулярно появляются объявления об очередном «семинаре-практикуме по традиционному пению в Школе ансамбля “Народный праздник”», который будет посвящён музыкальному фольклору Масленицы, весенних или осенних и зимних календарных праздников «южных, западных и центральных областей России, а также русских сёл на Украине и в Белоруссии» [23]. Программа школы весьма разносторонняя и предполагает множество задач: «освоить песни различных жанров из репертуара ансамбля»; «познакомиться с музыкальным разнообразием деревенских праздников этих регионов»; «овладеть певческими традициями, которыми около 30 лет занимается “Народный праздник”»; «узнать больше о народном костюме этих регионов»; «овладеть основами бисероплетения, ткачества, вышивки, других народных промыслов и ремёсел» [23].

Творческий коллектив возник 7 октября 1982 года и позиционирует себя в качестве основоположника современного фольклорного движения: «Московский фольклорно-этнографический ансамбль “Народный праздник” в ряду преемников традиции выделяется как первооткрыватель новых путей освоения фольклора и эталон аутентичной достоверности» [23]. Показательно, что аутентичность понимается членами ансамбля своеобразно, совершенно не в строго научном смысле. С одной стороны, соблюдается главная заповедь фольклорного движения — «разучивать песни на слух, в процессе совместного пения с народными исполнителями»; один из аудиодисков вышел в серии, выпускаемой швейцарским Международным архивом народной музыки и предлагающей исключительно аутентичное исполнение; с другой

стороны — «ансамбль всегда пел в своём собственном, узнаваемом стиле, приближаясь к оригиналу, но никогда не совпадая с ним» [23].

Ансамбль «Народный праздник» утверждает «жизнь в соответствии с ритмами народного календаря», что нашло воплощение в магнитоальбоме «Солнцеворот» — с обрядовыми и календарно приуроченными песнями южно- и западнорусских областей. Широка география и велик жанровый диапазон этих многоголосных песен: «Колядки, весенние заклички и хорыводы, песни древнейших ритуалов “вожделения русалки”, “похорон стрелы”, покосные и жнивные, протяжные рекрутские и, наконец, свадебные — неторопливой чередой сменяют друг друга, создавая музыкальный портрет года русской деревни» [23].

Национальная идея русской самобытности сквозит в проведении множества фольклорных праздников и шествий, образовавших своеобразный фольклорный календарь, отчасти различающийся набором праздничных дат в столичных городах и провинциальных городках. Главными датами такого современного народного календаря повсеместно выступают Новый год 1 января, Рождество 7 января, Старый новый год 14 января, Крещение 19 января, День защитника Отечества 23 февраля, Международный женский день 8 марта, Масленица, Пасха, День Победы 9 мая, Троица, последний школьный звонок 25 мая, День святых Петра и Февронии (День семьи и верности) 8 июля, выпускной бал 17 июня, День знаний 1 сентября, День учителя (первая суббота октября), День города.

В Москве и Санкт-Петербурге к ним добавляются День Святого Валентина (День всех влюблённых по католическому календарю) 14 марта, День Святого Патрика (пришедший из Ирландии) 17 марта, День юмора 1 апреля, День рождения Пушкина 6 июня, Сабантуй (татарский и башкирский праздник), Иван Купала 7 июля, Хеллуин (Хэллуин, Хэллоуин, Halloween, заимствованный из Западной Европы и США) 31 октября. В провинциальных городках и отдельных селениях прибавляется иной народный список праздников и дней памяти: Красная Горка, Русальское заговенье, День памяти 22 июня, Яблочный Спас, День малых деревень и некоторые другие, преимущественно церковно-календарные даты.

Из русифицированных праздников интересен День Святого Валентина, или День всех влюблённых, отмечаемый в России с начала 1990-х годов молодёжью и датируемый 14 февраля по католическому календарю в честь одного из двух раннехристианских мучеников Валентина Интерамнского или Валентина Римского [4]. Обязательный атрибут этого праздника — «валентинки», особые открытки (часто в форме сердца) с любовными признаниями или пожеланиями любви, со стихами; также принято дарить любимым людям сувенирные сердечки, цветы, конфеты, забавные игрушки, воздушные шарики. В Вологде в 2011 г. состоялась выставка тряпичных кукол-«валентинок»; в столичных вузах по инициативе студентов открываются фотовыставки, проходят дискотеки, работает праздничная «почта влюблённых» с почтальонами-ангелочками [5]. 14 февраля 2011 г. загсы Москвы провели день открытых дверей, где будущим молодожёнам рассказали о свадебных традициях и правилах подачи документов для регистрации брака [5].

День всех влюблённых, будучи неофициальным праздником, соперничает с Днём супружеской любви и семейного счастья (Днём Святых Петра и Февронии Муромских), узаконенным в 2008 г. Советом Федерации России.

Ещё один усвоенный из ирландской традиции праздник — День Святого Патрика, когда в 1992 году по распоряжению мэра Москвы впервые состоялся парад в его честь на Новом Арбате. Патрик был канонизирован до раскола церкви и поэтому почитаем повсюду. Обязательными атрибутами праздника 17 марта является зелёная одежда, трилистник-клевер (импровизированный символ Троицы), народная музыка и пиво [10].

Третий заимствованный праздник — Хеллуин (Halloween) — канун Дня всех святых. Название происходит от появившегося в XVI веке шотландского сокращения английской фразы All-Hallows-Even (рус. «Вечер всех святых»), even — сокращение от evening, рус. «вечер»). Это древний кельтский праздник, посвящённый прогулкам умерших душ по земле, первоначально отмечаемый в Ирландии в ночь с 31 октября на 1 ноября, затем переместившийся также в Западную Европу и США. Хеллуин «обрусел» в Москве и Санкт-Петербурге, поскольку напоминает традиционное русское ряжение на Святки и Русальскую неделю (неделю после Троицы), а также на второй день свадьбы. В ряде селений (напр., в Рязанской и Ярославской обл.) на Святки и/или свадьбу позволялось рядиться «упокойником», надевать сделанный из белой простыни саван, приделявать страшные зубы из репы, ложиться в настоящий гроб или на скамью. Другие участники ритуала оплакивали и «отпевали» мертвеца, читая иронические «молитвы» и используя вместо каддила горшок с зажжённым мусором. В разгар «отпевания» мнимый покойник вскакивал и начинал приставать к девушкам, пытался их поцеловать [14]. Эта традиция сохранялась во 2-й половине XX века.

Обязательный для Хеллуина фонарик из тыквы (первоначально из репы) называется *harry-halloween* или *jack-o-lantern* («Светильник Джека»), трактуется по-разному: 1) фонарь для заблудшей души, застрявшей между двух миров; 2) оберег от нечистой силы [26]. Он также ассоциируется с русской пугающей маской из тыквы, внутри которой светилась свеча и которой подrostки пугали бабушек в потёмках в Воронежской обл. [15]. Пользователи Интернета называют иностранный тыквенный фонарик «тыквой со злорадной улыбкой» (Asuta), «страшной тыквой» (Сергей).

В обеих столицах России в последний день октября кафе готовят для своих гостей различные Halloween-party, залы декорируются в оранжево-чёрных тонах, украшаются *Jack-o-lanterns* (традиционными тыквенными фонариками), большой паутиной в углу с огромным пауком с красными глазами. Развлекательная вечерняя программа строится на костюмированных «демонических» и огненных шоу, проходят конкурсы на лучший карнавалый костюм (с элементами наряда летучей мыши, привидения, призрака, покойника, скелета, ведьмы, Бабы-Яги, Кащей Бессмертного и Смерти) и самую страшную гримасу, безудержное веселье основано на «ужасных» шутках и розыгрышах. Звучат музыкальные композиции из саундтреков к фильмам ужасов или раздаётся вой волков, скрип и шуршание. Угощаются разными блюдами, преимущественно из тыквы [24].

Ко дню Хеллуина приурочен «чёрный юмор». Вот характерные примеры: «Беседуют два вампира: “Коллега, как вам нравится вон та длинноногая блондинка?” — “Мне больше нравится толстяк, что рядом с ней. В нём крови литра на полтора больше”»; «Почему даже в 21-м веке ведьмы по-прежнему используют мётлы? — Просто пылесосы слишком тяжелы для полёта»; «Почему скелеты ничего не боятся? Им нечего терять, кроме своих костей» [25].

Представители Московского Патриархата и Совета муфтиев России убеждены в том, что Хеллуин — чуждый России праздник, продукт мировой глобализации, он не борется со злом, а наоборот, воспитывает патологическую агрессию, отдаёт дань всему жуткому и ужасному, обращён к потустороннему миру, приоткрывает границу в загробное царство, приветствует нечистую силу и злых демонов, хотя и раз в году.

Этноэкологи бьют тревогу, видя усиливающуюся роль примитивных молодёжных городских субкультур, отвоёвывающих всё большие территории у исконной традиционной культуры, которая в основе своей была патриархальной, деревенской и природосообразной. Д. Ю. Доронин утверждает: «Культура России — сложная мозаичная система, состоящая из многообразия локальных конкретно-географических культур. <...> Однако это многообразие подавляется и растворяется агрессивными монокультурами — современной космополитичной техногенной культурой и массовой поп-культурой. Эти монокультуры не учитывают природохозяйственные нюансы и особенности художественного исторического восприятия социокультурного мира; создают прогрессирующие темпы ассимиляции малых культур, благоприятные условия для явления скрытой ксенофобии — когда человек неосознанно или сознательно избегает, стыдится своей этно-, традиционно-культурной идентификации. В итоге культура России сводится к искусственному, неживому моноподобию, что приводит к кризисным явлениям и её разрушению. Отсюда необходимость грамотного изучения и педагогической популяризации локальных традиционных культур (в противовес урбанистической монокультуре) и их элементов становится очевидной» [6].

Показательно, что церковно-календарные праздники в некоторой степени носят региональный характер, будучи приурочены к престольным и иным православным праздникам. Так, на юге Скопинского р-на Рязанской обл. вспоминают, что картошку принято было копать после Петра-Хлеба (то есть после дня св. Петра и Глеба) 18 сентября — престольного праздника в с. Корневое [16]. Про летнего и осеннего Кузьму-Демьяна там ничего не слышали, хотя в с. Озёрки (бывш. с. Козьма-Демьянское) Сараевского р-на той же области раньше осенью на Кузьминки резали кур и считали его «девичьим праздником» и «куриным праздником» [13]. Престольные праздники в Рязанской обл. называются «kozyрными», а в Ярославской обл. известны ещё «обещанные праздники», возникшие по обету жителей села по поводу избавления от каких-то печальных обстоятельств [17].

Иногда местные жители подстраивают церковные праздники под другие, светские, идеи, тем не менее приспособивая их под локальные праздничные даты, переосмысливая их религиозную суть. Так, в д. Шаблово Кологривского р-на Костромской обл. с 2014 г. ежегодно отмечают Яблочный Спас не как Преображение Господне 19 августа, а как праздник в честь сказки «Чудесное яблоко» (1914) Ефима Честнякова, уроженца деревни. При жизни художника, артиста и писателя Серебряного века Преображение Господне не было приходским праздником, а сейчас Яблочный Спас обставляется всевозможной яблочной символикой: детям предлагается откусить от яблок, подвешенных на нитках, попасть яблоком с определённого расстояния в корзину, загадать желание при виде большого яблока и т. п. В доме-«овине» Е. В. Честнякова сцена украшена яблоками из всевозможных материалов (из стекла, фарфо-

ра, керамики и т. п.), стоит красивая рукотворная яблоня с плодами, гостей угощают садовыми и райскими яблочками [20, 189].

Отмечаются и региональные даты, в некоторой степени восходящие к семейным и городским праздникам: Аверкинский фестиваль народной песни в г. Сасово Рязанской обл. в последнюю субботу июня; Есенинский день рождения Сергея Есенина в с. Константиново Рыбновского р-на Рязанской обл. 3 октября (или в последующее воскресенье); день начала наступления под Москвой 6 декабря 1941 г.; день снятия блокады в Ленинграде 27 января 1944 г.

Всероссийский фестиваль народного творчества, посвящённый композитору-песеннику Александру Петровичу Аверкину, уроженцу дер. Шафторка Сасовского р-на Рязанской обл., ежегодно проводится в последнюю субботу июня в г. Сасово начиная с 1997 г. В Доме-музее Аверкина участники фестиваля проводят Аверкинские чтения с участием вдовы композитора Галины Аверкиной, говорят о таланте земляка, поют песни, ведут душевные беседы с жителями деревни, делятся воспоминаниями за чаем с пирогами и земляничным вареньем, вручают областную премию Александра Аверкина [1]. Со всей Рязанской обл. съезжаются лучшие фольклорные коллективы, исполняют аутентичные народные песни. Музей русской песни (г. Сасово) насчитывает несколько тысяч экспонатов, большая часть которых передана Г. В. Аверкиной.

В Музее русской песни имени А. П. Аверкина в 2012 г. состоялись Шестые литературно-художественные чтения «Хороша ты, сторона Рязанская», в рамках которых проходила фотовыставка «Город и его музей», выставка декоративно-прикладного творчества «Куклы бабушки Варвары». 19–29 апреля 2016 г. уже в Москве в художественной галерее «Покровка» при Государственном Российском доме народного творчества прошла выставка «Тебе куковати, а мне распевати...», посвящённая творчеству А. П. Аверкина, его «малой родине» д. Шафторка и традиционной одежде Сасовского р-на, организованная вдовой композитора и коллекционером народного костюма С. А. Глебушкиным.

Духовный фольклор с его жанрами духовных стихов, легенд о божьих угодниках и святых угодьях, поверьях о крещенской воде и др., народных молитвах живёт в паломнической среде и сосредоточен в местах паломничества: в монастырях, церквях, святых источниках, поклонных крестах и т. д. Разножанровые произведения духовного фольклора активно проявляются во время крестных ходов. Священник церкви Успения Богородицы в с. Успенское Скопинского р-на Рязанской обл. (село образовано в 1995 г.) о. Геннадий с 2010 г. через средства массовой информации ежегодно в мае объявляет крестный ход от г. Скопина до исчезнувшей деревни Крыжи, от которой сохранился только святой источник. За 10 часов пути паломники проходят примерно 40 км, читая молитвы (в том числе и народные), распевая духовные стихи, рассказывая легенды. В церкви Успения Богородицы около входа на стене вывешен текст духовного стиха, и прихожане переписывают его в свои тетради [16].

О неизбывной вере русского народа в магические приметы свидетельствуют многие предметы или необычная постановка их (часто в перевернутом

виде, в углах и иных местах стыков). К примеру, синеголовник (колючий цветок синего цвета) в детской библиотеке г. Талдома Московской обл. в 2012 г. стоял в общем букете в вазе; в с. Кузьминское Рыбновского р-на Рязанской обл. в 2005 г. он был заткнут в угол под крышей крыльца; в Центральной России эта колючка хранится во многих домах, будучи закреплена над входной дверью или на стене, и т. п. Владельцы синеголовника (называемого также чертополохом) хранят поверье, будто он защищает от злых людей, колдунов и недоброго глаза.

Ещё один пример — постанковка метлы ручкой вниз в углу за входной дверью в доме — может соотноситься с разными поверьями: 1) о защите от нечистой силы (былички повествуют о невозможности колдуну войти в такой защищённый подъезд — напр., в центре Москвы, на Семёновской наб., летом 2012 г.); 2) о приманивании денег (в Народном краеведческом музее г. Пошехонье Ярославской обл. в июле-августе 2012 г.); 3) о сохранении мужа в семье, чтобы он не обращал внимания на других женщин (поверье в г. Коктебель в Крыму в мае 2016 г.) [17; 8].

Подведём предварительные итоги. Современное состояние фольклора можно охарактеризовать как весьма пёстрое явление, включающее в себя наслоения разных эпох и устно-поэтическое творчество нынешних дней, созданное представителями разных социальных слоёв и конфессий (начиная от крестьян и кончая программистами), бытующее в устной и письменной формах, в повседневной и праздничной жизни и в виртуальной среде. Уходят в прошлое архаические структуры и старинные жанры и нарождаются новые, преобразуя фольклорную картину мира. Классический фольклор берётся под охрану (с помощью базы данных Нематериального культурного наследия, включения в репертуар фольклорных ансамблей, создания аудио- и видеофиксаций с последующими архивным хранением и публикацией и т. п.) как государственное достояние. Фольклор (наравне с декоративно-прикладным искусством и этнографическими объектами) стал восприниматься как неотъемлемая часть экологии культуры и среды обитания человека, как источник развития цивилизации.

Таким образом, фольклорно-этнографическая традиция на современном этапе развития стала основой экологии фольклора, понимаемого в широком терминологическом смысле.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверкинский фестиваль // <http://mediaryazan.ru/news/detail/137754.html>; <http://rv.ryazan.ru/news/2011/7/1/8527.html>; <http://www.rifinfo.ru/news/1163>; <http://ryazan.rfn.ru/news.html?id=9445> (Дата обращения 15.12.2012).
2. Ассоциация «Народные художественные промыслы России» // <http://www.nkhp.ru> (Дата обращения 11.12.2012).
3. Гальковский Н. М. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси: в 2 т. Харьков, 1916. Т. 1. 376 с.
4. День Святого Валентина в России // http://www.domsovetof.ru/news/den_svjatogo_valentina_v_rossii/2011-01-27-165 (Дата обращения 16.12.2012).
5. День святого Валентина в России: любят — не любят // <http://ria.ru/kaleidoscope/20110214/334094777.html> (Дата обращения 16.12.2012).

6. *Доронин Д. Ю.* Современная отечественная гуманитарная экология и этноэкологическая педагогика: основные подходы, направления и авторы // <http://etno.environment.ru/etno-1/3.htm>, раздел «Этноэкология» (Дата обращения 15.12.2012).
7. Жар-птица 2012 // http://www.vsevistavki.ru/exhibition/zhar-ptitsa_2012.phtml (Дата обращения 15.12.2012).
8. Конференция научно-практическая «Волошинские чтения» в мае 2016 г. в г. Коктебеле в Крыму.
9. Ладья–2011. Зимняя сказка // <http://www.expocentr.ru/ru/expoinex/ladia2010> (Дата обращения 15.12.2012).
10. Международный фестиваль «День Святого Патрика 2012» // http://www.saint-patrick.ru/?part_id=2; <http://www.stpatrick.ru/russian/index.htm> (Дата обращения 17.12.2012).
11. Московские ремёсла // <http://www.mosremesla.ru/chamber> (Дата обращения 15.12.2012).
12. Официальный сайт Конвенции о сохранении нематериального культурного наследия (Дата обращения 15.12.2012).
13. *Самоделова Е. А.* Фольклорные записи. Тетр. 1 — с. Озёрки Сараевского р-на Рязанской обл., 1982.
14. *Самоделова Е. А.* Фольклорные записи. Тетр. 8–8б, Тетр. 23, часть 1 — Рыбновский р-н Рязанской обл., 2000; Тетр. 27-А и 27-Б — там же, 2005 (вместе с Т. С. Шехановой и Е. В. Рыбаковой); Тетр. 40 — Пошехонский р-н Ярославской обл., июль-август 2012 г. по Программе ОИФН (по проекту А. Л. Топоркова «Биобиблиографический словарь русских фольклористов»; вместе с М. Б. Балясовой и А. Е. Черновой).
15. *Самоделова Е. А.* Фольклорные записи. Тетр. 29 — переселенец из Воронежской обл. в г. Вязьма Смоленской обл. в апреле 2006 г. в фольклорной экспедиции по Программе Президиума РАН.
16. *Самоделова Е. А.* Фольклорные записи. Тетр. 38 — фольклорная экспедиция в Скопинский р-н Рязанской обл. в августе-сентябре 2012 г. по Программе ОИФН (вместе с А. В. Беликовым).
17. *Самоделова Е. А.* Фольклорные записи. Тетр. 40 — фольклорная экспедиция Е. А. Самоделовой в Пошехонский р-н Ярославской обл. в июне-августе 2012 г. по Программе ОИФН РАН (вместе с М. Б. Балясовой и А. Е. Черновой).
18. *Самоделова Е. А.* Фольклорные записи в 2011–2012 гг.
19. *Самоделова Е. А.* Фольклорные записи. Сообщение Л. М. Андриюшиной по телефону 14.10.2012.
20. *Самоделова Е. А.* Художник Е. В. Честняков: от биографии к «агиографии» (к постановке вопроса) // Динамика традиции в региональном измерении: Трансформационные процессы в культуре и языке Костромского края / Отв. ред. и сост. И. А. Морозов, И. С. Слепцова (Кызласова). М.: Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН, 2016. С. 151–207.
21. Словарь музейных терминов // <http://www.museum.ru/RME/dictionary> (Дата обращения 15.12.2012).
22. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука, 1979. 438 с.
23. Фольклорный ансамбль «Народный праздник» // <http://np.etnos.ru> (Дата обращения 15.12.2012).
24. Хеллоин // <http://halloween.best-party.ru>; <http://www.prazdnuem.ru/holidays/halloween/russia.phtml> (Дата обращения 15.12.2012).
25. Хеллоин // (Дата обращения 15.12.2012).
26. Хеллоин // <http://happy-halloween.ru/articles> (Дата обращения 15.12.2012).

