

Время как сюжет
10

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Тверской государственный университет»
Кафедра истории и теории литературы

Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской академии наук

Российский государственный гуманитарный университет
Кафедра исторической и теоретической поэтики

Время как сюжет

**Тверь
2021**

УДК 821.161.6.09(082)
ББК Ш5(2+411.2)-34
В 81

Редакционная коллегия:
С.А. Васильева, С. В. Денисенко,
Ю.В. Доманский, А.Ю. Сорочан

Составитель:
А.Ю. Сорочан

Рецензенты:
М. В. Загидуллина, И. А. Лобакова

В 81 *Время как сюжет: Статьи и материалы* / Ред. С.А. Васильева и др. Сост А.Ю. Сорочан. — Тверь: ООО «Альфа Пресс», 2021. — 360 с., илл. (Время как сюжет; Вып. 10).

В издание включены статьи и сообщения, посвященные анализу сюжетного потенциала времени в литературе и искусстве. В центре внимания участников проекта — различные художественные формы сюжетной репрезентации времени.

ISBN 978-5-98721-060-4

*В оформлении книги использованы
фотографии А.Ю. Сорочана и М.Ю. Батасовой,
а также фотографии интерьеров клуба «Big Ben»,
предоставленные ООО «БИГ»*

© Авторы статей, 2021

О времени и о сюжетах

Конференция «Время как сюжет», состоявшаяся в Твери 8-10 апреля 2021 года, стала продолжением исследовательской работы 2012–2020 годов в рамках серии тематических форумов, где рассматривались категории «прошлое», «настоящее», «будущее», «вечность», «мгновение», «бездвремя», «юность», «зрелость», «старость». Основная проблема, которой посвящено это научное мероприятие, заключается в исследовании художественных стратегий сюжетной репрезентации временных категорий в литературе. На предшествующих конференциях анализировались «вторичные проявления» (фиксации представлений об истории), формы «спасения достоверности», модели конструирования будущего и сегментации времени. Проблема репрезентации времени и сюжетного потенциала временных категорий остается наиболее важной для организаторов проекта. Предшествующий блок мероприятий (юность-зрелость-старость) был посвящен анализу сюжетных воплощений индивидуального времени. Выход за пределы масштабных линейных и циклических моделей позволил рассмотреть значимые аспекты времени на микроуровне.

Однако десятая (юбилейная) конференция была посвящена более общей теме: осмыслению временных категорий, воплощенных в сюжетах произведений литературы и искусства. В планы организаторов входило и возвращение к тем категориям, которые уже рассматривались, и поиск новых категорий, которые могут стать объектами исследования на грядущих конференциях проекта. Поэтому конференция стала не только обобщением сделанного, но и опытом нового описания системы временных категорий в литературе.

В рамках конференции организаторы планировали уделить особое внимание следующим вопросам:

- *время* в художественной и документальной литературе;
- представления об «индивидуальном», «социальном», «глобальном» времени в классике и беллетристике;

— метафоры времени в литературном процессе (метафорические репрезентации времени в письмах, дневниках, фельетонах, в литературе non-fiction);

– «реальное», «условное» и «воображаемое» время и проблемы репрезентации.

На конференции встретились многие постоянные участники проекта, однако в программе было немало и новых имен – и, вследствие этого, новых поворотов темы. Два заседания были посвящены памяти постоянных участников наших конференций, безвременно ушедших от нас в 2020 году: профессоров С. И. Кормилова и В. А. Кошелева. На этих заседаниях были представлены доклады, близкие по проблематике трудам ученых.

Структура нашего сборника, как обычно, отличается от программы конференции – в первую очередь потому, что в рамках обсуждения определились основные векторы дальнейших исследований.

Первый связан с противопоставлением времени «исторического» и «иллюзорного», с сюжетами, которые соотносятся с определенными эпохами и событиями или, напротив, опираются на воображаемые конструкции времени. Разумеется, противопоставление «истории» и «альтернативной истории» кажется наиболее подходящим примером. Но участники конференции обращались прежде всего не к фантастической литературе как таковой, а к оригинальным временным построениям, эксплуатирующим в той или иной форме концепцию иллюзии времени. Подчас фантазмы становятся куда убедительнее реальности, и сюжет строится на попытках дифференциации «временных потоков» – не только в жанровой литературе, но и в мейнстриме самых разных эпох. И вероятно, в будущем нам предстоит заняться исследованиями сюжетных репрезентаций «реального», «иллюзорного» и «несуществующего» времени.

Второй вектор исследовательских интересов был связан с антитезой времени социума и времени личности. Сегментация социального времени достаточно сложна и основана на представлении значительных групп людей: поколения, эпохи, века сменяют друг друга и осмысление их границ драматизируется и становится базой для сюжетного строения. А личное время, время человека, переживающего юность, зрелость и старость, думающего о прошлом, на-

стоящем и будущем – тоже может стать основой сюжетной организации. Статья Ю. М. Никишова наглядно демонстрирует, как соплагаются в гармоничном пушкинском тексте время социальное и время личное. А своеобразную антитезу этой гармонии мы видим в статье Ю. В. Доманского, которой завершается наш сборник.

Кажется, в нашей книге нашлось место всем рассмотренным ранее категориям репрезентации времени – и даже некоторым, доселе не попадавшим в поле зрения организаторов. И не забывая о прошлом, пытаюсь сориентироваться в настоящем, мы продолжаем смотреть в будущее – с осторожностью и надеждой. А насколько обоснована эта осторожность и насколько оправдана надежда, мы узнаем, когда сюжет наших конференций сделает следующий поворот.

А.Ю. Сорочан

Историческое время



**Стилистика представления долгожителей
в петровских «Ведомостях» (1702–1727)¹**

Начиная с 1720-х годов в первой российской газете «Ведомости» стали появляться заметки (около 20 текстов), героями которых были европейские долгожители обоих полов. Представленные новости были связаны либо с уходом их из жизни, либо с занимательными событиями в их жизни. Особую роль при этом приобретали количественные числительные, а общая тональность новостей колебалась между нейтральной фиксацией события и стремлением показать его «возрастную» необычность.

Ключевые слова: историческая стилистика, Ведомости, долгожители.

Газета «Ведомости» (1702–1727) обыкновенно понимается как одно из любимых детищ Петра I, не только бывшего её основателем, но и нередко выступавшего в роли редактора важных текстов. Назначением «Ведомостей» было информирование как жителей России, так и иностранцев о различных событиях – в первую очередь, о ходе Северной войны и об укреплении могущества молодой империи; осуществлялось это информирование с исключительно прогосударственной точки зрения. Важным при этом представляется рассматриваемое В. И. Коньковым, наряду с общей утилитарностью медийных и до-медийных текстов, понятие отложенной актуальности, возникавшей из-за несовпадения времени европейского происшествия и времени оповещения о нём российских читателей².

В то же время, когда чаша весов стала склоняться в сторону победы российской армии, содержание газеты

¹ Исследование подготовлено при поддержке гранта Президента РФ МК-1328.2020.6 «Человек в новостной журналистике XVIII века: историко-стилистический аспект».

² Коньков В.И. Публицистичность, медийность, публицистический стиль // Актуальные проблемы стилистики. 2020. № 6. С. 53–54; Коньков В.И. От публицистичности к публицистическому стилю: «Северная пчела» 1847 года // Медиалингвистика. 2021. Т. 8. № 2. С. 108.

стало претерпевать изменения: чем дальше, тем больше «угадывается стремление редактора сделать газету не только полезной, но и занимательной»¹. В этом отношении небольшие по объёму статьи «Ведомостей» вполне наследуют подробно исследованным С. М. Шаминам переводным европейским текстам малых форм XVII–XVIII вв., выполнявшим одновременно информирующую и развлекательную функции; начитывание же подобных текстов могло оказывать влияние и на мировоззрение русского читателя² (ср. наблюдения Т. Ю. Редькиной о повышенной роли инфотейнмента, характерного для современных изданий табloidного типа и деформирующего ценностную парадигму читательского сознания³).

«Ведомости», независимо от регулярности появления выпусков, их идеологии, объёма и содержания, являются ценным историческим источником (информативная память, по Ю. М. Лотману⁴), демонстрирующим, в том числе, и культурный срез общественного сознания своего времени. Антропоцентричность газеты, внимание к проявлениям личностного начала, активно проявившееся в литературе веком ранее, проявляется в двойном интересе к человеку: с одной стороны, в центре внимания оказывается человек в целом, с другой – особое внимание привлекают чем-либо выделяющиеся личности. В число таких личностей входят и долгожители, интересующие читателя как своим возрастом в целом, так и примечательными событиями, которые, пусть и на уровне диковинки, всё ещё могут случаться в жизни даже возрастных людей.

По нашим наблюдениям, сплошная выборка из «Ведомостей» даёт около двух десятков упоминаний европейских долгожителей (все тексты переводные из европейских газет; о российских долгожителях не говорится). Линейное

¹ История русской журналистики XVIII–XIX веков / под ред. Л. П. Громовой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 25.

² *Шамин С.М.* Иностранцы «памфлеты» и «курьезы» в России XVI–начала XVIII столетия. М.: Весь Мир, 2020.

³ *Редькина Т.Ю.* Коммуникативно-речевые проявления инфотейнмента // Медиалингвистика. 2013. № 2. С. 176–179.

⁴ *Лотман Ю.М.* Память в культурологическом освещении // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 201.

рассмотрение заметок не представляет существенного интереса, тогда как их объединение по содержанию позволяет разделить эти тексты на следующие три группы:

1) Возраст. В заметках этой группы, наиболее многочисленных из всей выборки, речь может идти о различных упоминаниях возраста, но в подавляющем большинстве случаев присутствует формульное сочетание «от рода/рождения своего». Отчасти эти заметки отсылают читателей к библейским текстам (соответствующие главы «Бытия»), в которых также неоднократно упоминается возраст ветхозаветных персонажей.

1.1. Заметки с упоминанием возраста как такового, ключевую роль в этих случаях играют количественные числительные.

В некоторых случаях объём заметки минимален, её целью является лишь информирование о печальном событии ухода человека из жизни¹: <в Англии> «Славная бабка Кокка умерла на прошлой неделе в 100 лет от рода своего» (8 февр. 1723); <англичанин> «Иван Жингалл умер 28 прошлаго Июля, в 114 лет от рождения своего» (10 сент. 1725); «Пишут из Муллингара, что умер там один человек <ирландец> не давно, во сто дватцать три года от рождения своего» (18 сент. 1725).

В одном случае в заметке содержится минимальное количество дополнительной номинативной информации, позволяющая помимо возраста понять и статус покойницы: «Из Лондона пишут от 18 Маиа, что Элеонора Стеварда Пенсионарша Церкви Санктгиллеса, умерла недавно в 124 года и 6 месяцев от рождения своего» (15 июня 1725).

Примечательна заметка, сообщающая не о печальном, но о радостном (по крайней мере, для самого долгожителя) событии, в которой также содержится небольшая дополнительная информация – на этот раз о благосостоянии: «Господин Ришарт Бассет Воллеигрен, которой имеет от рода своего около ста лет, и богатства больше ста дватцати тысяч рублей, женился на своей служанке» (19 авг. 1721) – здесь, конечно, заслуживает внимания и пересчёт богатства поч-

¹ Здесь и далее цитаты приводятся в упрощённой орфографии с сохранением правописания оригинала; смысловые выделения курсивом принадлежат автору данной статьи.

тенного мужа с английских фунтов на российские рубли, что свойственно и многим современным медиатекстам.

1.2. Заметки, сообщающие дополнительную информацию о состоянии здоровья покойных – в каждом случае особый акцент делается на практически идеальном самочувствии долгожителей: «Умерла в Графстве Нортгумберландском, жонка Мария Деунизона 136 лет от рождения своего, *и во всю свою жизнь здорова она была, и в здоровом уме своем была до нескольких дней пред смертью своею*» (9 окт. 1722); «Не так давно прибыл <в Париж> из Гатиноа, человек в 116 лет, которой привез с собою свидетельство о времени, в которое он крещен, и разные иные документы, для доказанья всяких о правде своих лет. Спириты его так силно отончали, что как скоро он сядет, то тот час и сон его объемлет, но *обаже нарочито он на ногах своих ходит*» (9 дек. 1723); «Граф de Варо, Генерал Маеор и Губернатор Лувенской, умре здесь в прошлую Субботу в 110 лет от рождения своего. *И хотя он зело древен был, однакож он в добром здравии и в великой остроте ума пребывал*» (30 дек. 1724) – принимая во внимание увеличение объема заметки, а также особую роль обстоятельственно-наречных сочетаний («во всю жизнь», «в здоровом уме»), интенсификатора («зело») и эпитетов («древен», «великая острота ума»), отметим и контраст этих изумительно здоровых людей с отвратительными бессмертными струльдбругами Джонатана Свифта («Путешествия Гулливера» были напечатаны в 1726 г.).

1.3. Заметка достаточно большого объема, в которой информирование переходит в повествование – таких текстов всего два, каждый интересен по-своему.

«Некоторой человек <француз> имянем Иван Грапинжон, имея отрода своего 112 лет женился 3 числа <февраля> на девочке в 12 лет, имянем Генгриете Луизе. Священник, которой имел их венчать представлял де тому старику великую диспропорцию в летах их, и оной старик ответствовал де ему тако. [Для чего молодик в 12 лет, оставя назад 100 лет, не может женится на девочке в такиеж лета]. И потом брак совершился де при множестве любопытников, после чего было де великое ликование» (20 марта 1721) – согласно закону «О порядке наследования в движимых и недвижимых имуществвах» от 23 марта 1714 г., «неволью в

брак вступать ранее, мужского пола до двадцати, а женского до семнадцати лет»¹. Следовательно, новость об этом откровенно нелепом бракосочетании могла вызывать как усмешку в адрес престарелого жениха, так и откровенную жалость по отношению к невесте, вынужденной выйти за него замуж (это доказывает и блистательное сатирическое стихотворение М. В. Ломоносова, написанное в 1748 г.: «Женился Стил, старик без мочи, / На Стелле, что в пятнадцать лет, / И не дождавшись первой ночи, / Закашлявшись, оставил свет. / Тут Стелла бедная вздыхала, Что на супружню смерть не тронута взирала»).

«Дук де Монтаг едучи пред несколькими днями из Виндзора в одну из маетностей своих, стретил на пути своем мужа да жену просящих милостыни: муж в 110 лет, а жена во 105 лет. Онои вельможа возымел такую милость, что велел он их обоих свесть в забавной свои дом, и приказал их кормить и всем нужным снабдевать своим коштом до смерти их. Потом представил он их его Королевскому Величеству, которой им подивился и пожаловал им по 10 гиней» (21 дек. 1724) – в данном случае перед нами уникальный случай возрастной близости и долголетия супругов, не столько передающий нечто забавное, сколько вызывающий чувство уважения сюжет о долгой семейной жизни, постигшем несчастьи в виде необходимости просить подаяния и чудесном избавлении от злоключений после встречи с милостивым вельможей. Представляется, что эта история содержит в себе имплицитную мораль, полезную в том числе и российским дворянам, в поместьях которых также вполне могли встретиться подобные семейные пары или одинокие старики, заслуживавшие не пренебрежения, но внимания и заботы из уважения к возрасту.

2) Вторую группу составляют заметки, в которых возраст оказывается связанным с определенным стажем.

2.1. Стаж профессиональной деятельности, передающийся с помощью акциональности: <из Флоренции> «Господин Каррачиоли древний капитан, умре в Потадере в 117 лет от рождения своего, *послужив в бунте Неапольским под командою славного Мазаниелло*» (25 окт. 1723);

¹ Полное собрание законов Российской Империи. СПб., 1830. Т. V (1713–1719). С. 92.

«Господин Генрих Бутилер de Рансе, Кавалер Святаго Иоанна Иерусалимскаго, и Губернатор Леитенант от галлер, умре в С-Флурсе в Овернии в 99 лет *послужа в коронных полках 70 лет*» (6 июля 1726) – если в первом случае читатель определённо мог не знать, что неапольский бунт был в 1647 г., но мог предположить, что Каррачиоли участвовал в нём в молодые или зрелые, но никак не в преклонные годы, то упоминание 70-летней выслуги могло привести в изумление практически любого человека (в том числе и потому, что многие не могли рассчитывать прожить столько, сколько покойный отслужил).

2.2. Стаж профессиональной деятельности, передающийся с помощью цепочки имён собственных: «Вставили новой камень с подписью в гробницу Томаса Пара, которой родился в Салопе в 1483 году, а умре в 1636, пожив на свете 152 года. Видел он десять разных государствании, то есть Государствование Эдварда IV го, Эдварда V го, Ричарда III го, Гендрика VII, Гендрика VIII, Эдварда VI го, королевы Марии, королевы Елисаветы, Иакова I го, и Карла I го» (10 окт. 1722); <из Гааги> «Один жалованной салдат именем Арент Шолтс, умер в деревне Ризвике за полмили отсель, в 112 лет, 10 месяцев, и 13 дни от рождения своего. Служил он в салдатах Густаву Алдолфу, Королю Шведскому, Готскому, и Вандадскому славной памяти ... и никогда он не лежал никакую болезнию кроме той, от которой он умер» (7 мая 1723) – здесь акциональность уступает место перечислению имён королей и королев, чьи правления пришлись на годы жизни Томаса Пара и Арента Шолтса, успешно переживших многих из них; во втором случае отметим и упоминание состояния здоровья.

2.3. Стаж семейной жизни, представленный одной, но крайне любопытной заметкой: «Пишут из Эденбурга что одна огородница, или садовница Венгерка умерла там, от роду своего в 120 лет, 11 месяцев, и 24 дни, и что она имела два мужа, и жила с первым 82 года, а со вторым [которой еще жив но велми стар] 24 года, 11 месяцев, и 24 дня» (13 авг. 1722) – нехитрые подсчёты показывают, что из почти 121 года жизни садовница провела в браке почти 107 лет, что превосходит как 70-летнюю выслугу в армии (при внешне общей несопоставимости военной службы и

семейной жизни), так и в принципе время жизни некоторых из упомянутых долгожителей.

Современным аналогом подобного «стажа» может стать составленная в марте 2021 г. британской газетой «The Sun» подборка «вечно беременных» женщин, в которой лидер, британка Сью Рэдфорд, из своих 46 лет была беременна 16,5 лет, родив за это время 22 ребёнка.

3) Третья группа заметок представлена тремя случаями, связанными не только с возрастом самих долгожителей, но преимущественно с количеством их потомков. Роль количественных числительных в этих текстах особенно заметна, а первый пример, как кажется, попросту не нуждается в комментарии, хотя возраст в нём не так значителен на фоне приведённых ранее примеров: «Госпожа Мариа Гоннивода, мать господина Гоннивода камер юнкера в Графстве Эссекс, умре 93 лет, оставя самое болшое последородие о каковом никогда неслыханно, понеже при смерти своеи видела она поколения *367 детеи, сиречь 16 от своих ложесн, 114 внучет, 228 правнучет, и 9 от четвертаго рода*» (2 апр. 1720); «В княжестве Галберштатском, видно что недавно умер там музыкант в 125 лет от роду своего, которои де родил от трех разных жен своих, *40 детеи, и оставил де он после себя 142 внука, внучек и правнуков*» (4 сент. 1724); <в Новой Англии> «Одна жена именем Анна Полларда, умерла на сих днях в сем городе в 105 лет, а приметнейшее сие есть, что оставила она в живых *130 своих децендентов или нисходящих*» (18 марта 1726) – здесь также нетрудно заметить, что по степени плодовитости женщина из первого примера превосходит людей из второго и третьего вместе взятых (интересно, что о детях эдинбургской садовницы не сказано ни слова).

В качестве параллели с современностью приведём фрагмент новости с заголовком «В Индии умер глава самой большой семьи в мире. У него было 38 жен и 89 детей» от 15 июня 2021 г., хотя герой данной новости и не являлся долгожителем: «76-летний индиец Зиона Чана умер 13 июня, оставив после себя, по некоторым сведениям, 38 жен, 89 детей и 36 внуков. <...> По сообщением СМИ, домоладцы за один ужин съедали 30 кур и 60 кг картофеля или 50 кг риса <...> Состав его семьи известен не точно. По некоторым сообщениям, она насчитывала 39 жен, 94 сына и дочери, 33 внука и одного правнука – всего 181 человека».

В материалах «Ведомостей» нами была также обнаружена заметка, представляющая собой смешанный случай информирования: <в Шаторенардбурге> «27 числа прошлого Декабря один Пилтик, имянем Францитко Геберт умер там в летах около 113 ти будучи рожден 2 декабря 1606: что он никогда болен небыл; и имел он до 9 ти жен, а детей не имел, кроме одного от последней жены, которая упавши с телеги в 1697 году, раздавлена под колесами той телеги» (8 февр. 1720) – в этом тексте перед нами и сообщение возраста, и указание на состояние здоровья, и сведения о количестве жён (сочетание признаков из групп 2.2 и 2.3), а также небольшой рассказ о гибели его последней жены, который содержательно не добавляет практически ничего к общему наполнению заметки.

Приведём также несколько небольших текстов, напрямую не связанных с долгожительством, но всё же интересных в аспекте возраста упомянутых лиц:

«Привели к Королю одну жонку, которая обрухателя в 56 лет, а его Величество указал своему врачу, чтоб он ее берег до родин ее, и обещал учинить Пенсию дитяте, которого она родит, а оную жонку освободил от всяких пошлин и налогов» (22 авг. 1724) – этот пример напоминает заботу о престарелой супружеской паре, а также соотносится с реалиями наших дней, когда возраст не всегда способен стать помехой материнству.

«Один старик в 73 года, которой <в Париже> был в богаделне, выиграв в наших лотарях почеть в тысячу ливров, умер с радости тотчас, после того как он о том ведомость получил» (14 авг. 1724) – очевидное присутствие в тексте шутливой тональности сочетания «умер с радости тотчас» (вслед за французским источником) позволяет говорить о том, что чёрный юмор был свойствен и нашим предкам, проявляясь в том числе и в единственной на тот момент государственной газете.

«В прошлую Субботу <август 1725>, один прокурор из Линколна, женился на жене в 82 года, которую поддерживали 2 или 3 персоны во время церемонии» (11 сент. 1725); «Виконт Алвrado летами в 82 года, женился на вдове в 36 лет» (19 февр. 1726) – эти случаи напоминают рассмотренный выше пример неравного брака (в сторону как жены, так и мужа), однако корыстные намерения брачующихся определёнno не вызывали у читателей сочувствия, как это было в случае с 12-летней девушкой.

Таким образом, новостные заметки о европейских долгожителях, являясь частным случаем репрезентации человека в первой трети XVIII в., находились в тесной связи как с предшествующей периодикой (вести-куранты), так и с произведениями демократической сатиры XVII в., для которых также было характерно внимание именно к обстоятельствам жизни отдельной личности. Присутствие этих текстов в «Ведомостях» свидетельствует о том, что их содержание вполне соответствовало той «кунсткамерности», к которой Пётр Великий приучал жителей России, – если ранее внимание к «куриозности» возникало преимущественно в народной среде, то в петровское время она получила и государственную поддержку, в том числе и с точки зрения пристального взгляда на такой, казалось бы, лишний элемент отжившего прошлого, как древние старики и старухи, хотя бы и самой своей древностью заслуживавшие внимание (как 107-летний некрасовский богатырь Савелий).

Очевидное содержательное и стилистическое сходство рассмотренных сообщений 300-летней давности и современных медиатекстов позволяет говорить о том, что жанрово-стилистическая традиция создания подобных текстов обнаруживает отчётливые исторические корни в цепочке генетической межтекстовой преемственности.

A. A. Malyshev

Stylistics of long-livers' representation in the "Vedomosti" newspaper (1702–1727)

Starting from the 1720s, the first Russian newspaper "Vedomosti" published some notes about the European long-livers, either related to their passing out of existence or to some interesting events in their lives. In this case, quantitative numerals played a special role, and the notes' general tonality fluctuated between the neutral fixation of the event and the desire to show its "age" strangeness.

Key words: historical stylistics, Vedomosti, long-livers.

ОБ АВТОРЕ

МАЛЫШЕВ Александр Александрович, кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета.

С. В. Денисенко

**«Распалась связь времен»:
Невозможное время и «вечные типы»**

Статья посвящена одному из «вечных типов» в литературе – Обломову. К «вечным типам» применима некая особая темпоральная категория, которую мы определяем как «невозможное время». Под «невозможным временем» мы понимаем время, спровоцированное автором и ожидаемое читателем, но нереализуемое персонажем – это некое кажущееся, «галлюцинаторное время».

Ключевые слова: Обломов, Гончаров, «вечный тип», время.

The time is out of joint — O cursed spite,
That ever I was born to set it right!
Ни слова боле: пала связь времен!
Зачем же я связать ее рожден?
В. Шекспир. Гамлет (акт 1, сцена 5).
(Пер. А. Кронеберга)

На протяжении девяти лет на наших конференциях и в наших статьях мы исследовали темпоральность в литературе и искусстве. Мы анализировали линейное и циклическое время, художественное время, романное время, авторское время, читательское время, время персонажей. Время субъективное и время объективное. Время ускользающее и время относительное. Время реальное, перцептуальное и концептуальное.

Время так или иначе связано с пространством, и нам обычно и удобно применять понятие хронотопа, введенное в нашу науку М. М. Бахтиным. Однако время не всякого литературного персонажа привязано к пространству. И тогда применение понятия хронотопа, оставаясь всячески соблазнительным для ученого, становится затруднительным. Время *определенных* персонажей не укладывается или с трудом укладывается в какую-либо из перечисленных выше темпоральных категорий.

Мы ведем речь о так называемых «вечных типах». Вечный тип – литературный персонаж, мифологизированный в читательской рецепции, это вообще некая атемпоральная

субстанция, существующая вне хронотопа. Но в рамках литературного произведения персонаж вполне темпорален.

Фауст, останавливающий мгновение, – кто он, престарелый ученый или влюбленный юноша? Что для него линейное время и эмпирическое пространство?

В каком времени существует безумный (или, напротив, рассудительный) Гамлет? И что для него Датское королевство, коли «распалась связь времен», что он призван «свящать»?

В каком времени и в каком пространстве путешествует Дон Кихот, вообразивший себя в мире рыцарских романов?

В каком времени развратничает и богохульствует Дон Жуан, презирающий Время в карающей его ипостаси — с косою в руках (это в варианте у Мольера)?

Мир этих героев не укладывается в мир обычного литературного персонажа, ибо в их мире *пространство* условно и неважно, а *время* весьма специфично. Остается лишь *действие*, поскольку без него невозможен сюжет.

На наш взгляд, к «вечным типам» применима некая особая темпоральность, которую мы решились определить как «невозможное время».

Под «невозможным временем» мы будем понимать время, спровоцированное автором и ожидаемое читателем, но нереализуемое персонажем – это некое кажущееся, «галлюцинаторное время».

Обратимся к Обломову, одному из «вечных типов» в (русской) литературе. На масштабность созданного Гончаровым образа сразу обратили внимание современники. Салтыков-Щедрин саркастически заметил в своем дневнике: «Замечательно, что Гончаров силится психологически разьяснить Обломова и сделать из него нечто вроде Гамлета, но сделал не Гамлета, а жопу Гамлета»¹. Отзывы критиков, высказанные в менее резком тоне, также отмечали его универсальную направленность. Приведем мнение Г. В. Александровского из педагогического пособия «Чтения по новейшей русской литературе» (Киев, 1902; 10-е

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1975. Т. 18. Кн. 1. С. 209.

изд. Киев; Пг., 1917): «Создавая тип, являющийся коренным для всей русской жизни, Гончаров в то же время дал нам и общечеловеческий образ. <...> Обломов такой же вневременный тип, как Гамлет, Дон Кихот, Чацкий и др.»¹

Сопоставление Обломова с Гамлетом стало уже традиционным в нашей науке. М. В. Отрадин пишет об особом состоянии «атрофии воли», которая и есть главный признак гамлетовской ситуации»². Повторим за исследователем: «Благодаря критике XIX века, да и многим работам нынешнего столетия, за Гончаровым, несомненно, закрепилась слава создателя в первую очередь литературных типов»³.

Не будем останавливаться на этом в статье. Согласимся с вышеуказанным определением гончаровского персонажа как художественного образа из ряда литературных сверхтипов и перейдем к «невозможному времени» в романе.

Научная литература, посвященная времени в романе «Обломов», весьма обширна⁴. Все исследования логичны и

¹ Цит. по: И. А. Гончаров. Его жизнь и сочинения: Сб. историко-литературных статей / Сост. В. Покровский. СПб., 1912. С. 155.

² Отрадин М. В. «На пороге как бы двойного бытия...»: О творчестве И. А. Гончарова и его современников. СПб., 2012. С. 105. Об Обломове-Гамлете см.: Там же. С. 156–160.

³ Там же. С. 105. Обращаясь к высказываниям критиков: Д. И. Писарева («...в этом романе разрешается обширная, общечеловеческая задача»), Вл. Соловьева («В сравнении с Обломовым – Фамусовы и Молчалины, Онегины и Печорины, Маниловы и Собакевичи, не говоря уже о героях Островского, все имеют лишь специальное значение»), □ исследователь приходит к выводу: «Очевидно, что художественный метод Гончарова позволял ему – как и Гоголю – выявить в герое и “сегодняшнее”, “историческое”, типовое и “идеальное”, вневременное, универсальное» (Там же. С. 105).

⁴ См.: Лихачев Д. С. Нравоописательное время у Гончарова // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 314–319; Табориская Е. М. Пространственно-временные отношения в романе «Обломов» (О своеобразии реализма Гончарова) // Метод и мастерство: Сб. ст. Вологод. гос. пед. ин-та. Вып. 1: Русская литература. Вологда, 1970. С. 120–130; Ehre M. Oblomov and His Creator. Princeton (New Jersey), 1973; Юдина Г. С. Лингвосолеменные композиции в романе И. А. Гончарова: «Обломов» в аспекте темпорального критерия // Функционирование синтак-

верны, но, скажем так, метафорически, темпоральность романа не всегда укладывается в темпоральность, принятую исследователями. Мы встречаемся здесь и с «миром безвременья» (М. Эре), и с «идиллическим хронотопом» (М. Бёмиг, Е. И. Ляпушкина), и, напротив, с «антиидиллическим хронотопом» (Т. Б. Ильинская), и с идеальным «вечным временем» (М. В. Отрадин). «Темпоральность» романа как-то скрадывается, когда исследователи приходят к выводу о его атемпоральности (это читаем у Д. С. Лихачева и М. В. Отрадина). И эта атемпоральность, как мы уже писали выше, связана именно с художественными функциями «вечного типа», а не обычного персонажа произведения. Одним словом, «сложность временной организации этого шедевра порождает ряд проблем»¹.

Наиболее перспективным нам представляется наблюдение М. В. Отрадина о том, что Обломов перестает замечать течение времени и, следовательно, перестает зависеть от времени². Он – «времеборец»: «Может быть, самая существенная черта сознания Обломова, что он “времеборец”. <...> Как и в стихах Фета, в мечте гончаровского героя гармония рисуется как достижимая, но достижимая в ограниченном, суженном мире и как результат победы над временем:

“Все, все мое, что есть и прежде было,
В мечтах и снах нет времени оков”³.

Обломов существует в галлюцинаторном времени, что отметил еще Д. С. Лихачев, приведя значимую для нас цитату из четвертой части романа: «Обломов тихо погрузился в молчание и задумчивость. Эта задумчивость была не сон

сических категорий в тексте. Межвуз. сб. науч. тр. Ленингр. пед. ин-та. Л., 1981. С. 123–132; Ляпушкина Е. И. Идиллический хронотоп в романе И. А. Гончарова «Обломов» // Вестн. ЛГУ. Сер. 2: Ист., яз., лит. Вып. 2. Л., 1989. С. 27–33; Бёмиг М. «Сон Обломова»: апология горизонтальности // И. А. Гончаров (Материалы междунар. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова). Ульяновск, 1994. С. 26–37; Ильинская Т. Б. Категория времени в романе «Обломов» (К истории вопроса) // Русская литература. 2002. № 3. С. 38–43.

¹ Ильинская Т. Б. Указ. соч. С. 38.

² Отрадин М. В. Указ. соч. С. 121.

³ Там же. С. 120.

и не бдение. <...> Он впал в неопределенное, загадочное состояние, род галлюцинации. <...> Он лениво, машинально, будто в забытии, глядит в лицо хозяйки, и из глубины его воспоминаний возникает знакомый, где-то виденный им образ. Он добирался, когда и где слышал он это...»¹ Для Обломова действительно «распалась связь времен», что зафиксировано даже в грамматическом времени. Как отметил Лихачев, «грамматические формы и виды соединены в одной фразе: переходы от прошедшего к настоящему и от будущего к прошедшему подчеркивают, что время <...> не имеет особого значения»². Прошедшее, настоящее и будущее время для Обломова собралось в некое абстрагированное время, как и для Гамлета, как и для Дона Кихота.

С одной стороны, Гончаров изначально повергает персонажа в галлюцинаторное состояние. С другой стороны, он провоцирует и персонажей своего романа, и своих читателей на ожидание. Автор задает интенцию: его персонаж должен поехать в Обломовку, дабы осуществить свой «план», либо он должен хотя бы поехать за границу по замыслу Штольца. Этого ждет читатель (пусть он хоть и в десятый раз перечитывает роман), этого ждут от Обломова Штолец и Ольга. Но этого не происходит – ибо Обломов существует в своем времени. В том времени, в котором нет пространства.

М. В. Отрадин предлагает двухмерную модель описания художественного времени в «Обломове»: «Роман построен на соотношении нравоописательного, циклического времени Ильи Ильича и исторического, линейного времени Штольца. Инерция субъективного обломовского переживания времени проявилась и в характере повествования о нем: это повествование “не хочет” превращаться в “историю” с началом и концом, оно сворачивается в кольцо. <...> В финале романа <...> Штолец и литератор находятся в историческом, линейном времени, а Обломов остался в “круговом”, замкнутом»³.

¹ Гончаров И. А. Обломов // Гончаров И. А. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1998. Т. 4. С. 479. Курсив наш. – С. Д.

² Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 302.

³ Отрадин М. В. Указ. соч. С. 103.

Именно это *нечто*, между темпоральностью и атемпоральностью, и есть суть, которую мы обозначаем как «невозможное время».

«Невозможное время» – это то, к чему стремится повествователь, чего желает читатель. Это то, что не могут реализовать персонажи произведения. И вот это невозможное время возможно только в том произведении, в котором существует «вечный тип». И в русской литературе этот «вечный тип» – Обломов.

Но кто из читателей перечитывает первоисточники? Мы помним только миф. Гамлет, Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст в нашем восприятии давно оторвались от литературной основы. «Вечный тип» — это не литературный персонаж, а мифологизированный объект. Поэтому литературоведческий инструментарий (хронотоп и проч.) при анализе мифа, в который включаются «вечные типы», недостаточно эффективен. И на нашем примере, быть может, станет понятно, что именно «невозможное время» в состоянии репрезентировать эту неповторимую *вековечность* Обломова, Обломовки и обломовщины.

S. V. Denisenko

«The time is out of joint»: Impossible time and «eternal types»

The article is devoted to one of the «universal literary types» – Oblomov. A certain special temporal category is applicable to «universal literary types», which we define as «impossible time». By «impossible time» we mean the time provoked by the author and expected by the reader, but unrealizable by the character – this is a kind of seeming, «hallucinatory time».

Keywords: Oblomov, Goncharov, «universal literary types», time.

ОБ АВТОРЕ:

ДЕНИСЕНКО Сергей Викторович (Санкт-Петербург) □ доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.

А. В. Кошелев

**«Старинный журналист» и «новейшая история,
которой примера не было в человечестве...»
(«Листки Барона Брамбеуса»)**

Телеграф, по мнению Барона Брамбеуса, – наиболее важное изобретение, изменившее повседневную жизнь человека. Автор не успел объяснить свою мысль. В статье предпринята попытка угадать его замысел.

Ключевые слова: Барон Брамбеус, Листки, замысел, воплощение.

В 1858 г. по инициативе Аделаиды Сенковской были изданы четыре первых тома собрания сочинений ее недавно умершего мужа Осипа Сенковского, известного под псевдонимом Барон Брамбеус (оставшиеся пять томов увидели свет в 1859 г.¹). Тогда же – отдельно – был издан двухтомник «Листков Барона Брамбеуса» (так автор назвал фельетоны, которые в 1856–1858 гг. публиковал в журнале «Сын Отечества»).

В «Санкт-Петербургских ведомостях» анонсы недавно вышедших книг были опубликованы в одном газетном номере. Сообщая о девятитомнике, издатели ограничились сообщением обязательных в данном случае сведений: «Собрание сочинений О. И. Сенковского (Барона Брамбеуса). 9 томов весьма убористой печати, в 18 д<олю> листа (формат Полного собрания русских авторов), от 500 до 600 страниц каждый, на хорошей велёновой бумаге, с гравированным на стали портретом, статьею П. С. Савельева “О жизни и трудах Сенковского”, библиографическим списком сочинений, алфавитным указателем имен и предметов, снимком почерка и 60 политипажами. Ц<ена> 10 р., с пер<есылкой> 12 р.».

¹ См.: Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса). Т. 1□9. СПб.: В типографии Императорской Академии наук, 1858□1859.

Сообщая о выходе «Листков»¹, «Ведомости» перепечатали преамбулу к двухтомнику: «Листки Барона Брамбеуса. СПб., 1858. 2 тома. Цена 2 р., с пер.<ссылкой> 2 р. 75 к.

Эти листки, изданные ныне отдельной книжкой, печатаемы были покойным О. И. Сенковским еженедельно в «Сыне Отечества» с половины 1856 года. В них остроумный автор, затрагивая один за другим современный вопрос, умел возбуждать в читателях живой интерес к делам общественным и нередко говорил самые серьезные, самые деловые истины под легкой, игривой формой фельетона. Это было новое поприще, которое Сенковский открыл своему разнообразному таланту, и которое сделалось его любимым поприщем. Можно смело сказать, что в этих «Листках» Сенковский-публицист в последние два года своей жизни затмил собою Сенковского-ученого и стал ближе к публике».

Далее: «Полагая, что эти строки таланта покойного Сенковского не имеют ничего общего с его трудами учеными и литературными, входящими в «Полное собрание» его сочинений, издатель счел нужным отделить «Листки» от «Полного собрания» и издать их особо».² Анонс был дополнен еще одним замечанием: «Впрочем, они («Листки». □ А. К.) удобно могут быть присоединены к Собранию сочинений О. И. Сенковского, потому что напечатаны в том же формате». Издатель двухтомника, отделяя фельетоны от сочинений Брамбеуса, на первый взгляд, признавал их сиюминутное значение.

На самом деле решение исключить «Листки» из собрания его сочинений обусловлено не эстетическими причинами, а объективными обстоятельствами. В рекламном приложении к «Северной пчеле» от 2 декабря 1858 г., анонсирующем выход первых томов собрания сочинений, записок

¹ См.: Листки Барона Брамбеуса. Ч. I-II. СПб.: в типографии И.И. Глазунова и комп., 1858. Ссылки на издание с указанием тома и страницы помещены в скобках внутри текста.

² Санкт-Петербургские ведомости. 1858. № 253. 19 ноября. Ср.: Т. 1. С. I-II.

вдовы¹ и фельетонов, отмечалось: «Право издания этих «Листков», затронувших самые животрепещущие современные вопросы и так много содействующие новому успеху Сына Отечества, принадлежат другому лицу, и потому это издание продается отдельно от собрания сочинений Сенковского»².

Инициатива опубликовать «Листки» отдельно исходила от их издателя – А. В. Старчевского, редактора «Сына отечества», □ поэтому в отдельном издании фельетонов правильнее видеть нечто противоположное: не признание их «второсортности», а, напротив, самостоятельного культурного значения.

Старчевский, думается, преследовал меркантильные интересы – и не ошибся в расчетах. «Санкт-Петербургские ведомости» (редактируемые в описываемое время Амплием Николаевичем Очкиным (1791□1865), в 1830-е гг. деятельным сотрудником «Библиотеки для чтения», сохранившим светлую память об Осипе Ивановиче³) писали об уникальности двухтомника в русской литературе:

¹ См.: Осип Иванович Сенковский (Барон Брамбеус). Биографические записки его жены. СПб.: В типографии Императорской Академии наук, 1858.

² Северная пчела. Приложение. 1858. № 271. 9 декабря.

³ Кончина Сенковского (5 марта 1858 г.) побудила ведущих русских критиков (Кс. А. Полевого (см.: Северная пчела. 1858. № 91. 28 апреля); А. В. Дружинина (см.: Библиотека для чтения. 1858. Т. СXLVIII. Смес. С. 79-100); М. Н. Лонгинова (см.: Русский вестник. 1859. Т. XXII. Современная летопись. С. 17-26); С. С. Дудышкина (см.: Отечественные записки. 1859. Т. СXXII. С. 451-484) и др.) написать статьи о недавно ушедшем коллеге. Творчество Сенковского не было оценено высоко, тон же некоторых выступлений (учитывая скорбный повод, вызвавший их появление) был излишне резким. Вот жесткие слова Кс. Полевого: «Он (Сенковский. – А. К.) оставляет в наследство последователям своим искаженный язык, шутливое, иногда шутовское направление, и в самых шутках грубость и пошлость, доведенные до балаганного гаерства. По крайней мере, у него было остроумие и особенный, только ему свойственный юмор в самых отчаянных увлечениях; но если это направление станут продолжать люди бездарные – нельзя будет поблагодарить за него!» Редактируемая А. Н. Очкиным газета сохраняла спокойный тон и даже пыталась опровергнуть неосторожные слова (см.,

«Летучие газетные листки не пользуются в литературном кругу нашем... особенным почётом: на тех, кто посвящает им свое перо и способности, смотрят как на младших братьев». Двухтомник Брамбеуса – «первый опыт у нас отдельного издания летучих газетных листков. Г-жа де Жирарден, Жюль-Жанен и некоторые другие французские фельетонисты издавали также свои фельетоны отдельными книгами; но, имея теперь возможность сравнить их книги с книгою русского *фельетониста*, смело можем сказать, что он стоит несравненно выше во всех отношениях».

Литературное значение фельетонов виделось критику в том, что «Барон Брамбеус был не только даровитый писатель, но и человек глубоко ученый, обладавший огромным запасом самых разнообразных сведений. Не было предмета, к какой бы сфере человеческих знаний не принадлежал он, о котором не мог бы говорить Барон Брамбеус. Его называли, и не без основания, человеком парадоксальным; но самые парадоксы его, блиставшие острою, умом и юмором, содействовали разработке истины, вызывая на выражение»¹. В целом точная характеристика «Листков» □ произведения остроумного, написанного всесторонне образованным человеком, – нуждается в уточнениях.

В первом «Листке» (датированном 8-м июля 1856 г.) Брамбеус, характеризуя современную ему жизнь, подобрал такие слова: «Вы, может быть, не примечаете – и, вероятно, еще немногие примечают в Европе – что с 1855 годом кончилась древняя история, и с 1856 года, с великой эпохи великой войны и великого мира, началась история настоящая, новейшая история, которой примера не было в человечестве и развитие которой лежит впереди, необозримое и неисчислимое. До 1854 и 1855 годов Европа знала уже отчасти, что у нее есть пароходы, железные дороги, электрические телеграфы; но эти два года показали ей, что такое для судеб человечества составляют паровые и электрические сообщения, особенно электрические» (Т. 1. С. 3).