С. А. ВАСИЛЬЕВ¹

ИЗ ЛЕКЦИЙ КУРСА
«ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ»*

Драматические жанры в лекции, которая завершает публикуемый в журнале цикл, представлены вновь с опорой на труды А. Ф. Лосева как «лично становящаяся внеличная данность». Дается характеристика основных драматических жанров, как они формировались в античной драматургии, а затем возрождались в классицизме и в последующей европейской и русской драматургии.

Ключевые слова: драма, пьеса, А. Ф. Лосев, конфликт, коллизия, трагедия, комедия, водевиль, интермедия, мистерия.

ЛЕКЦИЯ 6.

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ:
ЛИЧНО СТАНОВЯЩАЯСЯ ВНЕЛИЧНАЯ ДАННОСТЬ

От эпических и лирических жанров, о которых мы говорили на прошлых лекциях, перейдем к жанрам драматическим. Если эпос предполагает картину объективного мира, а лирика — результат его субъективного переживания и осмысления, то драма отражает *процесс* этого субъективного образного осмысления, его *становление*. Давая определение драматической художественной формы, Лосев использовал причастие настоящего времени (*становящаяся*) и видел в ней миф, конструируемый как «лично становящаяся внеличная данность». *Драма* (др.-греч. δρᾶμα — *деяние, действие*) показывает события (эпическая составляющая) и переживания (лирическая составляющая), происходящие здесь и сейчас (*hic et nunc*), перед лицом зрителя или участника действия или в воображении читателя. Поэтому драму иногда понимают как синтез эпоса и лирики.

Основная особенность драмы состоит в том, что к зрителю и читателю обращены в первую очередь и даже почти исключительно слова *действующих лиц* (в отличие от эпических персонажей и лирического героя), их монологи (от др.-греч. μόνος — *один* и λόγος — *речь*), диалоги (греч. διάλογος — раз-

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

* Окончание. Начало см.: «Вестник...». 2015. № 3, 4; 2016. № 1.

говор между двумя лицами; *διά* — *сквозь, через*; смена ролей говорящего и слушающего) и полилоги (от греч. *πολύς* — *многочисленный* и *λόγος*, здесь — *разговор*). Как правило, именно со слов действующих лиц зритель и читатель узнают о *сюжете* (последовательности событий) произведения. Список действующих лиц с их краткими характеристиками приводится перед началом основного текста и носит рабочее название *афиша* (франц. *affiche* — *объявление*, от *afficher* — *выставлять напоказ*). Дополнительная информация вводится с помощью авторских *ремарок* (франц. *remarque* — *замечание, примечание*). Ремарки обычно характеризуют место и время действия *пьесы* (от франц. *pièce* — *кусок, часть*), а также эмоциональное состояние, настроение, жестикуляцию действующих лиц.

В соответствии с европейской традицией по характеру художественного *конфликта* (главного противоречия, которое определяет развитие сюжета; от лат. *conflictus* — *столкновение, бой*) или *коллизии* (от лат. *collidere* — *ударять друг о друга*) принято выделять три основных драматургических жанра: трагедия, драма (в узком смысле, не как род литературы), комедия. В ряде случаев они образуют сложные единства и могут рассматриваться как жанровые *доминанты* (от лат. *dominans* — *господствующий*), т. е. определяющие, главенствующие для постижения образно-эмоционального строя произведения черты. Поэтому иногда можно говорить не о жанрах трагедии или комедии как таковых, а о трагической или комической (сатирической) доминанте, о драматическом характере конфликта (драматической доминанте) в некоторых комедиях (например, комедиях А. П. Чехова).

Наиболее значимый драматический жанр в античной литературе и в литературе эпохи классицизма (XVII–XVIII вв.) — *трагедия* («от греч. *τραγῳδία* — от *τράγος* “козел” + *ὄδι* “пение”», т. е. «буквально значит либо “песнь козлов”, либо “песнь о козлах»» [1, 105]), получивший такое название, поскольку «народные песнопения, из которых развилась трагедия, исполнялись на *вакхических* (в честь Диониса или *Вакха*, «бога виноградарства и виноделия» [2, 184]. — С. В.) торжествах хором танцующих, наряженных козлами» [3, 92].

А. Ф. Лосев так прокомментировал этот обряд: «Часто Дионис представлялся в виде козла, и в жертву ему приносились козлы. Здесь была та идея, что растерзывается сам бог для того, чтобы люди могли вкусить под видом козлятины божественности самого Диониса» [1, 105]. По мнению учёного, «трагедия <...> произошла из поочередного пения запевал и хора: запевала постепенно становится актёром, а хор был самой основой трагедии». Жанровая «эволюция была постепенным падением значения хора...» [1, 104].

Трагедия выражала самую суть миросозерцания человека античной культуры, которая, при всей её красочности, гармоничности и богатстве, в своей глубине несла пессимистический характер. Немецкий философ XIX века Фридрих Ницше (1844–1900) видел в трагедии наиболее яркое проявление духовно-музыкальной основы бытия и вместе с тем арену противостояния двух начал: гармонического, светлого — аполлоновского и хаотического, экстагического, тёмного — дионисийского (работа «Рождение трагедии из духа музыки», 1872).

Иногда именование жанра трагедии, его неожиданное на первый взгляд происхождение обыгрывается в литературе комически. Так, русский прозаик

Константин Константинович Вагинов (1899–1934), пародируя некоторые черты литературной жизни 1920-х годов, написал сатирический роман, озаглавленный «Козлиная песнь» (1928). В название произведения вынесен буквальный перевод на русский язык слова *трагедия*. В данном случае, конечно, ни о каком трагическом *пафосе* (от др.-греч. *πάθος* — *страсть*; т. е. идея, сопровождаемая сильным эмоциональным посылом) речи идти не может. Тем самым под видом трагической автор формирует комическую доминанту своего романа, что является важнейшей составляющей внутренней формы произведения.

Трагедия появилась не ранее IV в. до н. э., ведь драма вообще, по А. Ф. Лосеву, «предполагает большую самостоятельность человеческой личности и столкновение личностей между собой, равно как и столкновение личностей с природой и обществом» [1, 103]. Наиболее знаменитыми древнегреческими трагиками были Эсхил (525 до н. э. — 456 до н. э.; трилогия «Орестея»), Софокл (496/5–406 до н. э.; самая известная его трагедия — «Эдип-царь») и Еврипид (ок. 485–406 до н. э., например, трагедия «Вакханки»).

Трагедия предполагает неразрешимость конфликта, столкновение личности с тем, что явно лежит вне плоскости его воли и от него никак не зависит, т. е. с Фатумом, который, согласно, древнегреческому мировоззрению, был даже выше богов. Не случайно Фатум или Рок именовался *слепым и злым*, в отличие, например, от Провидения — категории христианской культуры, которое является *всёблагим и спасительным*, хотя в некоторые моменты может показаться человеку и суровым. Так, главное действующее лицо самой знаменитой трагедии Софокла — Эдип безуспешно пытается избежать исполнения предсказания о том, что он убьёт своего отца и женится на своей матери. Знакомясь с трагическими коллизиями и их неразрешимым характером, зритель или читатель глубоко сочувствует главному герою и тем самым, по теории Аристотеля, переживает *катарсис* (от др.-греч. *κάθαρσις* — возвышение, очищение, оздоровление), становится нравственно лучше. В этом катарсическом *духовном становлении* зрителя можно увидеть параллель с ключевым для драматического рода литературы началом *становления* художественной формы («лично становящаяся внеличная данность»).

В трагедии центром изображения оказывается *героическая личность* (от др.-греч. *ἥρως*, — *доблестный муж, предводитель*), способная идти вперёд, не теряя самообладания даже перед лицом Фатума. Такой тип персонажа характерен и для древних поэм. Например, Ахиллес, гнев которого и его тяжёлые последствия для хода Троянской войны со стороны греков, по авторскому определению, становятся предметом изображения в поэме Гомера «Илиада», знает о том, что Рок уготовал ему смерть на войне, но всё равно идёт в бой.

Вновь ведущее место в литературе трагедия заняла в эпоху *классицизма* (от лат. *classicus* — образцовый). Наиболее ярко это проявилось во Франции в творчестве Пьера Корнеля (1606–1684; самая знаменитая его трагедия — «Сид», 1637) и Жана Расина (1639–1699; наиболее значительная трагедия — «Федра», 1677). В классицистической трагедии главную роль играет конфликт между чувством и долгом (любовью и верностью своим семейным и гражданским обязательствам). Пьеса строилась, как правило, на основе трёх единств: действия, времени и места.

В русской литературе трагедия появляется в начале XVIII в. в эпоху барокко и переживает расцвет в эпоху классицизма в середине — второй половине века. Первым крупным произведением с жанровыми чертами трагедии стала трагедокомедия Феофана Прокоповича (1768–1836) «Владимир» (1705), время и место действия которой относятся к концу X в., периоду подготовки к крещению Руси (988 г.). Однако вместе с тем произведение поднимало злободневные проблемы, связанные с Петровскими реформами. Оно содержало явную параллель между святым равноапостольным князем Владимиром, крестившим Русь, и Петром Великим, автором новой грандиозной реформы по освоению технических и образовательных достижений Запада при сохранении политического, культурного и религиозного суверенитета России. Трагическая доминанта проявляется в монологах князя, который, готовясь к принятию христианства, должен решить множество политических (сохранение независимости от Восточной Римской империи, от которой христианство и принимается) и иных проблем и коренным образом изменить собственную жизнь (например, отказаться от многожёнства).

Однако «Владимир» не является «чистой» трагедией, он написан как произведение синтетического жанрового характера. Термин *трагедокомедия* встречался в литературе и ранее, именно так вначале именовал своё образцовое классицистическое произведение «Сид» Пьер Корнель. Однако условное комическое в его пьесе проявилось лишь в том, что, вопреки требованиям жанра, главный герой пьесы Сид остаётся жив и обретает свою любовь. В произведении же Феофана Прокоповича имеется ярко выраженная собственно комическая доминанта: сцены, связанные с противниками Владимира — языческими жрецами Жериволом, Куроядом и Пиаром. Их фамилии являются *говорящими*, они недвусмысленно намекают на жадность и чревоугодие этих действующих лиц: *Жеривол* — не только *жрец*, но и человек с исключительным аппетитом, жующий даже во сне и способный поглотить вола; *Курояд* — любитель курятины, а *Пиар* — неводержан в *питии* хмельных напитков.

Трагедии в России писали М. В. Ломоносов (1711–1765), Я. Б. Княжнин (1740–1791), Н. П. Николев (1758–1815), И. А. Крылов (1769–1844), В. А. Озеров (1769–1816), А. С. Пушкин, А. К. Толстой (1817–1878), В. В. Маяковский и другие. Крупнейшим русским трагиком XVIII в. стал А. П. Сумароков. Он является автором девяти трагедий, наиболее известная из которых — «Димитрий Самозванец» (1770); она посвящена событиям Смутного времени начала XVII в. Трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» (1825), перекликаясь с сумароковской по тематике и ряду образов, создавалась в иную — романтическую эпоху и, с одной стороны, несла на себе печать жанровой традиции байронической поэмы, а с другой — ориентировалась на трагедии Шекспира (1554–1616). Новую художественную трактовку этой сложнейшей для России исторической эпохи дал в своей трагедии «Царь Борис» (1870) А. К. Толстой. В XX веке в советское время В. В. Вишневским (1900–1951) была создана «Оптимистическая трагедия» (1933), уже в самом своём названии содержащая оксюморон. В финале произведения действующие лица — революционные матросы — гибнут, однако, по образу автора, их идеи и дело живут, а значит, трагическое начало, связанное с их уходом, художественно снимается, а катарсис обуславливает утверждение новой жизни и новых, справедливых общественных отношений.

Другим ведущим драматическим жанром является комедия. Несмотря на её кажущуюся и отчасти действительную противоположность трагедии (контраст серьёзного и смешного, высокого и низкого, мифического и бытового), оба главных драматических жанра имеют сходное происхождение из обрядов, связанных с культом Диониса.

А. Ф. Лосев так характеризует истоки комедии: «Греческая комедия возникает в VI в. до н. э. из следующих четырёх элементов: а) шумные и весёлые бытовые сценки пародийного и карикатурного характера <...>; б) драматизированные песни обличительного характера у селян, ходивших в праздники Диониса в город высмеивать тамошних жителей; в) оргиастически-жертвенный культ Диониса; г) песни в честь богов плодородия на Дионисовых празднествах.

В результате объединения этих четырёх элементов возникают весёлые, буйные праздничные шествия и сцены карнавального типа, наполненные балаганным шутовством, остротами и даже непристойностями, с песнями, плясками, ряжением в разных животных (козлов, коней, медведей, птиц, петухов), любовными приключениями и пирушкой. Самое слово “комедия” происходит от комос, то есть празднично-весёлая толпа, гулянка (или, по-другому, от сомз — “деревня” и одз — “песня”») [1, 164].

Комедия предполагает острое осмеяние пороков общества (высокая, социальная комедия; комедия-сатира) или осмеяние конкретных лиц (условно можно сказать: комедия-эпиграмма). Комедия также может строиться не на сатире, а на юморе, связанном с забавными ситуациями (комедия низкая, бытовая), а также — на основе амплуа (фр. *emploi* — *роль, должность*) действующих лиц. Например, итальянская комедия масок — дель арте или японский театр Кабуки.

Наиболее известным древнегреческим комедиографом является Аристофан (около 450–384 до н. э.), которого называют «отцом комедии». Среди его произведений есть те, которые не только издаются, но и ставятся на сцене или адаптируются до сих пор: «Лисистрата» (дословно: «Разрушительница войны»; около 411 до н. э.) и «Лягушки» (405 до н. э.; в произведении высмеивается Еврипид и восхваляется Софокл). В эпоху классицизма одним из величайших драматургов — авторов комедий стал француз Жан-Батист Мольер (1622–1673). Среди наиболее известных его пьес: «Тартюф, или Обманщик» (1664), «Мизантроп» (1666). О жизни Мольера захватывающий роман создал русский писатель М. А. Булгаков (1891–1940), автор знаменитого в России романа «Мастер и Маргарита» (1940, публ. 1966–1967).

Русская комедия появляется в XVIII в., у её истоков лежит та же трагедокомедия Феофана Прокоповича «Владимир», о которой шла речь выше. До этого существовали лишь различные формы народного театра: *балаган* (из перс. *باليخان* *balaxānā* — верхняя комната, балкон), *раёк* (от слова рай; в небольшом ящике с двумя увеличительными стеклами двигалась бумажная полоса с картинками, как правило, на религиозные сюжеты), игрища *скоморохов* (греч. *σκῶμπαρχος* — *мастер шутки*, *σκῶμπα* — шутка, насмешка и *ἀρχος* — начальник, вождь).

Значительный вклад в развитие жанра внёс А. П. Сумароков, написавший 12 комедий. Наиболее острая из них — «Тресотиниус» (в переводе с латинского — *трижды болван*) была направлена против его литературного противника

В. К. Тредиаковского, который был показан трижды неудачником: в любви, в литературном творчестве и в науке. Ранее мы уже кратко говорили о пьесах крупнейшего русского комедиографа XVIII в. Д. И. Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль» и о смысле слов, вынесенных в их заглавия. Одной из наиболее ярких комедий конца XVIII в. стала пьеса В. В. Капниста (1758–1823) «Ябеда» (1798) (в заглавии устаревшее слово, означающее судебный процесс, тяжбу), направленная против взяток и других злоупотреблений в сфере правосудия. С «Ябедой» и её резким социальным пафосом непосредственно связаны две лучшие русские общественные комедии: «Горе от ума» (1825) А. С. Грибоедова (1795–1829) и «Ревизор» (1842) Н. В. Гоголя (1809–1852). Великим русским комедиографом является А. Н. Островский (1823–1886), написавший несколько десятков комедий («Свои люди — сочтёмся» (1849), «Бешеные деньги» (1870), «Таланты и поклонники» (1881) и др.).

Названная комедия Грибоедова «Горе от ума» входит в золотой фонд русской классики. Она имеет очень богатую сценическую историю, вводит в культуру целый ряд универсальных образов-типов, отличается (даже на фоне золотого, XIX, века русской классики) точностью и богатством языка (как писал А. С. Пушкин, «О стихах я не говорю, половина — должны войти в поговорку»).

Грибоедов в жанровом плане обозначил свою пьесу как «комедия в стихах», указывая на её по преимуществу высокий характер (в отличие от прозаической социально-бытовой комедии Фонвизина, где, кстати, тоже присутствует мощная гражданская и философская составляющая проблематики). Высокий стиль проявляется прежде всего в пафосных обличительных монологах главного действующего лица Чацкого (по одной из версий, фамилия происходит от слова *чад*, первоначальное написание — *Чадский*, т. е. как бы находящийся в любовном чаду, любовной горячке, страстно влюблённый в дочь Фамусова Софию; по другой версии, это именование соотносено с фамилией известного оппозиционного философа П. Я. Чаадаева (1794–1856), впрочем, к моменту написания пьесы явным образом свою оппозиционность ещё не проявившего). Приведём начало одного из самых острых монологов Чацкого:

А судьи кто? — За древностию лет
К свободной жизни их вражда непримирима,
Сужденья черпают из забытых газет
Времён Очаковских и покоренья Крыма;
Всегда готовые к журьбе,
Поют всё песнь одну и ту же,
Не замечая об себе:
Что старее, то хуже.
Где, укажите нам, отечества отцы,
Которых мы должны принять за образцы?
Не эти ли, грабительством богаты?
Защиту от суда в друзьях нашли, в родстве,
Великолепные соорудя палаты,
Где разливаются в пирах и мотовстве,
И где не воскресят клиенты-иностранцы
Прошедшего житья подлейшие черты.
Да и кому в Москве не зажимали рты
Обеды, ужины и танцы?

Чацкий резко обличает московскую элиту (столицей России в то время был Санкт-Петербург), сформировавшуюся за несколько десятилетий до времени действия пьесы, в эпоху правления императрицы Екатерины II, когда в ходе русско-турецкой войны была взята крепость Очаков и, благодаря усилиям Г. А. Потёмкина, мирным путём был присоединён к России Крым. Прежняя слава, по субъективному мнению героя, давно канула в Лету, а почивающие на лаврах старики превратились во врагов всего нового и свободного. Характерно, что авторская позиция в этой связи отличается особой сложностью и полностью не совпадает с тем, что прямо и очень ярко, эмоционально декларируется главным действующим лицом. Чацкий, даже будучи главным героем комедии, уже не является alter ego автора, как это было, например, в комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль», в которой персонаж с говорящей фамилией Стародум (то есть думающий по-старому, в соответствии с установлениями эпохи Петра Великого) развёрнуто высказывает авторские взгляды на то, каким должен быть правитель — государь. Чацкий убедительно обличает, однако, по мнению А. С. Пушкина, он сам смешон, так как обращается к тем людям, которые явно не могут его понять и с ним согласиться.

Чацкий произносит развёрнутый монолог, который как целое соотносим с жанром сатирической оды, мастером которой был Г. Р. Державин («Властиителям и судиям»). Это один из элементов того жанрового синтеза, на котором строится вся грибоедовская комедия, по авторскому выражению — «сценическая поэма». Кроме оды и сатиры, в пьесе художественно переосмыслены жанры эпиграммы, элегии, баллады (сон Софии), календаря и другие.

Комедия имеет сложный, двойственный конфликт: любовный, который по ходу действия пьесы перерастает в острейший социальный. Мастерство Грибоедова-драматурга проявляется в частности в том, что источник обострения отношения к Чацкому — сплетня о его якобы сумасшествии — исходит от его возлюбленной Софии, резко враждебной герою за его насмешки над её новым избранником Молчалиным. София, роняя двусмысленную фразу о Чацком «Он не в своём уме», позволяет понять её буквально, в «медицинском смысле».

Речь грибоедовских действующих лиц, как отмечалось, действительно богата, афористична, причём нередко за острым словом, точным образом открываются целые художественно-философские глубины. Так, Чацкий высмеивает моду русского дворянства говорить не на своём родном, а на иностранном, французском языке, причём, очевидно, не всегда хорошо:

Здесь нынче тон каков
На съездах, на больших, по праздникам приходским?
Господствует ещё *смешенье языков*:
Французского с нижегородским?

Удачное выражение *смесь «французского с нижегородским»* прочно вошло в русскую речь, однако за ним открываются и более глубокие смыслы. Ирония Чацкого в данном случае опирается на библейское слово, и жало её становится от этого особенно острым. Имеется в виду пример посрамления Богом человеческой гордыни — крушение незаконно устремлённой в небо Вавилонской башни, сопровождавшееся знаменитым смешением языков: «И сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык; и вот что начали они

делать, и не останут они от того, что задумали делать. Сойдём же, и *смешаем там язык их*, так чтобы один не понимал речи другого» (Быт. 11:6–7). Внутренняя форма образа такова, что Вавилону ассоциативно уподобляется фамусовская Москва (фамусовская — от фамилии *Фамусов* (лат. *fama* — молва, известность или англ. *face* — лицо) — главный представитель «века минувшего» в пьесе).