например: Суждения «Северной пчелы о покойном О. И. Сенковском // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. № 104. 16 мая).

¹ Санкт-Петербургские ведомости. 1858. № 252. 16 ноября.

Наступившую эпоху Брамбеус назвал «новым состоянием человека», «обновленного парами и электричеством, когда всё постепенно принимает и должно принять новые образы, многие старые пружины и рычаги лишатся необходимо своей важности...» (Т. 1. С. 5).

Одним из двух признаков новой эпохи стало распространение железных дорог.

Первая железная дорога в России (от С.-Петербурга до Царского Села и Петергофа) была построена в 1837 г., а во время работы Брамбеуса над фельетонами существовали уже Николаевская (соединяющая две столицы) и Варшавско-Краковская. Принципиальный спор о самой возможности нового вида транспорта в России был позади – Сенковский еще в 1835 г. выступил защитником «чугунки»¹. Во второй половине 1850-х гг. «железнодорожная проблема» стала под иным углом.

26 января 1857 г. Александр II подписал указ «О сооружении первой сети железных дорог в России», согласно которому транспортный путь должен соединить Москву, Санкт-Петербург, Черное и Балтийское море, Нижний Новгород (в тексте указа названным третьей столицей) и хлебобородные губернии: «Сеть эта будет простираться: от С.-Петербурга до Варшавы и прусской границы, от Москвы до Нижнего Новгорода, от Москвы через Курск и низовье Днепра до Феодосии, и от Курска или Орла через Динабург до Либавы, и таким образом непрерывным через двадцать шесть губерний соединятся взаимно: три столицы, главные судоходные реки наши, средоточие хлебных наших избытков, и два порта на Черном и Балтийском морях, почти

¹ «Мосъё Нарсис <...> возражал против железных дорог: кто забудет его незабвенное творение, где он доказывал, что железные дороги □ пренесчастная выдумка и что санная дорога несравненно лучше и выгоднее?» - вспоминал Брамбеус в Листке XVI (Т. 1. С. 257–258). Упомянутый Наркиз Иванович Тарасенко-Отрешков (1805–1873) написал статью, а позднее □ книгу «Об устройении железных дорог в России» (СПб., 1835). Сенковский обсудил ее в «Библиотеке для чтения» (1835. Т. XIII. Литературная летопись. С. 39–40; «Северная пчела» назвала эту рецензию «похоронами покойной брошюры почтенного Наркиза Ивановича Тарасенко-Отрешкова»: 1836. № 295).

весь год доступные...». Предполагаемая сеть (для строительства которой было организовано Главное Общество железных дорог) была призвана решить важные экономические проблемы: «...облегчится сим образом вывоз заграничный, облегчится провоз и продовольствие внутренние»¹. Указ был направлен на решение важнейших экономических проблем России (явившихся следствием в том числе и плохого транспортного сообщения). Брамбеус обсудил документ в мартовских – апрельских Листках 1857-го года, однако вопросы, связанные с железными дорогами, обсуждены в Листках, написанных до опубликования указа.

Является ли возвышение цен (отмеченное в прессе в середине 1850-х гг.) следствием плохих дорог (в частности, неразвитости железнодорожного транспорта)? Стоит ли в России развивать т. н. «фабричность» (т. е. производить товары, которые сейчас закупаются за границей), или сосредоточиться на развитии сельского хозяйства (т. е. сохранить сложившийся уклон российской экономики)? Нужно ли, развивая торговые отношения со странами Западной Европы, придерживаться принципов свободной (т. е. беспошлинной) торговли, или же в основе этих взаимоотношений придерживаться «протекционизма» (когда государство, стремясь поддержать отечественные фабрики, повышает таможенные пошлины на иностранные товары²)? Два последних вопроса, касавшихся развития

¹ Полное собрание законов Российской Империи. Собр. второе. Т. XXXII. СПб.: В типографии II Отделения Собственной Его Императорского Величества типографии, 1858. № 31448.

² Брамбеус считал, что «фабричность России не предназначена России самой природою» (Листок XXII: Т. 1. С. 357), потому следует развивать привычный сельскохозяйственный уклад российской экономики. Ту же мысль пытался доказать известный русский экономист и статистик А. В. Тенгоборский (1793-1857), автор обсуждаемой книги «*Essai sur les forces productives de la Russie*» (1852-1855), переведенной экономистом И. В. Вернадским (1821-1884); см.: О производительных силах России. Соч. титулярного советника, члена Государственного совета А. В. Тенгоборского. Перевод с франц. с дополнениями и изменениями И. В. Вернадского. Ч. 1-2. М., 1854-1858.

внешних торговых связей России, также «упирались» в отсутствие железнодорожных сношений. Доказывая необходимость сети, Брамбеус коснулся наиболее обсуждаемых проблем тогдашней жизни.

Изобретение парового двигателя предопределило мировой экономический поворот. Изобретение же телеграфа, по словам Брамбеуса, «несравненно важнее прославленного открытия Америки, с которого начинали новую историческую эпоху. <...> Какая разница между такой эпохой и такою историей и той, в которую мы вступили теперь, когда и частные лица и власти могут знать в точности не только что делают в других столицах, городах, лагерях, к чему готовятся и о чем рассуждают, но даже что думают, что еще намерены думать...» (Т. 1. С. 3□4).

Телеграф упростил, как следствие – удешевил доступ к информации. Годовая подписка на еженедельный «Сын отечества» стоила всего-навсего четыре рубля серебром; для сравнения: ежедневная «Северная пчела» стоила 12 рублей, а с пересылкой – все 16.

Брамбеус как будто с воодушевлением принял это изобретение: «Что прежде стоило пятнадцать, шестнадцать целковых, теперь вот вам за четыре рублевика! Ровно столько стоит бумага, которую вы тут получаете и можете употребить на обклейку стен под обои и на другие общепользные надобности. А ум, который на этой бумаге, ум обходится вам, так сказать, на придачу – почти ничего не платите за ум – быть может, полушку в неделю, копеек пять или шесть в год.

<...> И вы увидите: скоро и о четырех целковых не будет речи: журналы “политические, ученые и литературные” будут продаваться бесплатно. Кто захочет подписаться, для

Сенковского можно назвать единомышленником Тенгоборского и его переводчика: в Листке VII Брамбеус назвал Вернадского «великим защитником свободной торговли» (Т. 1. С. 108), а свою статью «Деньги. Золото. Богатство» (в которой обсуждаются близкие экономические проблемы) опубликовал позднее в журнале, редактируемом Вернадским (см.: Экономический указатель. Еженедельное издание, посвященное народному хозяйству и государствоведению. 1857. Вып. 3. 19/31 января. С. 53-63).

того вся издержка будет состоять в учтливой обязанности сказать издателю: “покорнейше благодарю!..” И то еще издатель должен будет отвечать подписчику: “помилуйте!.. не за что!” (Т. 1. С. 2–3). Однако яркий образ – «дешевый ум политический, ученый, даже и литературный» (Т. 1. С. 19), возникший в результате этих рассуждений, – не предполагает однозначной трактовки этого проявления «нового состояния человека».

Ум (точнее, тот самый «дешевый ум») – герой нескольких «сократических диалогов»: Листки, датированные весной – летом 1857 г., написаны в форме воображаемых бесед Человека с его Умом, страстями и добродетелями. Брамбеус ориентировал читателя на форму знаменитого собрания Платона: Сократ «ввел в моду <...> саркастическую методу отвлеченных идей и истин посредством допроса собеседников» (Т. 2. С. 437). При этом новейшая эпоха продиктовала его сочинению иное содержание: «На добродетель, на благо, на разум теперь, вы знаете, нет запроса: люди разбогатели, наслаждаются тишиной и порядком, <...> ищут не сущего, а существенного, требуют не силлогизмов, но акций...» (Т. 2. С. 438 – 439). Время поставило новые (чрезвычайно узкие) задачи уму: отныне он, по собственным словам, «должен доставлять ему (человеку. – А. К.) средства делать глупости» (Т. 2. С. 449).

Если такие слова воспринимаются с улыбкой, то последний, пятидесятый Листок, целиком посвященный роли телеграфа в «обновленной электричеством» жизни, отличается неожиданно серьезным тоном: «В течение настоящего столетия произошло в государственном и политическом положении образованного человечества коренное изменение, которое не всем еще совершенно ясно. Частных бесед, тайных рассуждений, невидимых и опасных влияний не существует более для власти там, где деятельность ежедневной периодической печати огромна, повсеместна, доведена до высшей степени развития...» (Т. 2. С. 860). Напротив: то, что не стало предметом обсуждения (то есть не привлекло общего внимания), воспринимается как «опасность»: «Опасно в политическом деле не то, что напечатано в газетах, что предано общему сведению, что в одни сутки узнают и власти и все граждане, против чего правительство может немедленно принять свои меры, если случай за-

служивает внимания; но опасно то, что прячется под спудом и не хочет проявляться в печати. Опасны тайные беседы, в которых умы разгорячаются под влиянием искусного слова. Опасны злые рукописи. Отчасти опасны даже недобрые печатные книги, которые обыкновенно расходятся не в большом числе экземпляров между приверженцами недоброго учения и хранятся ими как драгоценные руководства для будущих последователей теории» (Т. 2. С. 865).

У Брамбеуса были авторитетные единомышленники. А. И. Герцен в 1857 г. называл телеграф (наряду с железными дорогами, пароходами и другими техническими новинками) необходимым спутником современного деспотического государства: «Каждая степень образования, развития, даже силы государственной требует соответственный себе цикл государственных учреждений. С каждым шагом вперед ему нужно больше простора, больше воли, больше определенности в своих отношениях к власти; словом, больше независимой, самобытной и разумной жизни. <...> Если б у нас весь прогресс совершался *только* в правительстве, мы дали бы миру еще небывалый пример самовластия, вооруженного всем, что выработала свобода; рабства и насилия, поддерживаемого всем, что нашла наука. Это было бы нечто вроде Чингисхана с телеграфами, пароходами, железными дорогами <...>»¹.

Л. Н. Толстой воспользовался ярким образом Герцена и высказался определеннее («Пора понять»; 1909): «Государство, основанное на расчете и скрепленное страхом, представляет из себя сооружение и гадкое, и непрочное», – говорит где-то Амшель. С этим нельзя не согласиться вообще и можно это понимать разумом, но кроме этого понимания можно еще испытывать всем существом своим чувство отвращения и ужаса перед таким сооружением, когда живешь в нем, и вся гадость и непрочность этого сооружения ничем не прикрыта. И это-то самое чувство испытывается теперь в России огромным большинством 150-ти миллионного народа. <...> Но несмотря на ясность сознания большинством народа ненужности и зловерности правитель-

¹ Герцен А. И. Письмо к императору Александру II (по поводу книги барона Корфа) // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М.: АН СССР, 1954–1964. Т. 13. С. 37–38.

ства, народ не может освободиться от него силою вследствие тех практических приспособлений: железных дорог, телеграфов, скоропечатных машин и др., владея которыми, правительство может всегда подавлять всякие попытки освобождения, делаемые народом. Так что в настоящее время русское правительство находится вполне в том положении, о котором с ужасом говорил Герцен. Оно теперь тот самый Чингис Хан с телеграфами, возможность которого так ужасала его»¹. Приведенные выше наблюдения Брамбеуса допустимо рассмотреть в качестве комментария к словам о «Чинсхане с телеграфами».

Брамбеус рассмотрел проблему шире, затронув культурные последствия изобретения телеграфа. Он (убежден фельетонист) вытеснит художественное слово из жизни современного человека, наделенного «дешевым умом»: «Очень забавно представить себе великого Демосфена, с его страстными, пламенными речами против Филиппа Македонского, в нынешнем городе, в нашем многопечатном обществе <...>. Вчера он сочинил самую сильную и блестящую из своих филиппик: сегодня она напечатана во всех газетах. Всякий спокойно читает бессмертную речь у себя дома за чаем или за кофе, среди шума детей, которые вешаются к нему на шею, и споров с супругой, которая терпеть не может политики и больших ежедневных листов за семейным завтраком. Немногие успевают прочитать речь до конца; большинство удовольствовалось избранными наудачу местами. Где ежедневная периодическая печать работает сильно и деятельно, там общество не праздно, как вообще бывали древние общества в демократических и в аристократических республиках» (Т. 2. С. 867).

Обсуждаемый фельетон опубликован за неделю до смерти Сенковского и был началом длинного и злободневного разговора об особенностях современной эпохи².

¹ Толстой А. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: Художественная литература, 1935–1958. Т. 38. С. 160, 161–162.

² Брамбеус опубликовал пятьдесят Листков (красивое круглое число), но его замысел не воплотился до конца. Упомянем еще один факт, косвенно подтверждающий это наблюдение. П. Савельев, автор статьи «О жизни и трудах О. И. Сенковского», служащей вступлением к собранию его сочинений, ошибся в одном

A. V. Koshelev

«An old journalist» and «recent history, of which there was no example in mankind...» («The Feuilletons of Baron Brambeus»)

The telegraph, according to Baron Brambeus, is the most important invention that has changed the daily life of man. The author did not have time to explain his idea. The article attempts to understand its purpose.

Keywords: Baron Brambeus, Feuilletons («Listki»), design, embodiment.

ОБ АВТОРЕ

КОШЕЛЕВ Анатолий Вячеславович (Новгород Великий), доктор филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Государственного архива Новгородской области.

месте. Описывая последние дни своего героя, он отметил: «Эти пятьдесят «Листков», написанные в последние два года его жизни и составляющие собой не менее двух томов, были последним его произведением. Он умер как настоящий воин мысли, сражаясь до последнего дня жизни за истинное просвещение и общественные успехи против духа тьмы и невежества. Последний «Листок», который он не мог сам писать, а диктовал, вышел в свет 2 марта 1858 года, когда началась предсмертная агония автора» (Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса). Т. 1. С. СХ). Последний, пятидесятый «Листок» был опубликован в «Сыне отечества» от 23 февраля 1858 г., а не в начале марта. Ошибку эту проще всего объяснить невнимательностью автора. Но если учесть, что в этой части статья писалась по самым свежим следам (Сенковский скончался 5 марта, а уже через полгода, 28 августа 1858 г., было подписано цензурное разрешение на публикацию тома со статьей Савельева), то допустимым нам кажется другое объяснение. Сенковский написал еще один, неизвестный нам, пятьдесят первый Листок, который должен был выйти (но не вышел) в мартовском номере журнала.

Е. А. Новосёлова

**«Места памяти» как способ репрезентации
индивидуального времени в цикле Ю. В. Трифонова
«Опрокинутый дом»**

В статье рассматривается, как «места памяти» (П. Нора) выстраивают траекторию индивидуального времени в цикле Ю. В. Трифонова «Опрокинутый дом». Анализ трехчастной модели времени позволяет выявить прием «позднего» Ю. Трифонова – противопоставляя, соединять, с его помощью определяются точки самоформирования и ценностные доминанты личного времени автобиографического героя.

Ключевые слова: Ю. В. Трифонов, цикл «Опрокинутый дом», поэтика цикла, индивидуальное время, «места памяти».

Цикл рассказов Ю. Трифонова «Опрокинутый дом» был написан за несколько месяцев: работа над ним продолжалась примерно с июня по ноябрь 1980-го года. Одной из причин столь стремительного написания (в контексте биографии Ю. Трифонова несколько месяцев работы над текстом – это действительно очень быстро, как правило, вынашивание замысла книги и работа над ней занимала несколько лет), как кажется, стал ряд «публикационных» драматических эпизодов из личной биографии писателя. Тексты, написанные после повести «Дом на набережной», – романы «Старик», «Время и место» – вызывали у редколлежий журналов определенные цензурные споры¹, но если «Старика» опубликовали достаточно быстро, то «Время и место» при жизни Трифонова так и не напечатали. Тяжело переживая² неудачу с публикацией своего последнего текста, Трифонов на время отказывается от идеи создания романа об Азефе, к которому уже несколько лет собирал материал. Сообщив жене, что нужно на время «ужаться», писатель приступает к созданию цикла «Опрокинутый

¹ Об этом подробнее: Юрий Трифонов: Отблеск личности / Сост. Н. Г. Катаева. М.: Галерея, 2015. С. 410-411.

² Там же. С. 440, 443.

дом», которому суждено было стать его последним текстом, и поэтика которого существенно отличается ото всех предыдущих его произведений.

Говоря о сущностных трансформациях поэтики цикла «Опрокинутый дом», мы в первую очередь имеем в виду его открытый автобиографизм. Автобиографическая проявленность в разной степени присутствует во всех текстах Юрия Трифонова, начиная от точечного наделения героев автобиографическими чертами в ранних текстах 1950-х годов, от описания судеб поколения отца («Отблеск костра», «Старик»), заканчивая введением героев, воспроизводящих множество событий из личной биографии писателя (Саша Антипов из «Времени и места», например). Введение в итоговый цикл «чистого» автобиографического героя, как кажется, свидетельствует о необходимости автора в самоотчете-исповеди. Автобиографизм, по словам Е. Сапоговой, является формой самоосмысления, самопрезентации себя во времени¹, вырабатывает «личное отношение к становлению экзистенциального опыта во времени»². На наш взгляд, правомерно будет говорить о цикле рассказов «Опрокинутый дом» как о попытке писателя выстроить траекторию индивидуального времени, выявить в ней точки самодоминирования и ценностные доминанты.

Траекторию индивидуального времени можно проследить, проанализировав обращения писателя к «местам памяти», поскольку в основе фабулы каждого рассказа лежит воспоминание о путешествиях в разные города мира. Каждое путешествие, совершенное с 1977 по 1980-й годы (за исключением одного рассказа), отсылает к воспоминаниям о более ранних периодах жизни героя. Иными словами, прикосновение к *другому* пространству удлиняет вспоминательно-временную нить и организует темпоральную систему всего цикла.

Пользуясь термином «место памяти», мы оглядываемся на работу французского историка Пьера Нора, который в самом общем виде понимал под этим место, которое отсы-

¹ Цит. по: Болдырева Е. М. Автобиографизм и автобиография: самоконструирование и семиотизация субъекта // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 4. С. 247.

² Там же. С. 246.

ает к памяти как целому¹. Места памяти возникают, по П. Нора, в процессе «деритуализации нашего мира»², а потому глубоко связаны с трансформацией и обновлением: это то, что «скрывает, облачает, устанавливает, создает»³.

С позиций настоящего времени автобиографический герой вспоминает о недавних поездках в разные города мира, которые в контексте цикла становятся «местами памяти»: Дженцано, Рим, Инсбрук, Сицилия, Лас-Вегас, Сен-Поль, Ювяскюля.

Первая временная точка – короткий промежуток времени, в рамках которого происходит основное действие рассказов – варьируется в зависимости от сюжета: 1964 («Недолгое пребывание в камере пыток»), 1977 («Смерть в Сицилии», «Опрокинутый дом»), 1978 («Кошки или зайцы?»), 1979 («Вечные темы», «Посещение Марка Шагала»), 1980 («Серое небо, мачты и рыжая лошадь»).

Вторая временная точка каждого рассказа, как и первая, не постоянна. В рамках каждой поездки память автобиографического героя отсылает его к другим, более ранним периодам времени жизни. Так, в рассказе «Кошки или зайцы?» воспоминательно-временная нить углубляется до 1960-го года, в «Вечных темах» – до первой половины 1950-х годов; в рассказе «Недолгое пребывание в камере пыток» воспоминания концентрируются на событиях 1951 года. В рассказе «Опрокинутый дом» писатель отсылает к тому же времени (началу 1950-х), а сюжеты «Смерти в Сицилии» и «Посещения Марка Шагала» актуализируют «прапамять» (Трифонов назвал это «прамоим» прошлым) – 1910-м годам и жизни Амшея Нюренберга (первого тестя писателя), второй половине 1910–началу 1920-х годов, к событиям Гражданской войны, судьбам своего отца и дяди. В последнем рассказе цикла «Серое небо, мачты и рыжая лошадь» нить воспоминаний протягивается до раннего детства героя, в Финляндию, где его отец работал торговым представителем во второй половине 1920-х годов.

¹ Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память. СПб., 1999. С. 17–22.

² Там же. С. 25.

³ Там же. С. 25.

И последняя – *третья* временная точка – 1980 год. Это временная точка является постоянной и присутствует в каждом рассказе.

Обозначенная трехступенчатая модель времени реализуется уже в открывающем цикл рассказе «Кошки или зайцы?».

Рассказ посвящен поездке автобиографического героя в Рим в 1978 году, куда он возвращается спустя 18 лет после первого посещения. Герой не фиксирует изменения, произошедшие в городе за 18 лет, отмечая только то, что «это был вечный город». Все изменения сосредоточены в герое, который в тексте расщепляется на *я-тогда/я-сейчас*: «Тогда я был нищ, скуп, по городу ходил пешком, жалея тратить лиры на автобус, вечерами валился с ног от усталости, утром вскакивал бодрый, как пионер, на витрины книжных магазинов смотрел со жгучей тоской; теперь могу купить любую книгу, ходить пешком мне скучно и утомительно; кроме того, я всегда куда-то спешу и езжу на такси»¹. Место памяти, таким образом, провоцирует не линейное воспоминание, а обнаруживает возможность возникновения оппозиции. Этот прием – *противопоставление чего-либо*, развивается в трифоновской прозе с самого начала (так, к примеру, еще в ранних туркменских рассказах фиксируется разность восприятия пустыни людей, которые там живут, и людей, которые приезжают на время). Однако – и в этом второе сущностное отличие поэтики цикла «Опрокинутый дом» – здесь появляется третья временная точка, которая дистанцирована как от первой, так и от второй. Этим обусловлено формулирование автобиографическим героем выводов, представляющих собой короткие, выведенные из личного жизненного опыта, законы жизни. Такие выводы можно обозначить как «формулы существования». К примеру, осознав разницу между *я-тогда* и *я-сейчас*, автобиографический герой констатирует: «Тут много причин. Не стану о них распространяться. Скажу лишь: жизнь – постепенная пропажа ошеломительного»².

¹ Трифонов Ю. В. Старик: роман, повесть в рассказах. М.: АСТ-Астрель, 2011. С. 282.

² Там же. С. 282.

Сюжет развивается дальше, когда Джанни, сопровождающий героя, предлагает ему поехать в небольшой городок недалеко от Рима – Дженцано – единственный город в окрестностях Рима, где удалось побывать герою во время первой поездки. По пути в Дженцано герой вспоминает о трагедии «Пистаментуччия», где они неоднократно встречались с друзьями во время прошлой поездки, на что Джанни отвечает, что трагедия все еще существует, но теперь у нее новый хозяин, так как выяснилось, что вместо жареных зайцев гостям подавали жареных кошек. Реакция автобиографического героя в тексте трехчастна. Первая – сиюминутная: «Я едва не крикнул: “Они были вкусные! Я помню!” Еще мне хотелось крикнуть: “А как же рассказ “Воспоминание о Дженцано”? Значит, неправда? Значит, не теплые сумерки, не море цветов, не песни враскачку с соседями, трудовыми людьми Италии, с их мужественными, обожженными солнцем лицами, не чудесное кьянти, не охотничий запах зайчатины, а — жареные кошки?» И сразу пришла другая мысль: “Вот как надо кончать рассказ! Надо его дописать!” Но я не крикнул ни того, ни другого, ни третьего»¹. Вторая реакция дистанцирована от первой: «Я молчал, подавленный. Потому что всею кожей и задохнувшимся сердцем вдруг почувствовал разницу между нами: мною тем и сегодняшним»². И третий этап осмысления этой новости – рефлексивный, эксплицированный через «формулу существования», появление которой оказалось возможно только с позиции временной «внеаходимости» (М. Бахтин): «Дописывать ничего не надо. Нельзя править то, что не подлежит правке, что недоступно прикосновению — то, что течет сквозь нас»³.

Таким образом, в рассказе появляется второе «место памяти» – трагедия, которая вновь актуализирует противопоставление *я-тогда/я-сейчас*, или – в данном случае – *ощущение счастья / жареные кошки*. В итоговой «формуле» – еще одной в рассказе – эта оппозиция преломляется через призму писательства: «Я не почувствовал за всей красотой жареных кошек. Я не прозрел истину. Несчаст-

¹ Там же. С. 284.

² Там же.

³ Там же. С. 285.

ные жареные кошки есть повсюду, и писатель не имеет права делать вид, что их нет, он обязан их обнаруживать, как бы глубоко и хитро они ни скрывались»¹. Сразу за этим следует фраза, которая как бы подтверждает невозможность формулирования подобного итога при линейном осмыслении времени: «Все так, но мне было тогда тридцать пять, я бегал, прыгал, играл в теннис, страстно курил, мог работать ночами»².

В другом – одноименном названию цикла – рассказе, «Опрокинутый дом», Трифонов использует тот же прием: *противопоставляя, соединяет*. Здесь появляется еще одна вариация оппозиции *я-тогда/я-сейчас*, реализованная с помощью противопоставления двух «мест памяти» – Лас-Вегаса и деревни Репихово. Повествование в рассказе строится идентичным с рассказом «Кошки или зайцы?» способом: во время посещения Америки в 1977 году автобиографический герой, глядя на нагромождение «многоэтажных башен», вспоминает начало 1950-х годов – о том, как они вместе с друзьями любили играть в карты на даче в Репихово. В тексте постоянно подчеркивается принципиальная внешняя разница двух мест. К примеру, Лас-Вегас описывается следующим образом: «Из мрака выпрыгнул золотой слиток: так возник Лас-Вегас. Внизу чернотой текла пустыня. Слиток выглядел нелепо. Его не должно было быть в черноте. “Золотой слиток” (“Golden Nugget”, как называется одно из знаменитых казино, тут все казино знаменитые) – символ этой нелепости посреди пустыни, этой античеловеческой и в то же время глубоко человеческой фантазии, этого нагромождения страстей, упований, ярости, похоти, бессмыслицы, надежд. Сорок минут самолетом из Лос-Анджелеса — и гроздь огней, начинающая великие возможности, выплескивается навстречу из мрака»³. Иначе изображается деревня Репихово: «А осень начиналась тут рано, почему-то раньше, чем в Москве: в доме становилось холодно, старуха топила печь, рано падала сырая, пахнувшая дымом темнота, и каждый день все больше пустела деревня, дачники уезжали, торопясь

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же. С. 307.

пригнать грузовик до того, как совсем развезет. Мы оставались одни: полковник, Боря и я»¹.

Память стирает пространственно-временные границы двух абсолютно непохожих друг на друга мест и периодов времени. Это выражается уже на уровне текстостроения, когда воспоминания о Лас-Вегасе графически не отделяются от воспоминаний о Репихово, а смешиваются, плавно перетекая от одного к другому. Пример: «Мы играли в... — ах, какая разница, как называлась игра... Великие возможности не имеют размеров, они имеют лишь запах, лишь ветер, от которого холодеет душа. Полковник и я выигрывали, Боря платил. Но он упорно стремился переменить судьбу и набрасывался на нас вновь и вновь, все больше залезая в долги»².

Переходы от одного времени к другому наблюдаются и в рамках одного предложения: «Когда я вернулся оттуда, он спросил: “Ну, как там? Все ясно?” Я ответил: “Все ясно” — и больше он ни о чем не спрашивал. Я провел в Америке два месяца, читал лекции в университетах, исколесил страну <...>, но ему было интересней поиграть, как в старину, с полковником Гусевым, чем слушать про то, что было ему ясно. И я не стал ничего ему рассказывать про Лас-Вегас, про родео в Канзасе, <...>, про Тамерлана Чингисхановича, профессора русского языка, который одевался в голубое и ездил в громадном голубом кадиллаке, <...> про миниатюрную красавицу Лолу, про ее друга гиганта Боба, или Бобчика, <...> про шефа Лолы — Криса, про Сузи, про Стива, про Рут, про Мишу, который потерял в Риме восемнадцать чемоданов, на этом помешался и не мог говорить ни о чем другом, про индейцев в Лоренсе, <...> про снег в Миннеаполисе, про русский стол в студенческой столовой, где говорят только по-русски, <...> про белый хлеб, похожий на вату <...>»³.

Оксюморонный прием *противопоставляя, соединять* способствует появлению центрального образа не только рассказа, но и всего цикла — образа опрокинутого дома. Вспоминая о кроваво-красном туннеле одного из казино

¹ Там же. С. 311.

² Там же. С. 308.

³ Там же. С. 309.

Лас-Вегаса, герой размышляет о том, какое отношение это имеет «ко всем нам»: «Может быть, никакого. Как пейзаж луны к тому, что я вижу из окна. <...> Но почему-то мне кажется, что все имеет отношение ко всему. Все живое связано друг с другом. Но не знаю, как это доказать. Внутри лунного пейзажа, внутри этих кратеров, многоэтажных башен, кружения огней среди ночи таится знакомое: я вижу свой дом, но в перевернутом виде. Он как бы расплывается, расслаивается, отражаясь в воде. Всегда, когда уезжаю далеко, я вижу свой опрокинутый, раздробленный дом. Он плавает кусками в воде»¹. Дом, таким образом, становится и точкой отсчета, и точкой завершения, соединяя начало и конец.

В этом значении образ дома переходит в последний рассказ цикла «Серое небо, мачты, рыжая лошадь». В роли города-«места памяти» здесь выступает финский Ювяскюля, однако здесь важнее, скорее, не город, а страна, в которой автобиографический герой проводит несколько первых лет жизни: его отец работал в Финляндии во второй половине 1920-х годов. Время рассказа, таким образом, протягивается из 1980-го года в 1927–1928 годы. Соединение двух времен воплощается в рассказе сюжетно: во время встречи с читателями в магазине «Стокманн» к автобиографическому герою подходит женщина и говорит ему, что ее девяносточетырехлетняя мать помнит его отца. Удивившись, поскольку «в Москве не осталось людей, которые знали отца», герой соглашается прийти к ним в гости и встретиться со старушкой. Во время разговора старушка все время вспоминала одну и ту же деталь – о том, как отец героя был вежлив и корректен с работниками торгпредства. Поняв, что других воспоминаний у старушки не осталось, герой молча слушает: «И так дошло до рассказа о том, что в торгпредстве работал кучер Андерсон, он возил белье из “Аполло” на Бульварную. Дети любили садиться в его повозку, он катал их по Альбертсгатан. Я спросил: какой масти была лошадь Андерсона?»

– Рыжая, – сказала старушка. – Рыжая, по имени Калле»².

¹ Там же. С. 311.

² Там же. С. 349.

Воспоминание о рыжей лошади сворачивает память в одну точку, устремляет конец в начало. Рассказ начинается с краткого описания детства героя: «И это было все: серое небо, мачты и лошадь. Ну, и снег. <...> Снег и лошадь были связаны, одно не существовало без другого. Лошадь была пахучая, как снег. Кажется, она была рыжая, в желтизну, таким же она делала снег»¹. Из компактного воспоминания о небе, мачте и лошади произрастают ветви воспоминаний о детстве и юности, которые перетекают в воспоминания старушки, но тоже о детских годах героя (через воспоминания о его отце). Постепенно разрастаясь на протяжении рассказа, воспоминания героя начинают сужаться в воспоминаниях старушки в детали («ваш отец был вежлив и корректно общался с другими работниками»), и затем замыкаются в одной (второй временной) точке – рыжей лошади. Третья временная точка эксплицируется, как и в других рассказах, с позиций «внезапности» через формулу существования: «На другой день я поехал в Москву. Было начало февраля. Стоял прочный мороз. В натопленном купе я сидел один и думал: “Вот что странно: все уместается внутри кольца. Вначале была лошадь, потом возникла опять совершенно неожиданно. А все остальное — в середине”»².

Оппозиции, присущие прозе Ю. Трифонова еще с 1950-х годов, иначе осмысляются в итоговом цикле рассказов «Опрокинутый дом». Раздваивание «мест памяти» в рассказах способствует расширению трифоновской концепции памяти: первое место становится стимулом к воспоминанию, второе же – удлиняет время, протягивая нить из настоящего в прошлое или «прапрошлое» («Смерть в Сицилии», «Посещение Марка Шагала»). Прием *противопоставляя, соединять* способствует возникновению третьей точки времени, которая, во-первых, объединяет два места и два времени в общем пространстве памяти, а во-вторых, позволяет обобщить и вывести некую универсальную формулу жизни: именно они отражают конечные ценностные доминанты трифоновской прозы. Вывести эти «формулы» было бы невозможно при линейном воспроизведении ин-

¹ Там же. С. 336.

² Там же. С. 349.

дивидуального времени (именно поэтому их нет в романе «Время и место», который линейно воспроизводит биографию главного героя). Постепенное скручивание времени, постоянное соединение *я-тогда/я-сейчас*, принципиальное подчеркивание неизменной связанности всего непохожего и чужого, способствуют выведению универсальных «формул существования» как ценностных доминант индивидуального времени и свидетельствуют о предельной завершенности цикла, выразившейся в смыкании в финале последнего рассказа конца и начала в одной точке.

Novosyolova E. A.

«Places of memory» as a type of individual time representation in the collection of short stories *House Upside Down* by Yuri Trifonov

*The article examines how “places of memory” (P. Nora) create the trajectory of individual time in *The House Upside Down* by Yuri Trifonov. The analysis of the three-part model of time allows us to reveal the manner of the “late” Yuri Trifonov – simultaneous opposition and connection of time layers, which helps to define the main points of self-formation of autobiographical hero and the dominant values of his personal time.*

*Keywords: U. Trifonov, *The House Upside Down*, poetics of the cycle, personal time, «places of memory».*

ОБ АВТОРЕ

НОВОСЕЛОВА Екатерина Алексеевна □ кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка для иностранных учащихся департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета им. Б. Н. Ельцина.

В. В. Анищенко

Часы в асомническом пространстве произведений русской литературы первой трети XIX века

Находясь в прямой связи со временем, часы являются знаковым и часто упоминаемым в асомническом пространстве предметом. Особый акцент в произведениях рассматриваемого периода делается не на конкретное описание часов, а на звуки, издаваемые ими. Часы не существуют в асомническом пространстве отдельно от героя: как правило, в состоянии бессонницы он ощущает с ними определённую связь. Она предполагает несколько аспектов: реалистический (ход часов сопровождается тревожное ожидание желательного или нежелательного события, а их бой знаменует его наступление), мистический (боя часов в асомническом пространстве маркируется мотив беспокойного предчувствия), философский (звук хода часов «сопровождает» отсутствие сна, когда герой в состоянии одиночества пытается осмыслить онтологические вопросы).

Ключевые слова: асомническое пространство, часы, бессонница, романтизм, мотив, образ.

XIX век ознаменован значительным развитием часового дела: открытие соответствующих школ и мастерских, импорт европейских моделей, создание собственных, спрос на сложные и качественные механизмы способствуют тому, что часы становятся распространённым, знаковым предметом материальной культуры эпохи. Они и играют практическую роль, и имеют психологическое значение. Оба смысла находят актуализацию в асомническом пространстве произведений рассматриваемого периода, при этом авторы не делают акцент на описании этого предмета, основная смысловая нагрузка – на звуках, издаваемых ими, особой связи героя и предмета в момент отсутствия сна. Известно, что сознанию, находящемуся в состоянии несна, свойствен комплекс переживаний разного рода, напряжённые размышления, стремление к исканию и осмыслению философских истин и вопросов бытия, обострённое восприятие объектов окружающего и в том числе – «атрибутов» ночи.

Роль часов в ситуации бессонницы выходит не сводится к бытовому назначению: они «репрезентируют мировые силы, воплощают идею длительности, неотвратимости»¹. Бой часов маркирует наступление события, актуализирует мотив беспокойного предчувствия. В повести О.М. Сомова «Приказ с того света» (1827) под бой настенных часов в полночь беззвучно открывается дверь и трактирщику является призрак умершего родственника. Традиционное представление романтиков о тёмном времени суток ассоциируется с появлением нечистой силы и порождает ощущение незащитности перед неизвестным: «Стенные часы пробили полночь <...>. Вдруг – я не спал ещё, милостивые государи, клянусь, что не спал, – вдруг дверь в моей комнате тихо и без скрипа сама собою открылась...»². В данном контексте прослеживается влияние готической традиции: биение часов в полночь, сверхъестественное явление. Возникшее привидение даёт трактирщику свёрток пергамента, а затем исчезает, и дверь сама собою захлопывается.

Находясь в тревожном ожидании приближения необычной встречи, о которой упоминается в оставленном пергаменте, рассказчик всецело сосредотачивает внимание на часах. Будущее событие устрашает неопределённостью своего содержания и последствий, нежелательно для героя и потому в сознании неспящего ход часов порождает соответствующие ассоциации: «Каждый чик маятника отзывался у меня на сердце, как будто стук гробового молота, а звонкий бой часов слышался мне похоронною музыкой»³. Наделение боя часов мортальной семантикой обусловлено продолжительной тревогой и беспокойством за жизнь.

Подобные интенции характерны для повести А.А. Бестужева-Марлинского «Он был убит», в которой офицер воспринимает как предвестник скорой смерти «бой часов по

¹ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / авт.-сост. В. Андреева, В. Кукуев, А. Ровнер. М.: Астрель: АСТ, 2008. С. 521.

² Сомов О.М. Купалов вечер: избр. произведения. Киев: Дніпро, 1991. С. 262.

³ Там же. С. 264.

ночи»¹, который иногда будит его, «словно стук заступа в гробовую кровлю»².

Для Владимира из повести В.Ф. Одоевского «Косморама» предстоящее событие (возможное свидание с возлюбленной в предновогодний вечер, когда её супруг проводит время за карточной игрой), желательно, и он находится в томительном ожидании. За несколько дней до долгожданной встречи рассказчик «потерял сон, аппетит, вздрагивал при каждом ударе маятника, ночью просыпался беспрестанно и взглядывал на часы, как бы боясь потерять минуту»³. А накануне «не спал решительно ни одной минуты и встал с постели измученный, <...> ходил <...> из угла в угол и взором следовал за медленным движением стрелки»⁴.

Часы как инструмент измерения времени – в центре асомнического пространства этого эпизода повести, поскольку герой с нетерпением ждёт тайное свидание, волнуется и боится его пропустить. Каждый фрагмент упоминания мучительной бессонницы или прерывания сна связан с часами: он вздрагивает от их удара, смотрит на них, следует за движением стрелки. Последствия недостатка сна, отдыха, а также общего изнеможения отражаются на состоянии Владимира: за несколько часов до встречи он ощущает лёгкую дремоту и, опасаясь заснуть, зовёт камердинера, просит кофе и обещает вознаграждение: «разбудишь вовремя – сто рублей»⁵. Но героя будит не слуга, а часы – необычным способом и скорее по случайному стечению обстоятельств. Владимир просыпается от ужасного грохота: «у ног моих лежали огромные бронзовые часы, разбитые вдребезги»⁶. Камердинер, чьи многочисленные попытки разбудить Владимира напрасны, предполагает, что его непреднамеренное касание часов во сне приводит к их падению.

¹ Бестужев-Марлинский А.А. Кавказские повести / Изд. подгот. Ф.З. Канунова; отв. ред. С.А. Фомичёв. СПб: Наука, 1995. С. 303.

² Там же. С. 303.

³ Русская мистическая проза: сборник. М.: Астрель, 2012. С. 375.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

По звуку других часов, стоящих в соседней комнате, герой понимает, что пропускает время встречи. Разбитые часы – символ утраченного времени и упущенной возможности. В рассмотренных эпизодах часы в асомническом пространстве притягивают внимание героя, поскольку отмеряют время до определённого значимого субъективно для него события.

В стихотворении Ф.И. Тютчева «Бессонница» и в пушкинском произведении «Стихи, сочинённые ночью во время бессонницы» звуки часов сопровождают отсутствие сна и обретают символическое значение – напоминание о течении человеческой жизни, ходе онтологического времени. В тексте Ф.И. Тютчева бой часов в асомническом пространстве имеет обобщающий смысл. Звук часов обретает субстантивные черты, а само время – плотность. Определение звука часов как универсального языка предполагает, что язык, будучи знаковой системой, имеет и материальную сторону. Бой часов в «Бессоннице» Ф.И. Тютчева – олицетворение всеобщего страха смерти, а в пушкинском стихотворении под однозвучный ход часов в пору отсутствия сна предпринимается попытка осмысления вопросов бытия и судьбы.

Отдаляя человека от повседневных забот и суеты, бессонница ведёт его к самопознанию. Острота её переживания усиливается тем, что в ночной тишине и мраке он остаётся один. В пушкинском стихотворении «Стихи, сочинённые ночью во время бессонницы» воплощена попытка обратиться к враждебным силам ночи, осознать сущность тревожащего шёпота: «Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу...»¹. По замечанию В.Г. Белинского, «Пьеса “Ночью во время бессонницы” показывает, как глубоко вглядывался Пушкин во все явления жизни, как глубоко прислушивался он к ним»². Состояние бессонницы, пребывание героя в полной темноте («Мне не спится, нет огня; /

¹ Пушкин А.С. Стихотворения Александра Пушкина / Изд. подгот. Л.С. Сидяков; отв. ред. Ю.М. Лотман, С.А. Фомичев; Рос. акад. наук. СПб: Наука, 1997. С. 197.

² Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 5. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 269.

Всюду мрак и сон докучный»¹⁾ создают атмосферу таинственности. Герой чутко обращает внимание на шумы: наряду с реальным восприятием хода часов, в асомническом пространстве метафорически представлено экзистенциальное осмысление звуков ночи: «Парки бабье лепетанье, <...> / Жизни мышья беготня...»²⁾. Имплицитно введённая тема судьбы, суетности человеческого бытия, а также «Спящей ночи трепетанье»³⁾ привносят сакрально-мистическую составляющую. Ограничительное «лишь» подчёркивает, что вблизи героя реально издаётся только однозвучный ход часов, который также имеет символическое значение – как выражение течения жизни.

В ночной тишине внимание героя предельно сконцентрировано, так что он чутко замечает каждый звук. Известно, что это стихотворение А.С. Пушкина становится знаковым «текстом бессонницы». Будучи тематически близким поэзии конца XIX – начала XX века, оно приводит к появлению многочисленных откликов (ассоциаций, реминисценций, подражаний) и само нередко выступает предметом литературоведческого интереса. По замечанию М.А. Волошина, «Во время бессонницы, когда напряженное ухо более чутко прислушивается к малейшим шумам ночи, так естественно слышать тонкий писк, шорох и беготню мышей»⁴⁾. Обострённое слуховое восприятие героя определяется и ночной тьмой, исключающей видение внешнего предметного мира. Не случайно с этой точки зрения в начале произведения акцентируется присутствие неспящего в пространстве без источника света: «Мне не спится, нет огня; / Всюду мрак и сон докучный»⁵⁾. Пребывание героя в асомническом пространстве, лишённом визуальных границ, привносит онтологическое звучание и с позиции романтической эстетики определяет парадокс. Отсутствие условной границы вещного мира, которую стремятся преодолеть представители этого направления, не дает герою

1 Пушкин А.С. Стихотворения Александра Пушкина. С. 197.

2 Там же.

3 Там же.

4 Волошин М.А. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 97.

5 Пушкин А.С. Стихотворения Александра Пушкина. С. 197.