Крупные художественные открытия в области жанра комедии, глубоко им переосмысленного, сделал А. П. Чехов. Наиболее известные его комедии — «Чайка» (1896; её изображение стало эмблемой знаменитого на весь мир Московского художественного театра) и «Вишнёвый сад» (1904). В своих комедиях Чехов сделал акцент не на сюжете, а на лирико-поэтических и символических образах, также акцентировав словесно-музыкальную сторону своего стиля, введя систему лейтмотивов, повторов, полунамёков.

Третий, «срединный», драматический жанр — *драма* (в узком смысле). Она в некотором смысле балансирует между трагедией и комедией. Её конфликт не настолько остр и фатален, как в трагедии, и вместе с тем явно глубже, чем даже в высокой комедии, т. к. в ряде случаев заканчивается гибелью главного действующего лица или его крупным духовно-психологическим потрясением.

Острое драматическое начало подчас проявляется и в комедии. Например, в «Недоросле» Фонвизина настоящее потрясение испытывает госпожа Простакова. В тяжёлой для неё ситуации отстранения по судебному решению от власти в собственном поместье ею грубо пренебрегает сын Митрофанушка, объект её слепой и самозабвенной любви («И ты! И ты меня бросаешь! А! неблагодарный! *Упала в обморок.*»). Истинным драматизмом завершается пьеса «Горе от ума». Её главный герой Чацкий болезненно обманывается в своей возлюбленной Софии и в когда-то бывшем для него родным фамусовском обществе, восклицая: «Карету мне, карету!». Драматизм органически присущ чеховским комедиям (в финале «Чайки» изображается самоубийство одного из главных действующих лиц — Треплева, а также длинный ряд любовных разочарований персонажей).

С другой стороны, как отмечалось, в трагедии конфликт может разрешаться вовсе не обязательно фатально, гибелью или фактическим морально-психологическим уничтожением главного действующего лица. Так, в наиболее характерной трагедии русского классицизма — «Димитрии Самозванце» А. П. Сумарокова узурпатор царского престола, безуспешно пытаясь убить не пожелавшую стать его женой дочь боярина Шуйского Ксению, при виде народного восстания закалывает себя сам, тем самым оставляя в живых главных положительных действующих лиц — влюблённых друг в друга Ксению и Георгия. В трагедии М. В. Ломоносова «Тамира и Селим» после ряда очень напряжённых, близких трагическим, эпизодов вестник приносит счастливую для влюблённых героев новость. Он сообщил, что военачальник Мамай, претендовавший на руку Тамиры и лгавший о своей мнимой воинской победе над русским войском, на самом деле потерпел поражение в судьбоносной для Руси Куликовской битве (1380) и позже был убит своими приближёнными.

Выделяют ряд жанровых разновидностей драмы: *народная* (например, «Царь Максимилиан»), *героическая* («Овечий источник» (1613) испанского драматурга Лопе де Вега (1562–1635)), *мещанская* или *слёзная* («Евгения»,

(1767) французского писателя Пьера Бомарше (1732–1799)), *бытовая* или *социально-бытовая* («Гроза» (1859) А. Н. Островского), *символическая* («Пер Гюнт» (1867) норвежского писателя Хенрика Ибсена (1828–1906)), *психологическая* («Екатерина Ивановна» (1912) Л. Н. Андреева (1871–1919)), *романтическая* («Роза и крест» (1913) А. А. Блока), *лирическая* («Балаганчик» (1906) А. А. Блока), *эпическая* («Трёхгрошовая опера» (1928) немецкого драматурга Бертольда Брехта (1898–1956)), *публицистическая* (пьесы А. Н. Афиногенова (1904–1941)), *философская* («Тень» (1940) Е. Л. Шварца (1896–1958)). Некоторые из этих характеристик могут рассматриваться не как исчерпывающие определения жанровых особенностей, а скорее как одна из жанровых доминант произведения.

Наиболее знаменитые русские драмы «Гроза» (1859) и «Бесприданница» (1878) создал А. Н. Островский, который в своём творчестве обращался в основном к жанрам комедии, а также исторической хроники. Ряд пьес Чехова — драмы, например «Иванов» (1889) и «Три сестры» (1901). Мировую славу снискала социально-философская драма Максима Горького (1868–1936) «На дне» (1902). Драмы Горького нередко имели характерные авторские жанровые определения: *сцены* или *картины*.

Кроме названных основных, существуют и другие драматические жанры: *водевиль* (одно из определений: маленькая комедия с музыкой; от франц. *val de Vire* — буквально: Вирская долина; Вир — река в Нормандии), *фарс* (первоначально от лат. *farsa* (*farsia*) — вставка в церковном тексте; фарс — небольшое представление обычно с фривольным содержанием и грубыми комическими эффектами), *интермедия* (от лат. *intermedius* — *находящийся посередине*), *драматическая поэма*, *мистерия* (из лат. *mysterium* от греч. *μυστήριον* — *тайна*, *таинство*: *μυστήρις* — посвященный в таинство) и другие.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Лосев А. Ф.* Античная литература: Учебник для высшей школы / Под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: ЧеРо, Омега-Л., 2008.
2. *Словарь античности.* М.: Внешсигма, 1992.
3. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Изд. 2-е, стереотип. М.: Прогресс, 1987. Т. IV.

В. Ю. МАЛЯГИН¹

ДРАМА И ЕЁ АВТОР **Практическая теория**

Предисловие для всех

Эта книга абсолютно ничему не учит.

Ну или *почти* ничему. Во всяком случае, ничему в том привычном понимании, в котором обычно пытаются научить читателя подобные книги, составленные почти всегда как практические пособия. Они по этой причине предельно конкретны, учат вполне определённым вещам, а потому и называются соответственно — «Как написать отличную пьесу», «37 способов стать драматическим писателем», «24 способа создать драматургический бестселлер своими руками»... Ну и тому подобное.

Приносят ли они пользу? Я думаю, в конечном счёте, да. Хотя бы тем, что пытаются систематизировать и упорядочить сам процесс работы над пьесой, пытаются осмыслить его и дать начинающему писателю определённые вёшки, ориентиры (ну хоть координаты, в конце концов!), которые помогли бы ему пробиться сквозь пугающую неизвестность в непростой работе по созданию своего первого (а может, и не первого) произведения для театра. Вообще-то они приносят пользу ещё и потому, что для думающего человека любое профессиональное чтение полезно. Думающий человек может, если захочет, сделать из этого чтения собственные выводы, пусть и не очень совпадающие с утверждениями автора. А ещё подобные пособия полезны тем, что они самим своим существованием доказывают: создание литературного (драматургического) произведения есть освоение какого-то неведомого профанам набора законов и правил. Узнать, что эти правила и законы вообще существуют, бывает весьма полезно для начинающего писателя.

Гарантируют ли они, эти пособия, написание драматургического бестселлера или, тем паче, становление читателя в качестве драматического писателя? Очевидно, что нет! Ведь помимо всех теоретических знаний, конечно же необходимых для драматурга (прежде всего для драматурга, поскольку драматургия более всего математически-точный вид художественной литера-

¹ Владимир Юрьевич Малягин — доцент кафедры литературного мастерства, ФБГОУ ВО «Литературный институт имени А. М. Горького» (Москва, Российская Федерация); mvumsdm@gmail.com

Печатаясь главы из учебного пособия, готовящегося к изданию.

туры!), для создания отличной пьесы нужна ещё одна небольшая деталь — *драматический талант*.

Вот-вот, тот самый драматический талант, который ещё Аристотель считал и объявлял самым высоким, но и самым редким литературным талантом. Но это, может быть, сделал он потому, что жил за две с половиной тысячи лет до нас и многого из современной действительности попросту не знал? Увидел бы он, сколько драматических талантов расплодилось сегодня, сколько их существует (с разной степенью успеха) в одной только Москве — наверное, и он бы переменял свое мнение в этом тонком вопросе. Или всё же не переменял бы?..

Ещё одно замечание и даже отступление, очень важное. Всё, что мы будем говорить в этой книге, мы будем говорить только о драматургии в её *классическом виде и понимании*. О драматургии, которая создавалась и создаётся *по классическим правилам*. Да, собственно говоря, никаких других правил в теории драматургии (и вообще литературы) не бывает, никогда не было и не может быть. Поэтому тем, кто хочет узнать, как написать успешную *постмодернистскую* пьесу, эту книгу лучше закрыть сразу. Нельзя научить тому, что не может существовать. Я сейчас не о пьесах (они-то существуют в большом количестве!), я о правилах. Правило постмодернизма (если его можно назвать правилом) только одно — *отказ* от любого определённого высказывания, *релятивизм* во всём, от эстетики до нравственности.

В сущности, постмодернизм в драматургии — это прикрытие модным термином своего неумения (и нежелания учиться!) написать пьесу по строгим и требовательным классическим канонам (потому что это как раз не так-то легко). Поэтому, если вы именно постмодернистские пьесы писать собираетесь, могу вас обрадовать: этому учиться не надо! Абсолютно! Просто садитесь и записывайте, что придёт в голову. Не забудьте только подмешать в это сочинение хорошей порции «чернухи» и «порнухи». Это всё равно что *условный знак для своих*. А потом несите свой текст туда, где собираются ваши единомышленники. Уверяю вас, вашу пьесу поставят! И обязательно найдутся критики, которые вас похвалят и назовут ваше сочинение *новым словом*. Поскольку именно новое слово (причём не в содержании, а в форме), каким бы оно ни было, для таких критиков — единственный критерий и абсолютная ценность. А то, что вы при этом не умеете писать настоящих пьес — кого это может сегодня волновать? Разве что настоящих профессионалов, но их вы можете среди своих единомышленников не встретить вообще никогда.

Впрочем, своим студентам я даю совет: сначала научитесь писать по классическим канонам, покажите мне достойные результаты своей работы, а потом, научившись ремеслу, пишите что угодно, хоть постпостмодернизм. И знаете, по-моему, это достаточно полезный совет...

Эта книга построена как сборник лирических (а может, уместнее сказать — драматургических?) отступлений. И это не случайно: чаще всего именно в лирических отступлениях, в придаточных предложениях, в оговорках (по Фрейдю и абсолютно не по нему) и обнажается истинная суть явления и вопроса. К тому же люди, как ни крути, любят по-настоящему не правила, люди любят именно *отступления от правил*. Такова уж наша природа человеческая — мы гораздо больше любим нарушать, чем исполнять.

В общем, повторяю, эта книга не учит, как стать драматургом. Не гарантирует она и написание бестселлера. Вообще, когда кто-то собирается и даже обещает ничтоже сумняшеся научить вас *писать бестселлеры* — он берёт на себя как-то уж слишком много. Ведь бестселлер в буквальном переводе — это *хорошо продающийся*. Но разве может хоть кто-то заранее сказать, будет ли ваша вещь (в данном случае — пьеса) хорошо продаваться? То есть станет ли она популярной у читателя и зрителя?

История литературы (и искусства вообще) знает сотни примеров, когда бестселлером становилось произведение, от которого никто не ждал ничего особенного. И в то же время появление произведений, на которые возлагались огромные надежды, оборачивалось полным провалом у тех, для кого эти произведения предназначались (что, кстати, отнюдь не доказывало бездарности самих произведений). Одно сегодня оказывалось нужно, другое — нет; одно попадало в десятку, другое — улетало мимо сегодняшней сиюминутной цели, чтобы попасть в десятку лет этак через двадцать–тридцать–пятьдесят. Ну и так далее.

А если учитывать ещё наличие сопровождающих отдельные издания щедро и много оплаченных рекламных кампаний (или их отсутствие во всех остальных случаях) — вопрос популярности и успеха и вовсе запутывается. И лучше нам не входить в эти дебри, чтобы окончательно не заблудиться. К тому же эта сфера вообще-то никак не соотносится напрямую с вопросами литературного ремесла.

Но может ли эта книга научить хоть чему-нибудь? Ведь выше я сказал, что она не учит почти ничему — значит ли это *почти*, что чему-то она всё-таки учит?..

Я бы хотел, начиная работу над ней, чтобы она помогла задуматься начинающим писателям о весьма серьёзных вещах. Конкретно — *осознать свои сильные и слабые стороны*. Понять, есть ли у каждого из них настоящий драматический талант, а если есть, то достаточен ли он для того, чтобы положить на него всю свою недолгую, в общем-то, человеческую жизнь.

Ведь любой настоящий талант требует именно этого — чтобы мы отдали ему *всю свою жизнь*. Готовы мы к этому? Да и требует ли этого от нас наш талант? А может, он настолько мал и слабосилен, что может только иногда попискивать что-то вроде: «Хозяин, а неплохо бы нам с тобой что-нибудь этакое сотворить в свободное от любимых занятий время...»?

Потому-то молодым читателям стоит максимально серьёзно отнестись к следующему совету и предостережению.

Предисловие не для всех. Если можете не писать...

Следующий совет предельно прост: если можете не писать пьес — не пишите!

И это не шутка, а вполне серьёзный призыв. И чтобы давать его начинающим — есть несколько по-настоящему веских причин.

Во-первых, никто не гарантирует вам успеха. Именно творческого успеха в вашей работе; о публичном признании пока речи не идёт. Вы можете потратить несколько месяцев (а то и лет!) на создание своей первой пьесы, а все друзья и знакомые, читающие её, только пожмут плечами и иронично улыбнутся. Мало того, пройдёт несколько дней или недель — и вы, перечитывая

свой текст, в который совсем недавно вложили столько сил, желаний, надежд (и всё своё наличное умение!), вдруг с горьким удивлением обнаружите, что и вам-то самому он как-то не того... Как-то не так... Не о том...

Во-вторых, даже если все окружающие (да и вы сами) явно видите, что пьеса получилась, что её интересно читать, что люди, изображённые в ней, смотрятся свежо и нетривиально — это тоже *ничего не гарантирует*. Ваша личная профессиональная (литературная!) удача отнюдь не гарантирует вам театрального успеха вашей пьесы. Даже хорошие пьесы могут лежать на столе (в столе, под столом) автора, или заведующего литературной частью, или режиссёра годами, прежде чем увидят свет ramпы. А бывает, что они не увидят его никогда. Никогда. И это касается именно хороших пьес, подчёркиваю — о графомании здесь речь вообще не идёт!

В-третьих, не думайте, что если вашу пьесу рано или поздно поставили, то в день премьеры вы сразу окажетесь на седьмом небе и отныне будете вечно на нём пребывать. Скорей всего — наоборот. После первого успеха *почти всегда* следует долгая полоса неудач и испытаний. Исключения крайне редки, можете мне поверить. Они практически не встречаются, потому что они — именно исключения из правил.

...В чём причины, вы спросите? Они в вас самих прежде всего. Просто есть очень большая вероятность, что во второй своей пьесе вы попытаетесь повторить свой первый успех. А значит — попытаетесь написать что-то похожее на первую пьесу (весьма, кстати, распространённая ошибка). Но такая же пьеса от вас больше никому не нужна, поскольку она уже есть. И ещё потому, что в обществе за эти несколько месяцев или лет уже до неузнаваемости изменились вкусы. И вообще, всем хочется чего-то новенького. Всегда новенького!..

В-четвёртых, не надейтесь, что литература (в данном случае — драматургия) принесёт вам огромные гонорары и безбедную жизнь. Что вы отныне будете ездить куда хотите, покупать что хотите, а главное — будете иметь массу свободного времени для литературной работы.

Увы! Правило (не исключение из правил, подчёркиваю!) заключается в том, что на литературные заработки сейчас не проживёшь. Это вам не ужасное и застойное советское время, когда писатели (да что там писатели — члены Литфонда вроде каких-нибудь секретарш!) могли прожить не то что на гонорары, а на пособие по больничному листу (10 рублей в день, 300 рублей в месяц, при средней зарплате по стране 150–200 рублей)!

В-пятых, гораздо легче пережить отсутствие в вашей жизни славы, если её у вас никогда и не было. А если вы уже вкусили успех, известность, интерес журналистов и тому подобные приятные моменты, расставаться со всей этой вроде бы неважной мишурой будет очень больно. Как же так — вчера только спрашивали, что я думаю о том и другом, а сегодня делают вид, что никогда меня не видели?.. Да ещё облепили этого молодого мальчика (или девочку), который (которая) написал (написала) какую-то откровенную чепуху и дрянь?!

Я бы мог перечислять ещё в-шестых, в-седьмых, в-восьмых, но мне кажется, что при некотором воображении (которое должно быть у вас как у творческого человека) вы и сами можете продолжить этот скорбный список.

Итак, резюмируем. Минусы многочисленны и очевидны. Плюсы неочевидны, гадательны. Выбор за вами.

Но я всё равно хочу!..

Но может случиться и так, что моё предостережение, несмотря на его убедительность, никак на вас не повлияло. И вы вообще не понимаете, о чём этот дядя пытается сказать и в чём хочет вас убедить (или, наоборот, разубедить). Разве не ясно, что быть писателем — это, говоря сегодняшними терминами, круто? Что выходить на сцену для поклонов после премьеры — здорово? Что говорить при очередном знакомстве: «Я — драматург» — это та сияющая вершина, ради которой стоит терпеть все испытания и бороться с любыми трудностями?..

Ну что ж, тогда вполне возможно, что вы хотите взяться именно за своё дело. Но...

Есть одна тонкость во всём, что касается литературы. Писательский труд предполагает некоторое особое творческое состояние, некий подъём, который обычно принято называть *вдохновением*. Именно творческое вдохновение приносит автору, а значит, и всем нам, его читателям и зрителям, настоящие открытия. Открытия о жизни, о людях, о нас самих (поскольку, как известно, по-настоящему себя самих мы не знаем точно так же, как и тех, кто нас окружает).

Тот, кто хоть раз попробовал писать и пережил подобное — знает, о чём я говорю. И всё же я повторяю: но!..

Но дело в том, что состояние это, называемое вдохновением, способны пережить не только истинно талантливые люди. Беда в том, что и люди, не одарённые никакими литературными способностями, все те, кого мы привыкли презрительно называть графоманами, — тоже испытывают подобные состояния! Мало того, состояние творческого вдохновения субъективно практически *почти одинаково* и у таланта, и у литературной бездарности. И это вполне понятно. Ведь вдохновение — это именно состояние души, а душа есть у каждого живого человека, как бы кто ни пытался в этом сомневаться.

Получается картина, грустная и смешная одновременно: сидят в соседних квартирах, за соседними письменными столами два человека, часами сосредоточенно пишут что-то, а в результате один создаёт художественное произведение, а другой — довольно бессмысленный текст с беспомощными потугами на художественность...

Я говорю о том, чтобы вы поняли: уже пережитые вами моменты вдохновения и некоего творческого взлёта — отнюдь не гарантия и не свидетельство наличия у вас таланта. Вдохновение и творческий взлёт переживают все, но не все могут быть настоящими писателями.

(Правда, великий древний грек Аристотель, наш первый теоретик художественного творчества, различает виды вдохновения у таланта и графомана. Вот как он формулирует это различие в своей «Поэтике»: «... Поэзия составляет удел или богато одарённого природой, или склонного к помешательству человека. Первые способны перевоплощаться, вторые — приходиться в экстаз». Но много ли сейчас среди нас, пишущих людей, тех, кто способен отличить графоманский экстаз от подлинного творческого вдохновения?..)

Кстати, отсутствие у вас именно литературного таланта совсем не говорит о том, что вы не имеете таланта вообще. Талант (или таланты) даются

каждому человеку. Просто надо вовремя обнаружить, определить именно свой талант и постараться не закапывать его в землю.

...В последние десятилетия, когда мы живём при капитализме и нам кажется, что главное в жизни — это материальное благополучие, очень часто приходится слышать истории о несчастных судьбах молодых людей. Истории стандартны: он или она имели огромную тягу к писательству, к искусству, к музыке, но любящие родители настояли на том, чтобы их чадо сначала обучилось чему-то осязаемому, вещественному, материальному. А что в нашем мире вещественное и осязаемое? Ясно, что — финансы, юриспруденция и т. п. В результате к тридцати годам мы имеем *психологическую драму*: человек, потратив 10–15 лет, понял, что он не хочет и не будет заниматься тем, чем его заставляли заниматься любящие родители. Как раз это и называется закопать свой талант. Но что теперь ему или ей делать?..

И всё же у вас всё не так. И вы твёрдо стоите на своём. Вы убеждены в том, что родились именно драматургом. Что наделены большим и истинным талантом. Что готовы к любому крутому и опасному повороту вашей будущей литературной — напоминаю, такой ненадёжной! — судьбы.

Что ж, тогда вперёд.

А в качестве поддержки начинающему автору могу сказать одно: быть драматическим писателем — это действительно здорово. И то удовлетворение, которое ты испытываешь, когда выводишь заключительное слово «Конец», когда ты ощущаешь, что сказал миру всё, что хотел сказать (а может, и больше, ведь многое в художественном творчестве говорится помимо тебя!) — это удовлетворение мало с чем можно сравнить в жизни. Быть может, это отблеск, пусть и слабый, того божественного вдохновения, которое испытывал Творец, создавая наш мир...

Да, ради этого стоит жить.

Итак, вперёд!

ЧТО ТАКОЕ ДРАМА?

Драма — это что-то знакомое

Для начала приведём несколько определений драмы из разных работ по теории драмы. Итак, драма, если давать краткую лапидарную формулу, — это:

- Один из основных родов литературы, *отражающий жизнь в действиях людей*; литературное произведение, написанное *в форме разговора* действующих лиц; авторское представление о действительности в формах сценического действия; соединение изобразительного действия и эмоциональной речи действующих лиц. Предназначается для исполнения на сцене.
- Драма есть поэтическое произведение, изображающее *процесс действия*. Основным элементом драматического произведения является изображаемое действие.
- Драма есть *изображение конфликтов в виде диалога* действующих лиц и ремарок автора (*В. Волькенштейн*).

Нетрудно заметить, что все определения говорят об одном. И это естественно — ведь они говорят о драме! Можно привести ещё десять, двадцать, сто подобных определений — их суть не изменится. А суть их в том, что:

драма — это художественное произведение, которое показывает нам жизнь как физические и психологические действия людей, находящихся в состоянии конфликта друг с другом.

Видите? Вот так, походя, мы дали ещё одно, пусть сто первое, зато своё, определение драмы. И каждый из вас может придумать ещё какое-то, чуть-чуть переставив слова, одно понятие подчеркнув, другое чуть снівелировав.

Но суть драматургического творения остаётся — *конфликт* между людьми, их *действия* в этом конфликте, и всё это в виде разговора, то есть, говоря чуть более профессиональным языком, — в виде *диалога* героев.

Ну? И что из этого следует? Поразмышляем.

Конфликты, разнообразные действия людей в этих конфликтах, различные цели, которых люди пытаются добиться, горячие разговоры между ними — что это вообще такое? Что это всё нам напоминает?

Жизнь? Ну конечно!

Ведь это именно в жизни мы с кем-то конфликтуем, чего-то добиваемся, как-то действуем, о чём-то разговариваем и договариваемся в процессе этих действий.

... В пьесе Мольера «Мещанин во дворянстве» главный герой очень удивлён, когда узнаёт, что он всю жизнь разговаривал прозой (а ведь это такой же, как и стихи, *литературный жанр!*). Представляете, как бы он удивился, если б узнал, что является к тому же *героем драмы!*

Но разве каждый из нас, в тот или иной период своей жизни, не может стать героем драмы?

Вот мы вступаем с кем-то в конфликт (мы считаем этот конфликт серьёзным, затрагивающим наши насущные интересы или даже идеалы), вот мы предпринимаем какие-то действия в ходе этого конфликта, вот мы убеждаем наших противников (или, наоборот, наших союзников) в своей правоте и неправоте противоположной стороны... И конфликт, дойдя до своей кульминации, до своего апогея, разрешается каким-то образом. Возможно, в нашу пользу, а возможно, и нет.

Сколько по времени длился этот конфликт? А вот это как раз неважно. Он мог длиться несколько часов, а мог — несколько лет. И кто-то со стороны (наши родственники, друзья, недруги) обязательно следил за его ходом, переживал за нас или, напротив, радовался нашим провалам...

Жизненная история? Вполне. Мало того, что жизненная — обычная история из любой человеческой судьбы.

(Драмы жизни во множестве вплетены в жизненную ткань, которая нас окружает. Иногда они почти не видны, не заметны, но иногда — проявляются явно, выпукло, бескомпромиссно. Возьмём для примера хотя бы одну печальную историю, произошедшую несколько лет назад (СМИ о ней подробно писали). Отец приучил своего сына-подростка к компьютерным играм. В результате — тяжёлый случай: сын стал настоящим компьютерным наркоманом. Увещевания и даже наказания со стороны отца результатов не давали. Однажды, придя домой и увидев, что сын опять вперился в монитор, отец не выдержал и ножницами обрезал все провода, идущие к компьютеру. Но не выдержал и сын: он схватил эти самые ножницы и ими убил отца...

Что это? Увы!.. Драма в том вполне классическом виде, в котором её изучают в театральных и литературных институтах...)

Но более того, возьмём теперь иные, глобальные масштабы — социальную или политическую (а ещё лучше — геополитическую) жизнь человечества: разве здесь — не те же конфликты, что и в частной жизни отдельной личности? Разве здесь не те же действия, направленные на достижение именно своих (в масштабах государства или какого-то большого социума) глобальных целей? Разве слово, которое защищает, убеждает, обвиняет, оправдывает, не является и здесь важнейшим орудием этих конфликтов? (Кто-то из известных политиков даже сказал, что слово — главное оружие массового поражения, гораздо более мощное, чем атомная бомба! А ведь слово, как мы помним из приведённых выше определений драмы, это именно драматургическое оружие.)

Итак, куда в жизни ни помотришь — везде драмы. Потому-то драма — это самый живой, самый жизненный род литературы.

И самый интересный.

А в чём же интерес?

Представим себе такую простую ситуацию: мы попали на боксёрский поединок. Мы не знаем никого из двух соперников, но сам бой так интересен, что мы не отрываясь следим за перипетиями этого состязания. А состязаются высокие профессионалы, и потому мы видим напряжённую и изощрённую борьбу на маленьком квадрате ринга...

А теперь представим, что один из боксёров, встретившихся в поединке, наш знакомый. Мало того — наш близкий друг! Представляете, с каким не просто интересом — с каким подлинным *сопереживанием* мы будем следить за ходом поединка?

Человек любит наблюдать за борьбой. И не только наблюдать. *Человек любит любые состязания.* И любит участвовать там, где по своим физическим, интеллектуальным и иным возможностям может участвовать. Положим, пожилой, физически слабый человек не может выйти на боксёрский ринг. Но вполне может поучаствовать в шахматном турнире или конкурсе поэтов!

Итак, *человек любит борьбу* и всё, что с ней связано. В любой истории нам не просто интересно, кто победит, — нам очень важно, кто победит!

Если в борьбе участвуют *наши* и *не наши* — тут всё просто. Мы всегда болеем за наших, даже если они нас порой и разочаровывают. Зато как мы радуемся, когда наши победили! Но даже если все, кто состязается, — *не наши*, мы всё равно выбираем на подсознательном уровне того, за кого мы будем болеть. Проверьте это на простом психологическом примере: вы смотрите футбольный или хоккейный матч, в котором встречаются две *чужие* команды. Если игра интересная, вы *обязательно* выберете тех, за кого будете болеть! И выбрав, мы уже верно болеем за того, кого выбрали, до самого конца состязания. Болельщик — правда, символическое понятие?

Но не всякая борьба нам интересна.

Продолжим аналогию с боксом, как, если можно так сказать, квинт-эссенцией, символом любого конфликта.

Вряд ли нам будет интересно присутствовать на боксёрском матче дворового уровня, особенно если мы никого из этого двора не знаем лично. А вот на матче за титул чемпиона мира хотели бы присутствовать почти все.

О чём это говорит? Правильно: *борьба должна быть важной*, значительной, интригующей, с абсолютно непредсказуемым результатом. И ещё: хорошо, когда борьба хоть как-то, хоть каким-то боком касается *нас лично*.

Давайте сконструируем такой вот сюжет поединка, опять же боксёрского.

...Бой этот очень важный, бой за титул чемпиона (если даже и не чемпиона мира, то очень высокого статуса). Встречаются боксеры, неравноценность которых очевидна всем с самого начала: чемпион — прославленный, титулованный, самоуверенный, очень сильный и умелый. А противник его, претендент на титул (вроде и жилистый, и собранный) — совсем никому (или почти никому) не известный спортсмен.

Начинается бой. Самоуверенный и прославленный чемпион сразу идёт в атаку. Его преимущество неоспоримо и очевидно. Уже в первом раунде он отправляет своего соперника в нокаун. Видимо, до конца боя осталось ждать совсем немного! Правда, это всё же не нокаут, и претендент снова встаёт на ринг для продолжения боя.

Второй раунд проходит ни шатко ни валко. Чемпион отдыхает и не настаивает на немедленной победе, претендент держится. А в третьем раунде он опять оказывается на полу! И опять не нокаут, а нокаун, и у него вновь находятся силы подняться и продолжать бой. Но теперь уже всем абсолютно ясно: скоро он отправится на пол — и уже не встанет...

Однако проходит четвёртый раунд, пятый, шестой... А бой идёт! Странно, но наш могучий чемпион уже не так самоуверен. Он заметно устал, начинает допускать ошибки, а иногда даже выходить из себя — и это не добавляет ему очков.

А бой продолжается. Восьмой, девятый, десятый раунд... Мы смотрим на ринг и не понимаем, когда, в какой момент произошла эта удивительная метаморфоза: бой теперь ведёт не титулованный чемпион, а никому не известный претендент! И откуда у него теперь эта уверенность — после двух-то нокаунов? А чемпион явно запыхался, сбил себе дыхание. Он, правда, пытался ещё раза три обрушиться на противника всей своей мощью, подавить, размазать — но его отчаянные атаки уже не производят на соперника прежнего впечатления...

Чемпион явно нервничает. И чем больше он нервничает — тем более сосредоточен и спокоен претендент. И вдруг, в конце одиннадцатого раунда, что-то странное происходит на ринге: чемпион оказывается на полу! Рефери ведёт счёт — а он не встаёт! Восемь, девять, десять... Нокаут!

На замедленном повторе нам показывают, как претендент, долго выжидавший удобного момента, наконец дожидается его. Чемпион раскрылся — и претендент использовал этот, может быть, единственный шанс. Он нанёс удар, вложив в него все свои оставшиеся силы, всё своё желание победить, всю свою *мечту*. Удар, решающий всё...

Придуманный бой? Конечно. Придуманный по всем правилам драматургии. Но дело-то в том, что таких боев в настоящей, реальной истории бокса было множество. Десятки, а может и сотни. И потому можно сказать, что этот придуманный бой вовсе не придуман. Он взят из жизни. Потому что *жизнь — это драма*. И потому, что жизнь преподносит очень часто такие истории и коллизии, какие не осмелится выдумать даже вполне опытный профессиональный драматург.

Какой существенный элемент, кроме важности, масштабности боя, присутствовал в этом моём рассказе о поединке боксёров?

Неожиданность. Ведь девяносто девять (а может, и все сто!) процентов болельщиков никак не ожидали, что боксёрский бой (или президентская гонка!) завершится именно так.

Неожиданность — вообще одно из самых сильных выразительных средств драмы. Умение закончить сцену или акт совсем не тем, что ожидает читатель или зритель, — свидетельство высокого мастерства. Знаменитый испанский драматург Лопе де Вега, написавший сотни пьес с самой занимательной фабулой, даже сформулировал в нескольких словах мысль о важности драматической неожиданности: *всегда обманывайте ожидания, вследствие этого происходящее не будет совпадать с обещанным, и это даст работу зрительскому уму.*

Ну да... Сказать-то легко — а вот как их обмануть, эти ожидания нашего современного искушённого зрителя?

Но для ответа на такой заковыристый вопрос, наверное, надо сначала попытаться понять, чего ожидает читатель и зритель от нас, авторов пьесы. А вот уж для этого, пожалуй, стоит поговорить о скучной на вид материи под названием *законы*.

Но есть ли они вообще в реальности — законы драмы? А если есть, то что это за законы?

Законы драмы, если они есть

Один современный исследователь драматургии приводит такую цитату из Готхольда Эфраима Лессинга, выдающегося немецкого писателя и теоретика искусства восемнадцатого столетия: *ясно, что законы драматургии существуют, поскольку она — искусство, но не ясно, каковы эти законы.*

Цитата, прямо скажем, для меня, немножко знающего теорию драматургии, слегка странноватая. Лессинг признан выдающимся теоретиком драмы, классиком литературы — и вдруг такое непонятное пораженческое заявление? Я попытался найти эту цитату у самого Лессинга, но не смог, даже вездесущий интернет мне не помог. И всё же фраза уж очень красивая и парадоксальная. Почему бы нам не взять её в качестве заправки, кому бы она ни принадлежала?

Впрочем, эта фраза не только красива и парадоксальна. Она всё-таки ещё и верна во многом. Почему? Да потому, что все мы, люди, разные!

И по этой причине, сколько бы вы ни прочитали теоретических работ о драматургии, вы не встретите полного единодушия и общепризнанных унифицированных правил. А иногда взгляды авторов на драму отличаются настолько, что даже и недоумение охватывает: да точно ли все они, эти авторы, пишут об одном предмете, о драме?

... Самая заманчивая (и самая опасная!) цель, которую преследуют теоретики — создать собственную *философию драмы*. Но философия (любая философия!) — дело тонкое, зыбкое и не очень однозначное. Чтобы создать философию, надо придумать свою законченную систему категорий и понятий, которая бы полностью объясняла строение и функционирование какого-то явления окружающего мира (или, по крайней мере, нам самим бы казалось, что она его полностью объясняет).

Философских систем, если говорить вообще о философии, создано и создаётся по сей день невероятно много — десятки и сотни (поскольку задача обессмертить своё имя в истории человечества для человека вообще важна, а уж для философа...). Иногда эти системы настолько категорически не согласны друг с другом, что ты понимаешь — жизнь не может существовать, если в её основе заложены такие неразрешимые противоречия!

Однако жизнь существует, и надо признать, существует абсолютно независимо от философов. Мало того, она-то, кажется, даже и не подозревает об их существовании! Жизнь идёт, нисколько не завися от тех *непреложных законов*, которые для неё придумали философы-теоретики.

Так что, в жизни и у жизни нет никаких законов? Ну нет, так сказать, конечно, нельзя. Законы жизни есть, и это для нас очевидно, хотя мы о них вообще не задумываемся в каждый отдельный момент своего существования. Но законы эти настолько общи, высоки и настолько *глобальны*, что без труда вмещают в себя любую систему, в том числе и философскую.

Эта-то глобальность и обманывает философов. Им кажется, что если их система *что-то* объясняет — она объясняет *всё* (то есть если человек понял часть, то он понял и целое). Да нет, это просто жизнь позволила тебе объяснить одну из своих частей, только и всего!..

Теоретик драмы, как любой теоретик, неизбежно углубляется в подробности и детали для создания своей целостной системы; эти подробности, если их не хватает, приходится придумывать. Ясно, что разные авторы будут придумывать для объяснения одних и тех же явлений разные подробности и детали — оттого-то порой в их писаниях присутствует такой разнობой. Естественный разнობой, если учесть, что все мы, как выше я говорил, — совершенно разные люди, и окружающую жизнь видим всегда по-разному, да и смотрим-то на одно и то же явление с несколько разных точек зрения. А к тому же, теоретики искусства всегда создают свои теории на основе каких-то конкретных художественных произведений (в нашем случае — пьес), которые, конечно, не могут не отличаться друг от друга.

Но нам-то, людям, которые *сами должны писать пьесу*, какую систему драматической теории выбрать?

Трудный вопрос. Но ведь он требует ответа, практического ответа для каждого драматурга! И вот мы начинаем знакомиться с самыми разными теоретическими системами.

Но наконец мы прочитали несколько десятков глубокомысленных теоретических работ, узнали много полезного, запомнили, например, что есть *напряжение, обострение, обязательная сцена, эмоциональная вибрация, параллельные ритмические ряды* и много-много других удивительных (и прежде нам совсем не ведомых) драматургически-теоретических понятий. Теперь, во всеоружии своей теоретической подкованности, мы воодушевлённые садимся за работу над новой пьесой — и...

И?..

И вдруг понимаем, что всё прочитанное нам никак не может помочь. Мало того, оно уже как бы даже совсем вылетело из головы, выветрилось из памяти. А если не выветрилось, то оно, как, например, микроскоп или лобзик в деле заготовки дров, совершенно неприменимо к моему делу. Делу драматургического писателя. Почему?

Потому что мне, севшему за стол, чтобы написать пьесу, нужна не теория драмы, а *практика создания пьесы*. Хотя и это не точно. Теория нужна, но особая — практическая. *Практическая теория*, которая будет помогать в работе.

...Итак, получается, что любая разработанная в деталях теория драмы (хотя и создаётся она почти всегда, как мы уже говорили, на основе конкретных пьес, чаще всего очень хороших, даже выдающихся — и создаётся безусловно умными и весьма образованными людьми!) для самого драматурга (то есть для нас с вами!) имеет весьма относительное значение. Драматург, когда пишет пьесу, не может держать в памяти, например, параграф 65, статью 8, пункт 3 Теории драматургии автора X, повествующую о важности *эмоциональной вибрации*.

В деле заготовки дров, как мы уже отметили выше, микроскоп не заменит простую рулетку, а лобзик — обычную пилу. Наш инструмент тоже должен быть предельно прост и не специален. Другими словами — он должен быть *универсален*. Пила и топор нам как раз подходят.

(Особенно топор, этот вообще один из самых удивительных, самых универсальных инструментов человечества! Только подумайте, сколько разных, взаимоисключающих вещей можно сделать топором — от колыбельки для только что народившегося младенца до убийства такой противной для всех окружающих старухи-процентщицы...)

Ну и рулетка в заготовке дров пригодится, чтобы отмерить первое полено (дальше его можно будет использовать как мерку для всех последующих).

Мысль понятна? Нам в нашем драматургическом деле нужны два-три, ну, может, четыре самых простых инструмента! Самые простых! И ни в коем случае не больше!

И всё же, есть или нет?

Ну хорошо, а теперь — что это за волшебные драматургические инструменты?

И опять же, возвращаясь к предыдущей главе, — так есть у драмы свои законы или их нет?

Давайте вспомним тот реально-нереальный боксёрский поединок, о котором, сконструировав его по законам драматургии, мы говорили выше. Чего ждали зрители от этого поединка, когда покупали на него дорогие билеты? Чего ждали мы, когда читали о перипетиях боя? Чего мы вообще ждём от любого состязания и чего хотим? Чего мы ждём и хотим и от любого произведения искусства?

Прежде всего, мы хотим, чтобы нам было *интересно*. Всегда интересно. И этот *интерес* — *универсальный закон искусства*.

Но ведь это, кажется, совсем не относится к внутренней структуре пьесы и теоретической системе драматургии?

В общем-то нет. То есть относится, конечно, но не прямо, а косвенно и опосредованно.

Зато понятие *интереса* напрямую относится к восприятию читателем и зрителем художественного произведения, в нашем случае — пьесы. Тут-то и лежит ответ на все наши теоретические изыски, если таковые имеют место.

Законы драмы не рождаются внутри драмы и не определяются теоретиками драмы. Законы драмы рождаются и формулируются вне самого

произведения, зато внутри и в процессе читательско-зрительского *восприятия*. Настоящие законы драмы не придуманы и не могут быть придуманы теоретически — и тем не менее они существуют. Но существуют не там, где их обычно привыкли искать. А где? А вот где.

Законы драмы суть психологические законы восприятия драматического произведения.

Или можно так сказать: законы драмы основаны исключительно на психологическом восприятии её читателем и зрителем. Опираются на него и *только на него*. И каких бы драматургических теорий мы ни напридумывали для себя и внутри себя — мы никогда не сможем заставить своего читателя и зрителя воспринимать то, что он *не может* воспринять. Не потому не может, что недостаточно образован, недостаточно умён или не знает нашей драматургической теории, а потому, что это *противоречит психологическим законам* человеческого восприятия.

Проиллюстрирую свою мысль несколькими очень простыми примерами. Допустим, что то, что будет рассказано ниже — сюжеты пьес, написанных тремя начинающими авторами (и кстати сказать, такие сюжеты наверняка существовали или существуют в действительности).

- Представьте драматическую ситуацию, когда в какой-то дом врывается человек и убивает хозяина. Спустя несколько минут выясняется, что убийство произошло по ошибке, и убийца уходит, а родственники убитого плачут. Конец.
- Или представьте другую ситуацию: два человека монотонно спорят об одном и том же на протяжении полутора или двух часов, не приходя ни к какому результату. Конец.
- Или ещё один пример: два человека дискутируют, кто из них прав в очень важном выборе — и мы уже всерьёз начинаем сопереживать одному и порицать другого. Тут вбегает третий и говорит, что в ларёк напротив привезли свежее пиво. Все трое убегают. Конец.

Как на ваш взгляд? Ведь явно же в этих примерах что-то противоречит пресловутым психологическим законам? Конечно! А что именно — это мы разберём чуть позже.

А что *не противоречит* психологическим законам человеческого восприятия?