ощущение свободы и лёгкости, напротив – его сознание занимает рефлексия, желание постичь собственное бытие.

Стихотворение Ф.И. Тютчева «Бессонница» открывает ночной бой часов, определяющий эмоционально-смысловую доминанту произведения. Звук часов в асомническом пространстве метафорически обретает знаковый универсальный смысл: «Язык для всех равно чужой / И внятный каждому, как совесть!»¹. Если под однозвучный ход часов в стихотворении А.С. Пушкина показывается попытка философского осмысления в пору бессонницы «жизненных» вопросов суетности человеческого существования и судьбы, бой часов в тексте Ф.И. Тютчева выражает всеобщий страх смерти. В противоположность субъекту речи стихотворения А.С. Пушкина, герой риторически обращается ко всем и говорит от лица всех. Лирический герой А.С. Пушкина подчёркивает неудалённое расположение часов, чей ход «Раздаётся близ меня»². Обобщающая тональность «Бессонницы» Ф.И. Тютчева не конкретизирует место часов, бой которых равно слышен всем. По последней строфе можно предположить, что, в отличие от пушкинского текста, они – во внешнем пространстве.

Образ часов в завершение текста создаёт кольцевую композицию, при этом их бой совсем не оптимистичен. Перифраза «обряд печальный»³ и метафоризация процесса звучания: «Металла голос погребальный / Порой оплакивает нас»⁴ семантически связаны с мортальной темой. На Руси существовала традиция установки часов-курантов на колоколонесущие сооружения. Как правило, такие колокола одновременно использовались и в богослужении, и как участвующие в курантном бое. Переносное сближение звука часов и страха смерти выражается также в определе-

¹ Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений. Письма: в 6 т. Т. 1 / сост. В.Н. Касаткина. М.: Издательский Центр «Классика», 2002. С. 75.

² Пушкин А.С. Стихотворения Александра Пушкина. С. 197.

³ Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений. Письма: в 6 т. Т. 1. С. 75.

⁴ Там же.

нии «Пророчески-прощальный глас»¹, которому внимает каждый. В стихотворении бой часов, отмеряющих «земное» время человека, имплицитно уподобляется ритуальной и сакральной функции поминального колокольного звона по умершему.

Философское понимание неумолимости времени приходит в момент бессонницы герою фрагментов незавершённой повести В.Ф. Одоевского «Виченцио <и> Цецилия»: «прислушиваясь к однообразному стуку маятника»², он обращается к нему. Маятник часов – предмет материального мира, олицетворяющий абстрактное время. Отшельник осознаёт, что время безжалостно и равнодушно ко всем стремлениям человеческой души.

Таким образом, часы как один из образов предметного мира асомнического пространства символичны и находятся в непосредственной связи с неспящими героями. Бессонница в некотором смысле искажает привычное существование героя, привнося разлад в его жизнь. Часы в момент отсутствия сна приобретают иную или отличную от обыденной роль: бой часов знаменует наступление какого-либо события, а их ход – беспокойное ожидание, дурное предчувствие. Часы в пору бессонницы символизируют иное восприятие времени и пространства, когда герой осмысливает вопросы бытия.

Anishchenko V.V.

Clocks in the asomnical space of works of russian literature of the first third of the XIX century

Being in direct connection with the time, the clock is an iconic and frequently mentioned object in the asomnic space. The special accent in the works of the period under consideration is not on the specific description of the clock, but on the sounds made by them. The clock does not exist in asomnic

¹ Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений. Письма: в 6 т. Т. 1. С. 75.

² Одоевский В.Ф. Веченцо и Цецилия. Фрагмент незавершённой повести [Электронный ресурс], Электронная библиотека Максима Мошкова. Режим доступа: http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0240.shtml / Дата обращения 11.06.2021.

space apart from the hero: as a rule, in a state of insomnia, he feels a certain connection with them. It involves several aspects: realistic (the movement of the clock accompanies an anxious expectation of a desirable or undesirable event, and their battle marks its onset), mystical (the striking of the clock in the asomnic space marks the motive of restless anticipation), philosophical (the sound of the clock "accompanies" the absence of sleep, when the hero in a state of solitude tries to comprehend ontological questions).

Keywords: *asomnic spase, clock, insomnia, romanticism, motive, image.*

ОБ АВТОРЕ

АНИЩЕНКО Валентина Владимировна. Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Астраханский государственный университет». Должность: старший преподаватель кафедры литературы E-mail: anischenko_v@mail.ru

О мифологеме наивного старца

Известный швейцарский психолог Адольф Гуггенбуль-Крейг (1923 – 2008) подвергает сомнению миф о мудром старце, распространенный в современной культуре. Вместо этого он предлагает ввести мифологему наивного старца, которая сочетает понятия «старец» и «дитя». Такое сочетание предполагает, что пожилой человек может быть свободным от условностей общества и вправе слыть чудаком и даже глупцом, т.е. естественным человеком.

Ключевые слова: архетип мудрого старца, миф, опыт, самость, противоречивость мифа, наивный старец.

Предметом нашей статьи является представление об архетипе старости, которое принадлежит одному из самых известных представителей юнгианской психологии, известному швейцарскому психиатру Адольфу Гуггенбуль-Крейгу (1923 – 2008), который был одним из президентов Международной ассоциации аналитической психологии¹.

Это представление является попыткой отойти от традиционного представления о мудром старце, до сих пор бытующего в современной философии и психологии и дать новое, соответствующее современному динамичному миру представление о месте пожилого человека в обществе.

Поскольку юнгианская психология и созданная ею архетипическая школа руководствуется представлениями о господстве в обществе определенных видов мифологии, остановимся очень кратко на характеристике социального мифа.

Философия и психология мифа, развившиеся в XX веке, дают представление о роли мифа в традиционном и современном обществе. Так, Мирча Элиаде, исследовавший роль мифа в древнем и современном обществе, писал о том, что в древности миф, как сказание о деяниях сверхъестественных существ, служил «моделью для подражания

¹ Adolf Guggenbühl-Craig//From Wikipedia, the free encyclopedia. Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Adolf_Guggenb%C3%BChl-Craig (Дата посещения 5.06.2021).

при любом сколько-нибудь значительном проявлении человеческой активности»¹.

Современное общество, по мнению многих авторов, также живет мифами, которые, как правило, лишены сверхъестественного характера, однако представляют для людей разных культур и разных социальных групп стереотипный набор ценностей и моделей поведения, которым следуют в той или иной степени представители этих общностей. При этом современная социальная мифология действует практически по тем же законам, что и мифология примитивных обществ. В современном обществе действуют мифоритуальные практики, которые являются объективацией социального мифа и соединяют в себе разнородные элементы: «Современные мифы и ритуалы представляют собой конгломерат разнообразных элементов, восходящих как к архаическим мифам, так и содержащих квазимифологические составляющие»². Социальные мифы в современном обществе теряют связь с традиционными корнями, они не осознаются как собственно мифы; они представляются рациональными элементами общества, некоторой рационализированной, регламентированной формой общественного поведения³.

Юнгианская психология, как уже говорилось, также пользуется понятиями мифа. Большую роль в психологии и философии культуры Юнга играет понятие архетипа как структуры коллективного бессознательного, выражением которой являются символы. Коллективное бессознательное в юнгианской психологии – это особый «микрокосм, составляющий такую же жизненную и реальную часть человеческой сути, как и сознательный «мыслимый» мир эго, лишь бесконечно более широкий и богатый по своему масштабу. Язык и обитатели этого бессознательного — симво-

¹ Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический Проект, 2010. С. 16.

² Иванов А.Г. Социальная мифология как развивающаяся система // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2016. Вып. 44 (28). С. 35.

³ Там же. С. 36.

лы, а средства сообщения - сновидения»¹. Таким образом, символы выражают некие свойства и конструкты нашего бессознательного, т.е. архетипы, представляющие собой психические универсалии, которые едины для всех, независимо от социальных и культурных различий и отражаются в языке как символы. Соответственно, по мнению последователей Юнга, понять людей можно только через мифы, содержащие эти символы и бытующие в определенных человеческих сообществах.

Одним из таких символов, до сих пор существующих в современной культуре, является архетип мудрого старца (или мудрой пожилой женщины), которые есть и у Юнга. Это представление возникло в древности, в традиционном обществе, когда опыт представлял собой ценное достояние, поскольку был неизменен на протяжении многих поколений. Носители опыта – пожилые люди – считались, соответственно, мудрецами, хранителями того знания, которое определяет повседневную жизнь людей. В мифах это знание возводилось к неким сакральным силам, чаще всего первопредкам, которые научили людей всему, что нужно для их существования (вспомним в связи с этим миф о Прометее).

Носителями мифов в современном обществе Гуггенбюль-Крейг считает и людей одной культуры, и такие общности, которые не совпадают с традиционными социальными группами. Вполне естественно, что и примитивные, и цивилизованные люди, принадлежащие к одной культуре, понимают друг друга, «поскольку оперируют в разговоре общей для них системой образов. Представители разных культурных сообществ часто не могут понять друг друга, потому что их метафоры, по большей части инспирированные мифологией, сильно разнятся»².

¹ Электронное издание на основе печатного издания: Человек и его символы / К. Г. Юнг ; пер. с англ. В. В. Зеленского. — Москва : Институт общегуманитарных исследований, 2020. С. 9.

² Гуггенбюль-Крейг Адольф - Наивные старцы. Анализ современных мифов [Электронный ресурс]//Электронная библиотека Royallib.com . Режим доступа: https://royallib.com/book/guggenbyulkreyg_adolf/naivnie_startsi_a

Второй тип носителей мифологии определить очень сложно, поскольку такие группы не имеют четких границ. Определить их можно только по ценностным ориентирам. Так существуют семьи, ориентированные на самостоятельность и семьи с психологией «вассалов», семьи, нацеленные на удовлетворение личных потребностей и семьи, пронизанные идеями гуманизма и альтруизма. Существует множество таких семейных мифологем, определяющих способы существования людей.

Подобные мифологемы пронизывают все области жизни людей. Они определяют взаимоотношения, воспитание, религиозные представления, наконец, поскольку «Для одних людей Иисус Христос — символ моральной чистоты, для других — божественный Спаситель». Кому-то важно милосердие Бога, кому-то — следование церковным правилам.

В качестве примера влиятельного язычески-христианского праздника Гутгенбуль-Крейг приводит Рождество, пользующееся огромной популярностью в Европе. Мифологемы отвечают каким-то глубинным потребностям людей и, как говорилось выше, определяют во многом их жизнь. При этом мифы могут принести и колоссальный вред, как это случилось с нацистскими мифами о 1000-летнем рейхе, превосходстве арийской расы и пр.

В современной психологии автор выделяет две тенденции отношения к мифам: развенчания мифов, демифологизации, «мифофобии», и так называемой «мифофилии», которой подвержены психологи-юнгианцы. Автор относит себя к последним. Приведем его аргументацию. Прежде всего он заявляет: «Психология — это мифология, или, говоря шире, вне мифологии немыслима ни одна гуманитарная наука». И далее: «Осмысление реальности — традиционная тема философии. Полагаю, что не настрою против себя всех философов, если рискну утверждать, что мы воспринимаем мир двумя способами: субъективно, когда речь идет о восприятии собственной личности, и объективно, когда дело касается окружающих людей. Человек

naliz_sovremennih_mifov.html (Дата посещения 10.06 2021) Далее цитируется по этому источнику.

ощущает реальность изнутри, внутри себя и извне, выступая в роли наблюдателя, созерцателя, постороннего».

Автор говорит о том, что так называемые естественные науки, претендующие на полное и точное объяснение всего, что существует в мире, не понимают особенностей наук о человеке, отказывая им в статусе науки вообще. Вместе с тем «Психология и гуманитарные науки начинаются лишь тогда, когда наблюдения, статистические данные, так называемые объективные факты и т. д. подвергаются интерпретации, когда исследователь задается вопросом о мотивах, стоящих за поведением и чувствами индивида, группы и общества. Однако именно на этом этапе возникает мифология, поскольку зафиксировать психологический феномен можно только с помощью метафор, образов и т. д.»

Когда мы говорим о мифах, в соответствии с которыми живут люди, необходимо понимать, что здесь существует сочетание индивидуального и коллективного. Никакой миф не может быть абсолютно индивидуальным. В нем отражается и индивидуальная, и коллективная психология.

Наконец, мифы изменяются в соответствии с изменениями, происходящими в обществе. Для того, чтобы они не приносили вреда, необходима, по мнению швейцарского психолога, их внутренняя противоречивость, когда одни их элементы уравниваются другими: «Миф о всеобщем равенстве должен уравниваться мифом о homo hierarchicus, гласящим, что люди не только отличаются друг от друга, но и занимают свою ступень в человеческой иерархии».

Миф, который провозглашает единственно верную точку зрения на какое-то явление, т.е. миф тенденциозный, вреден, а такой, который дополняется противоположной точкой зрения, отражает психическую работу по осознанию этого явления и стимулирует это осознание: «Шовинизм — это безусловно тенденциозная мифология, предполагающая чрезмерное восхваление своей родины. Патриотизм — это мифология уравновешенная, поскольку она гласит «цени родину каждого человека, но люби свою». Можно ли после этого назвать патриотизм шовинизмом?».

Поэтому миф безопасен только тогда, когда он лишен тенденциозности, т.е. уравновешен. Космополитизм, не

дополненный любовью к родине, является для автора такой же опасной мифологемой, как и шовинизм. Опасной представляется автору и идея безудержного прогресса.

Переходя к характеристике архетипов, Гуггенбюль-Крейг говорит о том, что они не доступны точному естественнонаучному наблюдению, а символы не способны полностью передать содержание архетипа. Архетипы – это психическая энергия, осознаваемая через символы. А символы обнаруживаются прежде всего в мифологиях.

Символы являются элементами языка как живой развивающейся системы: «Язык не является продуктом только интеллектуальной деятельности говорящих; он живет своей собственной жизнью, развивается по своим законам, однако не перестает быть творением человека. То же самое происходит с мифами, отражающими нашу душевную деятельность. Символы переживают такие же метаморфозы, как и язык».

Переходя к символам старости, Гуггенбюль-Крейг отмечает как один из самых распространенных – уважение к старости. Старость означает близость смерти, хотя так было не всегда. В XVIII веке, например, из десяти здоровых новорожденных до 20 лет доживали только 5. Однако в наше время при развитой медицине положение изменилось. Кроме того, количество пожилых людей в общей массе населения развитых стран значительно возросло. Если в 1890 г. в Германии соотношение пятнадцатилетних к старикам было 7:1, то в 1980 – 1:1.

Близость к смерти осознается в полной мере лишь тогда, когда начинают умирать ровесники, а в наше время это происходит лишь в старости. Боязнь смерти автор объясняет, во-первых, боязнью физической боли, а во-вторых – неизвестностью того, что ждет нас после смерти.

Самое неприятное в старости – утрата духовных и физических сил. Утрачиваются способность легко переносить физические нагрузки, ухудшаются способности к запоминанию, психомоторные реакции. При этом сохраняется выносливость, а интеллект и словарный запас иссякают не так быстро. Правда, в последнее время с развитием медицины отношение к старости как увяданию изменилось. Общее физическое состояние она стремится поддерживать в хорошем состоянии до самой смерти человека.

Вернемся к архетипу мудрого старца, который Гуггенбюль-Крейг называет опасным и вредным мифом. Он упоминает распространенный среди психологов-юнгианцев уже упоминавшийся в нашей статье специальный термин - «архетип мудрого старца» или «мудрой пожилой женщины». Этот образ весьма популярен до сих пор.

Постулат о мудрости старцев основывается на двух аргументах. Во-первых, старцы обладают большим жизненным опытом, во-вторых, как считают многие психологи, именно в старости достигает своего пика процесс индивидуации, или осознания своей самости. Однако в современном мире опыт амбивалентен, поскольку общество стремительно развивается, ситуации постоянно изменяются и никогда не остаются идентичными прежним.. Поэтому опыт, который помогает быстро и правильно действовать в знакомой ситуации, мешает найти правильное решение в ситуации принципиально новой: «Поэтому опыт гораздо чаще вредит, чем помогает». Следовательно, мы не можем сказать, что старый человек априори мудр только в силу возраста. В этом случае гораздо мудрее выглядит человек, получивший хорошее образование, хотя и не имеющий большого жизненного опыта.

Автор утверждает, что процесс индивидуации и обретения самости не зависит от возраста и не является постепенным. Человек может приближаться к самости и удаляться от нее на протяжении жизни, причем зачастую внезапно и всегда хаотично.

Следовательно, по мнению Гуггенбюль-Крейга, мудрость несомненно существует, но она не обязательно приходит к человеку в старости. У человека к старости, кроме всего прочего, усиливается изоляция от общества, он теряет контакт с современными коллективными сознательным и бессознательным.

Пожилой человек превращается в анахронизм, медленно, но верно. Он живет старыми мифологиями, в то время как в обществе господствуют другие мифологии. Они не лучше и не хуже прежних, но совсем другие.

Следовательно, привлекательный образ мудрого старца или мудрой пожилой женщины не имеют под собой реального основания: «Согласно исследованиям, особенность старости заключается не в мудрости, а в недостатке пси-

хического и физического здоровья, в жизненном кризисе, в потере связи с коллективным бессознательным и, наконец, в смерти».

Распространенность мифа о мудром старце автор объясняет компенсационной ролью: проекция мудрости на конец жизни помогает справиться с неприятными особенностями этого возраста. Однако случается, что старики превращаются в тиранов: «Если им удастся сохранить власть за собой, последствия бывают плачевными, поскольку власть действует на пожилых людей как наркотик. Они перестают страдать от страха смерти и превращаются в тиранов, развращенных иллюзиями». При этом старики не могут трезво оценивать свое поведение и не позволяют делать себе замечания. Одернуть же их никто не осмеливается.

Автор делает вывод, что архетип мудрого старца соткан из патологий. Видим, что согласно его взглядам на миф, мифологема мудрого старца представляет собой миф тенденциозный, а значит, вредный, хотя она и призвана уравновешивать страх человека перед старостью и смертью.

О кризисе, который является спутником старости, говорили многие психологи, философы и писателя. Немецкий психолог Дальке Рудигер (Рюдигер) вспоминает ироническую характеристику этапов старения, данную швейцарским писателем Максом Фришем, который обозначает первые два словами «тот, кто еще не отмечен», «тот, кто уже отмечен», а третью стадию характеризует тем, что старик становится больше похож на земноводного, чем на человека. Первая и вторая стадии отмечены еще большим или меньшим сопротивлением надвигающейся старости и последующей смерти, третья – отсутствием сопротивлению и превращением человека практически в нечто иное¹. Соответственно писатель отмечает серьезную проблему, которая встает практически перед каждым в определенном возрасте: как достойно стареть, и возможно ли это в принципе.

¹ Рудигер, Дальке. Архетипы старости [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://psy.wikireading.ru/84244> (Дата посещения 12.06.2021)

Противоположностью вредной, даже патологической мифологеме мудрого старца, Гутгенбюль-Крейг противопоставляет мифологему наивного старца, которая сконструирована из юнгианских архетипов «пуэр» и «сенекс» (puer et senex), то есть архетипов дитя и старца. Видим, что это новое представление о старости внутренне противоречиво, следовательно, не является вредным и соответствует психическим процессам человека: «Полагаю, что у будущих поколений понятие «мудрый и наивный старец» будет вызывать массу полезных ассоциаций. Сейчас мифологему мудрости поразили слащавость и корысть. Данный образ отжил свой век и превратился в суррогат. Нам не понять, что значит быть старым, пока в нашем отношении к старости будет доминировать идея мудрости. Миф о мудрых старцах давно пора сдать в музей и обратиться к образу наивных старцев».

Наивный старец - это тот, кто с достоинством принимает физический и духовный кризис, являющийся спутником старости. Он пестует свою душу, поскольку находит в себе силы не отгораживаться от страха смерти, а смириться с неизбежным. В данном случае автор вспоминает традиционный мифологический образ глупца, который часто выступает в роли положительного героя. Мифологема наивного старца в какой-то степени воспроизводит этот не имеющий в наше время популярности персонаж.

Именно признание мифологемы наивного старца освобождает пожилых людей от ответственности, которую налагает образ мудреца, и позволяет жить полноценной жизнью, смирившись и с приближением смерти, и с утратой определенных интеллектуальных качеств. Взамен совершенствуются качества душевные - радость жизни, наслаждение каждым ее мигом, принятие себя такого, каким ты стал. Старость, если, конечно, она обеспечена финансово и сопровождается хорошим физическим состоянием, позволяет выйти из состояния борьбы, конкуренции, стать наивным, простодушным и принадлежать только себе.

Человек в таком состоянии может позволить себе совершать неразумные поступки, даже шалости, которые приносят ему удовлетворение и не приносят вреда другим людям. В целом мифологема наивного старца может стать привлекательной именно тем, что человек в конце жизни

может стать естественным и жить, насколько это возможно, полной жизнью.

Наивный старец демонстрирует простодушное поведение, у него нет потребности кем-то притворяться, он демонстрирует, наконец, что кроме блестящего интеллекта и деловых качеств есть другие достоинства.

Заметим, что мифологема наивного старца имеет достаточно долгую историю в европейской культуре. Швейцарский психолог напоминает о той традиции, которая считала близость к природе и естественную жизнь важнее мудрствования ученого, уводящего зачастую от подлинной жизни. Можно вспомнить хотя бы блестящую «Похвалу глупости» Эразма Роттердамского, который противопоставлял естественную веру и умеренную жизнь, наполненную простыми человеческими радостями, учености схоластов, уводящей от радости и проповедующих неестественную аскезу¹.

При этом теряют смысл те ограничения, которые накладывает на пожилого человека требование от него мудрости и соответствующего этой мудрости поведения. Детям уже не нужно будет стыдиться за «неприличное» поведение своих пожилых родителей. Родителям же не нужно прилагать колоссальных усилий для того, чтобы участвовать в общественной жизни и соответствовать общепринятым представлениям о мудрой старости.

Пожилой человек должен осмыслить и принять свое прошлое, не проявляя при этом никакого тщеславия. И метаморфозы памяти, которая уже не способна работать как должно, нужно тоже принимать простодушно. Старики могут служить живым примером прошлых эпох, элементами живой истории, они могут быть простодушными и открыто бояться смерти. В конечном счете, они имеют право жить свободно.

Следовательно, принимая понятие наивного старца, пожилые люди принимают право на глупость, приобретая тем самым свободу, свободу жить естественной жизнью и радоваться оставшимся ее дням. Это не значит, что они не

¹ Эразм Роттердамский. Похвала глупости. М.: АСТ, 2017. 320 с.

могут обсуждать серьезные вопросы, однако они уже не занимают в их жизни ведущего места.

Мифологема наивного старца, таким образом, становится в каком-то смысле новой мифологемой мудрости, понимаемой иначе, чем обретение большого жизненного опыта и окончательной индивидуации. Гуггенбуль-Крейг при этом избегает понятия «мудрость», поскольку в западной культуре в нем заложен определенный смысл, который юнгианцы выражают именно в большом опыте и индивидуации. Поэтому понятие мудрости он не использует в своей мифологеме наивного старца. Он считает, что задача психологов – не следовать слепо идеям своих предшественников, а создавать новые образы, способные отразить современные им реалии и помочь людям достойно существовать в этих реалиях. Именно в возвращении к содержащему в себе полярные противоположности дитя и старца понятию о наивном старце швейцарский психолог видит правильный, «здоровый» миф, который позволяет достойно завершать свою жизнь современным пожилым людям.

Другие представители психологии не отвергают представления о мудром старце, однако вкладывают в понятие «мудрость» другой смысл, отличный от рациональной европейской традиции. Упомянувшийся нами Дальке Рудигер, немецкий психолог, интересующийся также вопросами эзотерики, характеризует истинно мудрого старца следующим образом. Это человек, который выполнил свои жизненные задачи и обрел сократическую мудрость, заключающуюся в изречении «Я знаю, что ничего не знаю». Такая мудрость заключается в простоте. Это буддийская мудрость, которая не останавливается на поверхности вещей, а идет вглубь: «Его мышление покидает поверхностный уровень и устремляется к тем глубинам, где ткуются из самых древних принципов образцы мира, где из-за полярных структур проглядывает единство. О сути вещей он знает главным образом благодаря опыту, который пребывает по ту сторону полярности и познается как ясность и чистота. Он живет в той духовной позиции, которую буддист назовет Упекха (невозмутимость, хладнокровие). Старый мудрец созерцает мир, ничему не давая оценок. Ощущая внутренний покой, он глядит на него благосклонно» .

Такой мудрец, как и наивный старец Гуггенбюль-Крейга, сочетает в себе элементы старца и ребенка.

Такой проработанный архетип иногда называют термином «старый дурак». Так выглядит дзенский мастер, проникший в суть вещей и постигнувший их сущность. Отрешившись от суеты, он раздражается хохотом.

Обращение к опыту Востока становится для многих психологов и философов тем кладезем нетрадиционного для Европы опыта, который помогает с достоинством проживать всю жизнь, а не только те ее отрезки, которые характеризуются общественной активностью и общественным успехом. Рудигер предлагает пожилым людям ритуалы, которые помогают обрести душевное равновесие и исцелиться от душевной дисгармонии и даже от многих физических заболеваний.

Таким образом, старость в современном мире может быть спокойным, радостным, наполненным чувством удовлетворения отрезком жизни. В этом современным людям могут помочь мифологема наивного старца Адольфа Гуггенбюль-Крейга и мудрого старца в восточном понимании, предлагаемая Дальке Рудигером.

I. B. Sazeeva

About the mythologeme of the naive elder

The famous Swiss psychologist Adolf Guggenbuhl-Craig (1923 – 2008), questions the myth of the wise old man, accepted in modern culture. Instead, he suggests introducing the mythologeme of the naive old man, which combines the concepts of "old man" and "child". This combination implies that an elderly person can be free from the conventions of society and have the right to be considered an eccentric and even a fool, i.e. a natural person.

Keywords: *archetype of the wise old man, myth, experience, self, inconsistency of myth, naive old man.*

ОБ АВТОРЕ

САЗЕЕВА Ирина Борисовна (Арзамас), кандидат философских наук, независимый исследователь.

И. В. Мотеюнайте

Время оттепели: о повести Ильи Эренбурга «Оттепель»

В статье анализируется повесть Ильи Эренбурга «Оттепель», известная сегодня лишь по названию. Автор статьи связывает функцию пейзажей в тексте с отражением в нем эстетической программы писателя. Особое внимание уделяется развитию любовных сюжетов, в которых восприятие человеческих чувств маркирует отступление от соцреалистического канона, а природно-погодная метафора маркирует естественное движение жизни.

Ключевые слова: И. Г. Эренбург, повесть «Оттепель», история литературы, соцреализм, эстетическая программа, пейзаж

*Эренбург пустил в ход слово «оттепель»
Н. С. Хрущев*

В истории русской литературы повесть Ильи Эренбурга «Оттепель» занимает уникальное место из-за несогласованности между известностью ее названия и забытостью ее содержания. Название повести живет в общественном сознании, став обозначением целого исторического периода послевоенной советской истории, и уже явно останется в нем. Однако само произведение не вошло ни в какой канон: в школьных и вузовских программах его практически нет; в списках чьих-либо любимых / обязательных / важных книг оно не мелькает; без специального повода (как, например, в данном случае) практически никому не придет в голову читать «Оттепель» Эренбурга.

Между тем эта повесть стала едва ли не главным социальным и историко-литературным явлением в 1954–1955 гг.¹ По количеству откликов она соперничает только со статьей В. Померанцева «Об искренности в литературе» (Новый мир, 1953, № 12). Первая часть «Оттепели» очень активно обсуждалась в периодике вплоть до II съезда писателей в декабре 1954 г. О ней высказались все видные ли-

¹ См.: Чупринин С. И. Оттепель. События. Март 1953– август 1968 года. М.: НЛО, 2020.

тературные деятели и издания, она упоминалась в полемиках о развитии советской литературы, окрасивших этот бурный период. Эренбург сильно задел общественность, но и был сильно задет сам, поскольку, в основном, повесть ругали.

Надо сказать, что «Оттепель» вполне вписывается в общую эстетическую программу Ильи Эренбурга. В литературе он всегда ценил актуальность, эмоциональную и непосредственную связь с эпохой. Эта интенция определила большую долю публицистики в его творчестве, что особенно ярко проявилось во время войны, когда он написал около 1500 статей¹. И составители собраний его публикаций этого периода, и исследователи военного творчества Эренбурга видят их особую ценность в «синхронизме» (Е. Книпович) его восприятия действительности; хронологическое расположение статей отражается в заглавиях всех изданий датами («1941–1945») и позволяет увидеть «войну, ее движение, меняющееся сознание борющегося народа»². Особенно ярко восприимчивость Эренбурга к запросу времени проявилась в самом начале войны на фоне всеобщей растерянности и молчания главы государства. «А в первые трагические военные дни волею обстоятельств единственным идеологом страны, вступившей в смертельную схватку с фашизмом, стал Эренбург.

Позже эту роль Эренбурга всячески старались если не замолчать, то смазать. В официозных перечнях выдающихся советских публицистов военного времени имя Эренбурга обычно поминалось вслед за именами Шолохова, Алексея Толстого и Леонида Леонова, хотя для тех, кто еще не забыл 41-й, не было сомнений, что он в этом ряду по праву должен был стоять первым»³.

¹ См. неоднократно переизданные в нашем веке собрания его военной публицистики «Илья Эренбург: Война 1941–1945» (М., 2004, М., 2016; М., 2019).

² Рубашкин А. И. Эренбург на войне // Вопросы литературы. 1985. № 2. С. 31–57.

³ Сарнов Б. Случай Эренбурга. [Электронный ресурс]: Издательство: Текст, 2004. Режим доступа: <https://lechain.ru/ARHIV/129/sarnov.htm> (дата обращения: 03.04.2021).

Эренбург писал то, что было необходимо слышать, и всегда попадал в точку; его публицистический талант, в отличие от писательского и поэтического, никогда не подвергался сомнению. В большой степени это обусловлено эмоциональностью его стиля¹.

Чувство эмоциональной атмосферы времени отличает и «Оттепель». Эренбург начал ее осенью 1953 г.; 1 часть была опубликована в майском номере журнала «Знамя» за 1954 г. Вместе со второй частью книгу издали в 1956 г., но автор ее не любил, предпочитая ей первую.

Очевидно, что в своей «Оттепели» он стремился сформулировать всеобщие ожидания, и уловил вектор движения нового общественного воздуха. Сразу после смерти Сталина либерализация идеологического курса больше отражалась в общем климате ожиданий и надежд, чем носила директивный характер; явная полемика между «обновленцами» и «охранителями» была еще впереди². Однако осенью 1953 г. уже многое указывало на грядущие перемены. Исторический контекст работы над повестью составили события, вызванные смертью Сталина, в правительстве, ЦК КПСС и в секретариате Союза писателей. Обновление правительственной политики требовало, как всегда, изменений в литературе, которая должна была проводить в жизнь новые идеологические тенденции. Однако до XX съезда партии и хрущевского доклада было еще почти 2 года. В Правлении СП зрел раскол, принимавший затем самые некрасивые формы. В сентябре 1953 г. А. А. Фадеев, будучи Генеральным секретарем правления Союза писателей, обращается в ЦК КПСС с предложениями о реструктуризации управления искусством в стране, настаивая на необ-

¹ См. признание Б. Сарнова: «В своих публицистических статьях он предстал передо мной и покорила меня именно как лирический поэт. Не только страсть, искренний выплеск чувства, высокий эмоциональный накал говорили о кровном родстве этой его публицистической прозы с лирической поэзией. Он был в этих своих статьях “лирик по строю своей души, по самой строчечной сути”» (Там же.)

² Событийным толчком к ней нужно считать публикацию в декабрьском номере «Нового мира» статьи В. Померанцева «Об искренности в литературе».

ходимости учитывать профессиональные суждения творческих деятелей, а не только идеологические оценки партийных руководителей. В октябре секретариат ЦК КПСС принимает решение о созыве съезда писателей (с 1 съезда прошло 20 лет); партгруппа правления Союза советских писателей настаивает на реабилитации Б. Пастернака, А. Ахматовой и М. Зощенко; одновременно т. Семушкин обвиняет К. Симонова в пристрастии к евреям. 21–24 октября состоялся IV пленум правления СП СССР, на котором изменяется структура управления. Идут реабилитации осужденных, в публичных выступлениях начинают упоминаться имена западных писателей и художников, готовятся публикации Ахматовой и Зощенко; и т. п. Многие маститые авторы подхватывают новые веяния с готовностью, а Эренбург – с творческим энтузиазмом.

Метафора оттепели витала в воздухе. В октябре в «Новом мире» выходит подборка стихов Н. Заболоцкого, включавшая «Оттепель»¹. К. Чуковский записывает в дневнике 20 октября: «Был у Федина. Говорит, что опять наступила весна»². Эренбург, по удачной формулировке Д. Быкова, «...раньше других успевает даже не понять, а проинтуитивить, поймать намек, который носится в воздухе, и это написать»³. В октябрьском номере «Знамени» он печатает статью «О работе писателя», которую начинает с утверждения ускорившихся перемен: «Наше общество строится у нас на глазах. Меняются люди, их взаимоотношения, их психология. Герои Отечественной войны не похожи на героев “Чапаева” или “Железного потока”. Студенты наших дней мало напоминают рабфаковцев 1925 года. Даже те чувства, которые прежде казались неизменными, меняются с поразительной быстротой, и переживания влюбленных нашего времени отличаются от того, что переживали юно-

¹ Стихотворение написано в 1948 г., но его публикация в осеннем номере журнала, на наш взгляд, вносит некоторый штрих в общую атмосферу осени 1953 года.

² Чуковский К. И. Дневник (1930—1969). М.: Современный писатель, 1994. С. 205.

³ Быков Д. Илья Эренбург URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XDnU46rnjc0> (дата обращения: 04.07.2021).

ши и девушки начала тридцатых годов. <...> Нельзя сопоставлять отображение сложившегося общества и отображение общества строящегося»¹. Квинтэссенцией атмосферы было чувство движения жизни и ожидания ее обновления. В этом отношении и интересен выбор названия повести из природно-погодного семантического поля.

Оно напрямую связано с ее структурой. Пейзажи в тексте равномерно распределены, они, как правило, скупы, не более двух строк. Их функции, за одним исключением, – психологическая и композиционная. Описания погоды сопровождают героев, отражая их состояние, и располагаются, как правило, в конце глав. Например, «Что же с ним приключилось? Почему он перестал управлять собой? Почему, шагая сквозь метель, угрюмо думал о Лене? Нет, не думал, только чувствовал, что она не уйдет из его жизни. Что за наваждение? Глупо все вышло, по-детски. Да и не вяжется со всей его жизнью... Метель не унималась, снег слепил, глушил» (11)²; «День был морозный, ясный. Розовое солнце, как будто нарисованное. Сугробы. Больно глядеть... Обычно такая погода радовала Лену, но сегодня все ее угнетало. Куда ни погляди – снег. А до весны далеко, ужасно далеко! Да и что со мной будет, когда придет весна?..» (38); «Он поспешно ушел. Была лунная ночь того большого холода, когда дыхание, кажется, сразу леденеет и когда птицы, замерзая на лету, падают вниз камнями. В глубокой печали, по пустым улицам, залитым ненужным светом, Соколовский шел к себе; губы его шевелились, изо рта шел пар. Что он говорил и говорил ли? Или только шевелил губами, тихий, печальный, без мечты и без слов?» (54); «Был холодный февральский день, но солнце уже чуть пригревало, и, войдя в класс, шумный, как птичий двор, взглянув на черную доску, исчерченную мелом, по которой метался солнечный зайчик, Лена подумала: а ведь скоро весна...» (61); «Володя подошел к окну: снег, ничего кроме снега... В ком-

¹ *Эренбург И. Г. О работе писателя // Эренбург И. Г. Собр. соч.: В 9 т. М.: Художественная литература, 1965. Т. 6. С. 556.*

² Здесь и далее цитаты из «Оттепели» даются по изд.: *Эренбург И. Г. Оттепель // Эренбург И. Г. Собр. соч.: В 9 т. М.: Художественная литература, 1965. Т. 6. С. 7-128; с указанием страниц в тексте в круглых скобках.*

нате было тепло, но он почувствовал где-то внутри такой холод, что взял в передней пальто, накинул его на себя. А согреться не мог» (76); «Где Журавлев? Что с ним? Ни одна живая душа о нем не помнит. Была буря, причинила много забот и унеслась. Кто же вспоминает отшумевшую бурю? Стоят последние дни зимы. На одной стороне улицы еще мороз (сегодня минус двенадцать), а на другой с сосулек падают громкие капли. Соколовский в первый раз встал с кровати, дошел до мутного, неумытого окна, поглядел на серый, рыхлый снег и подумал: а до весны уж рукой подать...» (109); «Он терпеливо ждет ее, стоя у окна. А за окном волнение. Зима наконец-то дрогнула. На мостовой снег растаял, все течет. Только вон там, в палисаднике, еще немного снега. Форточка открыта, а не чувствуется. Жалко, что окно замазано, нельзя открыть. Сквозь форточку доносятся голоса. Все сразу стало живым и громким. Смешно! Сейчас Вера придет, а я даже не думаю, что я ей скажу. Ничего не скажу. Или скажу: “Вера, вот и оттепель”...» (121); «Володя бежит к большой луже, покрытой сверкающим льдом, и ногами бьет лед. Он входит в азарт – еще, еще!.. Танечка смотрит на него и смеется. А высокое солнце весны пригревает и Володю, и Танечку, и влюбленных на мокрой скамейке, и черную лужайку, и весь изыбший за зиму мир» (126).

Вписывая человека в природный мир, автор универсализирует его. Профессиональные, возрастные, социальные характеристики героев – во всех случаях названные в тексте – практически не влияют на их характеры, и это существеннейший момент в обновлении поэтики соцреализма, в целом окрасивший этот период литературы и ведущий сначала к «социализму с человеческим лицом», а затем и к постмодернизму. Формируя образы современников, Эренбург обобщает эмоциональное, человеческое в природно-погодном образе оттепели.

Характерно, что он использует слово «оттепель» не совсем в его словарном значении, что увидели первые же его читатели. «Название романа “Оттепель” было намеком на то, что реформы общественной жизни являются лишь началом, что после оттепели нужно ожидать весны. Этот намек был понят и раздражил среду власти. Эренбург несколько просчитался. Несколько забежал вперед. Он пы-

тался подтолкнуть на новые реформы, определить время как переходное»¹, – писал Давид Самойлов. Проиригнорировав общую оценочность его воспоминаний, мы увидим, что Самойлов имеет в виду как раз словарное значение: в оттепели чувствуется обещание, намек. Она темпорально противоположна весне, поскольку ограничена во времени: это «повышение температуры атмосферы до положительных значений зимой или в начале весны», «теплая погода (зимой, ранней весной) с таянием снега, льда». В точном значении слово употреблено в песне из одноименного сериала В. Тодоровского: «Я думала это весна, / А это оттепель», где оттепель противопоставляется весне, поскольку после нее опять наступают морозы. Двойственность значения слова почувствовал и Н. С. Хрущев, даже через годы эмоционально реагиовавший на повесть: «Весьма отчетливо звучали голоса против оттепели. А Эренбург в своих произведениях очень метко умел подмечать тенденции дня, давать характеристику бегущего времени. Считаю, что пущенное им слово отражало действительность, хотя мы тогда и критиковали это понятие»².

У Эренбурга описывается, строго говоря, не оттепель, а наступление весны, не сезонное явление, а природный ход. «Это слово многих, должно быть, ввело в заблуждение; некоторые критики говорили или писали, что мне нравится гниль, сырость. В толковом словаре Ушакова сказано так: «ОТТЕПЕЛЬ – теплая погода во время зимы или при наступлении весны, вызывающая таяние снега, льда». Я думал не об оттепелях среди зимы, а о первой апрельской оттепели, после которой бывают и легкий мороз, и ненастье, и яркое солнце, – о первых днях той весны, что должна была прийти»³, – писал он позже.

Слово «оттепель» в тексте встречается лишь дважды, в то время как «снег», «ветер» и «холод» – в среднем, по 30 раз. Практически все действие в повести доминируют холод и снег; кульминация связана с бурей. «Буря росла. Ка-

¹ Самойлов Д. Памятные записки. М.: Время, 2014. С. 446–447.

² Хрущев Н. С. Время. Люди. Власть: В 4 т. М.: ИИК «Московские Новости». 1999. Т. 4. С. 282–283.

³ Эренбург. Люди. Годы. Жизнь. Окончание // Новый мир. 1965. № 4. С. 71.

залось, была в ней слепая страсть, гнев, отчаяние – валит деревья, швыряет по сторонам столбы, стропила, доски, срывает крыши, кружит злосчастных людей, будто не люди это, а щепки, подымает с земли сухой, едкий снег и с хохотом, с присвистом мечет его в глаза человеку» (105). Но для Эренбурга важно, прежде всего, таяние снега; он по-своему точен в параллелизме природного и общественного настроения. Его дерзость спорить со словарем очень понятна, если учитывать, что он показал оттаивание человеческих чувств, настаивая на естественности, «природности» этого процесса. Обещание тепла как обязательного движение времени, как неизбежности и сказалось в названии повести.

«Оттепель» написана с учетом соцреалистического канона производственного романа. Жанр отзывается в описании места: это неназванный город с заводом как градообразующим предприятием; в системе персонажей, отражающей партийно-производственную иерархию; в том, что немало места отведено сценам инженерного творчества и обсуждению производственных проблем. В ней описано партсобрание; упомянуты катастрофы (пожар, а также буря, во время которой пострадали жилые дома), с которыми герои героически справляются. Действие исторически определено: 1954 год. В традиции эзопова языка Оттепели он нигде не назван, но есть несколько легко считываемых отсылок: в частности, возвращение репрессированных (во 2 части), финал дела врачей и всплеск антисемитизма; отношения СССР с Францией и Германией; робко начинающиеся внешнеторговые связи. Дистиллированный язык газетных идеологических клише отличает не только авторскую речь, но и внутреннюю речь героев.

Однако воплощение всех этих жанровых черт в повести отмечено отступлениями от идеологического канона, которые складываются в единую концепцию: жизнь в целом человечивается. Образ «внешнего врага» совсем не имеет черт агрессора. Производственный процесс показан как сфера проявления личного инженерного творчества. Более того, сегодня практически не считается собственно разоблачительная линия, снижающая образы административных и партийных бюрократов, они окружены широко образованными инженерами-энтузиастами, учителями-

подвижниками, рабочими, увлеченно обсуждающими романы и картины. Эти рабочие своими эстетическими интересами заметно отличаются от бюрократов, проводящих выходные на рыбалке.

Но особенно ярко поворот к человеку явлен в трех любовных сюжетах. Помимо рассказов о супружеских судьбах старшего поколения, текст включает описание отношений трех пар разных возрастов, и в них поверх речевых шаблонов и заданного соцреализмом идейно правильного счастливого финала, сквозит традиция русского психологического романа, с его самостоятельным интересом к человеческим переживаниям. Характерно, что привычных сюжетных драм в повести нет: любовь и влечение взаимны, для ревности нет поводов, собственно измен не происходит. Основное действие в каждом сюжете – движение чувства и его осознание. Именно последнее оказывается сложным и достаточно драматичным двигателем действия. Наиболее, казалось бы, естественное из человеческих чувств, составившее львиную долю содержания искусства Нового времени, у Эренбурга преподнесено как впервые открываемое людьми; оно трудно и медленно прорывает в сознании плотину, прочно созданную идейными стереотипами. Лена боится признаться матери и себе, что не любит мужа, который не добр и не соответствует ее человеческим идеалам; Вера мучительно преодолевает собственную скромность, природную сдержанность и молчаливость, Соня вообще долго отказывается примириться с тем, что любовь важна для нее и она нуждается в ней. Причем, в отличие от русского психологического романа, такую странность человеческой природы Эренбург показывает на примере женских персонажей в большей степени, чем мужских.

В уже упомянутой статье «О работе писателя» он наметил и объяснил подобное развитие действия абстрактными изменениями в обществе: «Толстой, Тургенев, Гончаров, Чехов прекрасно знали, что почувствуют их герои при любых обстоятельствах и как они поступят. Советскому писателю труднее разобраться в мыслях и чувствах своих быст-

ро меняющихся современников»¹. В декабре 1954 г. в своей речи на II съезде писателей К. Симонов осторожно сформулировал актуальный запрос на очеловечивание советского гражданина в литературе, осудив основной принцип советского строительства: «...примат общественных интересов над личными <...> обозначает «преобладание», а не вытеснение, не подмену, не забвение личного во имя общественного»². Этот фрагмент доклада Симонова явно связан с «Оттепелью»: он и сам признавался в интенции защитить Эренбурга от нападков, а приведенный пассаж отражает как раз суть содержания повести.

Она начинается сценой обсуждения романа, в котором описана «незаконная» любовь. Автор воспроизводит читательские отклики на этот вымышленный роман и полемику о возможности связей в искусстве между производственным строительством и любовью. Эта сцена подсказывает читателю код восприятия дальнейшего текста. Эстетическая проблематика в повести, учитывая контекст ее создания, едва ли не важнейшая. Она в тексте отражена многопланово, но прежде всего, спором между двумя художниками, Пуховым и Сабуровым. Poleмика о концепции живописи и – шире – искусства выводит читателя так же к «природности». Оба художника пишут портреты (Пухов – героя-производственника директора завода, Сабуров – жены), однако больше всего они отличаются друг от друга восприятием явлений природного мира. Плакатные курицы и тыквы Пухова, а также его натюрморт, противостоят пейзажам Сабурова («Сабуров прилежно писал пейзажи, которых нигде не выставляли»), поскольку первый фокусируется на предметах, а второй – на явлениях, предъявляя большую широту и концептуальность. Именно общий план, включающий разнородные элементы окружающего мира, обеспечивает пейзажу нужную степень обобщенности в передаче сложных состояний и настроений, с их объемностью и многогранностью. Погода, состояние природы и освещение определяют ценность картины. В тексте повести экфрастические описания субъектно окрашены; больше

¹ *Эренбург И. Г.* О работе писателя. С. 556.

² Второй Всероссийский съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1956. С. 103.

все это относится именно к сабуровским пейзажам, увиденным несчастным Пуховым, который любил и понимал живопись. «Какие полные тона, сколько глубины в сизосиневатом небе, как тяжела глинистая земля, до чего это просто и непонятно!» (73); «И постепенно, <...> перед ним вставала природа, бедная и величественная, талый снег, чернота голых веток, голубизна неба, чудо северной весны...» (74); «Яркорыжая земля, рябины, серый домишко и очень высокое, пустое небо» (74); «– Написано удивительно. Это факт. Сабуров возразил: – Деревья не вышли. То и не то... Я осенью написал, день был необыкновенный – какой-то особенный цвет глины. Вот в сорок первом я тоже видел такое. Где-то возле Калуги. Мы тогда отходили. Со мной шел Степанов, замечательный был человек, агроном, я все мечтал его написать... Настроение наше ты представляешь. Вдруг я поглядел – изба, крутой спуск к речке и тоже рыжая земля. Я говорю Степанову: “Видишь”? Он сначала не понял, а потом залюбовался и вдруг как крикнет: “Да мы их к черту прогоним!” Возле Малоярославца его убили...» (74).

В этом микроэпизоде сходятся рефлексия над творческим процессом и воспоминания о войне, определившие сознание всех читателей «Оттепели». Им слова об отступлении 1941 г. говорили очень о многом, и весь этот комплекс воспоминаний Эренбург сконденсировал в одном природном штрихе: в цвете земли, замеченном художником. Особенный цвет глины, по (может быть, странной) логике автора, оказал воодушевляющее впечатление на однополчанина Сабурова, потому что природные образы вообще вбирают все человеческое, а погодная метафора сопряжена движению исторического времени. «Оттепель», а не «весна» – это обозначение движения времени. Актуальность искусства обусловлена для Эренбурга в 1954 г. вниманием к естественному ходу жизни, который определяется, прежде всего, человеческими чувствами. Природное явление подчеркивает их неуловимость, хаотичность, иррациональность, но и неотменимость, оно связывает человека и окружающий мир в единый универсум. Возможно, именно поэтому название повести так «выстрелило» в истории.

I. V. Moteyunaitė

Thaw time: about the story of Ilya Ehrenburg «The Thaw»

The article analyzes the story of Ilya Ehrenburg «The Thaw», known today only by name. The author connects the function of sceneries in the text with the reflection in it of the aesthetic program of the writer. Particular attention is paid to the development of love stories, in which the perception of human feelings marks a deviation from the socialist realist canon, and the weather metaphor marks the natural movement of life.

Keywords: I.G. Ehrenburg, story «The Thaw», history of literature, socialist realism, aesthetic program, scenery

ОБ АВТОРЕ:

МОТЕЮНАЙТЕ Илона Витаутасовна (Псков), профессор кафедры филологии, коммуникаций и РКИ ПсковГУ.

Иллюзорное время



А. В. Устинов

Художественное время в повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством»

В статье рассматриваются особенности построения художественного времени в повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» и взаимосвязь с поэтикой произведения, в частности, с цветовой символикой. Выделена и описана особая форма художественного времени – условно-предопределенное, или срочное время, особенностью которого является заданная необходимость выполнения персонажами конкретных действий.

Ключевые слова: *Н.В. Гоголь, русская литература первой половины XIX в., литература романтизма, фольклор, художественное время.*

Среди наиболее значительных достижений современной литературы, отстоящей от литературы Нового времени и еще более раннего периода Средних веков, Д.С. Лихачев указывал на важность развития представлений о художественном времени. «Литература в большей мере, чем любое другое искусство, становится искусством времени», — отмечал он¹. Как правило, в литературоведческой науке отмечается значимость категории историзма применительно к творческим поискам авторов первой трети XIX в. В романтической же литературе того времени вместе с новаторством обращает на себя внимание и характерная особенность модернизации фольклорной поэтики, а именно: активное привлечение в художественное пространство литературного текста элементов не только структурных, но и мировоззренческих. Волшебство и магическая реальность черпались не только в христианском представлении о мироустройстве, но и в привычном для сельских слоев средневековой Европы двоеверии, сложившемся в результате привнесения в языческое мировоззрение христианских форм.

Все вышесказанное в полной мере относится и к своеобразию новаторства Н.В. Гоголя, в особенности, если речь

¹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. доп. М.: Наука, 1979. С. 209.

идет о его художественной прозе с подчеркнута фольклорными корнями. Использование романтического дуализма с дуализмом фольклорным предоставляло Гоголю поистине неисчерпаемые возможности для творческого эксперимента, в единстве стиля соединя немецкую романтическую демонологию ведьм и заклинаний с украинской народной сказкой¹.

Среди самых разнообразных форм художественного времени Гоголь в ряде произведений оперирует условно-предопределенным временем. Для этой формы времени предполагается установка на ресурсность, на предназначение времени для чего-то конкретного, обязывающего персонажа или целую группу персонажей к определенному поведению или выполнению некоторых действий.

Таково время, отпущенное для развития таланта художника Чарткова в повести «Портрет», по истечении которого он теряет способность к полноценному художественному творчеству и теряет рассудок. Таково время, требуемое для проявления самого страшного грешника в «Страшной мести». Таковы и ночи, проводимые бурсаком и философом Хомой Брутом за отпеванием скорострительно скончавшейся панночки в повести «Вий». Таково и время Рождественского поста, в момент кульминации которого развиваются события новеллы «Ночь перед Рождеством».

При этом можно заметить, что проблема использования этого времени решается по-разному. Некоторые персонажи упускают предоставленный шанс, определенный характером этого времени: Чартков меняет свой талант на благополучие, а именно, как следует из образности произведения – продает свой художественный дар за деньги дьяволу, Фома Брут предается пьянству и развлечениям, а в решающий момент и вовсе пытается увильнуть от выполнения назначенной миссии, другими словами, всячески игнорирует духовную подготовку к поединку с нечистой силой и в результате поражения гибнет.

Условно-предопределенное время используется в художественной литературе самых разных стилей и направлений. Так, в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» описана

¹ Мочульский К.В. Духовный путь Гоголя. Paris: YMCA PRESS. С. 20.

помолвка Андрея Болконского и Наташи Ростовской с годичным испытанием, в сказке А.С. Пушкина «Сказка о царе Салтане» князь Гвидон по магической воле Лебеди на время поочередно становится комаром, мухой и шмелем, для того что бы иметь возможность посетить инкогнито дом своего отца, царя Салтана.

Подобная форма художественного времени представляется индивидуализированной и литературно оформленной разновидностью времени календарного, когда для выполнения определенных действий выделяется время как ресурс с конкретным объемом. Эта индивидуализация совершается с учетом авторских художественных целей и установок. Другими словами, подобную предустановленность можно почерпнуть как в культуре, так и сконструировать самостоятельно.

Само по себе условно-предопределенное время в литературном творчестве восходит к часто используемой в фольклорной традиции мифологической категории «срока». Вспомним отпущенный срок для отбытия наказания Василисы Премудрой, превращенной ее отцом Кащеем Бессмертным в Лягушку-царевну. Такова в изложении Шарля Перро ночь для Золушки, по завершении которой «карета опять обратится в тыкву», о чем дальновидно предупреждает героиню покровительствующая ей волшебница¹. Подобные примеры можно привести и из других сказок, например, из собрания А.Н. Афанасьева: «Пришло время сенокосное» (Баба-Яга и Заморышек)². «Пришло время – записали его [мужика] в солдаты» (Два Ивана солдатских сына)³; «Пришло время – Иван-царевич благословился у матери, отправился по смерти Коша Бессмертного» (Кощей Бессмертный)⁴; «Пришло время – заболел старик и помер»⁵. По приведенным цитатам легко заметить, что время как «срок» регулирует самые разнообразные действия персо-

¹ Перро Ш. Сказки. Пер. под ред. М. Петровского. М.-Л.: АКАДЕМИА, 1936. С. 54.

² Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3-х т. Т. I. М.: Наука, 1984. С. 133.

³ Там же. С. 278.

⁴ Там же. С. 286.

⁵ Там же. Т. II. С. 36.

нажей, не только связанные с выполнением сельскохозяйственных работ или обусловленные характером сюжета, такие, как, в частности, необходимость победы над антагонистом, но и задает границы самой жизни персонажа, которая подобно инструменту выделяется в пользование на конкретный срок, после чего время действия истекает, а человек умирает.

Представления об особой сущности «срочного» времени как предоставленного («отпущенного») восходят к языческой традиции общения с душами предков в специально отведенное время¹, а так же к представлениям о сущности времени, отраженным в сельскохозяйственном календаре, современная реконструкция которого возможна при детальном анализе «сезонного» фольклора народов со сложившимся сельским укладом. Специфика обрядности может быть выявлена и во временной трансформации общепотребительных вещей, превращающей их на время обряда в предметы с магическими свойствами².

В «Ночи перед Рождеством» таким условно-предопределенным временем является время Рождественского поста, а целый ряд объектов повседневности временно превращаются в предметы магические. Таковы *черевики*, которые должны стать ключом Вакулы для жеманности на Оксане, своего рода туфелькой, которую преподносит Принц своей Золушке. Туфелька же с ноги царицы делает Оксану настоящей принцессой, соединяет ее с кузнецом, принцем-художником. Такова *луна*, из небесного объекта превращающаяся в метафору изъятого из мира света и спрятанного в доме ведьмы Солохи *месяца*.

Кроме наполненного христианским содержанием Рождественского поста в повести присутствуют и другие предопределенные периоды, такие как *Ночь* и *Вечер*. Каждый из этих отрезков по-гоголевски двойственен и противоречив.

Ночь перед Рождеством – последняя ночь перед приходом в мир Спасителя. Описываемая в новелле *Ночь* должна

¹ Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. С. 16.

² Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М.: Индрик, 2004. С. 22-23.

стать светлой, месяц поднимался на небо «посветить добрым людям и всему миру, чтобы всем было весело колядовать и славить Христа»¹. Противоречивость этого времени выражена в борьбе *света* как входящего в мир Христа и *мрака* как царства «адских» сил.

Ночь - это и время сил зла. Ведьма Солоха появляется буквально из мрака: «Тут через трубу одной хаты клубами повалился дым и пошел тучею по небу, и вместе с дымом поднялась ведьма верхом на метле»². Черту предоставляется последний шанс сделать что-то особенно гадкое и «которому последняя ночь осталась шататься по белому свету и выучивать грехам добрых людей»³. Черт как персонаж повести - не какой-то абстрактный черт, а черт определенный, черт со своей личной историей, тот самый Черт, что оскорбился на изображение кузнецом Вакулой сцен Страшного суда. Гоголевская ирония раскрывается еще и в том, что конфликт между Чертом и Вакулой не только религиозный и этический, но и эстетический.

Сам по себе Страшный суд - еще одно условно-предопределенное временное событие пусть и в выходящем за рамки сюжета, но все таки условном будущем, во время которого Черт будет избит «кнутами, поленами и всем чем ни попало»⁴. Таким образом у Черта появляется мотив помешать козаку Чубу пойти к дьяку на кутью и таким образом предотвратить встречу Вакулы с Оксаной, дабы насолить своему идеологическому противнику. Но это такое будущее, которое для всех участников конфликта является безусловным, обязательным к осуществлению, поэтому и так остра направленная на кузнеца ненависть Черта.

Время Поста в произведении противоречиво. С одной стороны, персонажи религиозны и *вечер* наполнен для них христианской символикой. Вот только используется эта символика в качестве светского повода для лени и празд-

¹ Гоголь Н.В. Ночь перед Рождеством // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинение и писем: В 17 т. Т. 1. М.-К.: Изд-во Московской Патриархии, 2009. С. 167.

² Там же.

³ Там же. С. 168.

⁴ Там же. С. 169.

ности, злоупотребления спиртным и любовных свиданий. Сам Черт является Вакуле, когда тот занимается хозяйственными делами: пытается вынести мешки якобы со *всякой дрянью*, что само по себе иронично, знал бы только Вакула, что *на самом деле* таится в этих мешках. Но не он один игнорирует религиозный смысл наступающей ночи: «Толпы толкавшегося народа были увеличены еще пришедшими из соседних деревень. Парубки шалили и бесились вовсю»¹. Отступление от христианских норм не является для автора чем-то предосудительным, поскольку поведение селян в праздник проистекает из народного двоеверия. Как подметил М.М. Бахтин, праздник и связанные с ним обычаи и поверья диктуют свою атмосферу веселья и раскрепощенности, выводят жизнь из ее обычной колеи и делают невозможное возможным².

Для гоголевской поэтики фантастического характерно плавное перетекание обычного времени во время мистическое. Подобные бесшовные стыки можно заметить и в «Сорочинской ярмарке», и в «Портрете», и даже в «Шинели», что особенно заметно, когда Акакий Акакиевич перемещается из мрака окраин на свет лучшей части Петербурга и возвращается обратно к *страшной пустыне* роковой для него *бесконечной площади*³.

Следует отметить, что Гоголь по-особенному относился и к народному календарю. Время для Гоголя неразрывно связано с художественным переживанием календарных событий. В гоголевском творчестве напрямую сходятся два отношения ко времени: народное, языческая сущность которого всякое событие превращает в примету, в знак чего-то руководящего судьбой и самой жизнью, и отношение литературно-христианское, которое полагает содержание и смысл жизни как закрытую от человека тайну будущего воскресения. Лучше понимать гоголевское отношение к смешению реального и мистического времени помогают

¹ Там же. С. 185.

² Бахтин М.М. Рабле и Гоголь: (Искусство слова и народная смешовая культура) // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худож. лит, 1975. С. 485.

³ Гоголь Н.В. Шинель. // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3-4. С. 134.

выписки, сделанные им из богословских и святоотеческих сочинений. «Возблагодарим Бога, возвестившего нам тайну воскресения, но и вместе положившего тьму закров ей», - этими словами заканчивается цитата из «Слова в день Воскресения Христова»¹, что указывает на важность для самого писателя сохранения Тайны будущего именно в мистическом смысле. Для него как христианина отведенное время жизни – время духовного подвига, а не праздности. Рисуя же свои персонажи вне строгой христианской доктрины, Гоголь изображает не только их наивность, но и неутомимый происк сил зла, готовых в любой момент использовать любой проступок верующего. Литератор прекрасно понимал двоеверную суть народной повседневности, о чем выразительно свидетельствуют его заметки «Земледельческие праздники», а именно: «с принятием веры христианской святые церкви на место языческих богов становится покровителями земледельческих занятий»².

Пластическое соединение времени повседневного, индивидуального и мистического можно заметить и в «Ночи перед Рождеством».

День, вечер, ночь, утро в повести – не только время обычное, характеризующееся суточным движением Земли. Время у Гоголя обычно имеет цветовую маркировку. Так, «роскоши летнего дня в “Сорочинской ярмарке” соответствует определенный колорит, - указывала А.В. Самышкина, - составленный из сочетания “небесной глубины” с блеском золота и драгоценных камней. В вечернем пейзаже преобладает гамма разнообразных оттенков огненного цвета, передающих последнюю вспышку солнца, преображающего все предметы»³.

¹ Гоголь Н.В. Выписки из творений Святых Отцов и Учителей Церкви. <О Воскресении> . // Гоголь. Полное собрание сочинений и писем. Т. 9. С. 124-125.

² Гоголь Н.В. Заметки о крестьянском быте. <Земледельческие праздники> // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем. Т. 8. С. 552.

³ Самышкина А.В. К проблеме гоголевского фольклоризма (Два типа сказа и литературная полемика в «Вечерах на хуторе близ Диканьки») // Русская литература. 1979. № 3. С. 68.

Но *вечер* имеет и значение разграничения обычного и мистического времени. В повести «Портрет» *вечер* также выступает неоднократно напоминанием о наступлении особенного периода: в самом начале повести описывается картина, на которой изображен «совершенно красный вечер, похожий на пожар»¹. Встреча с существом из портрета происходит тоже *вечером*: «Он [Чартков] не был никогда труслив; но воображение и нервы его были чутки, и в этот вечер он сам не мог истолковать себе своей невольной боязни»², а мистическое напряжение подчеркивается светом *месяца*, который «усиливал белизну простыни»³.

Для вечера же ключевое событие – *ужин*. Вспомним, что Вакула навещает Пацюка, когда тут ужинает. От одного несостоявшегося ужина у дьяка Прохора Никифоровича персонажи передвигаются к другому – у Солохи, тоже не вполне полноценному. В мифопоэтике Гоголя, как справедливо указывала Л.А. Софронова, ужин возвещает о предстоящей опасности, наступлении времени напряжения всех сил, поскольку в обычный ход жизни способны вмешаться потусторонние силы⁴. Отметим, что все самое страшное и в судьбе Акакия Акакиевича, и в судьбе персонажа, известного нам как «значительное лицо», случились также после *ужина*⁵. Интересно, что именно *отсутствующий ужин* вызывает у Чарткова сильное чувство голода, заглушить который он пытается рассуждением о том, что достоин большего: «Зачем я мучусь и копаюсь как ученик над азбукой, тогда как мог бы блеснуть ничем не хуже других и быть таким, как они, с деньгами»⁶. Стоит отметить, что *Вечер* и *ночь* в традиции романтизма, как правило, разнятся своим символическим наполнением. Если «вечера» затрагивают проблемы моральные и отличаются разговорно-поучительной интонацией, то «ночам» в большей

¹ Гоголь Н.В. Портрет. // Гоголь Н.В. Полное собрание... Т. 3-4. С. 65.

² Там же. С. 73.

³ Там же. С. 74.

⁴ Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя. Спб.: Алетейя, 2010. С. 239.

⁵ Гоголь Н.В. Шинель. С. 143-144.

⁶ Гоголь Н.В. Портрет. С. 73.

степени присуще обобщение философско-религиозных проблем¹.

Ночь перед Рождеством, Рождественский пост, Страшный суд в повести – отрезки времени мистического, обусловленного неотвратимой условностью. Изменить характер этого времени невозможно, но личное отношение к этому времени сказывается на персональной судьбе каждого персонажа. Черт оскорблен изображением своего участия в Страшном суде и решается мстить кузнецу. Другие персонажи не соблюдают религиозные требования и попадают в неприятные ситуации, связанные с проделками Черта. Наконец, сам Вакула оказывается в ситуации Фауста, готового продать душу нечистой силе.

Вечер у дьяка – время индивидуальное для Чуба и других участников вечеринки, которое все собравшиеся желают потратить на развлечения и удовольствия. Ни о каком соблюдении религиозных требований речи не идет. Такое поведение делает их беззащитными перед мстительной решимостью Черта. Один из персонажей оказывается способным даже видеть само преступление представителя нечистой силы – настолько сильным оказывается опьянение: «волостной писарь, выходя на четвереньках из шинка, видел, что месяц ни с того ни с сего танцевал в небе»². Уподобленный животному человек замечает нечистые деяния.

Вечер дома в одиночестве – время индивидуальное для ведьмы Солохи, которое она изначально планировала провести по своему усмотрению, но поскольку Черт украл месяц, чтобы помешать Чубу попасть к дьяку, то часть персонажей оказывается в гостях у этой привлекательной особы, «черт-бабы», как озорно величает ее Осип Никифорович³. Ее общество оказывается настолько заманчивым, что все несостоявшиеся участники вечеринки постепенно со-

¹ Сапченко Л.А. Литературная и фольклорно-мифологическая традиции в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» как циклообразующие факторы. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/1460/>. Дата обращения: 14. 06. 2021.

² Гоголь Н.В. Ночь перед Рождеством. С. 168.

³ Там же. С. 176.

бираются у нее и в конце концов оказываются все в той же тьме - во тьме угольных мешков, этой текстильной метафоре ада. Повезло одному козаку Свербыгузу: на него попросту не хватило мешков и Солоха выпроводила того в огород.

Как видно из приведенного сравнения, ничьи планам не суждено сбыться, поскольку нарушено *предназначенное* время *Вечера перед Рождеством*. Отдельно отметим отступление от *предназначенного* кузнецом Вакулой. Черета мелких, затем отягчающихся грехов – от лести и хвастовства к унынию и отречению от матери («Что мне до матери? Ты у меня и отец, и мать, и отец, и все что ни есть дорогого на свете»¹), гневу, буйству, клятвопреступлению («Ну Бог с ней! Будто только на всем свете одна Оксана»²), а затем и к мысли о самоубийстве («пропадай душа, пойду утоплюсь в пролубе»³) и готовности завязать отношения с Врагом, – все это приводит Вакулу на свидание с самим Чертом. Фактически, он, как и знаменитый Фауст, сам вызывает нечистый дух. Вот так это выглядит, например, у Гёте:

О дух, ты здесь, ты близок — о, приди!
Как сердце бьётся у меня в груди!
Всем существом, души всей мощным зовом
Я порываюсь к чувствам новым!
Явись, явись мне - я всем сердцем твой!
Пусть я умру - явись передо мной!⁴

Дерзость и страсть, поэтичность и незаурядное мастерство, которое признается самим Чертом – все это придает образу Вакулы несомненные фаустовские черты. Мотив продажи души Гоголь раскрывает по-романтически. Он не придает литературному сюжету народный орнамент – наоборот, наполняет фольклорное пространство философским содержанием, возвышая кажущееся наивным мало-российское простодушие до художественного откровения.

¹ Там же. С. 174.

² Там же. С. 181.

³ Там же. С. 186.

⁴ Гете И.В. Фауст. Драматическая поэма. Пер. Н. Холодковского. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1890. С. 23.

Вакула не только «силач и детина хоть куда», он искренний, честный, багородный, страстный, решительный, в его характере можно увидеть все черты идеального художника, какими они виделись лучшим поэтам-романтикам рубежа XVIII-XIX вв.

Движение Вакулы в художественном времени и пространстве произведения также имеет цветовую маркировку. При встрече с Оксаной он кажется ей грязным и грубым: «у тебя руки жестче железа. Да и ты сам пахнешь дымом. Я думаю, меня ты всю обмарал сажею»¹. Встрече с Чертом (который так же, судя по всему, перепачкан сажей, поскольку «весь был не белее трубочиста»²) сопутствует перетаскивание мешков с углем, которое только подчеркивает близость адского пламени, ведь именно этот Черт был славен в поджаривании грешников с таким удовольствием, «с каким обыкновенно баба жарит на Рождество колбасу»³. Черный цвет присутствует и в портрете Оксаны: у нее не только черные глаза, но и брови и косы⁴.

Попавшего же в Петербург к запорожцам Вакулу переодевают, чтобы предстать всем вместе перед царицей: «надевай же платье такое, как мы», и кузнецу достается зеленый жупан⁵. В описании сцены встречи во дворце преобладают яркие и пестрые цвета – желтый и золотой. Гоголь мастерски передает сиятельность атмосферы при дворе. Глаза «царствующей женщины» – голубые, у присутствующего на встрече Фонвизина, которого мы узнаем по упоминанию комедии «Бригадир», на кафтане перламутровые пуговицы⁶, сияет даже фигура Потемкина, ведь он щеточкой чистит бриллианты, «которыми были унижены его руки»⁷. В ответ на просьбу о «черевиках» Вакуле приносят «башмаки самые дорогие, с золотом»⁸.

¹ Гоголь Н.В. Ночь перед Рождеством. С. 174.

² Там же. С. 168.

³ Там же. С. 175.

⁴ Там же. С. 172.

⁵ Там же. С. 199.

⁶ Там же. С. 202.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

Возвращение же Вакулы в Диканьку окрашено в белый цвет. Пожилые женщины в церкви стоят в «белых намитках» и белых суконных свитках, мужики в белых и синих свитках¹. После свадьбы с Оксаной их хата становится самой яркой и запоминающейся, с красными ставнями, а на дверях изображены казаки с трубками в зубах. Совершив церковное покаяние, Вакула выкрасил «левый крылос зеленою краскою с красными цветами», но не забыл и про Черта, нарисовав его «такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо», а бабы пугали им своих младенцев, когда те расплакивались у них на руках: «Он бачь, яка кака намалевана»².

Утром, в Рождество, к обычной жизни возвращаются и все пережившие ночные мытарства персонажи. «Тихо побрел» к своей хате Голова, полный «христианских мыслей» о трагической судьбе Вакулы, а Чуб никак не может забыть вероломство Солохи и не прекращает ее бранить³. Оксана так же не может никак успокоиться: «все думала. И вся горела; и к утру влюбилась по уши в кузнеца»⁴.

А вот не испытывавшие искушения в Рождество ведут себя совершенно непотребно: толстая ткачиха дерется с дьячихой, к ним присоединяется «баба с фиолетовым носом»⁵.

Победой над Чертом Вакула сумел преодолеть «испорченное» им самим «срочное» время. Благодаря этой победе удалось и заполучить в жены Оксану. Помирился он и с ее отцом козаком Чубом, которого теперь называет «батькой». Именно яркий, красивый, новый вид одежды Вакулы буквально заманивает Чуба и вынуждает того согласиться на свадьбу дочери с кузнецом: «Чуб немного подумал, поглядел на шапку и пояс: шапка была чудная, пояс также не уступал ей»⁶.

И сложная устроенность художественного времени, и выверенное до полутона использование напоминающего игру цветового символизма, и изящное использование не

¹ Там же. С. 205.

² Там же. С. 208.

³ Там же. С. 205.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 203-204.

⁶ Там же. С. 207.

просто фольклорных элементов, но самого духа народного, выражающегося и в непобедимом оптимизме, и в искренней и даже наивной вере в потусторонние силы, по меткому выражению Г.А. Гуковского, ведущих себя как «обыкновенные деревенские обыватели»¹, - все это позволило Гоголю создавать уникальный поэтический мир повести, который содержит в себе еще много неразгаданных вопросов и тайн.

A. V. Ustinov

The setting in the story of N. Gogol "The Night Before Christmas"

The article examines the peculiarities of the setting and its connection to the poetic work, especially the symbolism of color, in the novel "The Night Before Christmas" by N. Gogol. The author has identified and described a special form of artistic time - conditionally-determined time, interpreted as urgent time, which is characterized by a given need for the characters to perform specific actions for a certain time.

Keywords: *N. Gogol, Russian literature of the first half of the 19th century, literature of romanticism, folklore, the setting.*

ОБ АВТОРЕ

УСТИНОВ Алексей Валерьевич, кандидат филологических наук, независимый исследователь. Email: 1013801@mail.ru

¹ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.- Л.: Гос. изд-во художеств. лит., 1959. С. 54.

**«...но не позже полуночи»¹: категория времени
в британской готической новелле**

Время в готической новелле предстает в разных ипостасях — суточное и календарное, биографическое, историческое, мифологическое циклическое время, которое резонирует с современными страхами перед пошедшей вспять эволюцией. С учетом одновременно традиционности и огромной вариативности жанра изучение его темпоральных особенностей становится особенно актуально.

Ключевые слова: готическая новелла, время, жанр, нарративный принцип, повествовательная рамка.

Цитата, приведенная в заглавии этой статьи, взята из маленькой новеллы-фантазии М. Р. Джеймса *After Dark in the Playing Fields* (1924; буквально «На спортплощадке после наступления темноты»² - существуют русские литературные переводы, но весьма неточные). Герой новеллы, побеседовав с весьма вздорной говорящей совой, сообщает читателю, что любит приходить на эту самую спортплощадку, когда стемнеет, но, боже упаси, не после полуночи. Джеймс был большой мастер классической истории с привидениями и даже в этом явно шуточном тексте играл с определенными конвенциями поздней готики, в том числе с представлением о времени. О времени и пойдет речь далее, с опорой на разные тексты, считающиеся классикой жанра — речь идет о поэтике жанра, его структурных основах, канонизированных мастерами: М. Р. Джеймсом, Эдвардом Фредериком Бенсоном и другими.

Здесь сходятся несомненные фольклорные корни готической новеллистики и актуализация страха перед возвращением прошлого, перед обратимостью смерти, перед пошедшей вспять эволюцией, характерного для середины XIX столетия, способствовавшие расцвету жанра и сохранившегося в нем даже тогда, когда страх этот отошел на задний план.

1 James M. R. *Ghost Stories*. London: Penguin Books, 1994. P. 349. (перевод мой. А. А.)

2 *Ibid.* P. 346-349.

Готическая новелла действительно обильно заимствует из фольклора — не только сюжетный фонд, но и определенные нарративные принципы, а главное, она удивительно стабильно сохраняет ритуальный компонент. Не только появление сверхъестественных существ, но и рассказывание историй про них традиционно привязано к определенным календарным моментам (дню Всех Святых, Рождеству) и к времени суток — когда стемнеет, ближе к полуночи. На это и намекал рассказчик у Джеймса — вечером царит сказка, жутковато-забавная, а в полночь выходит такое, что лучше уж вредные болтливые птицы. Естественно, от читателей готических новелл не требуется наивной веры в полночные ужасы, речь идет о создании определенной атмосферы. Недаром многие подобные тексты снабжены развернутой повествовательной рамкой, имитирующей устный рассказ, например, под вечер у очага, чтобы сразу и уютно, и жутко.

И литературные призраки имеют обыкновение вести себя согласно давней традиции — если они вдруг разгуливают при свете дня¹, как в веселых рассказах Бэнгса, это воспринимается как странность, аномалия, комическая несуразица (у Бэнгса призрака можно даже заморозить, если понадобится²). В принципе, здесь наблюдается непрерывное наследование — сначала фольклор, потом романы и баллады рубежа XVIII-XIX веков, потом новеллистика. Разница лишь в оформлении — в новеллах представление об опасном времени и времени рассказывания историй отрефлексировано, авторы лучших образцов очень хорошо понимают, что и зачем они делают. Есть замечательный рассказ Бенсона, опять с труднопереводимым названием — *Between the Lights*³ (1912), это идиома, обозначающая сумерки и подчеркивающая промежуточный, лиминаль-

1. Bangs J. K. *The Exorcism that Failed // Ghosts I Have Met and Some Others*. New York and London: Harper & Brothers Publishers, 1902. P. 57-108.

2. Bangs J. K. *The Water Ghost of Harrowby Hall // The Water Ghost and Others*. New York.: Harper & Brothers Publishers, 1894. P. 1-19.

3. Benson E. F. *The Collected Ghost Stories*. N.Y.: Carroll & Craf Publishers, Inc., 1999. P. 123-131.

ный характер этого времени суток. Бенсон автор поздний, очень вдумчивый, и он собирает, причем очень аккуратно, без нарочитости, все конвенции, включая те, что касаются времени.

Друзья собираются на Рождество и вечером рассказывают истории с привидениями, история хозяина дома — не выдумка, она началась год назад тоже под Рождество. Календарный цикл замыкается, время сворачивается в точку. Нечто похожее происходит и с биографическим временем — герои снова чувствуют себя детьми в атмосфере игры и праздника. Детство имеет здесь еще одну важную коннотацию: хозяин дома, Эверард, говорит, что самые страшные кошмары — из детства, потому что они нечеткие, толком не понимаешь, чего бояться (здесь работает важный нарративный принцип — готическая новеллистика полна такими смутными кошмарами, пробуждающими воображение читателя).

Очень интересен финал: Эверард заканчивает рассказ и говорит гостям, что, кажется, звонил колокольчик. Скорее всего, их просто позвали к обеду, но эта прозаическая деталь, вторгающаяся в атмосферу пугающей тайны, явно отсылает к колокольному звону, который в старых текстах, в фольклоре разгоняет нечисть.

Бенсон моделирует ситуацию, в которой время, если так можно выразиться, сжимается в точку. Рифмуются два Рождества, время рассказывания и время самих событий совмещаются волей искусного повествователя, заставляющего слушателей пережить все еще раз вместе с ним — и потому колокольчик не просто прерывает беседу, но вырывает всю компанию из мира страшной сказки в мир обыденности. Здесь перед нами сразу и циклическое время, календарно-мифологическое, и точечное, конденсированное, исключающее различие между прошлым и настоящим, протяженность и историческое измерение.

Это, конечно, поздний и очень изысканный, рефлексивный текст — хотя сам принцип сворачивания, закольцовывания времени практически универсален для готической новеллистики. Посмотрим, как все работает в кано-

ничнейшем из канонов — джеймсовском «Альбоме каноника Альберика» (*Canon Alberic's Scrapbook*, 1893)¹.

Здесь присутствуют сразу два временных измерения — историческое и суточное. Точное время встречи героя со сверхъестественным не указывается, но совершенно очевидно, что действие происходит ночью. Антиквар приезжает в старинный городок и выкупает подшивку рукописей, потом удаляется в гостиницу посмотреть ценное приобретение, по неосторожности снимает крест (чего ему категорически не рекомендовали делать) и видит, как на стол лезет чья-то жуткая лапа — это ожило чудовище с картинки в рукописи.

По сути дела, это схождение различных слоев пространственно-временного и смыслового континуума в одну точку. Изображение воплощается в реальность, колдовство средневекового каноника реализуется в современности, и все это происходит в особенное время, ночью, в особенном месте — старинном городке, в темной комнате. У этой точки перехода на самом деле два источника: мифологическая модель времени и присущий викторианской эпохе страх перед возвращением прошлого. Текст написан уже в последние годы столетия, но, напомним, модель оказалась на удивление устойчивой.

Не менее устойчива и фольклорная топка. Чудовище появляется, прибегают слуги, застают перепуганного книжника и сидят с ним до рассвета, а на рассвете он отправляется выяснять, что же произошло. Видимо, и слуги, и протагонист воспринимают, пусть и неосознанно, ночь как опасное время — а на рассвете злые силы должны исчезнуть. Для готической новеллы важно, что такая «подшивка» есть и у читателя, и он будет в нужные моменты замирать и тревожиться. Это поэтика узнавания: мы понимаем, что случится что-то жуткое и сверхъестественное, и даже угадываем многое по разбросанным в тексте подсказкам, узнаваемым тропам, а дело автора — выстроить из знакомых элементов максимально изящную конструкцию, вводя новизны ровно столько, чтобы было интересно, но сама конструкция не деформировалась и не сломалась.

1. James M. R. *Ghost Stories*. Lnd.: Penguin Books, 1994. P. 11-20.

Даже в известном рассказе «Гравюра» (*The Mezzotint*, 1904)¹, где странно ведет себя гравюра из одной коллекции, все вроде бы аккуратно встроено в картину нравов современных ученых, тайминг указан почти педантично (кто-то приехал ровно в семь или в поддесятого и т. д.), но можно легко установить, что все странное и пугающее случается именно ночью. Сначала один герой заметил подозрительное, засидевшись допоздна (а утром, когда все видится буквально в ином свете, рассказал коллегам), потом собрался целый консилиум — опять-таки под вечер. И слуга утверждает, что по ночам изображение ведет себя непонятно. На гравюре тоже изображена ночь — лунная ночь. То опять всплывает традиционное представление о ночной активности призраков и совпадает суточный цикл в двух временных планах: изображенном на гравюре и внеположном ей.

Но один элемент порожден уже исключительно девятнадцатым столетием — это присутствующее в довольно большом количестве текстов время биографическое. У того же Джеймса в новелле «Утраченные сердца» (*Lost Hearts*, 1893)² очень типичный пример: все страшное и невероятное происходит, когда герою лет двенадцать — причем почти по сценарию страшной сказки про детей в доме злого волшебника. Когда Стивен становится взрослым, ему показывают материалы расследования смерти мистера Эбни, того самого злокозненного персонажа, и выглядит это как обычное, пусть и довольно причудливое, уголовное дело, оставшееся, впрочем, нераскрытым — от детектива готическую новеллу отличает как раз принципиальная невозможность поймать виновного и привлечь к ответу. Но важно то, что мир сказки сменяется миром рационально устроенным, в котором действуют следователи и судейские чиновники — и в этом мире живет повзрослевший герой. Однако Стивен остается при своем мнении относительно сути произошедшего — познания взрослого юноши сталкиваются с воспоминаниями детства. Вообще дети периодически становятся героями готических новелл — в силу представления об их чрезвычайной восприимчивости и

1 Ibid. P. 30-39.

2 Ibid. P. 21-29.

богатой фантазии, а здесь еще и возникает двойная перспектива: детство и взросление, злое чудеса и юридические казусы. Это гносеологическая неопределенность, свойственная данному жанру: невероятное происшествие было давно, и можно попробовать объяснить его рационально, а можно поверить собственным воспоминаниям больше, чем премудрым юристам. А дистанция во времени делает невозможным выбор между разными версиями и, парадоксальным образом, придает правдоподобие фантастическому рассказу — получается, что это было давно, подсвечено живым воображением героя в детстве и окутано сказочным, пусть и жутковатым, флером.

Интересная, хотя и несколько отдельная тема — история в готической новеллистике. Здесь присутствует сразу две линии: антикварный интерес к прошлому и эксплуатация страха перед его возвращением.

Есть целое направление — антикварная готика (М. Р. Джеймс и Артур Грей фактически только такое и писали, а многие авторы — хотя бы периодически). Здесь прошлое воссоздается максимально бережно и точно, вплоть до стилизации, до мелких деталей, только это не прошлое исторической беллетристики, а история, какой она могла бы быть, если допустить эпизодическое вторжение сверхъестественных сил. Это допущение влечет за собой и другие — те же ссылки, цитаты, подробности, поданные максимально правдоподобно, едва ли не по всем правилам научной литературы, могут оказаться фиктивными. Часто это игра для своих: Артур Грей любил писать истории, изобилующие реальными деталями, которые в какой-то момент начинают перемежаться с чистой выдумкой, так что не успеет читатель опомниться, а неспешное историческое повествование уже оборачивается готической новеллой. Здесь прослеживаются традиции романа тайны и ужаса, показывавшего иные времена и иные страны, мир, отличающийся от окружающей читателя повседневности, мир жутковатых возможностей. Новеллистика создает свою версию странного мира, но более прозаичную и уютную, напоминающую картинку с подробностями, которые интересно рассматривать. Известный рассказ Грея «Чернокнижник» (*The*

Necromancer, 1919)¹ - законченный образец такой стратегии. Нам показывают родной для автора и его друзей Кембридж, но несколько веков назад, и когда некий математик погибает при загадочных обстоятельствах, этому, согласно правилам жанра, тут же находятся два объяснения. То ли правда почтенный ученый муж был колдун и обернулся черным котом, то ли невежественный и суеверный сосед принял формулы за магические знаки и все неправильно понял. Здесь та же схема, что и при сопоставлении точек зрения взрослого и ребенка, только в основании ее мысль, что в прошлом люди видели мир иначе, и колдовство для них было такой же реальностью, как черные коты и Кембриджский университет. В исторической новелле нам бы рассказали, к примеру, о суевериях семнадцатого века, приведших к неприятным последствиям, а здесь грань между разными способами восприятия реальности становится проницаемой.

Страх же перед вторжением прошлого в настоящее связан с научной мыслью и социополитическими реалиями эпохи. Дарвин показал, что человек не всегда был человеком (а значит, думает испуганный обыватель, может, снова перестать им быть), а тем временем пошатнулись границы империи, населенные почти первобытными народностями (архаика оказалась совсем рядом, можно сказать, в опасной близости). Это породило целый пласт историй с привидениями, из наиболее широко известного — Джон Бакан, Мейчен, Ричард Марш, многое из того, что сейчас классифицируется как колониальная готика. Но здесь отчасти актуализируется куда более древняя, восходящая опять-таки к мифу и фольклору, модель: идея обратимости смерти. Что происходит, когда появляется призрак? Смерть оказывается в некотором смысле обратимой, не окончательной. Здесь же ситуация примерно та же, только обратимой оказывается не смерть отдельной персоны, но конец эпохи или культуры. Так, у Бакана в новелле «Дубрава Асхарты» (*The Grove of Ashtaroth, 1912*)² возрождаются дре-

1 Gray A. ("Ingulphus"). *Tedious Brief Tales Of Granta and Gramarye*. Cambridge, 1919. P. 28-36.

2 Buchan J. *The Moon Endureth. Tales and Fancies*. – Lnd.: Hodder and Stoughton, 1912. P. 141-171.

мавшие в древнем храме силы и заставляют современного человека предаваться архаичному экстатическому культу.