Не противоречит закону восприятия очень простое и ясное правило: интерес читателя и зрителя должен сначала *возникнуть*, потом, на всём протяжении пьесы, *возрастать*, потом дойти до своей *кульминации*, взорваться (не буквально, а эмоционально!), а потом, на обломках взорванного сюжета, должна наступить *развязка*, которая нам уже окончательно всё объяснит, ответит на все главные вопросы, окончательно поставит каждую вещь и каждого человека на полагающееся им в этой истории место.

Вот она, та универсальная схема построения драмы, которую невозможно обойти ни в какой, даже самой заумной, теории драмы и которая, как несколько золотых крупиц, остаётся в лотке золотоискателя после промывки кучи пустой породы. Итак, читаем и запоминаем:

Завязка — развитие — кульминация — развязка.

ЗАВЯЗКА — РАЗВИТИЕ — КУЛЬМИНАЦИЯ — РАЗВЯЗКА!

ЗАВЯЗКА — РАЗВИТИЕ — КУЛЬМИНАЦИЯ — РАЗВЯЗКА!

Только не вздумайте записывать эти четыре слова! Эти четыре слова вы должны (если собираетесь быть драматургом) *выучить наизубок* и уметь произнести их в любое время дня и ночи, наяву и во сне! Потому что эти четыре слова (и стоящие за ними понятия) — ваш универсальный инструмент, ваш, если хотите, топор, которым вы сможете и вырезать колыбельки для младенцев, и убивать (увы, не без этого во все века существует художественная литература!) драматургических старух.

Итак, интерес должен *завязаться*, потом всё время *возрастать*, дойти до *кульминации* и разрядиться в *развязке*. Запомните это, пожалуйста.

Пусть эта схема (хотя на самом-то деле это не схема, а тайный код, позволяющий вам открывать драматургические замки и замки) не просто живёт в вашем сознании — пусть она войдёт в вашу плоть и кровь на уровне подсознания, сверхсознания, пусть она, наконец, станет из условного рефлекса вашим *безусловным* рефлексом! И теперь, садясь за стол, чтобы написать новую пьесу, вы даже не будете повторять эти слова — они просто будут жить внутри вас и, как моторчик, двигать вашу работу.

...А теперь вернёмся к трём примерам неудачного построения пьесы, приведённым выше, и попробуем понять, что же в них нарушено.

Сюжет с убийством хозяина. Автор начал прямо с *кульминации*, а затем сразу последовала *развязка*. А где *завязка*? Где постепенное и последовательное *развитие* сюжета, позволяющее нам эмоционально включиться в историю, в переживания героев, где, собственно говоря, сам сюжет, само *содержание*?..

Сюжет с бесконечным монотонным спором. Здесь *завязка*, возможно, и есть, но нет всего остального — *развития*, *кульминации*, *развязки*. Оттого интерес к героям пропадает очень быстро. Читатель закрывает книгу, а зритель пробирается к выходу из зала уже через полчаса после открытия занавеса, потеряв надежду на то, что ему будет интересно...

Сюжет со свежим пивом. Здесь есть и *завязка*, и *развитие*. Говорю это потому, что зритель начинает уже не просто следить, а сопереживать одному герою и порицать другого. Это значит, он, зритель, вовлечён в конфликт, значит, пьеса (а следовательно, и спектакль) получается?

Увы!.. И третий начинающий автор в конце концов ошибается. Ему вдруг показалось, что будет очень смешно и оригинально, если сейчас прибежит ещё одно действующее лицо и сообщит что-то из ряда вон выходящее. Ну, например, что привезли долгожданное свежее пиво. Ему даже показалось, что это будет дальнейшим развитием сюжета или, во всяком случае, остроумным поворотом действия. А что в результате? Конфликт просто обрывается, а с ним — и весь сюжет. Ведь ни *кульминации*, ни *развязки* мы так и не увидели, а потому и не поняли, о чём должна была рассказать нам эта пьеса...

Итак, подведём промежуточные итоги.

Законы драмы кроются в законах психологического восприятия. Главный закон восприятия — читательский и зрительский интерес. Чтобы читателю и зрителю было всё время интересно, пьеса должна строиться по определённым, весьма несложным, правилам: завязка — развитие — кульминация — развязка.

Вот, собственно, и всё.

Правда, всё?

Нет, всё-таки не совсем.

Кое-что о единстве

Любое хорошее художественное произведение всегда *едино, цельно, закончено*. Это даже не один из главных законов эстетики — это *главный* её закон.

Классик эстетической науки, уже упомянутый нами выше Аристотель, в своей «Поэтике» говорит о композиции драмы так: «Трагедия есть воспроизведение действия законченного и целого, имеющего определённый объём... Целое — то, что имеет начало, середину и конец... Поэтому хорошо составленные фабулы должны начинаться не откуда попало и не где попало кончаться, а согласовываться с вышеуказанными определениями понятий... Лучшей по величине всегда бывает та фабула, которая развита до надлежащей ясности».

Что ж, это понятно и бесспорно. Авторы пьесы нам должны рассказать ровно столько, чтобы мы могли понять все причинно-следственные связи этого сюжета. И в то же время — мы не хотим знать ничего лишнего, того, что к данному сюжету никаким образом не относится. Почему не хотим? Да потому, что это будет только мешать ясности нашего восприятия.

Будем считать, с цельностью и законченностью драмы мы более-менее определились. «Завязка-развитие-кульминация-развязка» — это и есть цельность и законченность драматургического сюжета. Но что такое, применительно к драме, *единство*?

Может быть, если мы изображаем *одного* главного героя и вокруг него строим свой сюжет, то единство нашей драмы нам уже гарантировано?

Представим такой пример: автор взял в качестве своего главного героя человека, который в первом действии поступал в институт, во втором — выступал в качестве нападающего футбольной команды, а в третьем — познакомился с девушкой и решил жениться. Уж очень хотелось автору отразить эти три этапа в жизни любимого героя. Казалось бы, что ещё нужно внимательному читателю или зрителю?

А внимательный читатель или зритель, терпеливо выслушав этот вроде бы увлекательный рассказ (такой подробный и полный!), недовольно спрашивает у автора: «Ну и о чём твоя пьеса?» Озадаченный драматург пытается объяснить: «Да вот же, об этом замечательном Петре (Павле, Марке)!» Но зритель только больше сердится: «Я не спрашиваю, *кто* твой главный герой! Я спрашиваю, *о чём* твоя пьеса!..»

И он прав. То, что в центре драматургического сюжета стоит один и тот же человек в разных ситуациях и обстоятельствах, ещё не гарантирует единства этого сюжета. Хотя бы потому, что все эти ситуации и обстоятельства (возможно и интересные сами по себе, по отдельности) могут быть между собой абсолютно никак не связаны! Что называется, одна про Фому, другая — про Ерёму, а третья — и вовсе неизвестно про кого...

А что же *гарантирует* нам это искомое и желаемое единство?

Вспоминаем одно из определений, приведённых выше: *драма — это изображение действия*. Так, может, единым должно быть это самое действие?

Ну конечно! Именно *единое действие* делает единой и саму драму. Поэтому не будем обманываться: один герой, поставленный в центр сюжета — ещё не гарантия того, что зритель будет смотреть представление по нашей пьесе с

неослабевающим вниманием, что его сопереживание герою будет возрастать, что сюжет придёт к кульминации и развязке. Только единое действие, как крепчайший цемент, скрепит любой сюжет о любых героях.

И по этой причине наша короткая формула ЗАВЯЗКА — РАЗВИТИЕ — КУЛЬМИНАЦИЯ — РАЗВЯЗКА в своём полном и законченном *практическом* виде должна, скорее всего, выглядеть так:

завязка ДЕЙСТВИЯ — развитие ДЕЙСТВИЯ — кульминация ДЕЙСТВИЯ — развязка ДЕЙСТВИЯ.

Понимаете, о чём я, друзья-драматурги? Да, именно ДЕЙСТВИЕ является и *предметом* нашего внимания, и *материалом*, из которого строится нами любая настоящая драма, и её универсальным *языком*. Но мало того. Как говорят все без исключения теоретики драмы, именно в едином действии воплощается и *главная тема* нашего произведения! А от себя добавим: именно через это единое действие выражается основная *идея* (мысль, посылка — назовите это как угодно!) и основной *нафос* (то есть авторское чувство, страсть) нашего творения!

Мистика! Действие — это просто какая-то волшебная палочка драмы! Что называется, и швец, и жнец, и на дуде игрец!..

Но удивляться нечему.

Ведь *драма*, в переводе с греческого, это и есть *действие*.

Таким образом, единое действие — это скелет, костяк, позвоночник настоящей драмы. Основа и содержание сюжета, основа и выражение нашего авторского отношения к событию и любимому герою.

Итак, запомним одну из главных истин, которую необходимо знать драматургическому писателю: *единство драмы — это единство действия*.

Что Аристотель назвал бы Главной Драмой, родись он позже?

Эту главку можно считать своеобразным лирическим отступлением в сюжете нашей книги. А поскольку и вся книга является, как мы договорились, сборником лирических отступлений, то это будет лирическое отступление от лирического отступления. Ну и что? На мой взгляд, автор имеет право и на такой ход, если он помогает ему сказать о чём-то таком, что для него весьма дорого и весьма важно.

...Аристотель жил в IV веке до Рождества Христова. Он был учеником Платона и учителем Александра Македонского. Как говорится, неплохая получилась компания! Аристотель был одним из величайших и глубочайших мыслителей мировой истории, а потому по справедливости считается основателем многих современных наук — философии, эстетики, логики, физики, социологии, этики, политической науки и даже — психологии.

«Поэтика», которую мы вспоминали выше, как раз и заложила основы классической эстетики в истории мировой науки. В ней Аристотель подробно и глубоко говорит, в частности, о проблемах драматургии, в качестве художественных примеров, на которые можно опереться, привлекая яркие древнегреческие трагедии, ему современные.

Великий грек закончил свой славный жизненный путь в 322 году до н. э.

А всего через три с небольшим века в маленьком городке Вифлеем на севере Иудеи родился Младенец по имени Иисус. Ему было суждено коренным образом развернуть историю мира, сделав его, этот мир, христианским. Но для того чтобы мир стал христианским, Христу нужно было пройти короткий, но тяжёлый и великий путь: выйти на проповедь, испытать гонения, быть оклеветанным врагами и преданным даже собственным учеником, быть брошенным самыми близкими людьми, претерпеть позорную смерть на кресте и, наконец, воскреснуть.

А чуть позже апостолы пошли по земле и понесли людям *благую весть* (Евангелие): Божий Сын пришёл на землю, чтобы спасти человечество от рабства греху, от которого люди сами, своими силами, уже спастись не могли...

Но не кажется ли вам, что земной путь Христа, такой короткий и такой громадный, построен всё по тем же классическим законам драматургии? А может, именно эти законы, сформулированные за несколько веков до сего события, готовили людей к способности воспринять в полной мере этот мировой катаклизм — страдания, смерть и Воскресение Христа? А может, внутри человека (каждого человека!) есть какая-то странная тяга к обострению любого конфликта, к доведению его до открытой схватки и последующей катастрофы? И чем страшнее катастрофа, тем сильнее эта странная наша тяга?..

Трудно ответить однозначно.

Каждый, сообразно своим предпочтениям, расставит собственные акценты в этой великой истории. Каждый нарисует свою иерархию событий. Но я уверен, что великий Аристотель, живи он на шесть-семь веков позже, именно историю Голгофы называл бы в своей «Поэтике» *Главной Драмой* человечества. Ведь в ней в прямом, отчаянном и бескомпромиссном конфликте *столкнулись человек и Бог*.

Что может быть масштабнее, важнее, крупнее этого события?.. Что может быть значительнее тех духовных, культурных, социальных перемен, которые произошли на Земле благодаря этому великому потрясению?

Но есть и ещё один аспект, мотив, который выдаёт родство голгофской истории и классической греческой трагедии. Этот мотив — *жертва*. Христос приносит Себя в Жертву Богу, чтобы спасти грешное человечество и каждого из людей. Герои классических греческих трагедий также очень часто приносят себя в жертву богам. И самый яркий пример из дошедших до нас — Прометей, о котором рассказал Эсхил в своей трагической трилогии.

Но в жертву себя за других может принести только по-настоящему благородный человек. Не потому ли первое и важнейшее требование Аристотеля к характерам героев — *чтобы они были благородны?* «Трагедия есть изображение людей *лучших, чем мы*», — говорил он. Действительно, разве может быть настоящим героем высокой драмы человек мелкий, подлый, лживый, корыстный, неверный, неспособный на благородство и самопожертвование во имя других?

Итак, заметим для себя: настоящая высокая трагедия и *благородство её героя* — неразделимые понятия и условия.

Вертикаль Человек–Небо

Я совсем неслучайно вспомнил здесь Голгофу. Вот и Аристотель, хоть и жил до Рождества Христова, был чутким и глубоким мыслителем и ясно слышал в любом искусстве, а уж в драме (*трагедии* по его терминологии) особенно, отзвук и отсвет высших, *небесных* мелодий, громов и смыслов.

Впрочем, не только Аристотель. Во все века, до наших дней, исследователи драмы понимали и отмечали, что трагедия — это нечто особое, нечто исключительное по своей масштабности и значительности. Что трагедийный герой — максимально одарён, максимально благороден, вообще — максимально ярк и велик именно *как человек*. Что цель его противостояния — максимально высока, а те, с кем он борется, почти недостижимы: боги в античной трагедии, Бог в трагедии христианской. Только тогда, когда конфликт драмы — это настоящая революция, способная разрушить до основания целый мир и потрясти сами небеса, — только тогда драма становится настоящей трагедией.

Коротко говоря, в трагедии человек всегда восстаёт или против Самого Бога, или против установленного Богом мирового порядка. Таким образом, в драматургии высокого рода конфликт строится по вертикали: он — во взаимоотношениях человека с Небом. В конфликте человека и Неба, в выяснении глубинных отношений и противоречий между ними.

Конечно, такие условия конфликта требуют от героя напряжения всех его сил — физических, интеллектуальных, духовных. Вот как рисует атмосферу трагедии выдающийся советский теоретик драмы XX века Владимир Михайлович Волькенштейн:

«Правда трагедии — правда страстей, а не точного реалистического изображения. Герои трагедии отличаются сильным умом и воображением: их реплики, направленные к осуществлению их стремлений, отличаются бурным красноречием, яркой риторикой. Язык трагедии — ярчайший язык, который мерещится автору; здесь нет детальной характерности речи. Желания героев трагедии подкреплены убедительными доводами, глубокомысленными сентенциями. Поэтому трагедия являет собой как бы двойное зрелище — *борьба страстей* в ней *сопровождается борьбой идей*».

Итак, трагедия — это не только высший род литературы, как формулировал Аристотель, это вообще *высший род конфликта*, который только может существовать в человеческом обществе. Мало того, это — необходимое условие того, чтобы человеку становиться *настоящим* человеком.

Великий сербский философ, богослов, историк культуры Жарко Видович (1921–2016) в своей знаменитой работе «Трагедия и Литургия» (оцените саму тему, выраженную в названии!) так говорит о трагедийном опыте человека: «Личности без пробуждённого в ней трагедийным опытом сознания, равно и без приобретения трагедийного опыта, не существует».

Вот ведь как! Чтобы стать настоящим человеком, надо пережить трагедийный опыт? Надо, чтобы этот опыт пробудил в нас особое сознание? Да, именно так.

Но почему? Да потому, что герой трагедии — это *настоящий человек*. А настоящий человек благороден, высок, способен на самопожертвование во имя других.

Почему это важно осознавать?

Хотя бы потому, что в последние десятилетия в нашей культуре (да и не только в нашей) появилось множество людей, считающих, что человеку вовсе не обязательно быть благородным, честным, способным на жертву. А следовательно, и в литературе надо изображать совсем иных героев. Героев наоборот! И видимо, самое интересное для таких *деятелей искусства* — изучать людей мелких, порочных, людей, ползающих по земле и принципиально не поднимающих свой взгляд к небу.

У подобных писателей-обывателей и идеологи свои появились. Которые объясняют широкой общественности, что изобразить на сцене *«жизнь ещё одной проститутки и ещё одного бомжа»* для драматического писателя гораздо важнее и труднее, чем выстраивать эту *надоевшую вертикаль* классического искусства «Человек–Небо».

Ну что ж. Вольному — воля, спасённому — Рай. Человек — существо свободное, а уж человек творческий — особенно. А уж в России сегодняшней — абсолютно свободный, что явствует из вседозволенности подобных «творцов».

Но при этом каждому из нас надо ясно осознавать, что, решительно выбирая тот или иной творческий путь, ты берёшь на себя и *ответственность* за этот выбор. И отвечать, рано ли, поздно ли, но всё равно придётся тоже каждому из нас. Отвечать за то, что ты любил, к чему прилеплялся сердцем (если оно есть у тебя) и куда ты звал и вёл людей — вверх или вниз. И что ты нёс своим читателям и зрителям — надежду на свет или отчаяние от беспробудности.

А по поводу того, что легче и что труднее... Правда, что легче — карабкаться в гору или ползать по земле? Так, может, те, кто выбрал ползание по земле, просто не имеют достаточных сил, чтобы идти вверх?..

СОВЕТЫ, ОБЯЗАТЕЛЬНЫЕ НЕ ДЛЯ ВСЕХ

Поделим работу пополам. Мысли и чувства

Ну а теперь перейдём к разговору непосредственному, профессиональному и конкретному. К разговору, касающемуся только молодых авторов, грезящих созданием собственной драмы. Так что же это такое — написать пьесу? *С чего начать и что делать*, если пользоваться известными классическими формулами русской истории?

Сразу оговариваюсь, как это и следует из заголовка, что эти советы обязательны совсем не для всех. В конце концов, есть люди, которые не привыкли слушать никаких советов! А есть люди, которые пишут пьесы (особенно первые пьесы) абсолютно интуитивно. Собственно, и автор этих строк в своей творческой молодости поступал так же. И делал это порой даже не безуспешно: первая большая пьеса студента первого курса Литинститута была даже поставлена в одном из центральных московских театров.

Но по окончании института (а окончил я его с золотой медалью, то есть и учился вроде неплохо) я вдруг обнаружил, что совершенно *не умею писать пьесы!* Ну просто ничего не знаю о технологии их создания! И это — написав уже десяток или полтора больших пьес!..

Пришлось браться за книги и самому постигать трудное и тонкое ремесло драматурга. Насколько это получилось — Бог весть. Во всяком случае, знания

о драматургическом ремесле постепенно сложились в систему, достаточно упорядоченную и стройную. Эту-то систему я и стараюсь теперь передать вам, моим молодым коллегам.

...Начало работы над пьесой всегда — достаточно тревожный и волнующий этап. Где-то глубоко в сознании, на уровне не столько чётких мыслей, сколько интуиций, возникает некое ощущение. Какой-то еле ощутимый, незнакомый и непонятный свет, идущий из неизвестного источника. Какое-то несформулированное волнение, которое весьма постепенно и неспешно приобретает очерченные границы.

Но вот в этих границах вырисовывается уже нечто более осязаемое и конкретное.

Что?

Скорее всего — ситуация. Та самая *исходная ситуация*, которая и является плодотворной почвой будущего конфликта. Какой-нибудь любовный треугольник или, например, предательство матери, погубившей отца и вышедшей замуж за его родного брата.

А вот уже и главные герои как-то вырисовываются. Пусть ещё не совсем ясно и законченно, но... Но, кажется, уже можно бросаться к письменному столу и начинать создавать новую пьесу? Ведь правда?..

Нет, неправда.

Конечно, это исходное ощущение, это интуитивное волнение и творческое напряжение очень важно. Без него, собственно, и невозможно начать никакую новую работу. Оно, это начальное (*предначальное*) вдохновение и есть тот малый источник, с которого когда-то потом начнётся большая река. Но...

Но это именно *начальный* источник. А вам теперь нужно для него, этого чистого, но слабого ручейка, подготовить *русло*. Куда потечёт ваша река? Какой водой вы её наполните? В какое море она впадёт рано или поздно?

В общем, вам надо остановить себя. Даже не остановить, а притормозить. На время. Это время нужно вам для того, чтобы продумать все возможные аспекты новой пьесы. *Возможные* — то есть те, которые можно и нужно продумать.

Мы с вами должны понимать, что, создавая новый сюжет, мы так или иначе создаём *новый мир*. А как же иначе? Ведь этих героев до нас ещё никогда не бывало! И ситуации такой тоже ещё не было! И вообще, с первых же реплик начнётся такая жизнь, которая до нас ни разу не была предметом изображения! (Сами понимаете, я говорю о том идеальном случае, когда мы имеем дело с произведением оригинальным и самобытным. Причём по-настоящему самобытным, то есть таким, которого ещё *никогда* не было!)

Да, чувства, творческое напряжение, вдохновение буквально разрывают вас на части: скорей, скорей! Надо записать всё, что я уже знаю, уже понял о своих героях и своём удивительном сюжете!..