Последний пример — снова новелла Джеймса, «Граф Магнус» (*Count Magnus*, 1904)¹. Здесь работают сразу несколько описанных выше тенденций. Ученый краевед случайно вызывает из могилы графа-чернокнижника: работает совершенно фольклорная логика сюжета про вторжение в запретное пространство, но если для сказки это абсолютно нормально, в сказочном мире просто иначе не бывает, то здесь сюжет строится именно на несовместимости нормальной рациональной современности с миром страшных чудес. Герой попадает в особенное место, где словно открывается портал в прошлое, сам он невольно начинает вести себя как герой сказки про нарушение запрета, а живший в семнадцатом веке чернокнижник выходит из гроба и начинает преследовать его по современной Европе. Так сочетаются обратимость смерти и обратимость исторического прошлого — последнее, кстати, подчеркивается параллелизмом вставного повествования и основного сюжета новеллы. Старый крестьянин рассказывает быличку об очередном пробуждении графа, а злоключения краеведа рассказаны так, что фактически становятся второй версией, расширенным повтором этой истории. Архаическое возвращается, находит новое воплощение, настигает и губит современного цивилизованного человека, который оказывается в этой ситуации совершенно бессилён.

Время в готической новелле предстает в разных ипостасях — суточное и календарное, биографическое, историческое, часто совмещаются разные модели — например, герой в разные периоды жизни или в разных ситуациях переходит от одной модели к другой. Очень активно работает мифологическое циклическое время, которое периодически входит в резонанс с современными страхами перед прошедшей вспять эволюцией. И, наконец, представляет интерес ритуальный компонент готической новеллистики — повествовательная рамка часто имитирует устный рассказ в определенной обстановке, приуроченный, например, к Рождеству и к позднему часу, когда, как прежде считалось,

1 James M. R. *Ghost Stories*. London: Penguin Books, 1994. P. 64-74.

людей навещают таинственные и не всегда добрые силы. Правда, очевидно, что в литературных ghost stories этот элемент служит созданию особой атмосферы, не только пугающей, но и уютной — когда-то в связи с культом домашнего очага, а в наши дни (есть совсем недавние тексты и экранизации, в духе Ghost Stories for Christmas) в связи с актуализацией ностальгического эдвардианского мифа.

Вообще не только время, но и весь хронотоп готических новелл заслуживает подробного изучения: с учетом одновременно традиционности и огромной вариативности жанра этот момент становится особенно актуален.

A. A. Lipinskaya

'... before true midnight': Time in British Ghost Story

Time in ghost stories is quite multifaceted – daily, seasonal, biographical., historical and, at last, mythological which resonates with the contemporary fears of the reverse evolution. Ghost story as a genre is both traditional and extremely diverse, so it is important to understand how time is represented in it.

Key words: ghost story, time, genre, narrative principle, narrative frame.

ОБ АВТОРЕ

ЛИПИНСКАЯ Анастасия Андреевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков СпбГЛТУ им. С. М. Кирова.

А. Ю. Сорочан

**Время живых и время мертвых:
Дж. К. Бэнгс и Содружество Теней**

В статье рассматривается цикл повестей американского писателя Джона Кендрика Бэнгса, посвященный смертному существованию исторических и литературных героев. Писатель изменил фантастику о послежизни, внося в нее совершенно новое художественное толкование времени.

Ключевые слова: Дж. К. Бэнгс, фантастика, послежизнь, время, литературные герои

Американский редактор, драматург, поэт и прозаик Джон Кендрик Бэнгс родился в 1862 г. в весьма почтенном семействе. Осенью 1879 г. Бэнгс поступил в Колумбийский колледж, и здесь почти сразу же стал одним из ведущих авторов неофициального журнала «Acta Columbiana»¹. Годы, проведенные в колледже, сформировали его творческую манеру и позволили установить необходимые дружеские и литературные связи. Следует заметить, что в колледже никто не преподавал литературу; Бэнгс много читал, в 1880-м г. совершил поездку в Великобританию и осмотрел многие историко-литературные достопримечательности. В то же время он увлекся творчеством Э. А. По (с которым был немного знаком отец будущего писателя) — и это влияние также заметно в наследии Бэнгса.

По окончании учебы Бэнгс стал постоянным автором одного из лучших тогдашних юмористических еженедельников, «Лайф», созданного Джоном Эймсом Митчеллом. Университетский юмор пришел в журналистику — и многие выпускники Колумбийского колледжа печатались в еженедельнике постоянно. Довольно резкая социальная сатира нашла отклик у читателей — но если бы дело ей и ограничивалось, вряд ли сочинения Бэнгса представляли бы интерес сегодня.

¹ Основным источником биографических сведений является книга: *Bangs F. H. John Kendrick Bangs, humorist of Nineties*. New York: Alfred A. Knopf, 1941.

После этого Бэнгс создает сразу несколько юмористических книг, пишет для театра и начинает работать в «Харперс мэгезин», где он добился наибольших успехов. Этот период — с 1888 по 1901 гг. — считается наиболее интересным в жизни Бэнгса; дело не только в литературной продукции, но и в сотрудничестве с Артуром Конан Дойлом, Редьярдом Киплингом и Марком Твенем, тексты которых Бэнгс публикует в журнале. Бэнгс вел активную литературную жизнь — он был членом нескольких писательских клубов, устраивал приемы в честь Конан Дойла, Холла Кейна, Энтони Хоупа и Джеймса Барри. Основу репутации Бэнгса создавали юмористические тексты, но в «Харперс» печатались не только и не столько они. С 1891 по 1894 гг. он опубликовал в еженедельнике пятнадцать рассказов о призраках — веселых и в то же время драматических. Критики рассуждали о том, что призраки исчезают под воздействием «новейших научных методов». Однако Бэнгс доказывал живучесть этих персонажей, помещая их в самую удивительную обстановку. Первая книга рассказов о привидениях вышла в 1894 г. с иллюстрациями А. Б. Фроста, одного из лучших графиков-юмористов того времени. Заглавный рассказ «Водный призрак Харроуби-Холла», до сих пор считается классикой литературы сверхъестественного. Традицию юмористических историй о призраках в Америке заложил еще Вашингтон Ирвинг; Бэнгс первым составил целый сборник на эту тему. Призраки наделены яркими характерами, у них свои цели и интересы, они опасаются «научного метода» — и в то же время проявляют к нему интерес.

Нет смысла перечислять все книги Бэнгса: в 1890-х гг. их выходило довольно много, в 1900-х он продолжил самые известные свои серии — об Идиоте и о «Плавучем доме».

Именно повесть «Плавающий дом на Стиксе» стала главным вкладом Бэнгса в историю фэнтези и научной фантастики. Бэнгс создал идеальную модель для многих историй с участием знаменитых покойников, будь то описание послежизни или существования на других планетах. Сходство «Плавающего дома...» с «Приключениями Гекльберри Финна» бросается в глаза; очевидно и влияние Бэнгса на У. Д. Хауэллса («Виденное и невиденное в Стратфорде-на-Эйвоне»), Торна Смита, Филипа Хосе Фармера («Мир Реки»), Йена Уотсона (трилогия «Темное течение»), Пола Макоули

(«Слияние») и многих других авторов¹. К сериалу о Плавучем доме («Плавучий дом...» (1895), «В поисках плавучего дома» (1897), «Заколдованная пишущая машинка» (1899), «Мистер Мюнхаузен» (1901)) примыкает также любопытная повесть о вторичной реальности «Взбунтовавшаяся героиня». Сам Бэнгс считал эту небольшую книжку своим лучшим произведением, но публика не оценила изысканную пародию на социальные романы.

Разумеется, идея посмертного существования – не изобретение автора этой книги. В большинстве религий и мифологии мы находим утверждение о том, что смерть – это не конец всему. Теория реинкарнации, существование призраков, концепция астрального мира, образы Рая и Ада – всё это в самых разных вариантах знакомо исследователям представлений о вечной жизни. И все же в истории описаний посмертного существования книги Джона Кендрика Бэнгса занимают особое место.

Попробуем разобраться, почему так произошло. Описание царства теней достаточно обстоятельны уже в античной литературе. Сошествие в Аид – основа сюжета шестой книги «Энеиды» Вергилия, на которую ссылается Бэнгс. Около города Кумы, неподалеку от Везувия, на склоне горы, находится пещера, вход в царство мертвых. Вместе с Сивиллой Эней, снабженный волшебной золотой ветвью, совершает нисхождение в загробный мир, описанный потом с большой обстоятельностью. На пути Энея – различные чудовища. Харон перевозит его через реку Ахерон, он усыпляет пса Цербера. В Тартаре испытывают муки мифологические персонажи, грешники, бунтовщики, безбожники. Центральный эпизод – встреча с тенью отца Анхиза, праведника, находящегося в раю. Осчастливленный приходом сына, он произносит знаменитую речь:

Значит, ты все же пришел? Одолела путь непосильный
Верность святая твоя? От тебя и не ждал я иного².

¹ См. об этом: Clute J., Grant J. *Afterlife* // Encyclopedia of Fantasy. 1997 [Электронный ресурс:] <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=afterlife> (дата обращения: 01.07.2021).

² Перевод С. А. Ошерова цитируется по изданию: *Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1979. С. 240.

Эней, услышавший пророчество о будущем величии Рима, встречает в Аиде и других великих людей; среди них – римский царь Тарквиний; патриции Деции и Друзы; Торкват, победитель галлов, напавших на Рим; Гракхи, народные трибуны; легендарный тираноборец Луций Брут. Этот мотив встреч и предсказаний, впрочем, уже присутствовал у Гомера (в 11-й песне «Одиссеи», где герой посещает царство мертвых, беседует с тенью матери, с боевыми друзьями – Агамемноном, Ахиллом); он получит развитие в дальнейшем, прежде всего в «Божественной комедии» Данте.

Наибольшей известностью из всех античных описаний Аида пользовались «Диалоги в царстве мертвых» Лукиана из Самосаты (125–192 н.э.). Скептицизм автора отразился в ироничных, насмешливых, подчас разоблачительных текстах:

Гермес. Не сосчитать ли нам, перевозчик, сколько ты мне должен? А то у нас опять из-за этого выйдет ссора.

Харон. Сосчитаем, Гермес. Лучше это, наконец, установать, – тогда и забота с плеч долой.

Гермес. По твоему поручению я принес тебе якорь за пять драхм.

Харон. Много запрашиваешь!¹

Форма беседы утвердилась в литературе надолго – особенно ярко это проявилось в XVIII в., когда моральный авторитет умерших позволял им произносить поучения – или разъяснять смысл актуальных политических, социальных или культурных реалий. Довольно много написано о диалогах мертвых в русской литературе; классическая статья Ю. Лотмана и Б. Успенского о «Происшествии в царстве теней» Семена Боброва памятна филологам²; жанр диалогов используется в литературном конфликте для решения важных для автора проблем – для «обиженного» Боброва ан-

¹ Перевод С. С. Сребрнова цитируется по изданию: Хрестоматия по античной литературе: В 2 т. Т. 1: Греческая литература. М.: Просвещение, 1965. С. 567.

² См.: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или судьбина российского языка» – неизвестное сочинение Семена Боброва) (1975) // Успенский Б. А. Избранные труды. М., 1994. Т. 2. С. 331–567.

тичные герои становятся единомышленниками. Карамзинистов этот выпад против «нового слога» сильно задел, о чем свидетельствует поэма К. Н. Батюшкова «Видение на берегах Леты». Бобров выведен там в самом неприглядном виде (под именем пьяницы Бибриса), а его ярко метафорическая строка «Се ружей ржуща роца мчится» приведена в «Видении на берегах Леты» (в нарочито искаженном виде — «Где роца ржуща ружий ржот») как образец пиитической «темноты» и просто бессмыслицы¹. В поэме в загробную жизнь переносятся все литературные счеты: в Лете топится ряд писателей, имена которых принято ассоциировать с литературным сообществом «Беседа любителей русского слова».

Сама традиция оказалась довольно живучей, как ни парадоксально ни прозвучит это слово в подобном контексте, но Бэнгс как раз решительно вышел за ее рамки.

В конце XIX в. описание послежизни в англоязычной литературе связано с двумя значимыми системами представлений. Посмертные переживания интерпретируются в терминах спиритуализма, как в романах Г. Р. Хаггарда или в бестселлере Мэри Корелли «Душа Лилит» (1892). Чистилище становится викторианским аналогом «затерянного мира», как в книге Р. Х. Райта «Внешняя тьма» (1906) или во многих псевдо-реалистических описаниях посмертного опыта. Второй вариант – своеобразная фэнтезийная версия послежизни; в 1886 г. вышла известная книга Эндрю Лэнга «Письма мертвым авторам», в которой после смерти гении продолжают свои литературные занятия. Может показаться, что Бэнгс не вносит в эту схему, неоднократно повторенную впоследствии, ничего нового.

Однако...

Современники отметили сходство первой книги Бэнгса с диалогами Лукиана, где Диоген, беседующий с Хароном и другими героями, выражает вольные, во многом современные взгляды. Книга Лукиана неоднократно переиздавалась в США, причем исследователи подчеркивали ее близость к «Лягушкам» Аристофана, где царство Плутона тоже ожива-

¹ Кошелев В. А. Константин Батюшков. Странствия и страсти. М.: Современник, 1987. С. 87–90.

ло за счет бурлеска и буффонады¹. Комедия должна была развлекать, диалог – поучать; на стыке этих двух традиций возникает специфическое сочинение Лукиана.

Но ни у Аристофана, ни у Лукиана мы не найдем последовательного сближения «того» и «этого» мира; Аид живет по иным законам и там важны иные ценности. А у Бэнгса мир иной максимально очеловечен, призраки пьют вино, слушают музыку и рассуждают о страховании и авторских правах; они существуют во времени, а не воспроизводят раз и навсегда заданные модели поведения. И великие покойники не становятся топливом для адского костра; в литературной истории царство мертвых впервые предстает настолько светлым и, не побоимся этого слова, уютным. Критики сравнили повесть с «Орфеем в аду» Оффенбаха; однако в знаменитой опере вторжение было лишь временным, а счастье ожидало не смертных людей, а мифологических персонажей.

Причину популярности книги в Америке видели и в другом: американская литература медленно избавлялась от «теологических ужасов» и старые книги, вроде «Судного дня» Майкла Уиггсворта, уступали место другим, в которых религиозные вопросы трактовались не с суровой кальвинистской точки зрения, а более светски. И вот в повести Бэнгса ужасы ада были, наконец, осмеяны, и она стала символом новых религиозных воззрений. Есть забавная история о встрече Бэнгса с методистским священником; тот не мог решиться на брак, но прочитав «Плавающий дом» и решив, что ад – веселое место, наконец-то женился.

В предисловии ко второму изданию Бэнгс писал, что идея книги сама нашла его. Это почти соответствует истине. Друг-англичанин пригласил писателя прокатиться на пароме из Лондона в Хенли-на-Темзе. Бэнгс ответил с сожалением, что единственным путешествием такого рода для него станет плавание на пароме по Стиксу. Тут же появилась и идея. Бэнгс уже опубликовал рассказ «Клуб призраков». Именно там Дэви Крокет беседует с Ноем, а доктор Джонсон пикируется с царем Соломоном. Там же изображено и столкновение Наполеона с Веллингтоном,

¹ *Bangs F. H. John Kendrick Bangs. P. 163–164.*

который не может ответить на вопрос, как ему удалось выиграть битву при Ватерлоо – знает он об этом не больше Наполеона. Но в рассказе не было такого очаровательного места действия, как плавучий дом, и старые диалоги были частично перенесены в новую обстановку:

«— Ну, — сказал Бэкон, пожав плечами, словно результаты спора были ему не важны, — думайте, как хотите. Сегодня Шекспир ничего не стоит, поэтому зачем ссориться? Я написал “Гамлета”, и Шекспир это знает. Все это знают. О, идет сэр Уолтер Рэли. Предоставим дело ему. Он знал всё об этой истории.

— Никому я не буду ничего предоставлять... — утрумо буркнул Шекспир.

— Что за шум? — спросил Рэли, который занял стул у подставки для киев. — Обсуждаете политику?

— Нет, — сказал Бэкон, — это старый вопрос об авторстве “Гамлета”. Уилл, как обычно, утверждает, что сам его написал. Потом он скажет, что это он написал Книгу Бытия.

— Ну, а что если это он? — рассмеялся Рэли. — Мы все знаем Уилла и его шуточки.

— Бесспорно, — вставил Нерон, — но вопрос о “Гамлете” так волнует его, что мы бы хотели раз и навсегда установить, кто же написал пьесу. Бэкон говорит, вы знаете»¹.

Веселые истории из Аида публиковались в «Харперс уикли» с августа 1895 г.; книга вышла в конце ноября, в январе и феврале 1896 г. она возглавляла списки бестселлеров в «Букмене», потеснив роман «Трильби» Джорджа Дюморье (о нем есть веселые комментарии во второй повести Бэнгса) и книги Йена Макларена. Повесть о «Плавучем доме» стала самой популярной американской юмористической книгой 1890-х гг.

Религиозные издания первоначально восприняли ее с подозрением, критики рассуждали о несерьезном изображении будущей жизни, о неуместности юмора и об оскорблении памяти предков (вспомнили и о происхождении Бэнгса, о его деде, великом богослове Натане Бэнгсе и т. д.)

¹ Бэнгс Дж. К. Плавучий дом на Стиксе. Б. м.: оПУС-М, 2019. С. 21–22. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

Но подобные отклики были немногочисленны, в основном книга произвела положительное впечатление – во многом благодаря прекрасно воссозданной атмосфере клуба. Бэнгс и раньше писал «клубные» истории, но в этой повести замкнутость клубной жизни изображена довольно оригинально, и мы попадаем в «домашнюю обстановку» хорошо известных исторических лиц. И свой клубный опыт писатель использовал весьма оригинально. «Ночь рассказчиков», где председательствовал доктор Джонсон (именно там Иона требует законодательно запретить барону Мюнхгаузену использовать в рассказах его персонального кита), явно описана под впечатлением аналогичных вечеров, которые устраивались в клубе «Олдайн». Бэнгс был его членом, а в воспоминаниях Роберта Бриджеса, члена клубного комитета, речь идет о таких мероприятиях.

Критики спорили, следует ли считать «клубный юмор» Бэнгса английским или американским; победила вторая точка зрения¹. Дело не только в иллюстрациях, но и в том, что юмор писателя, в котором больше воображения, чем фантастики, больше действия, чем словесных эффектов, тяготеет к американской традиции. Это не мешало некоторым англичанам восхищаться «Плавающим домом». Киплинг читал повесть во время путешествия из Америки в Англию в 1896 г. и выразил Бэнгсу свое восхищение, хотя и пожалел, что на страницах книги не нашлось места ни Карлайлу, ни Теннисону. Глава, в которой Барнум и Ной рассуждают о современных и допотопных животных, привлекла внимание Киплинга; знакомство с рассуждениями Бэнгса отразилось в его сказках и рассказах.

Бэнгсу повезло с иллюстратором – Питер Ньюэлл, постоянно работавший в «Харперс», прекрасно понял специфику книги и очень быстро сделал свою работу. В феврале 1897 г. писатель и художник снова объединились – в «Харперс уикли» началась публикация повести-продолжения. Книга вышла в мае и тоже стала бестселлером; на сей раз Бэнгс более тщательно продумал сюжет, однако вторая повесть не привлекла такого внимания, как первая. Некоторые ожидали, что создатель Шерлока Холмса будет возмущен

¹ *Bangs F. H. John Kendrick Bangs. P. 165–166.*

тем, что его герой стал «тенью среди теней». Хотя Дойл убил знаменитого сыщика в 1893 г., вопросы литературной этики оставались довольно значимыми. Дойл уже начал несколько дел из-за «незаконного» использования имени Холмса (позднее, кстати, создатели комикса о сыщике Шерлоке столкнутся с противодействием писателя и, чтобы избежать преследования, начнут сериал о детективе Хаукшоу, который в 1910-х гг. станет немисливо популярным – имя Хаукшоу появилось в театральных постановках второй половины XIX в., именно оттуда и взял его Бэнгс). Но посвящение польстило Конан Дойлу: «Я начинаю надеяться на бессмертие – теперь, когда обретаю его на страницах вашей книги»¹. Возможно, Дойла заинтересовали и некоторые темы, затронутые в повести – «новые женщины», мужские и женские клубы, расцвет детективной литературы, традиция морских приключений в новую эпоху...

«— Как ваше имя? Как ваше имя? — доносилось со всех сторон.

Незнакомец, засунув руку в складки пальто, вынул пачку визитных карточек, которые он подбросил, как фокусник бросает колоду — и все собравшиеся увидели, что на карточках напечатано следующее:

ШЕРЛОК ХОЛМС,
ДЕТЕКТИВ.
ВЫНЮХИВАЕМ ЗДЕСЬ.

Сюжеты на продажу.

— Думаю, что он совершил ошибку, не взяв 200 фунтов за часы. Вей, такая небрежность! Я теперь даже сомневаюсь на его счет, — сказал Шейлок, который первым оправился от удивления» (147).

И что еще важнее, во второй повести Бэнгс не ограничивался отдельными диалогами – он создавал сюжет. В этом, наверное, одна из важнейших особенностей его цикла. Айд не просто наполнен знакомыми, близкими и понятными вещами, послежизнь не просто выглядит весело; здесь течет время, продолжается жизнь, возможны приключения и события... Пираты во главе с капитаном Киддом похищают Плавучий дом и отправляются в путеше-

¹ Там же. Р. 174.

вие по Стиксу; но вместе с кораблем они похищают и женское население прибрежного селения. Разумеется, женщинам довольно легко одержать победу над злодеями: «Не сомневаюсь, что леди прибегли к обману, чтобы расстроить наши планы, и должен заметить, что обман удался. Они от нас избавились, хотя непонятно, зачем им это понадобилось — ведь мы желали им только добра, и они могли поразвлечься...» (235). В финале «новые женщины Стикса» воссоединяются со своими мужчинами – и хэппи-энд позволяет перебросить мостик к новым приключениям.

Ничего подобного не было в книгах Э. Лэнга о послежизни – там героини просто продолжали заниматься привычными делами, время для них словно замирало. Бэнгс впервые создал описание дрящегося посмертного времени; не ограничиваясь разговорами, его героини действуют.

Бэнгсу исполнилось 35 лет – и на 1896–1897 гг. пришелся пик его литературной карьеры. В дальнейшем, занявшись редакторской деятельностью, он вынужден был меньше внимания уделять литературе, хотя читатели «Харперса» требовали продолжения повестей – и получили «Заколдованную пишущую машинку»; книга написана на прежнем уровне и содержит множество ярких и запоминающихся образов, но здесь Бэнгс ограничивается, по сути, серией рассказов, явственно тяготеющих к жанру фэнтези.

Потенциал творения вторичного мира, открытый Бэнгсом, использовали авторы юмористической фэнтези и в дальнейшем. Подражая создателю «Плавучего дома», Фредерик Кюммер в 1920-х гг. пишет дилогию «Леди в Аиде» и «Джентльмены в Аиде». В дальнейшем послежизнь – иное пространство, которое могут посетить героини, обычно используя некий портал. Например, в «Ревущей трубе» (1940) Л. Спрэга де Кампа и Ф. Прэтта речь идет о финале истории, который смертные в обычной жизни увидеть не могут. Однако подобные «ситуации перехода» уже далеки от бэнгсианской фэнтези: боги могут посещать наш мир когда угодно, смертным доступно пересечение границы лишь в исключительных случаях. У Бэнгса история продолжается, и, к примеру, Мюнхгаузен рассказывает чертенятам о событиях, которые совершались и в «том», и в «этом» мире – значение слов «этот» и «тот» меняется в зависимости от

контекста. Впрочем, повесть о Мюнхгаузене, также написанная по просьбам читателей, представляет собой переработку некоторых ранних, детских рассказов Бэнгса, и связь ее с циклом достаточно условна.

Не следует думать, будто повести о Плавучем доме раз и навсегда изменили фантастику о послежизни. Спиритуалистские представления об ином мире сохраняются у самых разных авторов; рационализацию посмертного существования мы можем увидеть в «Иове» (1982) Р. Э. Хайнлайна, а новую интерпретацию дантовского ада – в «Инферно» (1975) Л. Найвена и Дж. Пурнелла.

Но самый популярный образец поджанра, несомненно, продолжающий традиции Бэнгса – цикл Ф. Х. Фармера о Мире Реки; здесь использованы многие сюжетные ходы из повестей о Плавучем доме: и сам образ сказочного парохода, и «река вечности», и компания бессмертных, в которой литературные персонажи соседствуют с историческими личностями, и даже отдельные темы, актуальные не только на рубеже XIX–XX вв., но и почти 100 лет спустя. В романе Шерри С. Теппер «Пробужденные» (1987), в книге Джона Гранта «Мир» (1992), в цикле Иэна Уотсона «Темное течение» эти традиции также продолжены.

Бэнгс не просто создал веселую книжку для развлечения, умело интерпретировав актуальные темы – время за Стиксом течет, пусть и не так, как на «нашем берегу»; исторические и литературные герои взаимодействуют и переживают новые приключения. А читатели следят за ними, размышляя о сущности времени, о религии, о роли личности в истории и о многих важных вещах. Беллетристика предназначена не только для развлечения, она дает немалую пищу для ума – и повести о Плавучем доме исполнили свою задачу, подарив толику бессмертия создателю вымышленного мира. Впрочем, отчего же вымышленного? Экскурсионные пароходы по-прежнему плывут по Стиксу, Харон собирает свои оболы, а Уолтер Рэли и барон Мюнхгаузен поднимают бокалы в кают-компании, слушающая музыку Моцарта и речи доктора Джонсона. Плавучий дом на своем месте, и в смерти есть жизнь... Время течет – как воды Стикса...

Писатель скончался в январе 1922 г.; перед смертью он говорил, что в памяти потомков может сохраниться только

«Плавучий дом». А вскоре после смерти Бэнгса Артур Конан Дойл заявил, что получил сообщение от старого друга. Но по эту или по ту сторону Стикса находился писатель — нам неизвестно...

A. Y. Sorochan

The Time of the Living and the time of the Dead: J. K. Bangs and the Commonwealth of Shadows

The article considers a cycle of novellas by the American writer John Kendrick Bangs, dedicated to the posthumous existence of historical and literary heroes. The writer changed the fiction about afterlife, bringing into it a completely new artistic interpretation of time.

Keywords: J. K. Bangs, fiction, afterlife, time, literary heroes

ОБ АВТОРЕ

СОРОЧАН Александр Юрьевич (Тверь), доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета.

С. А. Васильева

**«Уж поддевятого на циферблате судьбы»:
время человечества в романе Л. Леонова «Пирамида»**

В статье рассматриваются возможные пути развития человечества в романе Л. М. Леонова «Пирамида». Все они приводят либо к гибели, либо к деградации. В романе высказывается точка зрения о том, что «золотой век» человечество уже прожило, не заметив его. Роман является предупреждением о близком конце земной истории.

Ключевые слова: Л. М. Леонов, «Пирамида», эсхатология, время человечества, судьба человечества

«Пирамида» □ роман философский, полифонический. А. М. Любомудров считает, что роман «лишен полифоничности, свойственной, например, произведениям Достоевского, где ведется острейшая борьба pro et contra, где истина рождается в спорах, сомнениях и прозрениях людей. Персонажи «Пирамиды» статичны, они словно созданы для того, чтобы многогранно, с разных сторон разъяснить одну философскую концепцию, стать ее рупорами-персонификациями. Наиболее существенные, узловые пункты этой философии повторяются, подчас дословно, в развернутых монологах и Шамина, и Шатаницкого, и Дымкова, и Матвея, и Сорокина, и Дюрсо, и Сталина, и Филуметьева, и Вадима, и провокатора Морошкина»¹ (Курсив автора. – С. В.). Вероятно, это все-таки полифонизм, только особого рода. Почти все герои имеют какие-то философские концепции, иногда противоположные, как марксизм и христианство. Действительно, очень часто мыслящие герои высказывают близкие идеи, их тезисы находят отклик в теориях других героев. Так, многозначен символ пирамиды, к которому обращаются многие герои и который выступает в романе не только как пирамида, но трансформируется и в гору, и в треугольник, и в клин. Однако и повторяющиеся идеи не означают, что это авторская позиция. И читателю, как и при чтении произведений

¹ Любомудров А. Суд над Творцом (Роман «Пирамида» в свете христианства) // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб.: Наука, 2004. С. 75.

Достоевского, приходится решать, чья точка зрения ему ближе, чьи аргументы убедительнее. Именно так многозначно и многопланово ставится проблема времени в романе.

Герои много рассуждают о времени. Шатаницкий и Дымков чаще обращаются к космическому времени. По мнению ангелоида Дымкова, именно время «явилось той самой доматериальной, сверхъёмкой сущностью, из которой излилось все»¹. Поэтому «в равноправной триаде сущего: пространство – время – материя» □ время занимает центральное положение (1, 170; здесь и далее курсив автора). Сам Дымков там, у себя, имел какое-то отношение к ведомству времени.

Со временем связаны и основные концепции философствующих героев. Мир в описаниях Шатаницкого и Дымкова двуполюсен. При переходе от минуса к плюсу, в переправочной точке время подвергается немыслимому сжатию в математическую точку праматеринской субстанции. Вся небесная подвижность вмещается в некий взрывающийся шар нулевого диаметра. Сложность понимания этого процесса и толкала людей на «признание надмирной персональной воли» (1, 170). Но этот взрыв, который кто-то считает актом божественного миротворения, кто-то отсчетной точкой для исчисления возраста Вселенной, на самом деле был только рядовой искрой энергетического переключения в противоположный полюс, при этом «истинный возраст сущего расширился до полной непостижимости» (1, 174).

Шатаницкий и Дымков говорят о множественности миров и вселенных и о бесконечности времени. Земные герои говорят о времени человечества и рассматривают человеческую историю. В отличие от сатаны и ангела Вадим Лоскутов, сын священника и марксист, ставит в центр мироздания человека. Он рассуждает о двух вариантах будущего, о двух возможных системах общественного устройства на земле. В первой из них, советской, «земляне, взявшись за руки и сомкнутым братским строем, с пением трудовых гимнов и по росистым утренним лугам шествуют к некоему

¹ Леонов А. Пирамида. Роман. М.: «Голос», 1994. Т. 1. С. 170. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

отвлеченному солнцу» (2, 56). Другая конструкция, «враждебная нам», западная, представлялась Вадиму «сословной пирамидой с абсолютным властелином на вершине плотной плутократической элиты, а ниже располагались прочие порабощенные касты от чиновничьей знати до безгласной, раздавленной тяжестью верхних черни, рабы» (2, 56□57). Обе структуры Вадим изобразил в виде условных символов «—» и «^». В тексте они появляются неоднократно, в том числе под названием «тире» и «клина».

Позднее Вадим переосмысливает символ пирамиды. В бумагах, изъятых во время ареста, «были обнаружены наброски поэмы о все той же, полюбившейся ему гигантской четырехгранной горе, с тем же послойным, снизу вверх, чередованьем угнетенных», но теперь «громаду вместо прежнего тирана венчал единый всевластный мозг, и в наивысшей его точке помещалось некое созерцающее земное око с отраженьем звездного света в темном немигающем зрачке. Получалось, будто в той молчаливой переглядке полярных начал, земли и неба, и средоточится весь смысл мирозданья», «причем из ряда неосторожных восклицаний можно было вывести криминальное заключение, что слезы и горести земли с избытком окупаются достигнутым уровнем познания...» (2, 57□58).

Еще одну точку зрения на будущее человечества излагает Филуметьев, ученый египтолог: «по всем показателям близится вечер людей. Уж полдевятого на циферблате судьбы» (2, 210). Он высказывает предположение, что Творец удалит человека из этого мира, заменит фаворита. Как отмечают исследователи, «в апокрифической Книге Еноха, лежащей в основе “Пирамиды”, раздор среди ангелов вызван именно сотворением человека. История человечества состоит из попыток сатаны убедить Бога, что человек недостойн высокой, избранной роли и соответственно желания Бога оправдать его»¹.

Но для Филуметьева это не приговор. Человечество еще может успеть достигнуть золотого века, только сам этот век видится Филуметьеву неоднозначно, из понятия временно-го оно превращается в пространственное. Это опять вер-

¹ Томсон Д. Дарвин, Уэллс и роман «Пирамида // Роман Л. Леонова «Пирамида. Проблема мирооправдания. С. 285.

шина горы. Однако Филуметьев предостерегает, что райское плато может оказаться «нежилым горным пиком», на котором невозможно будет задержаться. Насладившись «клубящейся под ногами вечностью», человечество отправится на ночлег назад, в нижележащую долину, откуда и поднималось. Но «при последней оглядке перед спуском дано нам будет открыть, что слабенькое издали сияньице на серпантинной дороге позади и было тем самородным кладом бытия, мимо которого... нет, сквозь который мы прошли в погоне за иным, машинным счастьем» (2, 216). Таким образом, свой золотой век человечество уже прожило.

При этом Филуметьев подчеркивает, что «движение к цели нередко бывало важнее ее самой, и устремившемуся к звездам прибытие в пункт назначения совсем не обязательно... Во всяком случае, не огорчаться, что в такую даль отправлялись за счастьем, когда оно с самого начала находилось под рукой!..» (2, 216).

Концепция Филуметьева объединяет и примиряет, казалось бы, противоположные теории: теории двуполярности мира Дымкова и Шатаницкого и теорию тире и клина Вадима Лоскутова. Филуметьев, рассуждая о тире и клине как разных способах движения человечества, считает: «В той отдаленной, практически невысказанной стадии, если совместно не перешагнуть бездны, оба тезиса, утратившие первичный смысл и все еще непримиримые, переродятся в разнополюсные иероглифы *тире* и *клина* сообразно их социальным построениям: двигаться ли к солнцу в братской шеренге, плечом к плечу или кометой устремляться в ночь с единым мозгом на острие и несметным людским роєм позади, чтобы где-то за рубежом истории взаимно исчезнуть в братском объятье короткого замыкания» (2, 224). То есть он рассматривает тире и клин как два разнополярных заряда, что переключается с теориями Шатаницкого и Дымкова.

О будущем человечества говорит и Никанор Шамин, студент Шатаницкого. Пирамида представляется ему как гора, «в различных транскрипциях обязательная для всех религий земли», та высота, к которой стремятся люди, «стартовая площадка для завоевания небес, известного ранее под кодовым обозначением *шестивия к звездам*» (2,

313). Вот только в его представлении, как и в концепции Филуметьева, «высота обетованная оказалась буквально пяточком, так что подтянувшемуся множеству негде было раскинуться на заслуженный отдых перед решающим рывком». Люди оглядывались назад и видели, «что все там происходило правильно, без особого обсчета или обмана, только неведомо – зачем», «стоило ли ради триумфального момента предаваться тысячелетней гонке, сжигаясь на лету?» (2, 313). В концепции Никанора человечество может стремиться дальше, к внегалактическим завоеваниям. Однако он высказывает предположение, что «сама мать-земля вряд ли выпустила бы своих удальцов в их нынешнем нравственном облике на волю, чтобы они там и растлили источники жизни с попутным истребленьем меньшей братии, наделенной равными правами гражданства в мирозданье» (2, 314).

Еще один вариант эволюции человечества предлагается в видениях Дуни Лоскутовой, которая через нарисованный проход в церковной колонне попадала в другое, внеземное измерение. В одном из путешествий Дуня видела, что «совершалось великое возвращение назад, под материнское крыло природы, причем оказалось вдруг, что *закрывать* тайну, избавляясь от ее гнетущего нравственного диктата, не менее сладостно, чем было открывать ее когда-то. Повергая наземь вчерашних кумиров, ими же содеянных из напрасных мечтаний, люди беспамятно торопились в счастливое детство, и пусть природа сама творит свой беспощадный естественный отбор лучших, на борьбу с которым ушло столько сил и цивилизаций» (2, 337). Это видение перекликается с уже названными о ложной цели, к которой стремится человечество, и о том, что свой счастливый век оно уже прожило.

Видения Дуни можно рассматривать как пророчества о будущем человечества, в романе они даны в пересказе Никанора Шамина. Он говорит, что произошла «погасившая мир катастрофа». Причина – не извне действующее оружие, а «самопроизвольное *изнутри* возгорание человечины – на том, однако, принципе сближения двух взаимнополярных и критически-равных половинок атомной взрывчатки» (2, 344). Последняя земля обетованная будет находиться где-то в районе экватора. «Здесь кончается

история» (2, 346), □ пишет Леонов. Но здесь кончается и время человечества: «Ничего больше не случилось с ними в их беспарусном плаванье по океану общей судьбы. Рушилась преемственность поколений: предки ничего не предписывали им, и сами они не оставляли потомкам каких-либо стеснительных обстоятельств. Поэтому они уже не торопились никуда: у вида, в преизбытке владеющего временем, атрофируется и сожаление о бесполезной его утрате» (2, 346□347).

Наконец, Никанор показывает и «позднюю стадию людей, омраченную тягостными приметами возрастного одряхления» (2, 347). В будущем, «скинув опеку прошлого в виде устарелых исторических традиций, темных предрассудков, эгоистических страстей и наивных суеверий, они создали общество высшей гуманитарной логики и видового бессмертия, гармоническое гегелевское государство с единой истиной, пригодной для всеобщего употребления и по крайней простоте своей не нуждавшейся в истолковании на бумаге» (2, 349). Люди были одинаково обеспечены, что рождало абсолютную честность, унификация существования привела к зеркально схожим биографиям, «облегчившим не только учет и управление, но и полную взаимозаменяемость без хлопотливой предварительной пригонки», стирание интеллектуальных различий стало гарантией против возвеличения одной особи над другими. Вначале был введен брак по жеребьевке, гарантирующий равенство возможностей и исключавший генетическую избранность, но затем он сменился посезонным размножением, избавившем общество от ложного стыда наготы. Осуществилась великая победа над всеми видами страдания – нищетой, безответной любовью, осознанием собственной бездарности, от чрезмерной мечты, едва не уничтожившей предков. Это привело к «обеднению эмоционального цикла»: «из употребления сперва вывелись слезы, ибо нечего стало оплакивать, а потом с лица сбегали навсегда выраженья веселья или огорчения» (2, 349), что слушатель сравнивает либо с хитином членистоногих, либо с ороговением позвоночных. Постепенно человечество деградировало, Никанор начертил «поэтапную схему эволюции: вещество-ничтожество-зверство-обезьянство-человечество-божество-китайство-множество-муравейство с последующим возвра-

том в некое исходное состояние» (2, 350). Схему тоже можно рассматривать как клин с высшей точкой «божество». Но и эта концепция имеет в романе своего «двойника», она перекликается с идеей равенства, высказанной Дымкову Сталиным, равенства тотального, необходимого человечеству.

Автор-повествователь называет картину угасания человечества «клеветнической панорамой грядущего» (2, 351), предполагает, что Дунины виденья скорректированы Никанором Шаминам, далеким от марксистской концепции. Однако все видения Дуни Лоскутовой сводились к деградации человечества: «Скоростной спуск людей с заоблачных вершин сопровождался отбраковкой неустойчивых образцов, так что назад в долину воротилась вполне устойчивая, крайне не похожая на себя во младенчестве человеческая поросль» (2, 355). Теории других героев о стремлении человечества на пик пирамиды, на котором оно не сможет удержаться, о том, что рай уже пройден, говорят о справедливости Дуниных видений.

«Пирамиду» Леонова называют подлинным откровением о конечных судьбах человека и мироздания. Отсюда близость романа библейской апокалиптике¹. В романе «в общей сложности описаны пять апокалипсисов», при этом научно-фантастические прогнозы о будущем человечества делятся на два типа: деградация и самоуничтожение². Представители мироздания высказываются категоричнее землян. Дымков говорит о том, что современная фаза бытия длительностью в полтора десятка миллиардов лет почитается у людей за единственную, потому что в ней «получает осмысление и приговор человек во всех его мыслимых вариантах, тогда как имеются циклы высшего порядка, где после стольких огорчений с людьми будут проведены поиски более надежного и равновесного божественного статуса. И кто знает, кому достанется честь сменить людей

¹ Дырдин А. А. Веросознание и мифология в романе «Пирамида» (Версия мифа о «падших ангелах») // Роман Л. Леонова «Пирамида. Проблема мирооправдания. С. 44.

² Алиев С. Б. Вторичная художественная условность в романе Л. М. Леонова «Пирамида». Автореф. ... канд. фил. н. Тверь, 2014. С. 11, 12.

как не оправдавших себя фаворитов?» (1, 162). То есть в следующие полтора десятка миллиардов лет Бог может поставить другой эксперимент, участниками которого будут не люди, а какие-то другие существа.

Шатаницкий утверждает, что «человечество приблизилось к финалу отпущенной ему скромной вечности, который для верующих станет огненным апофеозом Судного дня... А для науки – обыкновенной эволюционной вспышкой нашей вселенной» (1, 30). Шатаницкий вообще отказывает человечеству в будущем: «износилась в небе самая идея человечества: разошлась с тем, как было задумано. Уж вечер человечества, полдень далеко позади... и смеркается» (1, 610).

В литературе о «Пирамиде» много внимания уделяется «ереси», тому, что Леонов противоречит канонической Библии, опирается на Еноха, на учения «абсолютного дуализма – манихейство, гностицизм, болгарское богомилство...»¹; взгляды Леонова определяются как «пантеизм, сочетающий религию и науку, элементы язычества и сектанства»² и т. д. Для читателя важнее, что в «Пирамиде» предлагается возможный ответ на вопрос, сформулированный автором-повествователем в начале романа: «Тогда, в то время, я еще не знал, что каверзная, уже слагавшаяся тема, вода по бумаге моим пером, через столько лет, день за днем, порой по букве в час, позволит мне определиться на циферблате главного времени – откуда и куда мы теперь – но и раскроет логический финал человеческого мифа» (1, 20).

Леонов говорил, что у него «маниакальное заболевание непосильной темой. Эта тема – судьба человечества, конец света»³. Роман-наваждение «Пирамида», безусловно, является предупреждением человечеству. Но в этом многообразии апокалипсисов читатель хочет найти возможности,

¹ Лысов А. Г. Апокриф XX века: Миф о «размолвке Начал» в концепции творчества Л. Леонова (из бесед с писателем) // Рус. лит. 1989. № 4. С. 60–61.

² Оклянский Ю. Космос Леонида Леонова // Высшее образование в России. 1995. № 4. С. 196.

³ Алешкин П. Мой Леонид Леонов // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М., 1999. С. 585.

способы, рецепты спасения. Земляне, ищущие истину, имеют отношение к старофедосеевской обители, в романе «старофедосеевцы, вынужденные противостоять царящей ажи, исподволь превращаются в искателей высшей правды»¹. Это отец Матвей, Дуня и Вадим Лоскутовы, Никанор Шамин. Все они по-разному оценивают человека, человечество, по-разному относятся к Богу. Однако герой-повествователь Леонид Максимович видит в их взглядах нечто общее и с позиций марксистской идеологии называет это «убогой философией старо-федосеевского подполья». Она сводилась к следующему: «остановиться в своем неповторимом пролете через вечный мрак, не торопиться и без того уж близкий вечер человеческой зрелости, предаться радостям созерцания под крылом добрейшего из солнцешек, словом, погрузиться в мещанское болото, вместо того чтобы гордо, со всего разгону и подобно взрыву сверхновой царственной вспышкой озарить вселенское безмолвие» (2, 319). Близкую идею высказывает и Филуметьев, советовавший «хоть изредка еще, остановивши время, что удавалось некоторым в старину, полюбоваться лишнюю минутку на чудесные наши, полные волшебства и несбыточных желаний, пламени обреченные города» (2, 216). А. М. Любомудров считает, что религиозно-философское ядро романа – «обвинительный акт Богу-Творцу», «не Бог судит человека, а человек Бога», «бесконечно далеким и чуждым человеческому миру небесам предъявляется обвинение в равнодушии, в бессилии, похожем “на прямое попущение заведомому злодейству”»². По мнению А. Безрукова, «все функциональные герои “Пирамиды” недовольны Богом»³. Все это так. В романе человек судит Бога. Но и Леонов судит человека. Человек сам выбрал путь, который приведет его к краху, не заметил золотой век, прошел «сквозь» него. Думается, что Леонову была близка «убогая философия старо-федосеевского подполья», призывавшая остановить

¹ Дырдин А. А. Веросознание и мифология в романе «Пирамида» (Версия мифа о «падших ангелах»). С. 64.