Вот и записывайте. В виде заметок, набросков, планов. Вам нужно много записать этих самых заметок и набросков, прежде чем вывести заветные слова: «Действие первое. Картина первая». Наброски, заметки и планы надо сделать хотя бы для того, чтобы не придумывать на ходу новых обстоятельств, видя, что действие вашей пьесы как-то незаметно, но верно и неизбежно заходит в тупик.

Итак, работа над пьесой делится на два главных этапа: основной и подготовительный. Точнее, если по хронологии — подготовительный и основной. И это надо хорошо запомнить.

Какая половина важнее? Правильно...

Но какая же половина работы важнее?

Когда я задаю этот вопрос на семинарском занятии или на лекции для абитуриентов, мнения аудитории практически всегда разделяются. Несколько самых нетерпеливых сразу же отвечают, что главное — это написать! Понять их можно: ведь если пьеса не написана, то её вроде бы и не существует. Но именно *вроде бы*... Я периодически вспоминаю высказывание одного из европейских классиков литературы XIX века (к сожалению, не помню ни страны, ни имени, а интернет в данном случае не помог): *моя драма готова, осталось только записать её*.

Вот даже как! Человек не написал ещё ни строчки текста, а считает свою драму готовой? И ведь это классик, а значит, человек, которому можно доверять! Так, может, действительно, всё дело в первом, подготовительном, этапе работы?

И в аудитории, конечно, находится несколько людей, которые тоже так считают. Главный этап — подготовительный, говорят они. Причём, что весьма показательно, первыми на мой вопрос всегда отвечают именно самые горячие и нетерпеливые, те, кто считает, что важнее всего пьесу написать. Вторыми — более рассудительные, те, для кого важнее кажется всё в этой пьесе подробно и основательно продумать.

Ну и наконец третьими отвечают те, кто сообразил, догадался, каков совершенно *правильный* ответ.

Я думаю, что теперь правильный ответ знает уже и мой читатель. Ведь так? Да, совершенно верно: оба эти этапа — подготовительный и основной — абсолютно равновелики по своему значению, по своей важности для творческого процесса по созданию драмы. Они *оба важнее*, если позволено так сказать.

Но почему?

Ответ может показаться лёгким, простым и очевидным: потому, что сначала надо что-то придумать (продумать), а уже потом воплощать. Сначала рождается план, а потом производится работа по плану. Сначала чертятся чертежи, а потом — строится стройка по этим чертежам.

Ну да, так-то оно так. Но не совсем. То, что очевидно в любой другой (не творческой) человеческой деятельности, далеко не очевидно в деятельности творческой.

Да, оба эти этапа — подготовительный и основной — *одинаково важны* в работе над пьесой. Но это вовсе не означает, что они *одинаковы* в своей сути. Наоборот, они настолько отличаются друг от друга по творческим установкам и творческому состоянию, что вполне могут считаться противоположностями! Они настолько разные, что именно по этой причине многие молодые авторы не сразу могут связать оба эти этапа в одно целое, искренне считая, что вот эти написанные строчки и есть драма. А то, что этим строчкам предшествовало — твоё личное дело!

Конечно. Творчество — вообще личное дело творца. Но настоящий творческий процесс — это *вся твоя жизнь*, без перерывов. Потому что в этой самой жизни ты получаешь впечатления, переживаешь и обдумываешь эти впечатления, претворяешь эти мысли и переживания в художественные образы и затем — пытаешься эти образы выразить для всех, передать другим.

Получается, что твоё личное дело — не совсем твоё. И не вполне личное. Причастность всего мира к твоему творческому сердцу и причастность твоего сердца ко всему миру — главный признак того, что твой талант (неважно, большой или маленький!) — это настоящий талант. Получается, что твой творческий процесс касается всех. По крайней мере, всех тех, кого ты мысленно видишь в роли своего читателя и зрителя...

Молчать как на допросе!

Что же следует из этого необходимого для настоящего художника чувства причастности к окружающему миру и людям? Может, стоит как можно больше делиться своим новым замыслом с теми, кто тебе близок и кому ты полностью доверяешь? Может, будет очень уместно проводить какие-то коллективные обсуждения твоего творческого плана, на которых заинтересованные в твоём успехе люди будут подсказывать тебе интересные идеи, образы, сюжетные ходы?

Как бы не так!

Всё абсолютно наоборот.

Самое лучшее — своим новым замыслом не делиться вообще *ни с кем*. Ни с одним человеком. Потому что есть в творчестве такой психологический закон: *рассказать кому-то пьесу — это всё равно, что её написать*. А написать драму можно *только один раз*. И когда, *рассказав* свою новую пьесу своему самому близкому другу, ты вдруг обнаруживаешь, что теперь тебе почему-то не очень хочется её *писать* — не удивляйся. Ты потерял интерес к своему творению именно потому, что нарушил главный закон творчества. А закон этот заключается в том, что *творчество есть тайна*. И эту тайну ты должен уметь хранить. До поры до времени.

Твоя творческая лаборатория должна быть закрыта изнутри на крепкий замок. Опять же до поры до времени, пока ты, как средневековый алхимик, из секретных ингредиентов твоего наличного мастерства не приготовишь кусок чистого золота всем на показ и на удивление. И, кстати, в отличие от алхимика ты находишься в более выгодном положении: их старания были, в силу объективных научных причин, обречены на неудачу, а твои — вполне возможно, могут закончиться полным успехом.

Итак, ты должен молчать о своей пьесе, пока она полностью не закончена. Иначе вдохновение покинет тебя, а без вдохновения никакой творческий труд невозможен. То есть формально-то он возможен, вот только смысла в нём нет никакого. То, что пишется «с холодным носом», точно так же равнодушно будет и читаться. А уж про то, что этим может заинтересоваться театр, я даже и не говорю.

Поэтому когда ко мне, как руководителю драматургического семинара, подходит студент (конечно, младшего курса) и пытается рассказать очередной свой замысел, я всегда останавливаю его в самом начале. Рассказывать даже

мне, строго хранящему творческие секреты своих учеников, можно разве что только исходную ситуацию. То, с чего конфликт начнётся.

Ну, например: существует устоявшийся производственный коллектив, в котором все воруют. И это вовсе не считается чем-то зазорным и плохим — ведь каждый ворует понемножку! И вдруг приходит в этот коллектив молодой человек, который считает, что так делать нельзя, что надо быть честными и никого никогда нельзя обманывать. Исходная ситуация для конфликта есть? Ещё какая! А как он будет развиваться? До какого накала дойдёт? Какова будет развязка?

Даже если у автора уже есть какие-то идеи на этот счёт, даже если ему уже рисуется кульминация и финальная сцена, обнародовать это он не имеет права, если хочет, чтоб его произведение состоялось.

То же и с героями. Можно рассказать другому об основных героях *в общих чертах*, можно даже упомянуть об их главных целях, — но ни в коем случае нельзя говорить о том, как, какими способами они этих целей собираются добиваться, какие перипетии их ждут. Иначе и герои твои замкнутся, отвернутся от тебя и перестанут отвечать на вопросы.

Рождение чего-то — всегда *акт любви*. И рождение пьесы — не исключение. А настоящая любовь осуществляется в тайне. Если, конечно, это вправду настоящая любовь, а не порнография, которой публичность прямо-таки необходима. Но, как мы знаем из мирового опыта, в результате акта порнографии ничто и никто не рождается...

Итак, подытожим только что сказанное. *Тайна творчества есть необходимое условие успеха*. От того, как автор умеет хранить эту тайну, зависит присутствие (или отсутствие) творческого вдохновения во время работы. Творческое вдохновение, переданное читателю или зрителю, есть свидетельство, и даже доказательство, авторского таланта.

В общем, надо честно признать: из этого заколдованного круга творческой тайны — вдохновения — творческого успеха — таланта вырваться невозможно. Точнее, можно, но только одним путём: втайне ото всех написать свою новую пьесу и готовым художественным целым бросить её в мир.

Примечание! Данное требование не касается только одной ситуации: автор уже закончил свою пьесу и больше не видит способов её улучшения, доведения до возможного совершенства. И в то же время он чувствует, что способы эти могут быть, что посторонний взгляд может увидеть недочёты и возможные пути их устранения. Тогда автор, конечно, должен смело идти на публичное обсуждение, что и происходит на наших семинарских занятиях. Почти все дипломные работы обсуждаются на семинарах, получают какие-то замечания (или не получают никаких, а только хвалебные отзывы, такое тоже изредка бывает!), дорабатываются по этим замечаниям и с успехом защищаются. Но всем, я думаю, ясно, что это исключение наилучшим образом подтверждает вышеприведённое правило.

ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ИНСТИТУТА

С. Ф. ДМИТРЕНКО¹

ВАСИЛИЙ ЕФИМОВИЧ И ВАСИЛИЙ ПЕТРОВИЧ

В очерке на основании личных воспоминаний рассказывается об особенностях преподавания в Литературном институте (1978–1981) руководителя семинара прозы, кандидата филологических наук, писателя-фронтовика Василия Петровича Рослякова (1921–1991), а также поэта и прозаика Василия Ефимовича Субботина (1921–2015).

Ключевые слова: В. П. Росляков, В. Е. Субботин, Великая Отечественная война, фронтовик, проза, Елизар Мальцев, Василий Аксёнов, Дмитрий Верещагин, Валерий Никулёнок, журнал «Юность».

Сограждане, кому за полвека и более, должны хорошо помнить особое значение слова *фронтовик*. Так после войны и вплоть до 1970-х годов называли тех, кто участвовал в боях, был в действующей армии, *на войне* (да, в советские времена, когда говорили вроде бы просто: *война*, всем было понятно: речь — о Войне, о Великой Отечественной войне, уже пережитой, но по-прежнему в народе переживаемой). Слово «ветеран» появилось и стало укореняться только в годы брежневского правления, когда 9 мая стало Днём Победы и днём нерабочим, когда понятие «участник Великой Отечественной войны» всё расширяли и расширяли... Но во времена моего детства были **фронтовики** — и все остальные.

Сегодня, на вершинах прожитых лет (которые всё острее ощущаются окопами), можно предаться метафизическим прениям и рассуждать о том, что есть справедливость и в слове «ветеран», и в том, что к ним причислили многих, достойно прошедших эпоху 1941–1945, и вроде бы даже обратили наконец внимание на то, что тяготы горячего тыла, обеспечивающего фронт, вытянули на себе девушки, женщины-матери, их несовершеннолетние дети... Но всё же я нацелился рассказать свою историю, а история — в непреложности её фактов с их временными переживаниями — сослагательного наклонения не имеет.

Я вырос в семье фронтовика. Мой отец, Фёдор Никитич Дмитренко, 1922 года рождения, был призван в армию осенью 1941 года и для начала оказался в гибельном Крымском десанте... О войне он вспоминать не любил, сказав

¹ Сергей Фёдорович Дмитренко — кандидат филологических наук, доцент кафедры новейшей русской литературы, ФБГОУ ВО «Литературный институт имени А. М. Горького» (Москва, Российская Федерация); dmitrenko@litinstitut.ru

мне однажды: «Понимаешь, всё чаще думаю: все мы, те, кто был на фронте, абсолютно все были низвергнуты в ад... Но вдруг кого-то из нас, — и меня тоже, — вернули из ада обратно, на землю. И вот я — живу».

Подобное я услышал много лет спустя от другого фронтовика, поэта, напомним, выпускника Литературного института, Константина Яковлевича Ваншенкина. Он сказал, пожалуй, ещё жёстче: «...все, кто был на войне, погибли, все без исключения. И после войны некоторые, те, которым повезло, воскресли. А некоторые после войны, успешно её пройдя и благополучно закончив, умерли не от ран, умерли через год, через два просто потому, что не смогли войти в эту новую жизнь, не нашли себя и даже не могли объяснить причины, почему не нашли. Война всегда уничтожает человека...»¹

Всё это вступление мне необходимо затем, чтобы объяснить то обстоятельство, при котором росли я, мои сверстники, все, кто родился в тридцатых–шестидесятых.

Мы росли при фронтовиках.

Именно фронтовики, настаивая, определили очень многое — и очень важное — в нашей жизни, нашем развитии.

Я взялся за эти заметки, ещё не опомнившись от ухода отца. Он умер тихо, во сне, на позднем рассвете 8 декабря 2015 года, получив от Господа и Судьбы (на особом её значении в своей жизни он всегда настаивал) долгий век и связанные с этим радости и тягости. И в своих размышлениях о его жизни я вдруг понял, что отцовская школа как школа фронтовика продлилась в моей жизни и после того, как я отчий дом покинул, причём продлилась именно в Литературном институте (ибо в родных навсегда Военно-воздушных силах, которым я с радостью отдал часть жизни и т. с. *пламенный задор сердца*, в мои времена фронтовики уже были наперечёт, и на командных, а не на лётных должностях).

В Литературном институте меня по-своему чему-то научили, пожалуй, все преподаватели. Но с особым, *неизъяснимым* (возьму это прекрасное слово из пушкинского лексикона) чувством вспоминаю моих преподавателей из фронтовиков, а именно — Виктора Антоновича Богданова, Михаила Павловича Ерёмину и Василия Петровича Рослякова.

Впрочем, как это всегда происходит при построениях, тут же возникают некоторые уточнения. Всё-таки в этом ряду Василия Петровича надо поставить первым. Ведь именно он с третьего курса был руководителем нашего творческого семинара прозы, именно с ним я сидел над своими сочинениями, над своей дипломной работой...

Но тут же возникает закономерный вопрос: а Василий Ефимович?! Ведь тебя взял в свой семинар Василий Ефимович Субботин, тоже фронтовик, участник штурма Берлина, именно под его руководством ты прошёл первые два курса в Литинституте².

И это правда.

¹ *Дмитренко Сергей*. Я историю излагаю... // Литература: Газета Издательского дома «Первое сентября». 2009. № 8. С. 8.

² Вторым рецензентом моей вступительной подборки рассказов, как я узнал много лет спустя после окончания института, был Виктор Антонович Богданов, что, понятно, для меня тоже очень лестно.

Поэтому, завершая кое-что, но не всё объясняющее вступление, скажу следующее: надеюсь ещё написать достойное о других своих учителях-фронтовиках (и об отце, разумеется), но сейчас всё же речь о тех фронтовиках, которые по воле судьбы оказались моими наставниками на заплетающихся тропах литературных исканий.

Они были почти ровесниками, и начало 2016 года отмечено их 95-летиями. Причём Василий Ефимович Субботин не дожил до своего совсем немного: он скончался 24 мая 2015 года (родился 7 февраля 1921 года).

К сожалению, Василий Петрович Росляков (родился 17 марта 1921 года) прожил намного меньше: он скончался в дни распада СССР, 6 декабря 1991 года. Тогда оказались роковыми серьёзные неполадки с сердцем, известные задолго до этого.

На его похоронах я не был, волею судьбы как раз в те дни впервые в жизни оказался в Европе, причём в ФРГ. И теперь по праву ученика и, готов сказать, литературного сына Василия Петровича пишу эти вообще-то неюбилейные заметки, говорю своё запоздалое благодарное «прости».

Вначале о Василии Ефимовиче Субботине.

На первом занятии (они проходили в памятной 24-й аудитории нашего главного корпуса за невероятных размеров овальным столом, литинститутской реликвией), приветствуя нас, первокурсников, Василий Ефимович подчеркнул, что набрал семинар сугубо мужской. Шёл сентябрь 1976 года, и вопросов о харрасменте и сексизме в повестке дня не существовало.

«Будем говорить за жизнь», — сурово подытожил мастер своё краткое вступительное слово.

Его речи согласно — и весомо — кивали заочники-москвичи выпускного курса, среди них две барышни — очевидно, в своё время Василий Ефимович оказал им особое — исключительное — доверие.

Мы тоже радостно смотрели ему в глаза: говорить *за жизнь* на фоне невнятных решений и унылых обстоятельств недавно завершившегося XXV съезда КПСС хотелось всем. Ведь в семинаре сидели далеко не мальчики: например, я с моим почти пятилетним послешкольным стажем: армейским и трудовым — был одним из самых молодых по возрасту; первокурсникам москвичам-заочникам Дмитрию Верещагину и Валерию Никулёнку и вовсе было хорошо за тридцать.

Все предвкушали, как схлестнутся в творческих спорах наши взгляды, наши правды, наши представления о жизни и о слове... Каждый из нас успел кое-что узнать о своём творческом руководителе, и знания эти воодушевляли: фронтовик, штурмовавший Берлин, поэт и прозаик, автор замечательной документальной книги «Как кончаются войны», которой именно *за правду* не дали то ли Государственную, то ли Ленинскую премию (отличие, которое тогда числилось выше любого официального признания).

Однако вскоре мы загрузили. Как видно, Василий Ефимович погорячился. Семинары наши крутились вокруг разбора стилистических погрешностей обсуждаемых рассказов, проблематику их (совсем не ласковую) руководитель старательно обходил, а его помощники, заочники-старшекурсники, всячески мэтра в его буквоедстве поддерживали. Не удивительно, что вскоре начался исход: пользуясь вольностями Литературного института, ушёл к другому

мастеру один, перевелись на заочное отделение ещё двое, шастали, в поисках хлеба насущного, по другим семинарам многие... На втором курсе, когда выпустились заочники, обстановка и вовсе стала тоскливой.

Хочу быть понятым правильно. У меня как такового к Василию Ефимовичу никаких претензий быть не может. Поступил я в Литературный институт с первого захода, он меня взял, даже поручил вести дневник наших семинаров (хотя можно сказать и так: поручил, потому что на нечто большее я, по его мнению, был не способен). Но теперь, сам обладая значительным педагогическим опытом и будучи даже годами старше, чем Василий Ефимович в середине 1970-х годов, должен заметить: как литературный наставник, он был довольно слаб. Это совсем не порок: в истории нашего Литературного института можно найти не единичные примеры, когда блистательные мастера оказывались средненькими педагогами, а, напротив, скромные литераторы воспитывали настоящих художников слова. Всё бывает. Тем более что Василий Ефимович, как видно, и сам чувствовал, что с нашим мужским семинаром у него не складывается. На последнем семестровом занятии в мае 1978 года, выставив нам всем зачёты, он вдруг объявил:

— Дорогие друзья! Я ухожу преподавать на Высшие литературные курсы. Но вам опять повезло: вашим руководителем будет Василий Петрович Росляков.

Прощался и стремительно исчез из аудитории 24.

Мы ошалело молчали, переваривая сказанное. И вдруг Валерий Кулешов, звезда нашего семинара, его негласный лидер, крикнул из своего угла мне, протоколисту при журнале, всегда по сложившемуся обыкновению восседавшему по правую руку от мастера:

— Серёжа! Слышал?! Нам *опять* повезло.

Я только развёл руками и, как и все, понурившись, пошёл восвояси.

Однако Василий Ефимович не соврал. Если считать, что нам повезло, когда он принял решение взять всех нас в свой семинар и тем через ворота усадьбы на Тверском бульваре, 25 открыл дорогу жизни, то приход Василия Петровича превратил это начальное везение в радость учения последующих трёх лет.

Конечно, и о Рослякове мы кое-что знали. Он тоже относился к поколению писателей-фронтовиков, его повести, пусть не такие заметные, как произведения Григория Бакланова и Юрия Бондарева, Виктора Курочкина и Константина Воробьёва, тоже считались настоящими книгами о войне. Но то книги...

Хотя в нашем семинаре не было девушек, мы знали: и у Субботина, и у Рослякова в институте была репутация седовласых *красавцев мужчин*. Причём Василий Петрович здесь, уступая в росте и в стати Василию Ефимовичу, явно выигрывал схожестью с Гёте времён работы над «Вальпургиевой ночью».

Должен признаться, тогда у меня были и кое-какие собственные впечатления о творчестве Василия Петровича. Я таскал с квартиры на квартиру в тогдашнем своём житейском багаже номер журнала «Юность» (1968. № 3), где была напечатана повесть Василия Аксёнова «Затоваренная бочкотара» — можно сказать, культовое для меня сочинение. Но, надо отметить, и весь

номер был удивительный! (К счастью, сейчас его можно посмотреть на сайте журнала). Кроме аксёновского шедевра с конгениальным послесловием Евгения Сидорова, здесь были опубликованы стихотворения Анны Ахматовой, Ярослава Смелякова, Николая Рубцова, Инны Кашежевой, Василия Казанцева, особой тональности письма М. Горького к сыну (к столетию со дня рождения писателя), очерк молодого Аркадия Арканова о воюющем Вьетнаме (!), дебютное сочинение талантливого Николая Булгакова, интервью с недавно ещё опальным Эдуардом Стрельцовым, боевой фельетон Наталии Ильиной, где она побивала эротическое ханжество цитатой из Карла Маркса... Василий Петрович выступил в этом без преувеличений звёздном номере с двумя рассказами. Запоминался второй (хотя и первый, с сатирическими нотами был неплох) — «Двое в августе», с посвящением Юрию Казакову и сам по тональности, казакско-бунинский, о любви, с лирической иллюстрацией знаменитого крокодильского художника Евгения Шукоева, с особой страстью рисовавшего юных прожигательниц коммунистических идеалов — они получались у него неизменно соблазнительными. Росляковская героиня носила вполне подходящее для крокодильской героини инозвучное имя Инга, но при том была изображена вполне советской девушкой, путешествующей со своим то ли законным, то ли гражданским мужем (тогда, правда, этого норкового определения не было в обиходе) на теплоходе с зубодробительным именем «Память тов. Маркина». Перечитав этот рассказ сейчас, должен подтвердить, что он построен достаточно хитроумно и вполне вписывается в общую, живую, свежую тональность всего номера. Но тогда на фоне «Бочкотарь» рассказ выглядел всё же скромно. Хотя так или иначе к новому мастеру, напомним, фронтовику, интерес поддерживал.