² Любомудров А. Суд над Творцом (Роман «Пирамида» в свете христианства). С. 79.

³ Безруков А. А. Фантастическое и реальное в романе Л. Леонова «Пирамида. Автореф. ... канд. филол. н. Бирск, 2009. С. 14.

ся и предаться радостям созерцания. Именно в этом автор видит возможность если не остановить время на циферблате судьбы, то замедлить его бег, получить передышку для переоценки, переосмысления истории человечества и путей его развития.

S. A. Vasilyeva

«Half-nine on the dial of fate»: the time of mankind in

L. Leonov's novel «Pyramida»

The article discusses the possible ways of human development in the novel «Pyramida» by L. M. Leonov. All of them lead either to death or to degradation. The novel expresses the point of view that humanity has already lived through the «golden age» without noticing it. The novel is a warning about the near end of the earth's history.

Keywords: L. M. Leonov, «Pyramida», eschatology, the time of mankind, the fate of mankind

ОБ АВТОРЕ

ВАСИЛЬЕВА Светлана Анатольевна (Тверь), доктор филологических наук, профессор кафедры ФГБОУ ВО «Тверской государственной университет».

Э.Ф. Шафранская

**Система метафор времени в романе
Саши Филипенко «Красный крест»**

В статье рассмотрены ключевые метафоры, участвующие в развитии сюжета романа «Красный крест» писателя Саши Филипенко. Все рассмотренные метафоры – знаки времени, в разных его ипостасях: исторической (истории личной и официальной), ментальной, визуальной, а также спасительной.

Ключевые слова: *Международный Красный Крест, время, сталинские репрессии, ГУЛАг, крест, Альцгеймер, бог.*

Саша Филипенко – современный русский автор из Беларуси. Во втором десятилетии XXI века вышел ряд его успешных книг – романов, по которым ставятся спектакли в столичных театрах и которые уже переведены на европейские языки.

Одним из программных для писательской и журналистской деятельности Филипенко стал роман «Красный крест», на него он часто ссылается в своих публичных посланиях, например, Президенту Международного Красного Креста (опубликовано в швейцарской немецкоязычной газете «Neue Zürcher Zeitung» 13 февраля 2021)¹.

Роман «Красный крест» адресован, среди прочих, и таким читателям, которые пренебрежительно воспринимают прошедшее время XX века, а оно, как известно, наполнено травматическим опытом наших сограждан. Читаю в фейсбучном посте своего бывшего студента: «...пора уходить с накатанного пути исторических травм, ибо там тесно, вторично и крикливо», эти слова написаны в адрес писателя Гузели Яхиной, именно они стали отправной точкой для этого текста. Но не только эти слова беспамятного молодого человека. Последнее время, работая с архивными следственными делами 1937–1938 годов, связанными с обвинением творческих людей в контрреволюционной деятельно-

¹ См. аккаунт Саши Филипенко на фейсбуке: <https://www.facebook.com/sasha.filipenko.9/posts/3996788143686680> (дата обращения: 02.06.2021).

сти, безвинно расстрелянных, прихожу к убеждению, что об этих беззакониях недавнего прошлого надо говорить, пытаться достучаться – до молодежи прежде всего. Пока та «матрица» не уничтожена, светлого будущего нам не видеть.

Роман «Красный крест» вписывается в систему практик по работе с горем, о которых говорит исследователь Александр Эткинд¹: с прошлым, во всяком случае с травматичным XX веком, надо работать, не гордясь, устраивая пафосные шоу, а четко проговаривая вину, преступления прошлого, за которые, казалось бы, уже и некому ответить, однако вина как экзистенциальная парадигма должна быть проговорена и вспахана как вина системы.

О фабуле романа: встречаются два главных персонажа – молодой мужчина тридцати лет и старая девяностолетняя женщина. Молодой человек переехал из Екатеринбурга в Минск после постигшего его горя: умерла жена, будучи беременной. Врачи сотворили чудо: ее ребенок продолжал развиваться в живом организме матери с умершим мозгом и появился на свет в положенное время. Чтобы оградить свою новорожденную дочь от нежелательных пересудов по поводу «странного» появления на свет, герой решает начать новую жизнь на новом месте. То есть забыть о прошлом – для дочери. Так он оказался в Минске по соседству с докучавшей ему старушкой. Первым раздражителем стал нанесенный красной краской крест на дверь в его квартиру. Соседка объясняет, что это ее художество: она боится потерять память, врачи диагностировали ей начальную фазу Альцгеймера, а красные кресты, оставляемые ею, – вешки на пути к дому.

Сначала из-за плеча, не поворачиваясь к соседке, позже все-таки развернувшись к ней, а потом шаг за шагом, от реплик до длинных разговоров Александр, так зовут героя, становится собеседником старушки, которая жаждала поведать молодому человеку свою биографию, а получилось, что *биографию страха* целого поколения XX века.

«Пока страдает только короткая память – иногда я не помню, что случилось со мной несколько минут назад, но

¹ См.: Эткинд А. Кривое горе: Память о непогребенных. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

врач обещает, что совсем скоро испортится и речь. Я начну забывать слова, а затем потеряю способность двигаться»¹, – говорит старушка.

«Ну что за назойливая старуха?! Чего она вообще от меня хочет?»² – говорит молодой человек.

Эти две цитаты знаменуют два вектора в восприятии времени – как в сюжете Филипенко, так и в реальной действительности. Два вектора, которые в идеале должны бы пересечься. Если такое не случается в реальной жизни, то происходит в тексте.

Молодой человек сначала из деликатности, а потом с интересом начинает постигать биографию своей собеседницы, *биографию страха*. Это судьба всей страны, почившего СССР. Старушка соседка, которую зовут Татьяна Алексеевна, из «бывших», но тех, которые свято уверовали в построение нового мира, вернувшись из Европы в революционную Россию. Невероятный зигзаг судьбы определил героиню на службу в НКВД (Народный комиссариат иностранных дел), где в военные годы она, знаток английского языка, имела доступ к документам Международного Красного Креста. Читала, переводила, готовила сводки. «Красный крест» сообщал советскому правительству о сотнях раненых, находящихся в плену, им требовалась помощь, их могли бы обменять на военнопленных, находящихся в СССР, в конце концов, о них просто можно было бы сообщить родственникам. На все многочисленные запросы «Красного креста» власть СССР давала своим работникам распоряжение: «не отвечать». Филипенко в немалом объеме размещает в тексте романа архивные документы МКК. В реальности и, само собой, в романе человеком, дававшим распоряжение не отвечать, был Молотов (министр иностранных дел СССР). Надо сказать, что архивный дискурс в контексте художественной прозы – отличительная черта современной литературы (даже появился жанр *архивного романа*, см. например, «Роман свидетельств» Александра Липкова «Я к вам травую прорасту...», архивные романы Натальи Громовой и Светланы Алексиевич). Архивный век-

¹ Филипенко Саша. Красный Крест: Роман. М.: Время, 2018. С. 9–10.

² Там же. С. 10.

тор романа Филипенко – это история контактов или их намеренного отсутствия между Наркоматом иностранных дел СССР и Международным Красным Крестом в годы войны.

По сюжету романа Филипенко Татьяна Алексеевна была арестована в 1946 году. В романе есть сцены допросов, воссозданные воображением автора. В реальной жизни таких задокументированных сцен просто быть не может, так как все протоколы любых следственных дел выполнены следователями, это их, следователей, «литературное творчество». Читатель реальных дел может лишь догадываться, каковы причины той метаморфозы, которая случалась с обвиняемым между первым и вторым допросом. А это были пытки и издевательства, чтобы сломить допрашиваемого. Литература же – нон-фикшн или фикшн с элементами документальности – красноречиво восполняет этот пробел, вплоть до создания психологического и антропологического портрета следователя. Так, в романе «Красный Крест» есть фрагмент: «Кавокин (следователь. – Э.Ш.) ударил ее. Татьяна почувствовала, что следователь выбил ей зуб, и прикрыла рот рукой. Будучи человеком маленьким и с виду хлипким, Кавокин оказался обладателем хорошего удара. <...> “Ты знала, уродина, что твой муж попал в плен?”¹. Героиня размышляет после допросов и много позже о своем мучителе:

«Человек по имени Кавокин. Я запомнила его на всю жизнь. Даже Альцгеймер не выбьет из моей памяти это существо.

Маленький, плюгавый, лысеющий мужичок лет сорока. Исключительно безликий, не человек даже, но моль. Он говорил коротко, отрывисто и немного гнусавил.

– Думаю, не раз, возвращаясь с работы, человек этот подвергался насмешкам дворовых мальчишек. Кавокин натурально нуждался в должности следователя. Лишь возможность пытать других людей могла примирить это ничтожество с самим собой. Позже, в лагере, я пойму, что вся эта система, вся эта огромная машина строилась на закомплексованных людюшках вроде него. Сами по себе эти

¹ Филипенко Саша. Красный Крест: Роман. М.: Время, 2018. С. 133.

существа ничего не представляли из себя, но становились значимыми в государстве себе подобных. <...> После часа нелепых вопросов следователь вдруг вытащил стопку рисунков и открыл настоящий, многочасовой допрос.

“Это вы нарисовали?”

“Да”.

“Зачем?”

“В каком смысле?”

“Для каких целей вы с такой точностью зарисовывали улицы Москвы?”

“Это обыкновенные рисунки. Я люблю рисовать”. <...>

“Для чего вы рисовали это? А это? А вот это? А Кремль?”¹.

Сравним с фрагментами допросов из реальных следственных дел художников (1938 год). Допрашивают художника Александра Древина:

«Вопрос: Значит, вы как художник примыкали к формалистическому течению в искусстве?»

Ответ: Да, я как художник примыкал к реакционному формалистическому течению.

Вопрос: Объясните, что такое формалистическое течение в изобразительном искусстве и в чем его контрреволюционная сущность?»

Ответ: Я могу быть немного не точен в определении, но я понимаю, что контрреволюционная сущность формалистического искусства состоит в том, что оно противопоставляет себя социалистическому реализму и преподносит в изобразительном искусстве чуждые для советской действительности содержание и формы, ориентируясь на западных фашистских художников типа Брак² и других. Я хочу заявить следствию, что формалистические течения в изобразительном искусстве подразделялись на ряд более мелких течений, как-то: “футуризм”, “кубофутуризм”, “супрематизм” и “группа ОСТ”.

Вопрос: К какому из этих течений вы примыкали?»

Ответ: Я примыкал к группе футуризм. Но у меня в работе имелись некоторые особенности, я бы назвал разно-

¹ Там же. С. 127–128.

² Жорж Брак (1882–1963) – французский художник.

видность футуризма – примитивизм, и я в изобразительном искусстве отстаивал примитивное искусство, давно отжившее, заскорузлое, давным-давно изжившее себя искусство, и противопоставлял это искусство социалистическому реализму, а когда меня предупреждали работать в направлении социалистического реализма, я считал себя в положении обиженного советской властью, которая не дает свободно работать и притесняет творчество художников, что вызвало во мне враждебное настроение к советской власти.

Вопрос: Расскажите, какие конкретно работы вы как художник написали с контрреволюционными искажениями?»¹.

Надо прерваться и с очевидностью предположить, откуда вдруг в речи следователя появляется это слово – *искажение*. Еще в 1934 году в журнале «Творчество» Древина мягко, но тем не менее журил анонимный критик: «В работах этого периода особо сказалась порочность его интуитивного и подсознательного метода, основанного на “непосредственном” впечатлении. Метод этот *искажает* сущность вещей, в зависимости от настроения автора, приводит к зауми, а иногда и к мистике; формализм в этих вещах, так же как и в других, целиком владел художником»² (курсив мой. – Э.Ш.).

«Ответ: Я написал ряд картин, имеющих контрреволюционные искажения, это “Парашютист”, “Козули”, “Безработные в Риге”, “Девочка в колхозе” и “Колхозный пейзаж”.

Вопрос: В чем сущность контрреволюционных искажений ваших картин?

Ответ: О всех картинах я не могу вам изложить подробно, в чем их контрреволюционная сущность, вот, например, картина “Девочка в колхозе”. Вместо того чтобы отобразить веселую, зажиточную, радостную колхозную жизнь, я нарисовал тяжелую действительность, печальную

¹ Показания обвиняемого А.Д. Древина // ГА РФ. Ф. 10035. Оп. 1. Д. П-44925. Л. 16–17.

² От формализма к другой жизни // Творчество. 1934. № 4. С. 15.

колхозную действительность, отобразив это в картине «Колхозная девушка»¹.

С одной стороны, когда читаешь протоколы допроса Древина, становится очевидным, куда приведет развивающийся и практически заранее заготовленный сюжета обвинения. С другой стороны, по прочтении ряда обвинительных дел, и Древина в том числе, опосредованно вырисовывается социально-психологический портрет следователя, некий антропологический тип эпохи.

Напомним читателю, что все формулировки изложены следователем, не Древиным. Причем многие фразы кочуют по разным листам протокола допроса, как-то: «обиженный на советскую власть», участник «контрреволюционной националистической организации латышей» и др. От одного допроса к другому линия обвинения развивается по нарастающей: вначале Древин просто член контрреволюционной националистической организации латышей, через какое-то время уже член контрреволюционной националистической группы художников в составе организации, позже появляется террористическая составляющая. Вопросы на разных допросах повторяются: «перечислите всех своих знакомых», после списка в 20–30 человек еще вопрос: «перечислите других ваших знакомых», «расскажите об их прошлом» и т. д.

Далее фрагмент из другого реального следственного дела – художника Владимира Комаровского:

«Вопрос: <...> Расскажите о содержании разговора с ними (знакомыми. – Э.Ш.) во время присутствия их у вас в доме.

Ответ: Постоянной темой разговора у нас с Плотниковым Александром Григорьевичем была тема об учении Льва Толстого, который его учением восхищается.

Вопрос: <...> Расскажите, какие цитаты и откуда он приводил или ссылался на его последователей творчества Толстого.

Ответ: Сейчас не помню².

¹ Показания обвиняемого А.Д. Древина // ГА РФ. Ф. 10035. Оп. 1. Д. П-44925. Л. 17.

² Протокол допроса В.А. Комаровского от 29 августа 1937 г. // ГА РФ. Ф. 10035. Оп. 1. Д. П-63970. Л. 37–38.

Эта задокументированная алогичность и моральное издевательство вполне в духе тех вопросов, которые задает следователь героине романа «Красный крест». Заключение Татьяны Алексеевны продлилось полных десять лет, в течение которых к ней пришло понимание, что тюрьмой для советского человека становилось не само учреждение пенитенциарной системы, а его новая ментальность, обретая которую, человек определял алгоритм собственной судьбы. Освободившись, Татьяна Алексеевна не находит другого выхода, как вернуться в зону и работать там. Поиски мужа и дочери растянулись на многие годы, наполнив смыслом ее существование.

Прошлое в истории страны, в биографии страха нескольких поколений говорит в романе не только голосом документов, но и голосом повседневности, который отличается от официоза, он устроен иначе: «Теперь они всегда будут прикрываться этой победой и говорить, что все было не зря»¹, – замечает подруга Татьяны Алексеевны. Для того, чтобы тиражировать сентенцию Гагарина, что бога нет, «не обязательно было лететь в космос – мог бы просто отправиться в любой лагерь», продолжает она.

В 1990-е годы героиня, став известным художником, отправляется с выставками по Европе. Там, в Женеве, она посещает архив МКК – то место, которое сделало ее судьбу, и убеждается, читая документы: письма и телеграммы, что «Красный Крест» действительно атаковал советское правительство многократными призывами к сотрудничеству, к помощи советским военнопленным. «Зачем вы нам писали все эти письма, если видели, что мы не хотим забирать тысячу собственных военнопленных даже в обмен на пустяшную информацию?» – спрашивает она у архивариуса. «Затем, что в этом и состоит наша гуманитарная миссия. К тому же, уверяю вас, мои коллеги не могли поверить, что вам действительно наплевать на собственных солдат. Многие сотрудники Красного Креста наивно полагали, что Москва молчит только потому, что мы неправильно оформляем документы»². Так, организация «Красный Крест» стано-

¹ Филипенко Саша. Красный Крест: Роман. М.: Время, 2018. С. 187.

² Там же. С. 209.

вится свидетелем времени. Когда героиня находит могилу своей дочери, умершей от голода в детском доме и захороненной в общей могиле, она собирается поставить могильный крест. Ей отказывают в этом праве: «...крестов здесь не полагается»¹. Невзирая на запрет, крест она поставила: нашла мужика из гаражей, тот сварил крест из двух ржавых труб и помог вкопать его в землю. Ежегодно она летала в Казахстан – крест был на месте. «Изъеденный ржавчиной, крест казался красным. <...> ...Едва начинался ветер, крест этот резонировал... крест пел о прошлом и будущем, о смерти и ее безысходности, о памяти и смирении. Не политый, но пропитанный кровью снизу...»² – так множится метафорический ряд «креста» в романе.

Организация «Красный Крест» становится метафорой времени и памяти. Каждая глава романа заканчивается родом виньетки – крестом, визуальной метафорой. Именно красный крест во всех контекстуальных значениях, превращаясь в итоге в символ, работает с горем: прежде безразличный к прошлому герой меняется. Когда умирает старуха соседка, Александр разглядывает красный крест на своей двери и задается вопросом: почему Павкин, который был в заключении с мужем Татьяны Алексеевны, на свободе, а ее муж расстрелян. *Теперь* ему это не безразлично. Добравшись до старика Павкина, он представляется приехавшим не из Минска – из Екатеринбурга. Почему? Вероятно, прежнее желание навсегда порвать с прошлым претерпело некий катарсис, не без помощи Татьяны Алексеевны, не без помощи символического смысла, вложенного сюжетом в красный крест, – с прошлым расставаться преступно.

Герой стоит по другую сторону от тех, которые поодиночке, или хором, или голосом официоза тиражируют подобное: «...не было никаких репрессий – все это ерунда. Я видел документальный фильм. Сталин пытался удержать страну, а теперь эти дерьмократы специально подделывают документы и подбрасывают их в архивы...»³, – говорит его отчим.

¹ Там же. С. 189.

² Там же. С. 82.

³ Там же. С. 190.

Отчасти с романом «Красный крест» можно соотнести слова Филипенко, сказанные в интервью Ксении Турковой (радио «Голос Америки»): «Я не очень верю в то, что книга может на что-то повлиять. Вспомним, какие тиражи были у Солженицына, у Шаламова... Это были многомиллионные тиражи в Советском Союзе. И где сейчас Россия, в которой, казалось бы, все читали Солженицына?..»¹.

Книги, увы, ничему не учат. Однако, в отличие от реальности, в пространстве книги возможно некое «учительство», влияние события на изменение мировоззрения: герой возвращается туда, откуда поначалу решил уехать навсегда. Судьба Татьяны Алексеевны что-то, весьма важное, поменяла в нем.

Таким образом, в романе развернута многоступенчатая метафора красного креста: как вешка, как путевой столб, напоминание о прошлом.

И еще одна метафора – *Альцгеймер*, ставящий крест на прошлом. Две антиномичные метафоры. Если они ничему не учат, то дают старт размышлениям, которые непременно приведут (должны привести) к противостоянию Альцгеймеру. Как это случилось у Татьяны Алексеевны. Она, будучи в заключении, придумывает себе бога – за неимением другого спасительного средства от болезней, мучений, безнадежности. И еще для того, чтобы когда-нибудь предъявить ему счет – за все страдания, муки, издевательства, которым подвергались заключенные, а надзиратели получали от этого удовольствие. Только по замыслу божьему мог возникнуть такой ход вещей. Татьяна Алексеевна не записывала, не делала дубликаты разоблачительных документов – она все запоминала, чтобы предъявить это *богу* на суде, страшнее Страшного. А под конец жизни *бог* то ли смиловился над ней, послав ей Альцгеймера, то ли просто испугался ее разоблачений. «Я ничего не забуду, никогда»², –

¹ «Он готов уничтожить страну, чтобы остаться у власти» – Саша Филипенко о Лукашенко и новой Беларуси. Интервью Ксении Турковой // Голос Америки. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gNsfvTitNkE> (дата обращения: 5.04.2021).

² Филипенко Саша. Красный Крест: Роман. М.: Время, 2018. С. 215.

говорит Татьяна Алексеевна, передавая свое знание Александру. Так бог, сливаясь с *Альцгеймером*, встраивается в ряд противоборствующих метафор романа.

Итак, система метафор времени в романе «Красный крест», совпадая с ключевыми точками сюжета, играет роль «предупреждающих знаков» (род дорожных знаков), о которых надо знать, помнить, чтобы пришло понимание, что о советской жизни надо не ностальгировать, а прорабатывать ее, чтобы не дать повториться всем ужасам.

E.F. Shafranskaya

Time metaphor system in Sasha Filipenko's novel "Red cross"

The article deals with the key metaphors involved in the plot of the novel "Red Cross" by the writer Sasha Filipenko. All the metaphors considered are tokens of the time, in its various guises: historical (personal and official history), mental, visual, and also salvatory.

Key words: International Red Cross, time, Stalinist repression, Gulag, cross, Alzheimer, God.

ОБ АВТОРЕ

ШАФРАНСКАЯ Элеонора Федоровна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета.

Образы времени в сборнике Ю. Казарина «Глина»

В статье предпринимается попытка систематизации образов, эксплицирующих категорию времени в поэзии уральского поэта Ю. Казарина. Материал исследования – сборник «Глина». Объединённый в цикл материал позволяет увидеть единство представлений о времени поэта, основные временные характеристики в его стихах (время исчисляемое, время жизни, вечность и пр.).

Ключевые слова: современная русская поэзия, Ю. Казарин, образ времени, время.

Сборники конференций «Время как сюжет» показали значимость и многообразие временных категорий в нашей культуре, при этом нельзя сказать, что достаточно изучен сам феномен времени, в силу дискуссионности, неоднозначности и пр. Отсылая к романтической теории поэзии, напомним, что по мнению Йенских романтиков лишь поэт способен добраться до «сути нежной» (Д. Авалиани) в изучении окружающего нас мира. Может быть, по этой причине М. Хайдеггер, говоря о фундаментальных основах философии и онтологии, прибегает не к философской терминологии, а к недефиницированным словам, образным комплексам¹; ученик Хайдеггера Фр.-В. фон Херрманн предлагает постулат о поэзии как феноменологическом прозрении², т. е. наиболее эффективном инструменте в такого рода познании. Только поэзия может «ухватить» целое мира, только в поэтической метафоре рождается онтология. Не углубляясь в философские споры о времени, только на обзор которых понадобилось бы значительное время, предложим поэтическую версию постижения этой категории поэтом Юрием Казариным, в творчестве которого она занимает даже при поверхностном рассмотрении очень важное место, что уже было отмечено

¹ Магазов С.С. Замечания о метафорах Хайдеггера «Бытие и время» и «Время и бытие» // Вопросы философии. 2008. № 12. С. 163–173.

² Херрманн Фр.-В. фон Фундаментальная онтология языка. Мн., 2001. 168 с.

Н.А. Быстровым. Исследователь указывает, что время в «Каменских элегиях» является «заместителем» пространства¹, таким образом становится основной координатой художественного мира поэта. Кроме этого, подчёркивается, что у Казарина «время может выступать самостоятельным объектом созерцания, словно бы стоящим в одном ряду с явлениями вещественного мира», это время «в «чистой» форме»². Подобные вещи можно наблюдать и в книге / цикле «Глина», входящем в единое собрание стихотворений поэта вместе с «Каменскими элегиями»³.

На материале цикла «Глина» продолжим исследование времени в творчестве Ю. Казарина.

В первую очередь читатель «Глины» сталкивается с тем, что обозначения как таковых временных отрезков в книге не так много. Указания на конкретное время почти отсутствуют, чаще всего время вводится в стихотворение метонимически: «Всё перед снегом пахнет солью...»⁴, «Мир – это свет и звук, / всё остальное запах / снега, потом цветов...»⁵; временные отрезки нечётки «В прошлом году, вчера...»⁶, «скоро примерно снег»⁷; может быть, указанием на характеристику, принадлежность, косвенную временную характеристику «Ночной фонарик выпил дым табачный». На всю книгу есть только одно конкретное указание на время: «Уже сентябрь. Темнеет только в семь...»⁸. Всё это указывает на безразличие поэта к конкретному времени, нечувствительность ко времени профанному, бытовому,

¹ Быстров Н.А. Время в «Каменских элегиях» Юрия Казарина // Дергачевские чтения – 2014: русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций. Материалы XI Всероссийской научной конференции с международным участием. 2015. Екатеринбург: Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2015. С. 299.

² Там же. С. 299.

³ Все тексты цит. по: Казарин Ю.В. Стихотворения. М.: Русский Гулливер. 384 с.

⁴ Там же. С. 189.

⁵ Там же. С. 201.

⁶ Там же. С. 183.

⁷ Там же. С. 221.

⁸ Там же. С. 191.

отмеренному и измеряемому. Но при этом упоминания времени как одного из феноменов окружающего мира появляется в стихах достаточно часто, что позволяет предположить особую роль, которую играет время в художественном мире Ю. Казарина.

Прежде всего можно констатировать, что время в мире Казарина предельно зримо и материально:

Три тумана сошло с побледневшей реки,
и на глине безводной стоят рыбаки,
упираются в донное темя,
тычут вёслами в чистое время¹.

Продолжая размышление о безразличии ко времени конкретному, можно отметить, что Казарин предельно внимателен ко времени как феномену. Время материализовалось, стало предельно осязаемым.

Время не просто координата в художественном мире Казарина, время – онтологическая сущность, становящаяся у Казарина не механическим отсчётом смены состояний, т. к. они являются длящимися до бесконечности, перетекая друг в друга, а гарантией существования, Бытия:

Ни смерти, ни любви – и вечность между ними –
без времени, когда смеркается оно².

Время не отсчёт, а сама возможность существования: оно не просто материализуется в метафорике Казарина, но становится связующим звеном между человеком и миром, человеком и Богом. Как бы парадоксально это ни звучало: время есть место встречи всего со всем:

Словно табачный дым —
время, его слеза
горьким и голубым
лезет тебе в глаза.

<...>

Богу не проморгнуть
небом такую боль...³

¹ Там же. С. 187.

² Там же. С. 197.

³ Там же. С. 220.

Время в цикле «Глина» не система отсчёта, а движение жизни, не позволяющее выпасть из него, оно настигает человека своей материальностью, своей предметностью, «витаальностью»¹:

Время ищет открытую форточку
и снаружи вжимает в окно
черно-белую рыжую фотку,
где от счастья светло и темно².

Комментируя строчку Гёльдерлина «и петь в скудный наш век – для чего?» М. Хайдеггер пишет: «Под словом “век” здесь имеется в виду время мира, в которое мы и сами теперь живём. Для исторического чувства Гёльдерлина явление и жертвенная смерть Христа означали конец дня богов. Наступает вечер. <...> Не только ушли боги и бог, но само сияние божественности угасло в мировой истории. Ночное время мира – скудное время, ибо становится всё скуднее. <...> Боги, “что тут были когда-то”, “возвращаются” лишь в “подходящее время”...»³.

Глядя на образы времени в лирике Казарина, нельзя не отметить, что поэт создаёт такие условия существования в поэзии, которые не допускают понимания его времени как вечернего или ночного. Скудность указаний на время суток не позволяют выстраивать метафорические ряды, делать соответствующие обобщения о времени «сумерек богов». Отсюда и прозрачность визуальных образов в стихах поэта, сияние темноты:

Смотреть слезами в темноту
и видеть, горькими, сиянье
того, что держит высоту
и дарит зренью осязанье...⁴

¹ Быстров Н.А. Указ. соч. С. 299.

² Казарин Ю.В. Указ. соч. С. 222.

³ Хайдеггер М. Петь – для чего // Рильке Р.М. Прикосновение: Сонеты к Орфею. Из последних стихотворений. М.: Текст, 2003. С. 181–182.

⁴ Казарин Ю.В. Указ. соч. С. 209.

Таким образом, Казарин находит «подходящее время», которое включает в единое целое человека, природу, Бога. Это время не современного-ночного, поэт отказывается от представлений о действительности как пост-истории, пост-правды и пр.¹. Он заменяет философические представления о Бытии подлинностью языка предметного образа, видения жизни в её непосредственности, в которой время есть сама жизнь, не уходящее сквозь пальцы, а оставляющее следы своего существования, обновляя мир творческой душой, единственно способной оживить глину, придав ей форму подобия божественному.

Видимо, по этой причине время в цикле противопоставлено вечности:

Собака воет не по мне...
и вечность, в дикой тишине,
и время, местное вполне,
собакой мучают друг друга
в невероятной тишине...²

Картина подобная той, что можно наблюдать в стихотворении «Нет имени у глаз – они ночное небо...»³. Время и вечность друг другу противопоставлены по критерию абстрактное / конкретное. Все упоминания вечности у Казарина предельно беспредметны, вечность заполняет собой пространство между смертью и любовью, она находится как бы по ту сторону бытия. При этом оказываясь оппозиционным и бессмертию, как особому свойству человека, живущего в «сиянии того, что держит высоту»⁴:

... Две недели верба вяжет
зябким ангелам перчатки.
И заплачет Бог и скажет:
мы бессмертны. Всё в порядке.

¹ См.: Бабенко В.Г. Юрий Казарин - поэт русской трансгрессии // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2020. № 3. С. 188–193.

² Казарин Ю.В. Указ. соч. С. 232.

³ Там же. С. 197.

⁴ Там же. С. 209.

И отпустит вербу с вербы,
и плывут над вербой вербы:
мы бессмертны. Мы бессмертны.
Мы бессмертны. Мы бессмертны¹.

Человек в мире Казарина живёт под непосредственным взглядом Бога, поэтому сомнения в своём бессмертии он не испытывает, вечность же – состояние пребывания в «горсти нежной... вечно»². Таким образом, время – жизнь, отпущенная душе для конкретного воплощения, претворения из глины в одушевлённую творческим трудом. Именно поэтому время в цикле «Глина», и, видимо, не только в нём, является частью мира физического, мира творимого, сотворённого. Это время имеет смысл здесь и сейчас: но осознаётся из другого, только в свете вечного время жизни получает своё онтологическое значение. При этом конечность времени осмысливается только внутри заданного отрезка жизни, для поэта конечность относительна: «Смерть прошла – / новую ждать откуда?»³.

В стихотворении «Шаг ли в сторону – сразу в снегу утонешь...»⁴ окончательно проясняются отношения времени и вечности, которая осознаётся как состояние / пребывание, где «времени нет».

Но последнее не мыслится приоритетным или этически более важным: время на фоне вечности обнажается и открывает свою ограниченность, но вечность реализуется только ввиду возможности времени, конкретизирующего, делающего осязаемым само существование:

Время стоит в лесу без исподнего,
вечером вечность хочет лесной малины...⁵

Если время жизни предельно конкретно, предметно, «пространственно», то вечность – потенциальна, она пребывает постоянно, но воплощается лишь в конкретной временной эманации, реализуя сохраняемую ей энергию.

¹ Там же. С. 263.

² Там же. С. 252.

³ Там же. С. 252.

⁴ Там же. С. 251.

⁵ Там же. С. 255.

Так в поэтическом цикле «Глина» окончательно оформляется система временных образов: время является основным осмысляемым феноменом, также категориальная система отражающая представления о времени оказывается достаточно разнообразной от единичных указаний на время конкретное, измеряемое часами; указаний на время суток, которые с точки зрения экспликации в европейской поэзии выглядят парадоксально: у Казарина ночь чаще бледна, а не темна; время жизни становится предметно-пространственным, единственно осязаемым, чувствуемым; и вечность, путь к которому лежит через умирание, мыслящееся в то же время как единение с вечно живым началом, которое у Казарина связано с образом воды. С этой точки зрения приобретает важность не отсчёт времени суток, который почти не заметен для поэта, а годичный цикл, как смена онтологических состояний.

В цикле «Глина», как и в «Каменных элегиях», самым часто встречаемым временем года является зима, что вполне объяснимо биографией автора, осень и весна встречаются реже, при этом последняя чаще всего дана в метонимических образах, например, «Пять ласточек, в Касиюпею, / построившись, в небе стоят». Осень – состояние ожидание снега, но «Осень – это когда болит / всё, кроме неба... Боль – это смерть и чудо...»¹. Осень и весна – предчувствие и расставание с зимой. Лето – засуха, но это время года встречается реже всего². В центре временной картины бытия Казарина находится зима, которая и является связкой жизни и смерти: зимой происходит умирание³, встреча жизни и смерти, времени и вечности, с которой зима связана через образ воды:

И смертью молодую вечность пью,
и всё, до капли, жизнью допиваю,
и далеко от боли заплываю
сквозь две воды — в последнюю мою⁴.

¹ Там же. С. 238.

² См.: там же. С. 181.

³ См.: там же. С. 251.

⁴ Там же. С. 204.

Что-то схожу с ума.
Вижу твои следы.
Кто-то тебя, зима,
Вылепил из воды...¹

При этом нельзя не заметить, что снег не есть собственно вода, два начала друг другу оппозиционны, например, в стихотворении «Вода понимает, что скоро зима...»², но всё же снег – это важная субстанция, которая является твёрдой, материальной формой вечной воды, становится ближе к материально-объектной природе человека:

Стало заметней с неба,
сколько пекут из снега
глины на бугорках
ни у кого на руках...

Страшно толкает в спину –
новая благодать:
снег переходит в глину,
чтобы руками стать
Божьими...³

Бог-гончар лепит глину по подобию своему и из творчества рождается мир времени, мир человека, время человека, который продолжает существования на границе времени и вечности в постоянном творческом процессе создания речи-поэзии⁴.

Близорукий туман, дальноркая тьма
уводили меня молодого с ума,
как с холма, мимо бездны, в долину
к винограду, влюблённому в глину,

где дарует кувшину гончарная печь
гул и клёкот толкучий над чашами – речь,
поднебесную нёбную сушу –
не звучанье, а самую душу.
Три тумана сошло с побледневшей реки,

¹ Там же. С. 254.

² Там же. С. 225.

³ Там же. С. 257.

⁴ См.: там же С. 239, 246.

и на глине безводной стоят рыбаки,
упираются в донное темя,
тычут вёслами в чистое время¹.

Таким образом, вечность и время, не являясь генетически связанными, являются частью одного целого, исходящего из водной стихии, дарующей жизнь, принимающей твёрдое состояние, в итоге в процессе творческой трансформации становящейся глиной-телом, живым человеком.

Медиатором между вечностью и временем является птица, которая связана с изображением времени, является «сгустком времени»², это справедливо, как для «Каменских элегий», так и для «Глины».

Поэтический опыт Ю. Казарина предлагает целостное видение образа времени, подтверждая, что сама суть языка вынуждает мыслить «бытие» и «время» как вещь или среду³.

Время является эманацией Божественной вечности, дыхания неба, которое проливается дождём на землю, тем самым создавая мир, сжимаемый в нежных ладонях бога, который никогда не покидал его, вопреки мнению позднеромантической, экзистенциальной и постмодернистской философии XX века:

В детстве на дереве в небе сижу,
с неба на землю, как птица, гляжу.
Птицы другие проносятся мимо,
значит душа моя неуследима.
Долго смотрю я на землю опять,
чтобы глазами её целовать,
плакать на землю глазами,
капать дождём и слезами,
чтобы в любое большое тепло
дерево вместе со мною вошло.
Чтобы оно не качалось,
чтобы оно не кончалось⁴.

¹ Там же. С. 187.

² Быстров Н.А. Указ. соч. С. 301.

³ Магазов С.С. Указ. соч. С. 172.

⁴ Казарин Ю.В. Указ. соч. С. 249.

D. L. Karpov

Images of time in the collection of poems by Yu. Kazarin "Clay"

The article attempts to systematize images that explicate the category of time in the poetry of the Ural poet Yu. Kazarin. Research material – a collection of poems “Clay”. The material combined into a cycle allows to see the unity of the poet's time concepts, the main temporal characteristics in his poems (calculated time, life time, eternity, etc.).

Key words: contemporary Russian poetry, Yu. Kazarin, the image of time, time.

ОБ АВТОРЕ

КАРПОВ Денис Львович, Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова, доцент кафедры общей и прикладной филологии, e-mail: karpovdl@yandex.ru

Б. Ф. Колымагин

«Реальное» и «воображаемое» время неофициальной поэзии 1960–1980 годов

В статье рассматривается неофициальная советская поэзия 1960 – 1980 годов. Важной ее характеристикой служит образ времени – «реальное» настоящее, которое находится либо в круге вечного возвращения, либо на линии событийного развертывания. «Реальное» время противоположно времени «воображаемому», которое имеет сновидческую природу и соотносится с областью иллюзорных событий, воспоминаний о том, чего не было. В качестве иллюстративного материала использованы стихотворения Ахметьева, Кривулина, Филиппова, Шварц.

Ключевые слова: неофициальная поэзия, реальное время, иллюзорное время, Ахметьев, Кривулин, Филиппов, Шварц.

Андеграунд 1960 – 1980 годов, если обратиться к мысли Жюль Делеза, можно уподобить культуре кочевников. Официальные поэты, включая свободолюбивых Евтушенко, Вознесенского и Ахмадулину, олицетворяют оседлость, советское государство, территорию. А вот «вторая культура» – номадизм. Поэты кочуют от одного кружка к другому, с одной хлебосольной кухни на другую и представляют себя и только себя.

Поэзия культурного подполья – это литература молодости, какой бы ни был действительный возраст участников процесса. Новые поэты появились на волне обновления всех сторон жизни, вдохнули в себя воздух оттепели. И хотя пространство открытости быстро схлопнулось, многие удержали его в себе, устремившись вдаль, в открытую степь, навстречу неизвестности.

Официоз локализован, он собран вокруг «толстых» журналов, которые служат своеобразными вратами в «большую» литературу. Здесь берут въездные пошлины и ставят идеологические препоны. Печатный орган выступает как оператор и фильтр. Культурное подполье тоже допускает существование печатной продукции и может явным образом обозначить свое пространство благодаря самиздату. Но созданные при помощи печатной машинки сборники только усиливают текучесть авторов и мощь мигрирующих по-

этических стай. Все подвижно, подвешено в воздухе. И за сборкой следует новое кочевье, новые конфигурации личных отношений и литературных пристрастий. Линии, которые собирают авторов в одно место, разбегаются снова.

Литературные группы непрочны, обусловлены кривыми движения и ускользания. Многие яркие авторы, скажем, Александр Величанский, предпочитают всегда держаться в стороне. Другие, как Всеволод Некрасов, противятся формальной оседлости. Некрасов объясняет появление «лианозовцев» исключительно житейскими обстоятельствами. Вот, познакомился с Евгением Кропивницким, вот, стал ездить в гости, вот, встретился с Холиным, Рабиным, Сатуновским. Возник кружок. Собственно литературное притяжение, согласно Некрасову, существует по касательной. Все литературные манифесты, сцепления разных групп, жизнь салонов оставляется Серебряному веку. В Бронзовом – только пастбища в виде кухонь и литературных объединений при библиотеках, куда можно заглядывать, где можно пересечься с собратьями и опять выйти в гладкое пространство, в степь. Неслучайно Некрасов ссорится со Славой Лениным, когда тот начинает рисовать схемы, выстраивать древовидные структуры и упорно впихивает его в одну из них.

Поэт андеграунда представляет собой странника, бродяжника. В переносном и прямом смысле. Многие авторы являют собой людей совершенно не устроенных, не обихожных. Сердобольные тетушки иногда заботятся о них. Но часто им, действительно, негде главы преклонить. Как выразился Анатолий Маковский: «А в Сибири морозы,/ А мне некуда спать».

Кроме того, атмосфера андеграунда насыщена нотками шизофрении, близкого безумия, что также придает ему дух непредсказуемости. Поэтов, находящихся на границе, много. Тогда как в официальной литературе людей с психическими отклонениями сразу не определишь: все напялили пиджачки, строгие платья – косят под функционеров, ответственных товарищей. И получают спецпайки, дачи и загранкомандировки.

Линии поэтики также говорят о номадизме. Традиционной силлабо-тонике в подполье относительно мало. Поэты экспериментируют с формой, ищут новые способы выра-

зительности. У Величанского – подвижный, очень пластичный регулярный стих. Айги и Ахметьев вовсе отказываются от него в пользу верлибра. Седакова тяготеет к «прозрачной» речи, Волохонский – к просодии, сдвигающей смысл в область музыки. Стандартное, устоявшееся, нормировано-классическое – для членов Союза советских писателей. Самиздат движется по линии неизвестности и делает для себя открытия, может быть, банальные с точки зрения нашего дня, но, тем не менее, важные.

Например, он начинает понимать, что язык не говорит. Язык – среда. Говорит речь. Речь речет. Некрасовская формула «объективно сильной речи» – следствие этого понимания.

Язык можно представить в виде территории, в недрах которой спрятаны полезные ископаемые. А вот для речи такое сравнение не подходит, ибо она – действие, хотя и живет языком. Некрасов говорит о речи «чего она хочет». Но речь все-таки существует внутри гортани, внутри нашего тела. И хочет она того же, чего хочет гортань, обнаружившая ее в языке. Телесность, таким образом, оказывается в живой связке с логосом, со смыслом.

Андеграунд открывает для себя речь как событие поэзии. Речь же, как известно, бывает письменная и устная. И та, и другая может звучать в стихах.

У Михаила Файнермана, к примеру, мы видим три режима речи. Во-первых, письменная, взятая из газеты или ученого трактата. Во-вторых, речь как разговор, она обращена к другому человеку. И, в третьих, внутренняя, которая апеллирует к ситуации, понятной только автору.

Письменная речь создает ситуацию, то есть погружает нас в некое событие. Устная сама находится внутри события. Скажем, она звучит, когда мы увлеченно беседуем. Вне контекста многие фразы стороннему наблюдателю могут быть непонятны. Но здесь, в ходе беседы, они не требуют пояснения. Многие авторы подполья и те, кто примыкают к нему, допустим, Николай Глазков, увлечены именно устной речью. Синтаксическая путаница Бобышева тоже связана с ее применением.

Очень интересно в культурном подполье работает машина войны. Она не заточена на постоянное ведение боевых действий: расширение территории, сфер влияния, завоевания массового читателя. Привычные журнальные

споры скорее исключение для «второй культуры», чем правило. Самые яркие полемические тексты Некрасова относятся ко времени перехода андеграунда в режим оседлости, к концу 1980-х – началу 1990-х годов. Подполье воюет, полемизируя о поэтике, хотя порой машина войны задействуется в нравственной сфере.

Иногда мы видим, что кочевая машина войны становится похожа на государственную. Этому удивляться не приходится. Кочевые народы, как известно, перенимали у империй некоторые обычаи и нравы. У китайской империи – китайское, у персидской – персидское. Определенное число авторов-кочевников делало попытки вписаться в число членов Союза Советских Приятелей (так иногда шутили ради расшифровывали аббревиатуру ССП). Некоторые ориентировались на стандарты, которые вырабатывали толстые литературные журналы, вроде «Нового мира». В ходе литературных дебатов на страницах самиздата иногда проигрывались похожие стратегии. Но самиздат текуч, нет ничего устойчивого. Да и авторов, желающих потоптаться на толстожурнальном поле, оказалось не так много. У искусства степей было больше влияния, чем прямого заимствования. Из влиятельных авторов «оседлой культуры» можно назвать Твардовского, Слуцкого и Чухонцева.

Здесь хочется сделать одно замечание: разделение поэзии на оседлую и кочевую, конечно, условно. Между ними много общего. Как есть, например, много общего между сталинскими классическими постройками и барочным храмом Покрова в Филях в Москве. Все они крепко стоят, все они сделаны из кирпичей. И все-таки – храм летит. Все дело в деталях.

Вернемся, однако, к кочевому сегменту советской поэзии. Важной его характеристикой служит образ времени – дпящееся настоящее, которое находится в круге вечного возвращения: зима, весна, лето, осень. О таком понимании времени говорит, например, стихотворение Виктора Кривулина «Вечен Бог, творящий праздник» (1973): «Вечен Бог, творящий праздник / Даже смертию своей. / Умирает соучастник, / Ученик его страстей. / Но цветами воздух полон! / Между стеблей заплетен / Свет с веселым произво-

лом, / С телом гибким и глаголом / Жизнью связанных времен!»¹.

Можно согласиться с мнением культуролога Бориса Иванова (1928 – 2015), активного участника литературного процесса, что здесь Бог – космический цикл бытия².

У Геннадия Айги мы тоже встречаем что-то похожее. Но для него важно не только сказать о времени, но и показать его бег на листе бумаги. Синтаксис, игра шрифтов, визуальные образы собирают пространство степи, поля. И в нем, в этом пространстве течет время культуры. Как подметила О. Соколова, оно движется от круга к квадрату Малевича («время – распада кругов»). Такова геометрия, огромную роль в которой играет тире. Этот знак и соединяет, и разъединяет. Он погружает в молчание и создает пунктирную линию движения³.

Слово, по Айги, равносильно действию, акту⁴. И этот акт происходит здесь и сейчас, в настоящем. Время зависит от движения. От тех силовых линий, которые влекут нас и фиксируют нас как личностей в точках трансверсальности.

Такого рода силовые линии видны и у других авторов, например, в поэзии Елены Шварц и Василия Филиппова. Сновидческие образы Шварц часто сопряжены с литургией, с ситуацией плача и молитвы. Описания преследования, душевной болезни, сексуального страха также входят в поэтическую сборку. Линии бегства Филиппова часто замыкаются в храмовом пространстве, скользят по доскам икон и фигурам молящихся. Другие линии говорят о больницы, о психбольнице, сильных лекарствах, злодеях-врачах, несчастных пациентах.

Участникам «второй культуры» принципиально важно было воплотить в слове собственное существование, показать свои линии жизни (поэтому у Филиппова и Шварц ре-

¹ Кривулин В. Музыкальные инструменты в песке и снеге // Часы, №8, 1977.

² Иванов Б. Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса // Новое литературное обозрение, №68, 2004.

³ Соколова О.В. «Беспредметная живопись» К. Малевича и «беспредметная поэзия» Г. Айги // Вестник Томского государственного университета, №1, 2008, с. 74.

⁴ Айги Г. Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи. СПб.: Лимбус Пресс, 2001, с. 22.

альное время работает в контексте сборки). И уже из их особенностей они выводили свою сущность. Деятели «оседлой культуры» двигаются в обратном направлении: от сущности советского человека (которая, разумеется, имела разные модификации) к конкретике «я». Поэтому топовые лирические герои официальной культуры – это космонавты, артисты, ученые. Словом, люди, которыми гордилась страна советов. «Вторая культура» не чуралась социального низа, нередко отождествляла себя с ним: «Пожарник / сторож / истопник / уж больно выбор невелик» (Ахметьев)¹.

Образ-движение андеграунда изобилует разрывами и диспропорциями, лишен подлинного центра. Здесь наличествует множество не локализуемых отношений. С их помощью мы выделяем нехронологическое время. Оно соотносится с областью иллюзорных событий, воспоминаний о том, чего не было, как это происходит у тех же Филиппова и Шварц.

В парадоксальном мире Шварц время имеет сновидческий характер. Поэтесса может изобразить монастырь, «Где пермские леса сплетаются с Тюрингским лесом, / Где молятся Франциску, Серафиму, / Где служат вместе ламы, будды, бесы»². Говоря о жизни в этой обители, она то движется в реальном времени, то сдвигает его, сочетает с геометрией своего «я»:

Дни перед Пасхой, дни Поста
Гармошкой со-разводятся,
То становлюсь я как черта,
То все во мне расходится.

Или с цветом:
Зачем я мучила январь?
Желтят тоски моей закаты.
Его заплаканную даль.

¹ Ахметьев И. Стихи и только стихи. М.: Б-ка альманаха "Весы"; Изд. квартира А.Белашкина, 1993. Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/ahmetiev1.html#2> Дата обращения: 05.05.2021.

² Шварц Е. Лоция ночи: Книга поэм. СПб.: Советский писатель, 1993. Код доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/shvarts5.html> Дата обращения: 16.04.2021.

В.К. Воронцов справедливо утверждает: «Монастырь, в понимании Шварц – театральная условность, населенная «кукольными» персонажами, с помощью которых удобно разыгрывать основное действие – метаморфозы внутреннего мира лирической героини»¹. Темпоральность существует в контексте этих метаморфоз.

У Филиппова нехронологическое время возникает в связи с психической болезнью и алкоголизмом. И оно тоже имеет сновидческую природу:

Горит ядерный взрыв — купол Исаакия.

Солнце плачет о золоте.

И говорят Божьи храмы:

«В 19 столетии мы были молоды»².

И Филиппов, и Шварц пишут о цвете времени. Этот цвет связан с фантазиями и с религиозным опытом. Реальное же время – серое и скучное, оно не имеет веселого цвета, из него хочется убежать. Если мы сравним мироощущение наших авторов и оседлых поэтов, то увидим огромную разницу. Чтобы далеко не ходить за примерами, вспомним стихотворение К. Ваншенкина «Я люблю тебя, Жизнь». Ваншенкин поместил человека на табло времени. Мы видим его в расцвете сил. Он любящий муж и верный друг, ему открыты «ширь земли и равнина морская». И он движется в свете зари коммунизма. Похожую оптимистическую историю рассказывает и Л. Опшанин в стихотворении «Течет Волга» (1962).

Номадическая поэзия настаивает на серости. Наиболее ясно это видно в барачном эпосе И. Холина. Но не только. Строчков, Ахметьев, Стратановский, Некрасов и многие другие авторы говорят о пустом, бесплодном времени.

Красивые цвета возникают лишь иногда – в сновидениях и мечтах о вечности. Но вечность часто тоже уходит в несуществующее. «Уйди в обратное ничто», – сказал духовное чадо о. Александра Меня Евгений Сабуров.

¹ Воронцов В.К. Пространственная модель «Восток – Запад» в поэзии Елены Шварц // Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 2011, с. 146.

² Стихотворения Василия Филиппова [Электронный ресурс]. https://kkk-bluelagoon.ru/5knig/filippov/filippov_3.htm#21 Дата обращения: 05.05.2021.

И все-таки, как бы время ни замыкалось в круг, как бы ни убегало в ничто, в эротический бред или в вечность, оно имеет свойство выпрямляться и уходить в линию, поскольку реальное время линейно: за утром наступает день, месяц следует за месяцем, год за годом. Эта линейность неизбежно сопряжена с древовидной структурой, и, стало быть, с историей. Однако текстов, посвященных прошлому, в культурном подполье крайне мало. С заумью, с визуальной поэзией, с игрой – предостаточно. А вот с преданиями пращуров – увы...

Хорошо это или плохо? Куда нас это ведет?

Я далек от того, чтобы восхвалять кочевье как альтернативу государству: и то, и другое может быть страшно. Первые послереволюционные годы прошли под знаком номадизма: революционные стройки, трудовые армии, мечты о всемирной революции, слом традиций и норм. И все это в условиях тоталитаризма. И в империи, и в кочевье может быть ад. Но может быть и вполне нормально, «ничего».

Андеграунд нашел свое «ничего», свое место уединения.

Таким местом оказалось седло. Оставаясь в седле, авторы вписались в линии творчества. Номадизм породил Бронзовый век русской поэзии (выражение Славы Лёна). А это кое-что да значит.

B. F. Kolymagin

The "Real" and "Imaginary" Time of Unofficial Poetry of the 1960s–1980s

The article deals with the underground poetry of the 1960s–1980s. An important characteristic of it is the image of time – the "real" present, which is either in the circle of eternal return, or on the line of event unfolding. "Real" time is the opposite of "imaginary" time, which has a dreamlike nature and relates to the realm of illusory events, memories of what did not happen. The poems of Akhmetyev, Krivulin, Filippov, and Schwartz are used as illustrative material.

Key words: *underground, real time, illusory time, Akhmetyev, Krivulin, Filippov, Schwartz.*

ОБ АВТОРЕ

КОЛЫМАГИН Борис Федорович, независимый исследователь, кандидат филологических наук; email: koly-magin1@yandex.ru

С. Ф. Меркушов

**Время «первых реакций»
(повесть «За миллиард лет до конца света»,
сценарий «День затмения» А. и Б. Стругацких;
фильм «Дни затмения» А. Сокурова)**

В статье рассматривается специфика транслирования семантики времени в трёх заявленных в заглавии текстах. Прежде всего интересен аспект т.н. «первых реакций» (Стругацкие) на «состояние» времени, которое эксплицируется в повести и сценарии в идее трансцендентальной агрессии, в фильме — в вербальных и невербальных компонентах образа постапокалипсиса.

Ключевые слова: Стругацкие, Сокуров, время, «За миллиард лет до конца света», «Дни затмения», пространство, персонаж.

Что понимали Стругацкие под временем «первых реакций»? Точнее, что понимает под этим персонаж повести «За миллиард лет до конца света» Вечеровский – если и не «герой-резонер»¹, то, по меньшей мере выразитель наиболее близкой самим авторам идеологии, закодированной в тексте? Суть её раскрывается в восьмой главе, где кульминируется сюжет: становится относительно ясна подоплёка всех неприятных метаморфоз, происходящих прежде всего с центральным персонажем Маляновым и инициированных некими абстрактными агрессивными силами, чьё происхождение всё равно окончательно не артикулируется. Гипотеза Вечеровского состоит в том, что Малянов и его товарищи своими исследованиями нарушают «закон сохранения структуры» мироздания, заключающийся в поддержании гомеостаза, иными словами равновесия хаоса и порядка. Однако такое постоянство и стабильность понимается как торжество духовной инерции. Приведём

¹ Хотя именно Малянов, по словам Б. Стругацкого, «списан» с него самого. Заметим, что «За миллиард лет до конца света» — текст, в котором «ВСЕ действующие лица <...> имеют своего прототипа <...>» (Стругацкий А.Н. Собрание сочинений. Т. 7. 1973—1978. За миллиард лет до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: АСТ, 2019. С. 552).

ключевые пассажи Вечеровского: «И то, что происходит сейчас с нами, есть не что иное, как первые реакции Гомеостатического Мироздания на угрозу превращения человечества в сверхцивилизацию. Мироздание защищается. <...> Просто все процессы происходят так, чтобы через миллиард лет эти работы Мааянова и Глухова, слившись с миллионами и миллионами других работ, не привели бы к концу света. Имеется в виду, естественно, не конец света вообще, а конец того света, который мы наблюдаем сейчас, который существовал уже миллиард лет назад и которому Мааянов и Глухов, сами того не подозревая, угрожают своими микроскопическими попытками преодолеть энтропию...»¹. Время, показанное в повести – это время роста энтропии, время окостенения, но и время попыток преодоления существующего порядка, неосознанно предпринимаемых инициативными субъектами, в данном случае исследователями. Это и время «первых реакций» на подобные начинания, причём реакций столь же агрессивных, сколь и трансцендентных, как с одной — атакующей, так и с другой — обороняющейся — стороны. Однако, в какой степени это, всё-таки, именно «первые» реакции, ведь уже в самой приведённой цитате Вечеровским косвенно заявлено, что в результате научных изысканий Мааянова и остальных конец наступит «наблюдаемому», «актуальному» свету, но тот же свет «существовал уже миллиард лет назад», а эти работы в совокупности с другими будто бы только могут стать причиной конца света, и то через новый миллиард лет? Выходит, что противостояние двух названных систем – явление перманентное, вечное. Скачки энтропии, провоцируемые пассионариями, существуют всегда, и человек перманентно пребывает в преддверии апокалипсиса. Тем более, кажется, что конец никогда не наступит и многократное повторение одного и того же с незначительными вариациями — это и есть то самое светопреставление.

Таков, на наш взгляд, идейно-тематический абрис повести, который, безусловно, теснейшим образом связан с проблемой времени, складывается из теоретического мно-

¹ Стругацкий А.Н. Собрание сочинений. Т. 7. 1973—1978. За миллиард лет до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: АСТ, 2019. С. 91—92.

гообразия конспирологии, антропологии, философии, и т.п. и им же дополняется. В посткульминационных мысленных диалогах Малянова с самим собой и вербальных с остальными персонажами-исследователями (главы 9—11) присутствует временной контекст XIX и XX столетий с тематической и семантической соотнесенностью с проблемой поиска ответов на фундаментальные вопросы русской и мировой литературы. С персонажем Вайнгартеном связан один из основных волновавших Стругацких вопросов — вполне социальный вопрос о потребительском отношении к жизни, миру и времени. Известна их корреляционная модель общественного устройства, базирующаяся на понятиях «Человек Воспитанный» и «Массовый Сытый Невоспитанный Человек»¹. Второй человеческий тип, по мысли авторов, «Для писателя <...> представляет огромный интерес. Его появление вызвало к жизни все прелести “черного лица досуга”, вплоть до фактов совершенно уже зоологического разложения»². Человек XX века ведёт себя как невоспитанный ребенок, и от него можно ждать чего угодно. Ему сто лет, но он очень боится, когда с ним начинают говорить об ответственности за его действия. Особенно беспокоит Стругацких, что исключительное внимание к материальной стороне жизни проникает в среду ученых: «В наше время, старик, большинство совершенно справедливо полагает, что лучше быть богатым и здоровым, чем бедным и больным. — считает Вайнгартен, — <...> Это в девятнадцатом веке пугали. В двадцатом веке хороший товар покупают. Меня не испугали, а купили, понял, старикашка? Ничего себе — выбор!»³.

Этот тезис повести о выборе связан в значительной мере именно с Вечеровским и он чётче сформулирован Аркадием Стругацким в одном из интервью: «Есть долг перед обществом и долг перед самим собой — что впрямую связано с проблемами того же самого общества, долг, скажем,

¹ Стругацкий А.Н. Улитка на склоне столетия. М.: АСТ, 2018. С. 103.

² Там же. С. 104.

³ Стругацкий А.Н. Собрание сочинений. Т. 7. 1973—1978. За миллиард лет до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: АСТ, 2019. С. 104, 106.

перед своим талантом. <...> трудно сделать такой личный выбор <>»¹.

Следует сказать несколько слов о метапарадигматике повести, которая также связана с проблемой времени. Для многих вещей Стругацких характерен тернистый путь к публикации по ряду цензурно-бюрократических причин, обусловленных советской эпохой. Так было и с «Трудно быть богом», и с «Улиткой на склоне» и др. Борис Стругацкий, оттеняя притчевый характер рассматриваемого текста, подчеркивал: «<...> в “Миллиарде лет” пришлось давать рациональное объяснение – не потому, что авторы хотели дать это объяснение, а просто обстановка была такова, что эта чистая притча должна была быть замаскирована под научно-фантастический роман»².

Необходимость в жанровой маскировке частично отпала, когда братья писали сценарий «День затмения», первый вариант которого сделан совместно с Петром Кадочниковым в 1981 г. Трудности касались скорее нахождения общего языка с режиссером Александром Сокуровым, а сам процесс общения напоминал сравнительно недавний диалог фантастов с Андреем Тарковским во время съёмок «Сталкера». Приведём слова Бориса Стругацкого по этому поводу: «<...> С Сокуровым – примерно то же самое [что и с Тарковским – *С.М.*]. Там было написано два или три варианта, но в конечном итоге мы так и не нашли дороги к его сердцу. Он использовал вариант своего постоянного сценариста Юрия Арабова»³. Между тем в титрах как сценаристы указаны Юрий Арабов, братья Стругацкие и Петр Кадочников. В сценарии хаос более осязаем, чем в книге, и формально и в сюжете. В отношении формы здесь больше трагедийности и бурлеска: уже сам сценарный образ Малянова сочетает в себе черты Малянова и Вайнгартена повести, знаки времени первоначально увязываются с внешне малозначимыми, случайными обстоятельствами, но фактически посредством этих деталей иллюстрируется

¹ Стругацкий А.Н. Улитка на склоне столетия. М.: АСТ, 2018. С. 95.

² Стругацкий А.Н. Улитка на склоне столетия. М.: АСТ, 2018. С. 366.

³ Там же. С. 387.

вначале абстрактная, затем персонифицированная агрессия. Это понятно с первых страниц: работающему над статьей Малянову постоянно, почти непрерывно поступают телефонные звонки с бестолковыми вопросами, затем появляется некая Лидочка с воспоминаниями об интрижке четырехгодичной давности, она же устраивает локальный, но, как выясняется, ежегодный, потоп. Фарсово-гротескное, но и пугающее появление Снегового затем сопровождается его фразами о том, что «времени у нас нет», что нужно что-то понять «пока не поздно», что он скоро «убыва[ет] и надолго»¹. Его самоубийство – это кульминационный момент сценария, после которого появляется гротескный, inferнальный персонаж – горбун Губарь. Универсальность и одновременно ирреальность его монолога, избилующего разнородными конспирологическими сюжетами и материалом разных исторических эпох (о мефистофельском мотиве XV в., о Союзе девяти и тугах-душителях XIX в., о представительстве сверхмощной цивилизации, специфичной для информационной реальности XX в.) еще не воспринят героем как выход за пределы рационального, логики, разума, осмысленности, пока на пороге ни появляется мальчик лет семи, одетый по моде тридцатых-сороковых годов². На первый взгляд, всё это олицетворяет собой танатос и хаос, привносимый извне и воплощенный в событийной ситуации коллапса, но на самом деле воплощает собой скрытую логику мироздания, запускающую в таких пограничных состояниях жестокие рычаги и механизмы, способные на всё ради сохранения вроде бы равновесия, а на деле — духовной рецессии. Безусловно, здесь также «работают» характерные для времени создания сценария аллегории и параллели с эпохой застоя, которые уже будут трансформированы в фильме.

Фильм «Дни затмения», снятый Александром Сокуровым в 1988 г., исследователи склонны воспринимать как своего рода репрезентацию модели СССР на финальной стадии. Д.Н. Замятин справедливо подчеркивает, что «именно пространственные/географические образы “Дней затмения”

¹ Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Киносценарии. Донецк: Сталкер, 2005. С. 28, 29, 31.

² Там же. С. 49.

чётко фиксируют, наиболее ярко выражают имперский надлом СССР, метафизическую и метагеографическую бессмысленность его дальнейшего существования»¹.

Однако полагаем, что интенция создателей фильма окажется куда шире аллегорической иллюстрации заката Советского Союза, хотя, конечно, множество внешних знаков указывают на то («окраинный» топос, ветхость обстановки, социальная убогость, предметная и образная конкретика как маркер времени). В приведённой работе Д.Н. Замятина представлены наблюдения за реализацией постепенного выхода действия в «метапространство»². Традиционное понимание пространства и времени в совокупности определяет рассмотрение времени в такой же системе координат. В фильме всё указывает на то, что конец света уже наступил. Героя окружает вполне осязаемый, хотя и более размытый, чем в повести и сценарии, хаос, который он вроде бы пытается упорядочить, что-то с ним сделать, но встречает препятствия в лице разных людей, общая обстановка ему не благоприятствует.

В различных интервью Александр Сокуров неоднократно выражал одну из своих главных формул понимания предназначения искусства: «Искусство — это единственная возможность смирить человека с тем, что он смертен. Оно всегда крутится вокруг этого. Начиная с Библейской традиции: жертва — смерть — жизнь. Важнее этой проблемы нет»³. Если иметь в виду данную сентенцию, то в «Днях затмения» становится явственной проблема первых реакций на смерть, время смерти и одновременно — на посмертие.

Фильм скорее развивает, нежели воспроизводит проблематику повести. Отмеченная нами притчевость здесь выходит на передний план. Важнейший эпизод фильма, где

¹ Замятин Д.Н. Надлом империи как метагеографический феномен: место и гений в фильме Александра Сокурова «Дни затмения» // Международный журнал исследований культуры. 2011. № 4 (5). С. 157.

² Там же. С. 156—163.

³ «От первого лица». Александр Сокуров [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Qc7SWs_1wkM. Дата обращения: 08.06.2021.

Малянов посещает в морге застрелившегося соседа Снегового, можно считать кульминацией картины. Мёртвый Снеговой произносит следующую фразу: «Всем определён круг, выйти за который нельзя ни на одно мгновение. Теряя этот круг, пытаюсь выйти из него разумом, вы не ведаете, каких сторожей разбудили, какую силу направили против себя. Пересекая черту круга, вы *навсегда* теряете то, что находится в его границах, обратной дороги нет. Я *навсегда* гублю тебя, потому что *теперь* твоё место со мной»¹ [курсив наш – С.М.]. Выделенные лексемы входят в семантическое поле времени, танатологического времени для Малянова. Символ круга как ограничение, как некое пространство без выхода в фильме соотносится с рецепцией вечного закона равновесия гомеостатического мироздания в повести. Малянов в фильме пересекает эту черту, выходит из круга², тем самым навсегда покидая мир людей, мир живых, теряя, по сути, всё человеческое и обретая мистическую, трансцендентную атрибуцию. Зритель не может пока окончательно определить характер такого перевоплощения, обновления, но, кажется, что это состояние на данный момент связано с неким затемнением, *затмением*, сознания. До того в одежде Малянова преобладали светлые оттенки, теперь он одет в черное, от Вечеровского его провожает чёрная собака, оставленная тому для присмотра. Безусловно, становится очевидной фаустианская тема, интересовавшая как Юрия Арабова (по его сценарию много позже Александр Сокуров снимет фильм «Фауст»; сюжет этой классической немецкой легенды так или иначе преломляется во всех фильмах режиссера), так и братьев Стругацких (первое рабочее название повести звучало как «Фауст, XX век»³). Заметим, что в повести с образом Малянова также связана тема смерти, но там персонаж не принимает смерть, сделав первоначальный выбор в пользу се-

¹ «Дни затмения». Ленфильм, СССР. 1988. Реж. А. Сокуров. Сценарий: Ю. Арабов, П. Кадочников, А. Стругацкий, Б. Стругацкий.

² Символика круга здесь имеет вполне типичное значение – колесо сансары, замкнутый круг причин и следствий.

³ Стругацкий А.Н. Собрание сочинений. Т. 7. 1973—1978. За миллиард лет до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: АСТ, 2019. С. 550.

мы (первоначальный потому, что Вечеровский намечает возможное направление дальнейшего движения Малянова – можно затаиться и ждать, пока ребёнок, Бобка, став взрослым, начнет отвечать за себя сам). По всей видимости, «японолог» Аркадий Стругацкий вводит в текст повести видоизмененную цитату из стихотворения «Трусость» Акико Есано: «Сказали мне, что эта дорога меня приведет к океану *смерти*, и я с полпути повернул обратно. *С тех пор* все тянутся передо мной кривые, глухие окольные пути...»¹ [курсив наш – С.М.].

Итак, в фильме Малянов пребывает на кордоне земного и неземного рубежей, является «межрубежным» коммуникантом. Очевиден единый контекст смерти и времени. Интересным кажется и то, что в самом фильме главенствуют темы «бога, времени и смерти», что обнаруживает как минимум генетическую связь с творчеством и мировоззрением поэта Александра Введенского.

Ребёнок в фильме семантически *асимметричен* потустороннему мальчишке Захара и одновременно «закадровому» Бобке повести, а также inferнальному мальчику в сценарии. Он становится буквально сыном главному герою, но герой жертвует им во имя человечества, подобно богу-отцу в христианской и иудейской традициях: «<...> Из-за чего они тебя бьют. – Из-за тебя»². Однако, физический облик Малянова в то же время напоминает греческих богов в их скульптурных изображениях, на что справедливо указывали кинокритики (к примеру, критик А. Васильев³), в то время как в сценарии Стругацких этот персонаж представлен как «полнеющий мужчина лет тридцати с небольшим»⁴. Появление ребёнка в «зенитных» эпизодах фильма синхронно связывается со старостью, старением.

¹ Там же. С. 92.

² «Дни затмения». Ленфильм, СССР. 1988. Реж. А. Сокуров. Сценарий: Ю. Арабов, П. Кадочников, А. Стругацкий, Б. Стругацкий.

³ Васильев А. Из курса «Врач в кино» — «Дни затмения» Александра Сокурова [Электронный ресурс] // Сеанс: официальный сайт. Режим доступа: <https://seance.ru/articles/dni-zatmenia/>. Дата обращения: 08.06.2021.

⁴ Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Киносценарии. Донецк: Сталкер, 2005. С. 3.

Слова, обращенные к Малянову («Вот я смотрю на тебя и вижу, как лицо твоё стареет, кожа дрябнет, от глаз идут морщины к подбородку»¹), как и его приобщение к миру мёртвых, вызывают ассоциации также сначала с ницшеанским, затем с экзистенциалистским пониманием бога. Более того, здесь вполне целесообразны наблюдения в рамках концепции «смерти автора», предполагающей в данном конкретном случае не ликвидацию автора вообще, а передачу функции авторства от конкретного индивида всем, т.н. манифестация своего предполагаемого творения. В ответе Малянова мальчику о своей работе «это тебя не касается и никого не касается»² содержится не только очевидная переадресация к проблеме существования творца в тоталитарном государстве (что более свойственно повести), и даже не к более масштабной проблеме реальности ограничений для художника, но парадокс творчества «для всех и ни для кого». Автор как неостановимый творец, текст как бесконечный процесс. В определенной степени благодаря такой рецепции зритель может одновременно испытывать ощущение бесстрастного сверхъестественного наблюдения за происходящим, производимого то ли персонифицированным мирозданием, то ли космическим разумом: камера почти всегда сверху – то наезжает, то удаляется – часто даже, когда идет съемка отдельных персонажей.

Интересен один из финальных эпизодов фильма с кадрами квартиры Саши Вечеровского с вмятой в стену собакой. Камера задерживается на столике, где видим расплюснутую, расплавленную грампластинку, по всей видимости с записью речей Л.И. Брежнева, которую ставил накануне Саша. Сам кадр, на наш взгляд, напоминает известную работу Сальвадора Дали «Постоянство памяти», что в свою очередь внушает определенные тревожные ассоциации, связанные с тематикой необходимости извлечения всеобщих и исторических, и метафизических уроков, с тематикой событийной повторяемости и возврата к, казалось бы, пройденному. Память о людях и событиях сохраняется, несмотря на течение времени.

¹ «Дни затмения». Ленфильм, СССР. 1988. Реж. А. Сокуров. Сценарий: Ю. Арабов, П. Кадочников, А. Стругацкий, Б. Стругацкий.

² Там же.



Таким образом, на наш взгляд, повесть содержит в большей степени социальный посыл восприятия времени, согласуемый с идеей и мечтой Стругацких «о человеке воспитанном». Социальный посыл здесь всё-таки приобретает доминирующее значение, но может и принимать трансцендентные, аллегорические формы. В сценарии и в еще большей степени в фильме иррациональный, духовный, даже подчас телеологический аспект времени возобладает. Заметим, что хаотизация на всех уровнях *современной* и нам, и Стругацким, и Сокурову, реальности, в нашем случае эксплицированном в трёх кратко охарактеризованных в статье текстах, может восприниматься положительно – как подготовка почвы для чего-то принципиально нового, несущего созидательный потенциал, ибо хаос в расширенном понимании созидателен, поскольку содержит в себе источник, ростки, базу всего, что впоследствии будет восстановлено и упорядочено творцом, в этих трех текстах репрезентированном в образах Малянова, Вечеровского, космического разума.

S. F. Merkushev

The time of “first reactions”

**(the story “A billion years before the end of the world”,
the script “Day of the Eclipse” by A. and B. Strugatsky;
the film “Days of the Eclipse” by A. Sokurov)**

Author considers the specifics of the translation of the semantics of time in the three texts stated in the title. First of all,

the aspect of the so — called “first reactions” (Strugatsky) to the “state” of time, which is explicated in the story and the script in the idea of transcendental aggression, in the film-in the verbal and non-verbal components of the image of the post-apocalypse, is interesting.

Keywords: *Strugatsky, Sokurov, time, “A billion years before the end of the world”, “Days of the Eclipse”, space, character.*

ОБ АВТОРЕ

МЕРКУШОВ Станислав Фёдорович, Тверской государственный университет, главный специалист Центра русского языка и культуры, кандидат филологических наук. E-mail: stas2305@gmail.com

**Время и пространство после смерти в современной
молодежной литературе**

Статья посвящена современной русской молодежной литературе, в центре внимания которой смерть и посмертное существование главного героя. Проводятся параллели между древними славянскими представлениями о мире мертвых и посмертном бытии человека и пространственно-временной организацией текста соответствующего литературного течения на примере романа Медины Мирай «Воскресни за 40 дней».

Ключевые слова: современная русская молодежная литература, смерть, суицид, посмертие в литературе, Медина Мирай.

«То, что не имеет конца – не имеет и смысла», – пишет Ю.М. Лотман в статье «Смерть как проблема сюжета», своей последней прижизненной публикации¹. Естественным следствием этого суждения является мысль об особой смысловой роли смерти в жизни человека. Вместе с тем возникает закономерное желание преодолеть трагическое противоречие между бесконечностью жизни как таковой и конечностью жизни конкретного человека. «В сфере культуры первым этапом борьбы с “концами” является циклическая модель, господствующая в мифологическом и фольклорном сознании. После того (вернее – по мере того), как мифологическое мышление сменилось историческим, понятие конца приобрело доминирующий характер. Необходимость примирить недискретность бытия с дискретностью сознания и бессмертие природы со смертностью человека породила идею цикличности, а переход к линейному сознанию стимулировал образ смерти-возрождения»², – пишет Ю.М. Лотман. Представляется, однако, что истори-

¹ Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета: Статья [Электронный ресурс] // Открытая электронная библиотека «VIVOS VOVO» (Информрегистр №0220510927). – URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/LOTMAN06.HTM> (дата обращения: 28.03. 2021).

² Там же.

ческое (линейное) мышление не столько вытесняет мышление мифологическое (циклическое), сколько накладывается на него, доминируя в условиях господства в обществе западной модели религиозной культуры и ослабевая в периоды кризисов религиозного сознания. Свидетельством этого являются фольклор (как архаичный, так и современный) и художественная литература, где обе модели преодоления «трагического противоречия» способны сосуществовать не только в одном жанре, направлении или в творчестве того или иного автора, но даже в одном тексте.

Отечественная и зарубежная массовая молодежная литература последних лет изобилует произведениями на тему смерти и посмертного существования и позволяет проследить современную интерпретацию соответствующих мифологических мотивов. Следует отметить ряд тенденций, позволяющих сузить исследовательское поле. Вышедший в 1998 г. роман Пауло Коэльо «Вероника решает умереть» («*Veronika decide morrer*») породил целый ряд подражательных текстов как за рубежом, так и в русском литературном пространстве и задал шаблон для произведений такого рода, включающий тип главного героя, систему образов, основные элементы сюжета, проблематику и даже идейное содержание. В дальнейшем литературу такого рода обогащают новые художественные подходы. Так, в романах для подростков Джей Эшер «13 причин почему» («*Thirteen Reasons Why*», 2007) и Гейл Форман «Если я останусь» («*If I Stay*», 2009) вводится повествование от первого лица, призванное создать эффект доверительного общения героя и читателя. В 2011 г. вышел роман Сесилии Ахерн «Время моей жизни» («*The Time of My Life*»), в котором предложена необычная концепция времени после смерти: перед глазами героини в момент смерти пролетает вся ее жизнь, но не минувшая, а будущая, возможная, которую можно счесть и своего рода посмертным существованием, поскольку она воссоздана с помощью мортальных символов и деталей иномирного хронотопа.

В русской литературе наиболее известным текстом, обрисовывающим перспективу человека по истечении срока жизни, является повесть Юлии Вознесенской «Мои посмертные приключения» (2001), относимая большинством исследователей и литературных критиков к так называе-

тому христианскому (православному) фэнтези, реже – к эзотерике. Ярким явлением в описываемом направлении стала повесть А.В. Жвалевского и Е.Б. Пастернак «Пока я на краю» (2016), которую, как и повесть Ю. Вознесенской, следует отнести к профессиональной литературе. Вместе с тем, большой популярностью в сети Интернет, а в последние годы и у крупных издательств пользуется литература куда более скромного художественного уровня, как то романы «50 дней до моего самоубийства» Стейс Крамер (2012), «Мой лучший враг» Эли Фрей (2015), «Одинокие души» Эшли Дьюал (2020), «Мятная сказка» (изначально «Сказка о самоубийстве») А. Полярного (2018) и др.. В этот ряд входит и роман Медины Мирай «Воскресни за 40 дней» (2019)¹. В нем находят отражения не только и не столько понимание посмертия православным христианином, сколько мифологические представления о жизни после смерти древних славян, демонстрирующие поразительную устойчивость в русской культуре.

Согласно сюжету, герой романа, парень по имени Даан, совершает самоубийство, и у него есть сорок дней на то, чтобы вернуться к жизни. В основу композиции романа положена концепция посмертного времени, отраженная в названии. «У славян не было единого представления о том, что душа делает в первые сорок дней после смерти и где находится. Чаще всего полагали, что первые три дня до похорон, пока тело лежит в доме, душа находится возле него <...> Восточные славяне полагали, что душа за сорок дней должна облететь все места, в которых она побывала при жизни»². Представление о том, что после погребения и до сорокового дня душа ходит по мытарствам, после чего предстает перед Богом на частном суде, восходит к православной традиции (в католичестве поминовение усопших происходит на 7 и 30 день). Исследователями отмечается,

¹ Стейс Крамер, Эли Фрей, Эшли Дьюал, Медина Мирай – псевдонимы, отражающие еще одну литературную тенденцию, а именно имитацию переводного текста, обусловленную более высоким спросом на зарубежную массовую литературу, чем на русскую.

² Левкиевская Е.Е. Представления о «том свете» у восточных славян // Славянский альманах. 2004. №2003. С. 348–349.

что «на эти верования повлияли такие апокрифические книги, как “Хождение Богородицы по мукам”, “Видения апостола Павла” и картины хождения души по мытарствам из жития Василия Нового. Хождение по мытарствам заключается в том, что душу водят по разным глубоким оврагам, пропастям, горам, истязая и показывая ей ее дурные дела»¹, что понимается как метафора душевных страданий усопшего, который осознает несправедность своей жизни и испытывает муки совести. На первый взгляд, Мирай придерживается этой концепции лишь формально. Даан не осмысляет свою прожитую жизнь, не раскаивается в некогда совершенных поступках, за исключением своего нелепого самоубийства: «Меня душила обида за свою смерть» (с. 101)², «Лишь после смерти я понял, что моя жизнь мне не принадлежала, а самоубийство равносильно убийству постороннего человека. И наказание должно быть аналогичным» (с. 205–206). Вместо того чтобы размышлять о своей прожитой жизни, он погружается в нынешнюю жизнь другого человека – юноши по имени Алексис, с которым он связан судьбой и который играет ключевую роль в его посмертной участи.

Однако здесь актуализируются рудименты древних славянских верований, сохранившиеся в народной культуре и существующие в синтезе с христианскими доктринами. Так, исследователи-фольклористы отмечают присутствующие и в современных рассказах представления о том, что «на девятый день после смерти душу ведут к Богу на поклон, после чего ей показывают рай, по которому она ходит до двадцатого дня. В этот день снова является на поклон к Богу и ее ведут показывать ад, по которому она странствует до сорокового дня»³. В романе Мирай реализуется эта концепция разделения посмертного времени на

¹ Левкиевская Е.Е. Пространство потустороннего мира в народных представлениях восточных славян // Славяноведение. 2006. № 6. С. 14.

² Здесь и далее цитирование текста романа М. Мирай по изданию: Мирай М. Воскресни за 40 дней [роман] / Медина Мирай. – М.: Издательство АСТ, 2020. – 256 с.

³ Левкиевская Е.Е. Представления о «том свете» у восточных славян // Славянский альманах. 2004. № 2003. С. 351.

части. Первый небольшой временной промежуток соответствует осмыслению героем факта своей смерти и своего посмертного существования. Также он узнает, что может воскреснуть, если спасет одного единственного человека, с которым он связан судьбой. Далее следует первая реперная точка – Даан случайно сталкивается с этим самым человеком (который, в отличие от всех остальных людей, может видеть и слышать его и даже прикасаться к нему), узнает, что это его первая подростковая любовь, и его чувства под влиянием обстоятельств вспыхивают снова. Герой оказывается в своеобразном «раю», где он может проводить время с любимым человеком и общаться с ним, причем так, что этого больше никто не видит и не слышит, что создает особую интимную атмосферу между юношами. Но через определенное время достигается вторая реперная точка. Герой оказывается свидетелем сцены издевательств подростков над молодой учительницей, и ему в полной мере открывается темная сторона личности его суженого, которая до этого не акцентировалась (хотя Алексис косвенно виноват в смерти Даана). Кроме того, Даан узнает, что для воскрешения должен не спасти, а убить человека, которым связан. Таким образом, герой попадает в условный «ад», оказываясь перед сложным нравственным выбором между своей жизнью и жизнью любимого, но не очень хорошего человека.

Итогом прохождения через эти «мытарства» является становление героя как личности, и решение покинуть этот мир принимается уже не под влиянием сиюминутных эмоций и обстоятельств, а осознанно и далеко не бессмысленно: такая жертва не может не повлиять на жизнь Алексиса, на его характер и поведение. Делая свой выбор, Даан тем самым подталкивает его на путь исправления. Здесь возникает еще одна параллель с устойчивыми культурными представлениями о смерти – это смерть жертвенная, во имя спасения других людей (христианское представление) и она же смерть героическая, «во имя народного блага», сопровождающаяся «всеобщей людской памятью» (представление, пропагандируемое советской культурой)¹.

¹ Куренная Н.М. Представление о смерти в культуре соцреализма // Славяноведение. – 2006. № 6. С. 22.

Кроме того, очевидно наследование категорий «правильной» смерти и «неправильной» (в другом варианте «хорошей» и «плохой»). Согласно народным мифологическим представлениями, «неправильна неожиданная смерть, смерть в младенчестве или очень пожилом возрасте»¹. В христианстве понятие «правильной» смерти также существует. По мысли православных проповедников, к смерти нужно готовиться, читать и говорить о ней, привыкать к мысли о ее неизбежности – в общем, подходить к ней осознанно и со смирением². Таким образом, первое самоубийство героя – это неправильная смерть, и ему дается вторая попытка – возможность умереть «правильно».

Вторая смерть героя, вероятно, окончательная, тоже, по сути, является самоубийством, поскольку Даан, имея возможность убить Алексиса и тем самым воскреснуть, осознанно отказывается от этого решения и умирает сам. Интересно отметить, что в книге отсутствует описание «технической» стороны воскресения, поскольку, хотя выбор есть, принятие иного решения, по всей видимости, невозможно. Таким образом, самоубийство знаменует торжество духовного над плотским, любви над эгоизмом и действительно становится «особой формой победы над смертью»³.

Не только время, но и пространство в романе Мирай в целом организовано согласно славянским представлениям о жизни после смерти. Народная мифологическая картина мира выделяет пространство жизни и пространство смерти («тот свет»). Между ними пролегает граница четкая, но в особых случаях проницаемая как для живых, так и для усопших. Согласно одним представлениям, в роли преграды на пути в мир иной стоит неприступная гора из стекла или хрусталя, через которую умерший должен перебраться.

¹ Софронова Л. А. Категории жизни и смерти в славянской культуре // Славяноведение. 2006. № 6. С. 4.

² См.: Корзо М.А. Образ человека в проповеди XVII века. М.: Институт философии РАН, 1999. – 189 с.

³ Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета: Статья [Электронный ресурс] // Открытая электронная библиотека «VIVOS VOCO» (Информрегистр №0220510927). – URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/LOTMAN06.HTM> (дата обращения: 28.03. 2021).

Широко распространены также поверья, что путь на тот свет лежит через огненную реку, в более поздних представлениях, испытавших влияние книжной культуры, разделяющей ад и рад. Однако наиболее архаичным представлением о «том свете» исследователи считают представление, «согласно которому путь на “тот” свет пролегает через воду, в частности через омут или водоворот. Эта реконструкция подтверждается восточнославянскими поверьями о том, что на зиму ласточки и другие мелкие птицы прячутся в колодцы, омуты, водовороты, прибрежные травы и т.д. У белорусов сохранилось верование, что птицы осенью сбиваются в большой шар и опускаются в море. Это согласуется с представлениями о том, что ирий находится в воде, море»¹. Несмотря на то, что в XIX – XX вв. представление об ирии как о царстве мертвых было практически стерто, в современном мире интерес к нему вместе с общим интересом к древней славянской культуре возвращается. Так, в романе Мирай герой оканчивает жизнь самоубийством, утопившись в реке, и позже, через три дня, приходит в сознание на кладбище, когда его тело уже предано земле. Описание погружения в воду в первый раз в романе очень скупое: «Я сделал шаг вперед. Темно-серые краски сменились густо-синими» (с. 28). Однако в дальнейшем герой еще дважды оказывается в реке, и его ощущения подтверждают исполнение рекой роли границы между двумя мирами: «Показалось на секунду, что сейчас вновь умру. Я снова чувствовал холод, восхитительное ощущение невесомости, душевную свободу. Я был заморожен, и воспоминания о собственной смерти завладели мной. Слышал голоса мамы и папы, их плач и ругательства. Они эхом пронеслись мимо. Я прекратил сопротивляться реке – чем ближе ко дну, тем больше ощущал себя живым» (с. 203). Здесь мы видим символическое ретроградное движение через реку-границу из мира мертвых в мир живых. Вернуться с «того света» герой не может, однако и нынешнее существование тяготит его, и он интуитивно пытается продвинуться дальше, вода влечет его, и он опять погружается в реку.

¹ Левкиевская Е.Е. Пространство потустороннего мира в народных представлениях восточных славян // Славяноведение. 2006. № 6. С. 10.