Произошло ещё одно, формальное изменение. По каким-то причинам вместо элитной 24-й для занятий нам отвели 13-ю аудиторию. Она была менее уютной (хотя на академических лекциях мы её вполне освоили), но все об этом скоро забыли: изменилось не только место, но и сам характер наших семинаров.

Если при Василии Ефимовиче они имели однообразие лабораторной работы: чтение и обсуждение очередного рассказа, то при Василии Петровиче ход их трудно было предугадать.

Разумеется, рассказы и другие сочинения семинаристов мы продолжали обсуждать, и со страстью обсуждать, до криков доходило, чего никогда не было прежде. Но совершенно изменилась и общая атмосфера семинара. Кратко я бы её описал словами Василия Петровича же: «В литературе всё можно. Но — нельзя».

В отличие от Василия Ефимовича, который умело (но всегда в своих интересах умело) управлял ходом обсуждения, особенно в тех случаях, когда представленное сочинение ему не ложилось на душу и сердце (а из написанного нами ему не ложилось ни туда и ни туда очень многое), Василий Петрович с радостью бросал на растерзание семинара любую представленную студентом ахинею, никак не мешая выплеснуться любым эмоциям и скромно помалкивая. Ему, как видно, хотелось, чтобы мы в литературе хулиганили, ломали не только стереотипы, но каноны и традиции, сдвигали жанры, пародировали классику, искали в жизни экстравагантные характеры — но затем пытались проверить их на прочность жизнью обыденной...

Наш семинар стал меняться. Те люди, которые прежде молчали, — заговорили, и заговорили очень интересно. Прежде угадливо говорливые, напротив, примолкли (что говорить, когда реакция мастера непредсказуема, когда он как раз ждёт непредсказуемости от нас?!). Затем обнаружилось, что писавшие на младших курсах какую-то соцреалистическую хрень способны поистине на внутреннюю революцию.

Например, заочник Валерий Никулёнок, занимавший в гражданской своей жизни умопомрачительную должность «инженер по социалистическому соревнованию», а вообще-то человек бывалый, вдруг принёс повесть «Фундаменты», потрясшую всех нас сатиру о так называемых стройках пятилетки, об ударных стройках. Нам показалось, что он использовал тот же материал и те же описания, что и в своих беспомощных рассказах, представлявшихся им на младших курсах. Но как всё заиграло и обернулось кинжально беспощадной правдой, когда Валерий нашёл своего главного героя для этой повести, некоего Петровича (это всё было до Бильжо), пятидесяти лет с хвостиком, решившего отправиться на ударную стройку с целью заработать пенсию побольше (тогда, в советское время такой вариант обеспечения *возраста дожития* существовал).

И вот никулёнковский Петрович, характером и манерами поведения порой напоминавший тогда запретного, но всем нам известного Ивана Денисовича, становится эдаким странным *кенарем в шахте*, лакмусовой бумажкой, неведомой силой, пробующей на удар, разрыв и прочие параметры эти самые фундаменты, основы наших тогдашних — идеологии, морали, быта, человеческих взаимоотношений... (Не хочу пересказывать — написано было легко, лихо и при том совсем не душно — но и не могу пересказывать, с тех пор повесть не читал, кое-что в памяти стёрлось: в советское время напечатать «Фундаменты» в СССР было немыслимо, но потом Валерий Никулёнок на литературных горизонтах почему-то не появился, и следов этих «Фундаментов» найти мне пока не удаётся).

Уже упоминавшийся другой москвич-заочник, феноменально одарённый даром рассказчика Дмитрий Верещагин на младших курсах чах над переписыванием потрясающего по силе рассказа «Малокровие» — о послевоенном голоде в деревне. Рассказ было взяли в журнал «Наш современник», но выправили, начиная от заглавия (стало: «Малокровное утро») до такой неузнаваемости, что даже Василий Ефимович посоветовал Дмитрию отказаться от публикации: «Потом Вам стыдно станет». Теперь Дмитрий Иванович вдруг стал писать казалось бы бесконфликтную на этот раз повесть для детей «Большая улица», мы её читали на семинаре по главам. Но вот невероятие искусства! Писал Верещагин жёстко, страшно о своём ровеснике, голодающем в деревне мальчишке — и нас до глубин души пронимало. А взялся рассказать о том, что в те же голодные годы чудо детства деревенские ребята и ощущали и переживали, — и мы вновь ему верили, и вновь душа сжималась и взлетала, окрылённая верещагинским словом...

Но, пожалуй, о Верещагине мне надо особо писать. К счастью, его «Большая улица» не затерялась, вышла ещё до перестройки в «Детской литературе», а к нынешнему времени уже не раз переиздавалась. Не знаю, как сам Дмитрий Иванович относится к урокам Рослякова, но буду настаивать: состояние творческой свободы к нему пришло именно в те, росляковские годы.

Василий Петрович, как мы поняли, был дружен со многими прекрасными писателями. Что таить, есть мэтры, которые не переносят рядом с собой другие таланты. У Василия Петровича такой ревности не было совсем. Он постоянно говорил с нами о выдающихся книжных новинках, приводил к нам звёздных людей тогдашней литературы: Бориса Можаева, Юрия Казакова (дважды), много рассказывал о Павле Нилине (и побудил вчитаться в его удивительную прозу), о Василии Аксёнове (увы, история с «Метрополем» сделала приход Василия Павловича к нам невозможным)... Помню, как сокрушался Василий Петрович, что Василия Павловича, поехавшего за рубеж читать лекции, лишили советского гражданства. «Как же он теперь там будет?! — рассуждал Росляков, сидя перед нами на семинаре. — Ведь он всегда вырастает из жаргона, из меняющегося постоянно разговорного нашего языка, у него к устному слову особо чуткий слух!»

Однажды Росляков появился в аудитории с невысокого роста очкариком. Оказалось: это Елизар Мальцев, которого мы знали как правоверного соцреалиста. Но когда этот соцреалист заговорил, мы заслушались. Мальцев оказался по происхождению из старообрядцев (опубликовать свои заветные произведения смог только в перестройку). Он рассказал нам, как, начитавшись прозы Марио Варгаса Льосы, переписал свой роман «От всего сердца», удостоенный Сталинской премии. Меня эта фантазмагория увлекла: я разыскал в библиотеках обе редакции сочинения и убедился: действительно, Мальцеву удалось превратить свой послевоенный колхозный лубок в феерию, показывающую, что даже коллективизация не смогла погасить кипевшие среди колхозных крестьянок и крестьян страсти...

Весной 1979 года умер прозаик Виль Липатов, и его семинар перешёл к Василию Петровичу. Что и говорить, невольная смена мастера — малоприятная, не всем пришедшим, как видно, она была по душе, но Василий Петрович сумел найти с недовольными если не общий язык, то творческое согласие: да и не могло быть иначе в свободной атмосфере его семинара, где всё зиждилось не на устном доказывании своих прав, а на реально написанном. Василий Петрович никогда не заставлял что-то переделывать, но всегда высказывался о слабых сторонах сочинения так, что самому автору его творческие достижения уже не казались такими уж безусловными. Его реплики были очень точными, обоснованными — но не занудливо пространными.

Воодушевило появление Василия Петровича и меня. Мои доинститутские литературные опыты вывели к сюжетной прозе; характер в событии — вот что меня интересовало, а жизнь, несмотря на благополучное детство, представлялась сложным сплетением комизма и абсурда, сквозь которое пытается прорваться лирика и хоть как-то воодушевить человека. Отсюда и любимые писатели: Рабле, Гофман, Гоголь, Салтыков-Щедрин, Лесков, Чехов, Василий Аксёнов, Василий Шукшин... Василий Петрович меня понял. Я это говорю с лёгким сердцем, никак свои творческие притязания не возвышая, а лишь радостно отмечая, что мой, наш литературный учитель особым, богоданым образом умел прочитать и наставить каждого из своих учеников. Естественно, я вправе говорить лишь о себе, но по моим наблюдениям (теперь подтверждаемым многими прожитыми десятилетиями, когда литературные судьбы большинства из нас уже свершились) его тогдашние оценки наших исканий и потуг были невероятно точными, нередко провидческими.

Прочитав мои фантазмагорические писания, Василий Петрович награбил меня титулом кафкианца (с чем, честно говоря, я, жизнерадостный абсурдист, не был согласен, но всё же тогда это было почётное именование), однако, в отличие от Василия Ефимовича, с моими вывертами Василий Петрович никак не боролся, а напротив, как чувствовалось, благодушно наблюдал, куда ещё меня занесёт.

А меня вдруг занесло в попытку просто разобраться, что же это за мир фронтовиков, который нас породил и в котором мы выросли. Так у меня сочинился довольно объёмный роман, который я поначалу назвал замысловато «Воздаяние (во имя и во благо)», но потом переименовал в «Игры после работы».

К диплому он разросся до объёма в триста страниц машинописи, то есть пятнадцати авторских листов, при том, что объём тогдашних дипломных работ по прозе не должен был превышать четырёх.

Василий Петрович всю эту мою графоманию внимательно прочитал и пригласил меня к себе в гости в тогдашний Безбожный переулок (ныне, слава Богу, вновь Протопоповский, хотя со священнослужением историческое название соотносится лишь опосредованно). Тогда я не знал, что он написал роман «Витенька» (вышел в 1981 году, в год, когда я окончил Литинститут). Его главный персонаж был ровесником одного из моих главных персонажей, Севы Нечаева, 1953-го знаменательного года рождения, и Василий Петрович, как видно, сопоставлял их волей-неволей. Как, пожалуй, и ещё что-то. Я мог бы высказать об этом кое-какие соображения, пожалуй, и выскажу, но не здесь, а здесь, в соответствии с избранной тематикой, лишь скажу, что, отнесясь к моему творению в целом благосклонно, Василий Петрович справедливо заметил, что для дипломной работы триста страниц это чересчур, и предложил вытянуть из текста *одну жилу* — одну сюжетную линию. Там их было вообще-то переплетающихся три, и он, неожиданно для меня, вдруг выбрал линию отца Севы, фронтовика, ставшего в мирной жизни химиком-пищевиком, экспериментировавшим с искусственным питанием (имитация икры, рыбы, мяса и т. д.). Я с радостью согласился, ибо к тому времени уже хорошо знал, как ревниво относятся фронтовики к любым литературным описаниям, связанным с их жизнью, которые предпринимаем мы, их дети, невоевавшее и вообще не видевшее войны поколение.

Тогда-то я вновь вспомнил росляковский рассказ «Двое в августе» из «бочкотарного» номера «Юности». Ему было уже под шестьдесят, но и как почти пятнадцать лет назад, он, фронтовик, отец двух сыновей, близких со мной по возрасту, хотел быть молодым, понимать молодое поколение, его страсти, его ценности, убедиться, что непреодолимой пропасти между поколениями нет. Об этом он хотел сказать в своём странном рассказе¹; может быть, поэтому привлек его и влюбившийся фронтовик-профессор Нечаев-старший, что мне удалось передать не только своё авторское понимание его, но ещё нечто живое, что пересказать словами трудно, но написать иногда получается.

¹ Как видно, «Двое в августе» были дороги Василию Петровичу: он включил рассказ в двухтомник своих избранных произведений (М.: Современник, 1983), причём проведя небольшую, но очень важную правку относительно журнального варианта. И сдаётся мне, что возвращал он первоначальный вариант рассказа, а не модернизировал напечатанный.

В итоге я защитил диплом (сведённый без малого к шести листам) с отличной оценкой (рецензентами на защите были Владимир Ильич Амлинский и Виктор Антонович Богданов, напоминаю: боевой фронтовик, что для меня было особенно важно, я сам просил его о прочтении моего опуса). Признаюсь, что и сегодня мне мой первый роман (даже не в дипломном варианте) кажется не пустословным, но чего нет, того нет: он до сих пор не напечатан. А о моей защите должен сказать ещё несколько слов. Случилось, что все пять лет в Литинституте я проучился с отличными оценками и, следственно, мог претендовать на т.с. *красный диплом*. Всё решала дипломная работа, а здесь можно было и пролететь, прецеденты случались. Как понял, в моём случае последнее слово осталось за ректором, Владимиром Фёдоровичем Пименовым¹. Всё-таки сочинение моё было далеко от идейных доминант советской литературы. Один персонаж, фронтовик, в зрелые годы завёл роман с отнюдь не праведной молодухой, его сын, отличник по жизни и статьям, впал в общественный эскапизм, вместо коммунизма в 1980 году мы вверглись в Афганистан (на это у меня тоже были намёки), и он довёл до полного морального истощения ещё одного моего персонажа... Но спасибо мастерам во главе с ректором. Сразу после защиты Владимир Фёдорович вызвал меня к себе в кабинет. Разговор был коротким: «Читал я твой роман. Может, напечатают... Лет через двести». Я пожал плечами. Что отвечать?! Отмеренный срок впечатлял, хотелось даже спросить: «А почему всё-таки двести, а не сто или сто пятьдесят хотя бы?» Но ректор не ждал от меня какой-то реакции. «Через двести лет», — со значением повторил он и продолжил: «Но в аспирантуру я тебя могу взять...»

Далее идёт собственно моя история, мой роман с Литературным институтом без романа с литературой.

А Василий Петрович, выпустив наш семинар, из Литературного института ушёл, как он объяснил в прощальном заявлении, по состоянию здоровья. Не знаю, как для него самого, а для института, думаю, это была серьёзная потеря. Между прочим, в те три года, что он провёл с нами, как помню, ни одно занятие из-за болезней не перенёс.

Я был в гостях у Василия Петровича ещё несколько раз. В его кабинете на стене висели два портрета: цветной — Гёте (на которого, напомним, он был очень похож) и чёрно-белое фото, причём с подписью заглавными буквами: ИОСИФ ВИССАРИОНОВИЧ СТАЛИН. Поскольку наши отношения с Василием Петровичем были почти на отцовской степени доверительности, я, к тому времени окончательно перешедший в сферу то ли пещерного, то ли зоологического антикоммунизма, не без жёлчи сказал ему, что знаю, откуда эта фотография. Она, де, выдрана из трёхтомного «Энциклопедического словаря», изданного сразу после смерти Сталина. Разумеется, Василий Петрович незамедлительно это подтвердил и тут же рассказал мне историю. Однажды писательские путешествия завели его куда-то на Рязанщину. И там, остановившись на постой у какой-то солдатской вдовы, теперь старухи, он увидел на стене цветной портрет Сталина, хорошую копию какой-то карти-

¹ Об этом незаурядном человеке и невероятном администраторе мне уже довелось писать ранее: *Дмитренко Сергей*. Дом Сердца // Воспоминания о Литературном институте: Книга вторая. М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2008. С. 682–689.

ны из сталинианы, то ли Александра Герасимова, то ли Бродского, сейчас не вспомню. Василий Петрович, в годы оттепельного сталиноборчества уничтоживший все имевшиеся под рукой изображения Сталина, но затем несколько откорректировавший свои воззрения на вождя народов, стал просить старуху продать ему портрет. Однако пребывавшая в сельской нищете вдова была непреклонна и просителю решительно отказала, прервав попытку торга вопросом: «А куда же ты свой портрет задевал?!»

Вот и пришлось Василию Петровичу уподобиться известному персонажу из «Острова сокровищ», который испортил Евангелие (на эту ассоциацию я ему, между прочим, тогда же не без хамства указал). Он вырезал вклейку со Сталиным из своего экземпляра «Энциклопедического словаря» и повесил её на стенку рядом с Гёте.

Нет, рассказанная Росляковым быль-притча и его заявление, что не надо преуменьшать значение Сталина в истории нашей страны, не изменили мои взгляды. Сталин, как и Ленин, и Троцкий, и все другие деятели большевизма были и остаются для меня монстрами, безо всяких исключений. Деяния их и созданной ими партии ввергли нашу страну в тектоническую катастрофу, и сегодня, в эпоху посткоммунизма-постбольшевизма, это вновь подтверждается с непреложной очевидностью. Но всё же, чтобы и мне самому не оказаться на одной экстремистской половине с красными террористами, должен признать: борьба со Сталиным, Лениным, etc. посредством уничтожения их портретов и тому подобными деяниями к успеху не приведёт. И здесь я получил ещё один, парадоксальный урок от Василия Петровича Рослякова.

После института я виделся с ним редко. Но однажды, когда пересеклись на каком-то литературно-молодёжном совещании (тогда любили такие), Василий Петрович, зная, что я в аспирантуре (он ведь был не только прозаиком, но и кандидатом филологических наук), подарил мне свою книгу, где были переиздания, вероятно, самых дорогих для него произведений — повести «Один из нас» и романа «Последняя война».

Подпись замечательная и совсем не простая, я думаю над её смыслом до сих пор:

«Учёному художнику Серёже Дмитренко в ожидании первых его подвигов на литниве. В. П.».

Во второй книге четырёхтомника «Воспоминания о Литературном институте» (М., 2008) во вклейке перед страницей 641 есть фотография с несколько странной подписью: «Фронтвики, наденьте ордена», датированная 7 мая 1980 года.

Кто-то, скорей всего, неутомимый Иван Кириллович Чирков собрал перед входом в главное здание института наших преподавателей. Не все из них фронтвики (но обозначены поимённо, отчего и странность подписи) и только один — безымянный.

«Неизвестный в плаще» — сказано о нём. Ни в коем случае не упрекая составителей, всех, кто трудился над этим замечательным изданием и подписывал разнообразные фотографии, всё же должен высказать слова сожаления.



«Фронтовики, наденьте ордена». 7 мая 1980 г.

Слева направо: М. И. Ишутин, Ю. С. Пухов, А. Н. Власенко, Л. Н. Морозова, В. П. Тельпугов, Г. З. Хантемирова, Ал. А. Михайлов, Л. А. Качаева, П. Е. Брайко, Н. А. Иванова, неизвестный в плаще, за ним Е. А. Павлихин, Н. С. Буханцов, М. П. Лобанов

Узнать «неизвестного» и ныне действующим старожилам Литинститута довольно просто.

Это — Василий Петрович Росляков.

Настоящий фронтовик¹, настоящий писатель, настоящий литературный педагог.

Настоящий человек, если воспользоваться знаменитым определением, порождённым советской, большевистской эпохой, в которую *от и до* уложилась его сложноустроенная и при том достойная, всё же по-гётеански гармоническая жизнь.

¹ В годы войны Василий Петрович был награждён орденами Красной Звезды и Отечественной войны I степени, а также медалями, среди которых «Партизану Отечественной войны» I степени.

РЕЦЕНЗИИ

ТАЙФУН В СТАКАНЕ КРЫМА И ДЕВА НА СКАЛЕ

Кошелев В. А. Таврическая мифология Пушкина:

Литературно-исторические очерки.

Великий Новгород — Симферополь — Н. Новгород: ООО «Растр»,
2015. 303 с.

В рецензии наглядно показаны достоинства аналитического метода известного российского литературоведа В. А. Кошелева, проявившиеся и в его новой книге: естественное сочетание нестандартных подходов к классическим произведениям с поистине художественным языком изложения результатов научного поиска, не разрушающим шедевр научным волапоком, а показывающим возможности широкого диалога литературоведческой науки с литературным творчеством. Наряду с этим выход книги В. А. Кошелева даёт возможность автору рецензии внести новые подробности для понимания феномена Крымского текста как такового.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, Таврида, Крым, Крымский текст, Байрон, С. С. Бобров, К. Н. Батюшков.

Коллега из Киева, известный филолог, в своём блоге сводит содержание этой книги к препирательству её автора с автором этих слов по поводу самого существования Крымского текста как такового. Это, конечно, не так. Если текста «нет», то и суда нет. Что такое *отрицание* какого бы то ни было текста по сравнению с *присвоением*, как это попытался сделать другой бывший коллега, недавно тоже с необычными претензиями поехавший в Киев и объявивший там, что настоящий автор этого термина — он, хотя его собственные аспиранты ссылались при обращении к этой проблематике исключительно на мои работы...

Следовательно, не текст, но миф, его на Пушкина тоже хватает. Если в Петербурге тогда нужно было прилагать усилия для усвоения иного (европейского) «образа» и «образования», то в Крыму, краю ожившей европейской исторической мифологии, они открывались как бы непосредственно. Это не искусственное окно, а прямое, не нуждающееся в заклеивании каким-то «текстом». Не зря в «Кавказском пленнике», который дописывался в Крыму (вот, кстати, коллизия — а это тоже в какой-то мере Крымский текст, или «альпинистка моя, скалолазка моя» — исключительно Кавказский?), Пушкин впервые в своём творчестве употребил слово *европеец*. Именно так был назван оказавшийся в плену герой поэмы, вроде бы никакого «окна» не рубивший. И в «Бахчисарайском фонтане» Пушкин творчески ориентировался на основанный Байроном жанр европейской «восточной» поэмы — вот оно, жанровое «окно в Европу»!

Особый интерес в книге представляет воссоздание оставшегося в черновиках и набросках замысла не написанной, вдогонку Семёну Боброву, поэмы «Таврида». Один из первоначальных вариантов описания полуострова:

Где светлой роскошью природы
Оживлены холмы луга
И лавровые своды.

Но вот последний стих наконец заменён собственно «крымской» деталью: «Где скал нахмуренные своды».

Ориентация на батюшковскую элегию «Таврида» обнаруживается во фрагменте «За нею по наклону гор», переработанную потом в онегинскую строфу. В «Тавриде» — «наклон гор», в «Онегине» — «море пред грозой». В обоих случаях пейзажная деталь служит фоном и «переходом» для упоминания о «ножках». Земной Элезий, земля, одушевлённая любовью, ценнее небесного рая. Не зря Пушкин потом напишет князю Николаю Голицыну в Артек: «Там колыбель моего “Онегина”». «Колыбель» в данном случае, по словам автора, ограниченное пространство, в котором развивается младенец. То есть не только территориальное, в определённом смысле она может быть сопоставлена с ограниченным пространством строфы, которое придаётся разветвлённым рассуждениям. «Колыбелью» стала раскачивающаяся в своих вариантах «Таврида».

Земной Элезий, земля, одушевлённая любовью, ценнее небесного рая. А что такое рай? Это полное соответствие воображения и действительности. Иван Муравьёв-Апостол, книга которого «Путешествие в Тавриду в 1823 году» сопровождала Пушкина в ходе «повторного», творческого путешествия по Крыму, любовался «предметами природы, так сказать, искусству подражающей». В Байроне Пушкина, как и Батюшкова, привлекала идея противопоставления «суетной» и преходящей человеческой красоты — и вечной, устойчивой красоты «дивной природы», «владычицы» всего земного, символом которой в романтическом сознании оказывалось море — «огромный океан». Сам же Пушкин встретился в Крыму с «природой, удовлетворяющей воображение».

Но воображение от такого удовлетворения не успокаивалось, а вдохновлялось на постижение новых уровней бытия. Таврический миф приобретал свою иерархию эстетических ценностей. Вчитаемся же вместе с автором в Пушкина, в раннюю, журнальную публикацию стихотворения «Буря»:

Ты видел деву на скале
В одежде белой над волнами,
Когда, бушующая в бурной мгле,
Играло море с берегами,
Когда луч молний озарял
Её всечасно блеском алым,
И ветер воил и летал
С ея летучим покрывалом?
Прекрасно море в бурной мгле
И небо в блесках без лазури;
Но верь мне: дева на скале
Прекрасней волн, небес и бури (с. 64).

Тем самым зафиксирован важный эстетический поворот размежевания, в частности, с носителем предшествующей «буреломной» эстетики, упомянутым выше поэтическим Колумбом Крыма С. С. Бобровым (ок. 1765–1810).

Включая «Бурю» в своё книжное собрание, Пушкин — вот мастер-класс и для студентов Литературного института! — заменил в 7-м стихе вполне

бобровское слово «воил» на «бился» (а впоследствии указал слово «воил» в числе своих пяти грамматических ошибок), датируя стихотворение 1825 годом. «Ни уточнить, ни опровергнуть эту датировку мы не имеем возможности: никаких автографов “Бури” не сохранилось», — поясняет автор (с. 64). Впрочем, общий контекст буквальной «крымизации» своих тематически крымских стихотворений, написанных позже посредством мемориальной диалектики воспоминания и воображения, позволяет предположить, что в данном случае дата указана верно. Во время «внутренних бурь» и внешне «счастливейших минут жизни» было не до стихов.

Ранее словесную семантику этого стихотворения, представленную «в обнажённой пластичности зрительных восприятий», рассмотрел В. В. Виногорадов: «Сама картина рисуется так, что вся природа, наблюдаемая как бы в трёх поясах — внизу (море), на уровне фигуры девы (ветер) и над нею (небо в блесках молний), подчинена образу девы, концентрируется вокруг него, на нём сосредоточивая свои действия, проявляя своё отношение к нему, создавая игру красок вокруг него <...> Дева на скале, как прекрасная статуя, возвышается над разыгравшейся стихией <...> Именно в этом уверении в превосходстве красоты девы над красотой “волн, небес и бури” находят своё символическое выражение чувства восторженного преклонения лирического я перед “прекрасной девой”. Стилистическая затаённость этого восхищения, приобретающая трагическую напряжённость от ярких красок романтического пейзажа, ещё острее подчёркивает силу страсти и восторга» (с. 64–65). Так откуда же на крымской скале среди бури взялась эта самая *дева*?

В. Кошелев считает нужным подробно рассмотреть недавно разгоревшуюся полемику по этому поводу, участники которой, для утверждения своей позиции, представили серию избыточных доказательств, и мы *по-крымоведски* вполне солидарны с Вячеславом Анатольевичем и по этому вопросу.

Застрельщиком её оказался тот самый до недавнего времени крымский филолог В. П. Казарин, который в ряде своих статей о «Буре» предположил искать действительные «следы путешествия поэта по Тавриде в 1820 г.», как ему представляется, восстановил события, «породившие» это стихотворение. Он козырнул извлечённым из архива Военно-морского флота документом о страшном тайфуне, обрушившемся на Севастополь 27 августа 1820 г. Буря эта от Севастополя двигалась на восток и в ночь с 27 на 28 августа прошла над домом Ришелье, где жили Раевские и Пушкин. По мнению В. П. Казарина, именно эта буря, «во время ночной прогулки (или свидания)» представила для Пушкина отражённую в его стихотворении картину. Обычный для данного исследователя, делившего организацию студенческого поиска новых фактов с политическими амбициями, ползучий эмпиризм, который сам по себе отрицает на корню запоздалые концептуальные претензии на присвоение чужих концептов.

Однако и с эмпирической достоверностью, как установил авторитетный исследователь локальных текстов русской литературы М. В. Строганов (с которым, кстати сказать, у меня была вполне содержательная полемика, но уже по сущностной структуре Крымского текста, а не по факту его наличия/отсутствия, тем более авторства концепта): «Можно ли представить ночную прогулку, — замечает он по этому поводу, — когда тайфун, о приближении которого было известно, отнёс на “довольное расстояние” будку с часовым, подхватил на воде четырнадцативёсельный катер с людьми и перенёс его по

воздуху на середину бухты, из воды выбрасывал на берег камни весом до 650 килограммов, всасывал морскую воду на высоту до 10 метров и выгонял её на берег на 20 метров, вырвал с корнями до 50 молодых дубов, рушил стены толщиной до 90 сантиметров, срывал и скатывал верхний слой земли?». По справедливому, — согласен с В. Кошелевым, — мнению этого полемизирующего исследователя, невозможно представить, чтобы в «Буре» изображался реальный природный катаклизм.

М. В. Строганов тоже связал «Бурю» с Крымом — но не с Крымом реальным, а с Тавридой мифологической. Приведя множество выписок из античных источников (Страбон, Геродот, Овидий) и из известных Пушкину сведений русских авторов (П. Сумароков, Гераков, Бобров, Муравьев-Апостол), он сопоставил «деву на скале» с «тайнственной» и «грозной» «девой Тавриды» — Ифигенией (миф о которой отразился в послании «Ч-ву»).

В. А. Кошелев предлагает свою корректирующую версию этого мифа, начиная с вопроса: как Пушкин представлял себе общий мифологический образ *Девы*, который в его творчестве 1820-х годов принимал символические очертания?

«Культ Девы во всех изводах мировой мифологии объединяет два основных признака: непорочность и красоту. В классическом мире греческого Олимпа в облике Девы выступает Артемида, дочь Зевса и Лето, сестра-близнец Аполлона. Согласно мифу, Артемида выступает целомудренной богиней-девой охоты и живой природы, покровительницей деревьев и владычицей зверей. Если её брат Аполлон приравнялся к богу Солнца, то Артемида (Диана) была богиней Луны (и часто отождествлялась с Селеной).

Артемида особенно почиталась как богиня девственной чистоты и целомудрия, обладавшая агрессивным и решительным характером. Разгневавшись на царя Калидона, она наслала на него страшного вепря. Она убила мучительной смертью Мелеагра. Юный охотник Актеон, нечаянно подсмотревший омовение богини, был ею превращён в оленя и растерзан псами. Она же превратила в медведицу свою спутницу охотницу-нимфу Каллисто — за то, что та нарушила обет целомудрия. Были тотчас убиты и разные персонажи мифов, пытавшиеся посягнуть на нее: “пожиратель быков” Буфак и охотник Орион...

Целомудрие строго охраняется агрессивной Девой — и это наполняет её облик далеко не положительными коннотациями. Так, в мировой демонологии есть представление о Белой Деве: дева в белых одеждах является людям перед смертью. Всё это опять же всходит к архаическим представлениям: “Облака-ткани приготавливаются богиней загробного (= небесного) царства и сопровождающими её грозowymi гениями; как существа стихийные, как цверги и мары, души усопших принимают участие в этой работе и сами облакаются в изготовленные ткани. Длинные, белые, развевающиеся по ветру сорочки небесных дев и эльфов — не что иное, как метафора облачных одеяний, озарённых летним солнцем. В применении к теням блуждающих мертвецов одеяния эти получили значение гробовых саванов. Наши русалки, показываясь на Троицкой неделе, выпрашивают себе при встрече с бабами и девками белых рубах и намиток, и доньне крестьянки вешают для них по деревьям мотки ниток, полотенца и сорочки” (А. Н. Афанасьев). Отметим, что и в пушкинском стихотворении “дева на скале” является не иначе, как “в одежде белой”, развевающейся по ветру» (с. 66).

Нередкое слово *дева* часто приводится у Пушкина в сопровождении уточняющих слов; он разделял, например, «*деву красоты*» (ср. в «стихах Ленского»: «Придѣшь ли, дева красоты, / Слезу пролить над ранней урной» — VI, 126), «*деву силы*», «*деву веселья*», «*пермесскую деву*» (музу), «*деву гор*», «*деву рая*», «*Пречистую деву*» и т. д. Чётко разделялись понятия «*девы*» и «*жѣны*» — ср. в «Вакхической песне» (1825): «Да здравствуют *нежные девы* / И *юные жѣны*, любившие нас!» (II, 420). «Жена» рождает представление о земной любви; «дева» — исключительно о целомудренной нежности.

Позднее, в «Опровержениях на критики» (1830), Пушкин иронически упомянул претензию к пятой главе «Онегина» критика Б. М. Фѣдорова, который «жестoko выговаривал мне за то, что я барышень благородных и, вероятно, чиновных назвал *девчонками* (что, конечно, неучтиво), между тем как простую деревенскую девку назвал *девою*: “В избушке распевая, дева / Прядѣт...”» (с. 67).

Пушкина тем самым раздражает эстетическая глухота критика: если «*девчонки*» представлены у него исключительно как персонажи бытовой «картинки», то прядущая Дева сближена с мифологическим образом Девы Судьбы. Многочисленные изводы этого мифа представлены в книге того же А. Н. Афанасьева («Поэтические воззрения славян на природу»).

Мифология Таврической Девы привлекла Пушкина и при работе над посланием «Ч-ву» («К чему холодные сомненья?..»). В окончательном варианте возникла «провозвестница Тавриды» — то есть Ифигения. Однако поэт не сразу пришѣл к этому обозначению — в вариантах автографа читаем: «Здесь Дева грозная Тавриды», «Когда невольница <?> Тавриды» (II, 908–909). «Невольница» — то есть исполняющая волю Артемиды, которая и оказывается грозной «Девой Тавриды».

То есть свой, пушкинский миф Тавриды поглотил даже античный как его составную часть. Вот сила воображения гения, в том числе и воображения социального. «Ч... , помнишь ли бывшее? / Давно ль с восторгом молодым / Я мыслил имя роковое / Предать развалинам иным?» «Развалины иные» — это «обломки самовластья» как лучший материал для написания «имѣн». Но теперь пришло понимание, что лучше воспользоваться проверенным «камнем, дружбой освященным».

Развалины незавершенного текста освящены мифологической дружбой. Хорошо, что этот текст всесторонне реконструируется.

А. П. Люсьи

SUMMARY

THEORY AND HISTORY OF LITERATURE

LESSONS on ROMANTICISM in the LYRICS
of those who “OVERCAME SYMBOLISM”:
from KONSTANTIN BATYUSHKOV to OSIP MANDELSHTAM

Ilya A. Aleksandrov

Post-graduate student, the Department of Russian Classic Literature
and Slavonic Studies of the Maxim Gorky Institute of Literature
and Creative Writing (Moscow, Russian Federation);
aleks-ilia91@yandex.ru

Abstract: The article looks at the examples of stylistic continuity in the poetry of Konstantin Batyushkov and Osip Mandelstam. The study proceeds from the premise that Batiushkov’s romantic images reception in Mandelstam’s work was mediated by the symbolist aesthetic tradition. The attention is focused on the interdependent personified images of time and death. The author comes to conclusion that Batiushkov’s fairy-tale-animalistic image of death, associated with the childhood world, finds reflection in Mandelstam’s early writing.

Keywords: Konstantin Batyushkov, Osip Mandelstam, romanticism, symbolism, continuity, motive of childhood.

DISCOVER MAYAKOVSKY

Sergei E. Biryukov

Poet, PhD, Lecturer at the Martin Luther University (Halle, Germany);
sibirjukov@gmail.com

Abstract: The article deals with the problem of Mayakovsky’s self-identification in his life and text, regarding his image and writing as a kind of performative unity. The author touches upon Roman Jakobson’s definition in which the poet’s book appears as a script about his life. The article also examines the meaning of “I” for the poet and the manifestation of “I” in creativity. In addition, the author refers to the representation of “I” in a poetic form as well as the theme of Revolution through the eyes of Mayakovsky and other avant-garde artists.

Keywords: Mayakovsky, Jakobson, poet, Revolution, performativity, avant-garde, life-building.

THE SPECIFIC DEVELOPMENT of RELIGIOUS PROBLEMS in RUSSIAN UNDERGROUND POETRY 1960–1980

Boris F. Kolymagin

Culturologist, historian of religion; independent researcher (Moscow, Russian Federation); kolymagin1@yandex.ru

Abstract: This article deals with the originality and dynamics of Russian religious poetry and its problems in the domestic underground of the 1960s – 1980s. It is concluded that in the creative space of cultural underground one can trace horizontal and vertical aspirations of personality, trying to overcome political and civic constraints. The author argues that the poetic results of this process have an independent value despite the social situation.

Keywords: underground, samizdat, Russian religious poetry, Orthodoxy, traditional values, avant-garde, visionary work, Dmitry Avaliani, Igor Kholin.

THE RUSSIAN THEME in GERTHA MÜLLER'S NOVEL
"THE SWING of BREATH"

Stepan A. Kuznetsov

Post-graduate student, Foreign Literature Department of the Maxim Gorky
Institute of Literature and Creative Writing (Moscow, Russian Federation);
stepan.kusnetzov@yandex.ru

Abstract: The article examines the image of Russia and Russians, created by Gerta Müller in the novel "The Swing of Breath", and the peculiarities of the perception of the Russian language. The plot of the novel is based on the memoirs of the German-Romanian poet Oscar Pastior, who survived in the Soviet labor camp Novogorlovka (1945 – 1949). The pastor became the prototype for the protagonist and narrator of the novel, Leopold Auberg. In the novel Russia is presented as a paradoxical space that combines the unlimited expanse of the chain and the closedness of the «box», like a camp. A Russian person, who is not invested with power is compared to a prisoner of a camp in his fate and life, which removes national barriers in communication and asserts the universal human need for freedom from repressive regimes.

Keywords: Russia, Russians, Russian language, German-Russian relations, Gertha Müller.

ON "HUMAN STUDIES" as a METHOD of the HISTORY of LITERATURE
To the literary relationship between Griboyedov and Pushkin

Michael V. Stroganov

Doctor of Philology, Professor, Department of Art History, State Academy
of Slavic Culture (Moscow, Russian Federation);
mvstroganov@gmail.ru

Abstract: The article examines the circumstances of creating several works by Griboyedov and Pushkin and the unexpected but obvious connections between them. It is shown that their artistic characteristics are determined not only by literary, but also by life circumstances and human relationships. It is proved that without studying their real life, it is impossible to describe the artistic features of their works and evaluate their full extent. The key thesis of the article is that writers are driven only by human interests, and the meanings of their texts lie outside them. The meaning of the text is generated in the process of a creative dialogue between the text and its reader. The product of this communication is a literary work. Researchers study not the text, but the derivative, the meaning which was formed as a result of communication with the text.

Keywords: A. S. Griboyedov, A. S. Pushkin, history of literature, theory of literature, human history, terminology, intertext, "Woe from Wit", "Eugene Onegin", Faddei Bulgarin.

SOCIAL SCIENCES

COGNITIVE and AESTHETIC POTENTIAL
in SOCRATIC IRONY

Artyom N. Osokin

Post-Graduate Student, Social Sciences Department of the Maxim Gorky
Institute of Literature and Creative Writing (Moscow, Russian Federation);
Artyomos1993@mail.ru

Abstract: The subject of the research is the relationship between aesthetic and cognitive functions in the irony of Socrates. In this regard, the article considers the noseological dimension of the artistic aspects of the Platonic text. The formalistic

side of the dialogue “Teetet” is not limited to only aesthetic functions and aimed, among other things, at substantiating its substantive component. Thus, its purpose goes beyond rhetoric to the expression of scientific and philosophical principles.

Keywords: knowledge, irony, aesthetics, rhetoric, Plato, Socrates, Kierkegaard.

MODERN FOLKLORE as an INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE
(to the problem statement)

Elena A. Samodelova

Ph.D., Senior Researcher,

A.M. Gorky Institute of World Literature

Russian Academy of Science (Moscow, Russia);

helsa@rambler.ru

Abstract: UNESCO has approved the understanding of folklore as an intangible cultural heritage. In Russia’s city parks, sacred places are laid out, and legends and traditions are created around them as well as festivals of folk art are held. Nowadays, celebrations with the performance of folk songs are organized according to the models of calendar and family holidays.

Keywords: contemporary folklore, socio-cultural environment, museum, festival of folk art, UNESCO Convention, association “Folk Arts and Crafts of Russia”.

LITERARY EDUCATION

EXTRACTS from the LECTURE COURSE
«INTRODUCTION to LITERATURE»

Sergei A. Vasiliev

Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Classic Literature and Slavonic Studies of the Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing (Moscow, Russian Federation);

okdomovenok@yandex.ru

Abstract: Lecture 6, completing the cycle published in the journal, presents dramatic genres on the basis of Alexey Losev’s works as “an entity getting from personal to impersonal”. The main dramatic genres’ characteristics are presented as well as the peculiarities of their formation and revival in ancient drama, classicism and subsequent European and Russian drama.

Keywords: drama, play, Alexey Losev, conflict, collision, tragedy, comedy, vaudeville, interlude, mystery.

DRAMA AND ITS AUTHOR

Vladimir Yu. Malyagin

Associate Professor, Creative Writing Department of the Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing (Moscow, Russian Federation);

mvumsdm@gmail.com

Practical theory

Chapters from the upcoming textbook

FROM THE HISTORY OF LITERARY INSTITUTE

VASILY EFIMOVICH and VASILY PETROVICH

Sergey F. Dmitrenko

PhD, Associate Professor, Contemporary Russian Literature Department
of the Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing (Moscow,
Russian Federation);
dmitrenko@litinstitut.ru

Abstract: The article is based on personal memories. The essay tells about the peculiarities of teaching at the Literary Institute (1978–1981) and the master of the prose seminar, Vasily Petrovich Roslyakov (1921–1991), PhD, front-line writer. It also tells about the poet and prose writer, Vasily Efimovich Subbotin (1921–2015).

Keywords: Vasily Roslyakov, Vasily Subbotin, the Great Patriotic War, front-line soldier, prose, Elizar Maltsev, Vasily Aksyonov, Dmitry Vereshchagin, Valery Nikulenok, the magazine “Youth”.

REVIEWS

The Typhoon in the Glass of Crimea and a Virgin on the Rock

(A. P. Liusyi)

Koshelev V.A. Pushkin’s Taurida Mythology: Literary and historical essays.
Veliky Novgorod – Simferopol – N. Novgorod: OOO Rastr, 2015. 303 p.

ISSN 2408-9451

Вестник Литературного института имени А. М. Горького
№ 2'2016

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 17.05.2016
Цена договорная
Тираж 1000 экз.