Третье погружение снова связано с движением от мира живых к миру мертвых: «Я уже не боролся ни с чем, надежда умерла. Внутри лишь полное опустошение. Темнело дно, темнела синяя вода, а я был как будто в трансе, шоке, онемении. Глаза мои закрылись. Я провалился в глубокий сон» (с. 216). Все это – опустошение, транс, шок, онемение и, наконец, сон – являются символами смерти. Тем не менее, смерть, как и возвращение к жизни, все еще невозможно, и Даан возвращается к своему прежнему переходному состоянию. Наконец, по истечении сорока дней, когда выбор сделан, Даан погружается в реку в последний, четвертый раз: «Мы оказались в воде по пояс. Он (Алексис – П.С.) не желал меня отпускать, будто хотел исчезнуть вместе со мной. Словно думал изменить судьбу. Я обнял его так крепко, как только мог. Плакал от досады, что не получалось уйти тихо, что никогда больше его не увижу и он не увидит меня. Веки закрылись сами собой. Я погружался во тьму, но чувствовал тепло объятий Алексиса, его дрожь. Вот и тьма» (с. 251). Таким образом, через реку совершается окончательный переход героя из мира живых в мир мертвых, что подтверждает реализацию представления о реке как о границе между мирами.

Интересно отметить, что два самоубийства, описанные в романе, позволяют провести параллель между видом смерти и стихией, через которую происходит окончательный переход в иной мир. Школьница Диана (Элана), спрыгнувшая с крыши, тает в воздухе, Даан исчезает в реке, его сознание буквально растворяется. В этом можно увидеть отголоски древнейших ритуалов погребения, соотносимых со стихиями (погребение в огне (у славян и в традиционной культуре народов Севера)¹, в воде и земле (также славянские обряды), в воздухе – например, в зороастризме).

¹ Сязи А.М. Огонь в традиционной культуре и фольклоре народов Севера (1 часть) [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Государственного автономного учреждения дополнительного профессионального образования Ямало-Ненецкого автономного округа «Региональный институт развития образования». – URL: <https://riro.yanao.ru/presscenter/news/40896/> (дата обращения: 28.03.2021).

Исследователи отмечают, что в славянских верованиях «пространство смерти, четко не прописанное, остается размытым»¹. В отличие от пространства иного мира, в христианском понимании организованном вертикально, «тот свет» у славян существует в той же плоскости, что и мир живых, то есть в горизонтали. Пространство романа Мирай следует этой концепции. Мы видим город, дорога из которого ведет к кладбищу – приграничному пространству, далее расположен символизирующий смерть обрыв, под которым река. В этом же приграничном пространстве расположен заброшенный дом, где герой обитает после самоубийства. Следует отметить, что в этот дом впервые он попадает еще будучи живым, засыпает в нем, и кто-то даже накрывает его одеялом, что может быть интерпретировано как символ заведомой причастности героя к миру мертвых и предопределенности его судьбы.

Что находится за рекой, нам не известно, и не известна судьба героя после его «окончательной» смерти. Тем не менее, можно считать, что пространство в романе Мирай делится не на две, а на три части – мир живых, «тот свет», который на самом деле является не местом окончательного пребывания усопшего, а переходным пространством, и некий неизвестный, лишенный какого бы то ни было представления иной мир, пространство-время «истинной смерти», в которое герой отправляется по истечении отведенных ему сорока дней. О том, что это пространство-время существует, мы можем судить лишь вследствие его единственного прорыва в посюстороннюю реальность. Даан видит сон, в котором перед ним предстает уже покинувшая этот мир Диана. Девушка выглядит по-настоящему усопшей: «Она стояла передо мной. Бледная, совсем как снег. Как труп. Губы, их уголки не содрогнутся, не явят мне улыбки. А глаза печальные. <...> Безжизненный голос подобен эху под куполом. Он сокрушил меня окончательно. Он был жутким, пробирал до дрожи и впивался в душу. Как вампир» (с. 230–231). Девушка является Даану, чтобы напомнить о том, что он не выполнил ее просьбу, и ее посмертный облик соотносим с фольклорно-

¹ Софронова Л.А. Категории жизни и смерти в славянской культуре // Славяноведение. 2006. № 6. С. 4.

мифологическими образами мертвецов, которые по тем или иным причинам (в частности, незаконченные дела или неисполненные обязательства) не обретают покой и возвращаются с «того света». Облик девушки и ее поведение свидетельствуют о наказании, которому Диана подвергается после «окончательной» смерти. Не случайно вянет посаженная на ее могиле белая роза – в христианской литургической символике символ света, невинности, чистоты, радости и славы, в «Божественной комедии» Данте Алигьери символ небесной любви. Устами Дианы говорит эгоистичная сторона личности героя, оспаривая решение, к которому он идет: «Люди никогда не меняются. Ты зря так поступаешь. Зря ставишь на себе крест. Твоя жизнь дороже его жизни, пойми! <...> Так подумай же о себе, Даан!» (с. 232). Таким образом, мы можем говорить о трехчастном пространстве в романе. То, что согласно древним славянским представлениям является окончательным местом пребывания человека после смерти, в романе Мирай становится пространством срединным, переходным, за которым следует мир «истинной смерти». Однако поскольку этот «окончательный» мир не явлен, мы будем придерживаться точки зрения на пространство в романе как на двухчастную топографическую структуру, включающую мир живых и «тот свет».

«По древним представлениям славян, человек и за гробом продолжает вести такую же жизнь, какую вел при жизни, и сохраняет свои привычки»¹. В романе Мирай эти представления реализуются в полной мере. Так, у Даана появляется собственное жилище – заброшенный старый дом, «уютные мрачные комнаты» (с. 246) которого для него комфортнее, чем был когда-то дом, в котором он жил при жизни. В нем есть очаг и все необходимое для «жизни». «Внутри тепло и сухо. Уют царит в каждом уголке. В моих глазах этот затхлый домик превратился в роскошный дворец» (с. 32, 34). Прежний дом, к которому герой приходит почти каждый день, становится недоступным – родители уехали, на дверях висит замок, попасть внутрь невозможно. Также у Даана появляется посмертная жена, которая

¹ Левкиевская Е.Е. Представления о «том свете» у восточных славян // Славянский альманах. 2004. № 2003. С. 343.

играет и роль проводника в мире мертвых (этот образ часто встречается в таком фольклорном жанре, повествующем о путешествиях на тот свет, как обмирание) – девушка Диана, тоже самоубийца, которая ждет истечения своих сорока дней. Между ними естественным образом складываются дружеские отношения, совмещенные с такими бытовыми ритуалами, как обед и уборка. Сам же Даан после смерти, несмотря на то, что становится невидимым для всех людей (за исключением Алексиса), продолжает нуждаться в пище и питье, отдыхе и сне. Он может ощущать тепло и холод, страдать бессонницей и даже мучаться от кошмаров. Герой находит родственную душу и подругу, переживает возвращение своей первой влюбленности, испытывает ревность, алкогольное опьянение и плохое самочувствие и, наконец, рискует утонуть, в очередной раз оказавшись в реке. Даан сохраняет способность прикасаться к людям и вещам и не может ходить сквозь стены, поэтому его проходом в комнату Алексиса, как для покойного в древнеславянских верованиях, становится окно. Таким образом, посмертное существование героя не сильно разнится с обычной жизнью и соответствует славянским представлениям, согласно которым «тот свет» является проекцией земного мира»¹.

Действие романа М. Мирай «Воскресни за 40 дней» происходит в Нидерландах, г. Фризенвейн (Вризенвен). Его герои никогда не бывали в России и никак с ней не связаны. Сложно представить, чтобы автор текста (Медина – настоящее имя, Мирай – псевдоним), 21-летняя уроженка республики Адыгея, автор нескольких интернет-бестселлеров, посвятила себя изучению славянской мифологии. Тем не менее, время и пространство романа в целом организованы в соответствии с устойчивыми славянскими мифологическими представлениями о загробном мире, которые также отражены в особенностях посмертного существования героя. Мифологические образы и мотивы не осознаются ни автором, ни, скорее всего, типичным читателем романа, но это не отменяет их генезиса. Это свиде-

¹ Левкиевская Е.Е. Пространство потустороннего мира в народных представлениях восточных славян // Славяноведение. 2006. № 6. С. 11.

тельствует о высокой степени устойчивости мифологических мотивов и образов в культуре и их актуализации в современной популярной литературе.

В заключении хотелось бы отметить, что фольклорные тексты, посвященные «тому свету», имеют ряд функций, среди которых не только передача информации об ином мире, но и нравственное воспитание слушателей. Они имеют своей целью «не просто информировать людей о положении дел в “ином” мире, но, прежде всего, с помощью такой информации повлиять на положение дел в земном мире, заставить людей вести себя в соответствии с определенными нравственными и бытовыми нормами»¹. Роман *Мирай* ориентирован на подростково-юношескую читательскую аудиторию, для которой поднятые в тексте проблемы первой и неразделенной любви, отношений со сверстниками и родителями, поиска себя и смысла своего существования являются наиболее актуальными. И в этом отношении он в полной мере соответствует упомянутой цели – утверждает ценность любви, дружбы и человеческой жизни.

P. S. Gromova

Time and space after death in modern youth literature

The article is devoted to modern Russian youth literature, which focuses on the death and posthumous existence of the main character. Parallels are drawn between the ancient Slavic ideas about the world of the dead and the posthumous existence of man and the spatial-temporal organization of the text of the corresponding literary current, using the example of the novel “Rise in 40 Days” by Medina Mirai.

Keywords: *modern Russian youth literature, death, suicide, afterlife in literature, Medina Mirai.*

Об авторе

Громова Полина Сергеевна, доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества Тверского государственного университета.

¹ Там же. С. 12.

Социальное время



Ю. М. Никишов

«Расчислено по календарю».

**Историческое и художественное время в «Евгении
Онегине»**

Пушкинские уверения, что в «Евгении Онегине» время расчислено по календарю, пушкиноведение поняло поверхностно – как возможность датировать события романа. Но четыре главы (половина романа) написаны после событий 14 декабря. У поэта возникает новая творческая задача. Из психологически странного героя с преждевременной старостью души Онегин вырастает в героя времени.

Ключевые слова: «открытое» время, динамика развития, реальное и виртуальное, герой времени.

В концовке 17-го примечания: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю», – Пушкин берет на себя весьма ответственное обязательство. Когда, в выполнение обязательства, поэт расчислял время? Сначала косвенно: это обеспечивает фигура рассказчика; образ создается на автобиографической основе, а биография каждого человека датируется. Тут автором предстал человек широко известный, биография которого складывалась на глазах современников (а потомкам она известна даже подробнее, чем современникам, чему способствует обилие источников). Благодаря поэту на страницы романа хлынул поток имен собственных, особенно в сфере культуры, равно как и пространственных помет, от берегов Невы до южных окраин России.

Надо ли удивляться, что такой конкретике будет соответствовать и хронология изображаемых событий? Публикация первой главы сопровождалась предисловием, где было четко заявлено: «Первая глава... в себе заключает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года...» Вот первая прямая попытка поэта привязать художественное время романа к реальному календарю.

Академик Д.С. Лихачев различал произведения с «закрытым» или «открытым» временем именно по признаку, замкнуто ли изображение действия на самом себе, или за его рамками соотносится с событиями

реального мира. «Онегин» – роман с подчеркнуто открытым временем.

Тут противопоставлено на этот факт накладывать наши позднейшие знания. В эту пору Пушкин активно общается с декабристами, но он в их тайное общество не приглашен и не знает, что они – декабристы; они и сами этого не знают; название им даст 14 декабря 1825 г.

Так что и с реальными датами вышла непростая история. Особого значения 1819 г. в жизни Пушкина не имел: год как год, как водится – в полосочку, с чередованием радости и печали. Он выбран в известной степени по необходимости. Поэт начал свою светскую жизнь в 1817 г., он показывает себя двумя годами старше героя, чтобы представить свой жизненный опыт несколько побогаче, чем у него. Двигать дальше дату сближения с героем было некуда: в 1820 г. светская жизнь поэта в столице прервалась. И то уж события этого года пришлось немного растянуть: описаны прогулки поэта и героя по набережной Невы белыми ночами. Но Пушкину пришлось покинуть столицу в начале мая, в канун белых ночей. Фактографией пришлось пренебречь и белые ночи в роман включить: как-никак они – визитная карточка Петербурга, по которому тосковал ссыльный поэт.

Получилось так, что светская жизнь Онегина оказалась чрезмерно насыщенной, фактически она уместилась в один год! Пушкиноведение не замечает этого исключительно важного факта. А поэт придавал большое значение цикличному членению жизни. В озорном философском стихотворении «Телега жизни», сопутствовавшему началу работы над «Онегиным», четко выделяются три этапа человеческой жизни подобно движению дня: «с утра», «в полдень», «под вечер». В восьмой главе есть строфа, где эти этапы проецируются на жизнь Н. Н., «прекрасного человека», представленного эталоном обыкновений света. Здесь те же этапы датированы: «утро» начинается в двадцать лет (тут округление; точнее, как показан Онегин, – в восемнадцать; это возраст совершеннолетия, когда юноша начинал самостоятельную жизнь), «полдень» – в тридцать, «вечер» – в пятьдесят лет. Когда поэт в конце первой главы рисует свои встречи с разочарованным в светском образе жизни героем (разделяя его разочарованность!), он констатирует

твердо: «Обоих ожидала злоба / Слепой Фортуны и людей / На самом утре наших дней». Надо видеть усиление: не просто «на утре», а «на **самом** утре», фактически в те же восемнадцать, когда Онегиным успешно была начата эта самая жизнь.

Возраст героя обозначен прямым текстом: «Всё украшало кабинет / Философа в осьмнадцать лет». Но возраст Онегина принято определять по данным четвертой главы, а сообщение первой главы воспринимается как типовое обозначение совершеннолетия. Между тем восприятие героя молодым необходимо и для понимания конфликта: в предисловии к первой главе отмечена аналогия Онегина с Кавказским пленником, героем пушкинской поэмы: обоим томит преждевременная старость души, в романе упрощенно названная хандрой. Но поэт и здесь верен своему принципу давать альтернативное объяснение изображаемому явлению. Вот «запасное» объяснение главы: «Измены утомить успели, / Друзья и дружба надоели». Это элементарная пресыщенность (для которой в первой главе просто никакого времени нет); на долгом пути переакцентировка объяснений произойдет!

Отправляя в печать первую главу, поэт не поправляет **устаревшие** детали: «**Рано** чувства в нем остыли», «Красавицы **не долго** были / Предмет его привычных дум». От читателей-педантов он уже в концовке первой главы поставил заслон: «Противоречий очень много, / Но их исправить не хочу». И кто обратил внимание на раннее разочарование героя?

Четвертая глава образует очень важный рубеж в творческой истории романа. В окончательном виде она включает строфу, где заново излагается предыстория героя, его светская жизнь; концовка строфы вносит существенную поправку: «Вот как убил он **восемь лет**, / Утрата жизни лучший цвет». (Тут уж не расчисление, а перерасчисление времени). Поправки потребовало правдоподобие повествования! Теперь главной мотивировкой разочарования героя в пустой жизни делается пресыщение. В хронологии незыблемым остается 1819 г., замыкающий разгульный образ жизни героя. Дальше полгода на затворничество, потом отъезд в деревню.

Но получается: окончание светской жизни героя теперь приходится на лето 1820 г., а ее начало – на 1812 г.! В тот год у патриотично настроенных молодых людей была иная забота! Да и общий быт не мог не корректироваться условиями военного времени. Но Пушкин показывает, что Онегин начинает светскую жизнь в обыкновениях мирного времени. О чем это говорит? Только о том, что, обозначив зенит светской жизни героя (в канун резкого обвала) 1819 г., Пушкин не расчислял всю его биографию. Звено 1812 г. не обозначило никакой меты в биографии героя; не наше дело пробел восполнять.

Новый расчет времени поэт подтверждает, когда отправляет героя путешествовать: к этому моменту Онегин дожил «до двадцати шести годов» (восемнадцать до совершеннолетия и восемь светской жизни: $18+8$). Но тут допущена ошибка: поэт не учел ровно год онегинской жизни, который к путешествию сложился из пребывания в деревне и после злосчастной дуэли в столице ($18+8+1$). Так что правильнее было бы сказать – до двадцати семи годов; это и ритмически в строку бы поместилось.

Ошибку – будем великодушны – поэту простим, а устойчивость расчета подтверждается еще одной отсылкой. Онегин отправляется в путешествие в 1821 г. «июля третьего числа», странствует три года; в Бахчисарае вспоминает о Пушкине и успевает в Одессу ($1821+3=1824$). Вот уж пушкинскую дату (1824) не подвинешь. А получилась симметрия, еще одна «рифма» ситуации: гуляли приятели на берегах Невы, теперь (опять недолго) побродили «по берегам эвксинских вод». Вновь их разлучила судьба. Онегин отправляется в столицу, поэт (царской волей) – «в далекий северный уезд».

Расчисление сюжетных событий, когда за опору берется 1819 г., представлено с незначительными вариациями в работах Р.В. Иванова-Разумника, Н.Л. Бродского, Ю.М. Лотмана, С.М. Бонди. Онегина, решительно можно сказать, 14 декабря не будет на Сенатской площади, но не потому, что он «не дорос» до декабристов или где-то «прогулял» событие, а потому, что сюжетное время романа остановлено ранней весной 1825 г.; событие истории здесь еще не произошло!

Не будем отвлекаться на критику попыток изменить хронологию событий в романе с опорой на хронологию реальных событий того времени¹: детали жизни нельзя механически переносить в художественное произведение.

В романе время идет двумя потоками: сюжетным и авторским. Авторское время, естественно, опережает время сюжетное. Во время описываемого эпизода поэту не интересно вспоминать свои былые мысли: он включает те, которые его волнуют в момент написания очередных разделов. Поэт может обозначать дистанцию между событием и рассказом о нем, а может игнорировать ее, облечь изображение в форму репортажа.

Постоянно совершая непринужденные путешествия в пространстве и во времени, поэт увлекает за собой читателя: «Мы лучше поспешим на бал...»; «Теперь мы в сад перелетим...» Время повествования охотно отъединяется от времени действия, но любит и (виртуально) объединяться с ним.

Заметим: если мы определили художественное время в романе как открытое, т. е. контактирующее с историческим временем, то это не означает, что происходит полный разрыв с временем закрытым. Напротив, здесь много неопределенных обозначений времени и связей с соседними событиями: отмечаются события однократные («однажды», «впервые»), редкие («иногда», «порой»), устойчивые («всегда», «завсегда»), повторяющиеся («чаще», «столь же часто»), неизменные («вседневно»), протяженные («до сих пор»), в связке и порознь «бывало» – «после» – «теперь», нечто неизбежное или ожидаемое («наконец»), параллельное другому событию («меж тем как»), бессрочное («навсегда»), не измеряемое («чтоб только время проводить»), не уточненное («некогда», «в это время», «в ту же пору», «в те дни», «когда-нибудь»). Активное использование приемов «закрытого»

¹ См.: Кожевников В. «Время расчислено по календарю» // Литература в школе. 1984. № 6; Он же. «Вся жизнь, вся душа, вся любовь...»: Перечитывая «Евгения Онегина»: Книга для учителя. М.: Просвещение, 1993; Аникин А.А. Суббота, 12 января 1824 года: Именины Татьяны Лариной // Литература в школе. 2002. № 4; Старк Вадим. «Снег выпал только в январе: Внутренняя хронология романа // Звезда. 2011. № 6.

времени способствует факультативному расчислению времени.

А вот едва ли не самый значительный парадокс пушкинского романа. Пушкин отправил для напечатания рукопись первой главы в конце октября 1824 г. В феврале **1825 г.** глава с предисловием, привязавшим основу сюжета к концу 1819 г., вышла в свет. Никаким образом невозможно было догадаться, какое событие произойдет к концу **этого** года. А оно произошло и навсегда вписано в летопись истории. Оказалось, что и творческая история «Евгения Онегина» не может его миновать! Выяснилось, что хронология романа, расчисление сюжетных событий – дело далеко не формальное, а глубоко содержательное, оно прямым образом и очень сильно влияет на корректировку характера и даже способно определять судьбу героя.

Давайте оценим, насколько трудной выпала на долю поэта задача. Во-первых, решительно поменялось представление о заглавном герое. В начале поэта поманил психологический облик молодого человека с преждевременной старостью души. Даже эта сравнительно простая задача потребовала углубления: это и сделано в четвертой главе. Вместо странного (и непонятного) чудака перед читателем предстал повзрослевший обыкновенный («типичный») светский человек, но с тем отличием, что, вдоволь вкусив светской жизни, он в ней разочаровался и стал отступником света.

Во-вторых, общественные обстоятельства создали непреодолимые препятствия. Поэт только успел демонстративно привязать сюжетные события к реальной хронологии, как разгром бунта на Сенатской площади и обнаружение предшествовавшего заговора, жестокий приговор по делу декабристов сделали эту тему запретной по линии цензуры. Вот в какую ситуацию попал Пушкин: **ему нельзя было обойти тему, которую нельзя было затрагивать!**

Новое обращение к историческому факту теперь образует не фон сюжетного эпизода, тут сама история становится полноправным и очень весомым предметом изображения. Характерное для романа «гибридное» изображение реального и виртуального (С.Г. Бочаров) распространилось и на контакт с историей.

Возникающая автономия темы «грозы двенадцатого года» – ничуть не увод повествования в сторону; тут все взаимосвязано: эхо 1812 г. – 1825 г. Чем ярче изображен 1812 г., тем больше отсветов на запретном 1825 г.

Сравнительно легко был найден вариант изображения общественной ситуации. Воспользовавшись сюжетным ходом, когда Ларина-мать везет Татьяну в Москву на ярмарку невест, Пушкин переводит повествование в личный план:

Ах, братцы! как я был доволен,
Когда церковей и колоколен
Садов, чертогов полукруг
Открылся предо мною вдруг! <...>
Москва... как много в этом звуке
Для сердца русского слилось!
Как много в нем отозвалось!

И далее в форме ассоциативного лирического «отступления» он восславил белокаменную, посрамившую гордого завоевателя. В конкретном описании проступает лик самой Истории: именно она картиной памятного московского пожара вступает на страницы романа.

В личном плане тоже не понадобилось ничего придумать, достаточно было вспомнить свою вольнолюбивую музу. Пушкин это и делает: об этом строфа III восьмой главы:

Я музу резвую привел
На шум пиров и буйных споров... <...>
И молодежь минувших дней
За нею буйно волочилась,
А я гордился меж друзей
Подругой ветреной моей.

А в концовке главы в перечень тех, с кем поэт прощается адресно, включены те, кого «уж нет», и те, кто «далече».

Только как было провести это в печать через препоны жесточайшей цензуры и личный досмотр верховного цензора?

Пушкин отважился на своеволие, масштаб которого трудно измерить: решился нарушить строгое царское повеление и провести завершающую главу «Онегина» через цензуру «земскую», «не удельную». Плетнев блестяще вы-

полнил поручение друга. Он воспользовался тем, что в цензурный комитет входили не только штатные (самые свирепые) цензоры, но и профессора Петербургского университета. К одному из них, Никите Ивановичу Бутырскому, и обратился Плетнев (читавший аналогичные курсы в Педагогическом институте). По дружбе Бутырский пропустил в печать (без «откидок» и замечаний) сначала «Повести Белкина», а потом и восьмую главу «Онегина». А ведь виза цензора впечатывалась в выпускаемую книгу!

Полное издание романа вышло уже с грифом «С дозволения правительства», знаком личной царской (равнозначно: III Отделения) цензуры; но для восьмой главы, уже однажды напечатанной, жандармская опека была уже не страшна.

А как в исторические события встроить судьбу заглавного героя?

Онегин в беседах с Ленским увлекся поиском ответов на кардинальные «вечные» философские вопросы жизни: не скучное дело! В концовке четвертой главы о жизни Онегина сказано: «нечувствительно он ей / Предался... дней / В беспечной неге не считая...» Поправка на красные летние дни не принимается. Но и когда «приближалась / Довольно скучная пора», когда автор (еще не отдавший приоритет эмоциям осени) восклицает: «В глуши что делать в эту пору?», Онегин находит нескучное дело.

Думать можно! На то человеку и дано родовое имя Homo sapiens. Содержание раздумий приятеля Пушкин не раскрывает, но нет препятствий к тому, чтобы воспринимать их уважительно.

Обретенные ценности таковы, что позволяют решительно отклонить саму возможность счастливой любви. Онегину пришлось дважды объяснять свое решение. На свидании он больше отрицает, чем утверждает: я не пленяюсь «семейственной картиной», «я не создан для блаженства», «не обновляю души моей...», но все это не понятно – почему. В письме сказано яснее:

Я думал: **вольность и покой**
Замена счастью. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан!

Оказывается, иерархия ценностей, ими выбираемых, у людей неодинакова, да и может меняться под давлением жизни. У Татьяны на первом месте были (и остались) ценности семейственные. У Онегина (волей поэта) нашлось обозначение тех ценностей, которые он обрел в деревне: «вольность и покой». Вот когда после роковой дуэли он лишился покоя, то и вольность быстро выродилась в постыдную свободу.

Четыре главы (подромана!) написаны после 14 декабря, с оглядкой на 14 декабря. Тут выясняется: одно и то же воспринимается по-разному при смене точек восприятия. На свидании Онегин поясняет свои психологические особенности; это и финал психологического изображения героя. В письме он осмысливает иерархию ценностей. Опорная формула на правах романтической эмблемы широко бытовала в русской поэзии, встречалась в стихах Пушкина, Рылеева, Языкова, Лермонтова.

Онегинское жизненное кредо предстает как духовный поиск, критическая переоценка ценностей, напряженная работа ума. Широкий контекст онегинской формулы придает вес духовным поискам героя, уточняет их общественное русло. Как поэт лишь в конце найденной формулой объясняет ранее показанный образ жизни героя, так и мы можем понять реальный показ героя в категориях, которые проявились позже.

Онегин в четвертой главе – это **человек околodeкабристского круга**. Так воспринимал его и человек, давший клятву (и исполнивший ее) посвятить жизнь делу декабристов. Оппозиционность и Ленского, и Онегина в предисловии к нелегальному сборнику «Русская потаенная литература» отметил Н.П. Огарев: «...Чувствуется, что эти люди прежде всего – не друзья правительства и представляют – один вдохновенно, другой скептически – протест против существующего правительственного порядка вещей»¹.

Духовная близость Онегина к декабристам (фактически действовавших в то время, но нелегально) – это и не гипотеза вовсе, а реальность. Онегина никуда не нужно двигать (сближая с декабристами или отгораживая его от

¹ Огарев Н.П. Избранные произведения: В 2 т. М., 1956. Т. 2. С. 446–447.

них): он фактически принадлежит к околodeкабристской молодежи. Общественное движение, завершившееся 14 декабря, было широким. «Легальных вольнодумцев» было много, и среди них – сам Пушкин, его друг Вяземский («декабрист без декабря»), Грибоедов. Онегин – фигура не столь крупная, это тип массовидный, и тем не менее это личность незаурядная. Онегин дорисован «без них», но – **с думами поэта о них**. Если есть проблема, ее надо изучать! Если мы хотим понять Пушкина, без темы декабристов не обойтись. «Мысли о декабристах, то есть об их судьбе и об их конце, неотступно преследовали Пушкина. <...> Пушкину не надо было их вспоминать: он просто их не забывал, ни живых, ни мертвых»¹, – писала социологизмом не грешившая Анна Ахматова. «После казней и ссылок в 1826 году Пушкин остро пережил новую вспышку чувства солидарности с декабристами»², – выделяет Ю. М. Лотман.

Обрывом повествования в канун важного исторического события Пушкин реализует свой принцип недосказанности как тайны занимательности. Цель размышлений о степени близости Онегина к декабристам не в том, чтобы вычислить процент вероятности участия Онегина в декабристском восстании (практически этот вариант маловероятен, что и расхолаживает многих думать на эту тему), но в том, чтобы лучше понять героя, оценить даже и **потенциальные** возможности его души: так мы точнее пойдем масштаб личности героя. Не завывая его, мы все равно должны будем признать его значительным. Совсем не требуется подгонка под утвердительный ответ. Отрицательный (или условный) ответ – тоже результат.

Тут встает во весь рост еще одна проблема, активно обсуждаемая в пушкиноведении. Категорично как о факте, но неодобрительно высказывался Ю. М. Лотман: «...Вся история читательского (и исследовательского) осмысления произведения Пушкина, в значительной мере, сводится к додумыванию “конца” романа. Без этого наше воображе-

¹ Ахматова Анна. О Пушкине: Статьи и заметки. 2-е изд. Горький, 1984. С. 156, 157.

² Лотман Ю.М. К истории построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л. 1960. Т. III. С. 155.

ние просто не в силах примириться с романом»¹. Вполне закономерным воспринимает такой подход С.Г. Бочаров: «Произведение, до наших дней “завершаемое” активностью читателей, это “Евгений Онегин”». Исследователь уточняет: «Несомненно, не внешняя незавершенность “Онегина”, которой нет, а внутренняя его структура провоцирует на эту работу воображения»².

На мой взгляд, в решении этой проблемы на первый план надо выдвигать оценку альтернатив, анализ вариантов делается важнее выбора. В жизни (= в сюжете) дело может решить случай, а случай невозможно предусмотреть.

Альтернатива гипотетической судьбы Онегина – декабрист или «лишний человек». Но совместимы ли эти понятия? Да, совместимы. У них основа общая, поднимающая их над уровнем массы. А вот дальше и возникает разница: одни встают на путь борьбы с косностью, а другие сделать этот практический шаг не способны, в немалой степени по причине сложившихся обстоятельств.

В романе на календаре героев еще преддекабрьское время, но Пушкин дорисовывает Онегина уже в конце 20-х годов. Задним числом поэт резче расставляет акценты, показывая общественное равнодушие как косность, противостоящую энтузиазму горстки благородных людей, вознамерившихся преобразовать Россию. Но это не анахронизм; совсем ни к чему ломать онегинский календарь, чтобы увидеть в герое тип, более четко проявленный после 14 декабря.

Пушкин мудро разглядел противоречия своей только что оставленной позади эпохи. Неоценимый мировоззренческий урок поэта состоит в том, что любой, без исключения, момент исторического развития, взятый на выбор, нельзя красить одним цветом. В любой момент идет борьба нового со старым. Разумеется, условия бывают разные, они благоприятствуют тем или другим устремлениям; эти условия придают эпохе свой колорит, но

¹ Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту, 1996. С. 79.

² Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 19.

никогда не исчерпывают оттенков жизни. Россия косная существовала и в эпоху декабристов: одних она устраивала, других подавляла, в декабристах же рождала благородный протест и жажду борьбы за обновление родины. Александр неплохо начинал («Он взял Париж, он основал Лицей»), да кончил Священным союзом и араччеевщиной. Араччеевской реакции противостояло широкое общественное движение, но наберется и немало акций, разрозненных, менее сплоченных и организованных, но по-своему героичных, противостоявших николаевской реакции. Между двумя соседними эпохами можно отметить черты сходства и в их плюсах, и в их минусах, но черты сходства не мешают воспринимать эти эпохи контрастными: меняется общественный тонус, иначе расставляются акценты. На формирование личности Онегина в александровскую эпоху оказывает влияние тенденция, которая хуже для репутации героя, но это реальность.

Художник, обдумывая финал романа, хронологически оптимально завершил повествование в канун восстания. Судьба героя оставлена открытой! Допустимо предполагать, что и без цензуры поэт отказался бы от изображения декабристской судьбы героя: может быть, слишком резким оказывался разрыв между начальным «бытовым» Онегиным и Онегиным – героем истории, может быть, поэт проницательно угадал потенциальную важность намечавшегося типа для последующей эпохи и не преминул воспользоваться (с поразительной оперативностью!) открывшейся возможностью (тем более что нашел другие пути для реализации декабристской темы – в печатном тексте романа, посредством авторских размышлений в связи с «декабристским» звеном своего автопортрета).

А как поэт относился к заглядыванию в будущее героев? Одобрительно! Он сам ставил такую задачу в «Путешествии в Арзрум»

А поэту безразлично, к какому варианту выбора склонится читатель? У него самого есть выбор? А, может быть, увидим и подсказку или авторский вариант решения проблемы?

Возвращаясь в восьмой главе к дорисовке Онегина, Пушкин более чем сдержанно оценивает итоги путешествия. Его приятель «Томясь в бездействии досуга / Без службы, без жены, без дел» (а еще «без цели, без трудов»), «Ничем заняться не умел». Он и странствия начал «без цели»; немудрено, что «И путешествия ему, / Как всё на свете, надоели...»

Оценим и здесь альтернативность мышления поэта. Герой лишился ценностей, которые обрел в деревне. Можно сказать, что на роковой дуэли Онегин получил свою тяжелую рану. Она не телесная, а духовная; герою от этого не легче. И вот мученик разбуженной совести вознамерился обрести новые ценности. Онегина повела в путешествие цель великая! Он сам отрешается или пытается отрешиться от духовной спячки: «Проснулся раз он **патриотом**». Вот когда – в духовном плане – пересеклась жизнь Онегина с Отечественной войной, да и другими подвигами Отечества. Желание увидеть «святую Русь» повело его в путешествие – а насмотрелся... Не все благополучно на родных просторах!

Обратим внимание на необычную композиционную структуру пушкинского романа. Он состоит из восьми глав (их венчает обозначение «Конец»), примечаний (которые обычно тоже служат знаком конца); но «Евгения Онегина» после них дополняют еще и «Отрывки из путешествия Онегина»: это (с добавлением предисловия и прозаических связок выборочно публикуемого поэтического текста) фрагменты опущенной в печати первоначальной главы «Странствие».

«Отрывки», напечатанные после знака «Конец» и примечаний (тоже знака конца) не сулят Онегину никакого возрождения. Не пушкинская ли это подсказка о гипотетической судьбе Онегина?

Но альтернативное мышление и не предполагает раскладку пятьдесят на пятьдесят. Нормально, если выбор качнется в какую-нибудь сторону. Это не означает, что нужно закрывать глаза на сторону «проигравшую». Так что пушкинская ситуация – не сам выбор, да еще в категорической форме, а только тенденция к выбору. Поэт видит всё, даже и менее вероятное. Возможность выбор сделать

он оставляет жизни, которая подчас выкинет что-то новое, неожиданное.

Лермонтов виртуозно принял пушкинскую эстафету: он написал не своего «Григория Печорина», а «Героя нашего времени». Ему не понадобилось вести своего избранника по всем ступеням его развития. Он сразу показывает героя на высшем этапе, до которого Пушкин довел своего приятеля, но на том и остановил повествование. Для Лермонтова оказалось необязательным изображать героя в динамике. Сложная фигура наблюдения обрисована в общении с разными лицами и в разных ситуациях, но под одним углом зрения: Печорин обречен на одиночество и духовный тупик. Не постепенно, а сразу обозначается его главный оппонент – время с его главным требованием: служить! и не рассуждать!

Пушкинской традиции не просто увидеть связь художественного времени с временем историческим, но понять характерообразующую роль времени хватило на весь девятнадцатый век. А началось всего лишь с расчисления художественного времени по календарю...

Yu. M. Nikishov

“Calculated according to calendar”. Historical and artistic time in “Eugene Onegin”

Pushkin's statement that in “Eugene Onegin” the time is calculated according to calendar was understood superficially by Pushkin studies: as an opportunity to date the events of the novel. But four chapters (half of the novel) were written after the events of December 14th. The poet gets a new creative task. From a psychologically strange hero with a early old soul, Onegin grows into a hero of the time.

Keywords: “open” time, dynamics of evolution, real and virtual, hero of time.

ОБ АВТОРЕ

НИКИШОВ Юрий Михайлович, доктор филологических наук, профессор, независимый исследователь.

**Время как действенная сила
в судьбах композиторов русской классики**

В судьбах едва ли не всех выдающихся русских композиторов XIX века время, понимаемое как эпоха, в которой проходила их творческая деятельность, выступает в роли важного, едва ли не судьбоносного фактора. Кто-то из них, как, например, Мусоргский, опережает свое время. Иные, как Балакирев или Кюи, блеснув в ранних сочинениях, уступают свое место последующим. Как бы вне времени оказывается Глинка.

Ключевые слова: творчество, опережение, отставание, вне времени.

В творческих биографиях едва ли не всех выдающихся русских композиторов XIX–начала XX века можно выявить весьма примечательный ракурс: время, понимаемое как эпоха, в которой проходила их творческая деятельность. Это время выступает как весьма важный, едва ли не судьбоносный фактор.

Например, М.П. Мусоргский, опережая свое время, гибнет затравленным своими современниками. В начале творческого пути, не укладываясь в жесткие сюеминутные стасовско-балакиревские нормативы, он смело высказывает свои воззрения на современную русскую музыку и тем самым вызывает гнев своих учителей. В обсуждении состоявшейся 16 мая 1863 года в Мариинском театре премьеры оперы «Юдифь» ненавидимого В.В. Стасовыми и М.А. Балакиревым А.Н. Серова Мусоргский дает ей трезвую положительную оценку. И, находя в ее музыке множество недостатков, все же признает в письме к Балакиреву, что это «первая после “Русалки” [А.С. Даргомыжского – С. Ф.] серьезно трактованная опера на русской сцене»¹. Видимо, нечто подобное Мусоргский говорил тогда же на премьере и Стасову. Рассказывая об этом Балакиреву, Стасов писал: «Что мне в Мусоргском, хоть он и был в театре. Ну да, он как будто одно думает со мною, но я не

¹ В письме к М.А. Балакиреву от 10 июля 1863 года. Мусоргский М. П. Письма. 2-е изд. М.: Музыка, 1984. 446 с. С. 45.

слыхал у него ни одной мысли, ни одного слова из настоящей глубины понимания, из глубины захваченной, взволнованной души»¹. И далее дает Мусоргскому уничижительную оценку: «Мне кажется, он совершенный *идиот*. Я бы вчера его высек. Мне кажется, оставить его без опеки, вынуть его из сферы, куда вы насильно его затащили, и пустить на волю, на свою охоту, и свои вкусы, он скоро зарос бы травой и дерном, как все. У него ничего нет внутри»². Балакирев тут же подтверждает подобную оценку: «...Мусоргский почти идиот»³.

Особенно достается Мусоргскому за оперу «Борис Годунов».

Публика хорошо приняла ее премьеру 27 января 1874 года. И в дальнейшем опера успешно шла на Мариинской сцене, давая театру хорошие сборы. Однако на ее музыку набросилась критика и к 1890-м гг. оригинальная редакция оперы сошла со сцены.

Естественно, что инвективами за композиторское варварство были наполнены писания консерваторской профессуры. Даже такой проницательный современный художник как П.И. Чайковский, признавая некоторые достоинства этой оперы⁴, временами не может удержаться от

¹ В письме от 17 мая 1863 года. Цит. по: Орлова А.А. Труды и дни М.П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963. 702 с. С. 106.

² Там же.

³ В ответном письме Стасову с Кавказа от 3 июня 1863 года. Там же.

⁴ Отчасти о внимании Чайковского к «Борису» можно предположить из упоминания о слушании им фрагментов этой оперы еще до ее постановки в исполнении самого Мусоргского. См. об этом в письме Мусоргского Стасову от 26 декабря 1872 г. (Мусоргский М.П. Письма. 2-е изд. М.: Музыка, 1984. 446 с. С. 139). Много позже, уже 1887 году в Клину Чайковский музицирует вместе с приехавшим к нему в гости А.Г. Ларошем, и вот как описывает это в дневниковой записи: «Игра в 4 руки Мусоргского и Моцарта!!!» (Чайковский П.И. Дневники. 1873–1891 / Подготовка к печ. Ип.И. Чайковским. Предисл. С. Чемоданова. Примеч. Н.Т. Жегина. М.; Пг.: Госиздат, Муз. сектор, 1923. XII, 294 с. С. 179). Исходя из того, что из крупных сочинений Мусоргского тогда был издан, потому и доступен для домашнего исполнения,

раздражения. В письме от 29 октября 1874 года к брату Модесту он явится: «Я изучил основательно *«Бориса Годунова»* <...>. Мусоргскую музыку я от всей души посылаю к черту; это самая пошлая и подлая пародия на музыку»¹.

Более существенно, что против *«Бориса»* ополчились и наиболее активные члены балакиревского кружка – той самой *«Могучей кучки»*, в которую входил и Мусоргский.

Особенно свирепствовал Ц. А. Кюи, написавший разгромную рецензию на премьеру оперы и до последних дней Мусоргского обвинявший его в музыкальной безграмотности и беспардонной самоуверенности². Даже в некрологическом очерке на смерть композитора 16 марта 1881 года Кюи не может удержаться от ядовитых выпадов в адрес его музыки³.

только клавир (и, может быть, партитура) *«Бориса Годунова»*, следует полагать, что они играли именно эту оперу. А тот факт, что играли Мусоргского в соседстве с обожаемым ими Моцартом, подсказывает нам, что в их сознании такое сопоставление не могло свидетельствовать о сколько-нибудь явном неприятии музыки Мусоргского. См. также его письма от 24 декабря 1877 г. и от 29 ноября 1878 г. к Н.Ф. фон Мекк.

¹ Чайковский П.И. Полн. собр. соч. [Общая ред. Б.В. Асафьева] Лит. произведения и переписка. Т. 5. [Письма]. Подгот. Е.Д. Гершовским. М.: Музгиз, 1959. 518 с. С. 372.

² Кюи Ц.А. Музыкальные заметки // СПб. ведомости. № 37 от 6 февраля 1874 года. Предательская, подлая сущность этого музыкально-критического этюда столь вопиюща, что в советское время она не включалась в переиздания статей Кюи. Однако с ее текстом можно ознакомиться в фрагментарной публикации в кн.: Орлова А.А. Труды и дни М.П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963. 702 с. С. 355–360.

³ «Натура его в высшей степени талантливая, щедро наделенная роскошными данными, необходимыми для музыкального творчества, закладывала в себе в то же время некоторую антимузикальную закваску, нередко неопытно проявлявшуюся в его созданиях... Недостатки музыкального творчества Мусоргского сказывались: 1) В его неспособности к музыке симфонической, не сопровождаемой словом; в его неумении владеть стройными симфоническими формами, развивать, разрабатывать музыкальные мысли... 2) В голосоведении, гармонизации и модуляциях, часто нечистых, неестественных, изредка даже нелепых... 3) Наконец, в его склонности преувеличивать, верность декламации доводить

Весьма показательно в этом отношении то, что Н.А. Римский-Корсаков, взявший на себя труд «отредактировать» не только «Бориса Годунова», но и вторую гениальную оперу Мусоргского «Хованщину», фактически подогнал их стилистику под свою, не стесняясь выкидывать фрагменты оригинала и вписывая собственноручно сочиненные.

В «редакции» Корсакова музыка Мусоргского безбедно просуществовала с 1890-х почти полвека после его смерти. Лишь затем начались попытки вернуть ее в оригинальном звучании. И в последней четверти XX века она, наконец, приблизилась к своему замыслу¹.

Так, наконец, Мусоргский, кажется, нашел свое время!

Поразительно, но Кюи тоже когда-то опережал свое время, создавая в 1860-е годы грандиозную речитативную оперу «Вильям Радклиф». Но кто теперь помнит, что это была первая «кучкистская опера».

А причина все та же – время!

Начиная работу над оперой в 1861 году, Кюи был явным лидером в создании речитативной оперы. Завершая ее в 1868 году, он уже оказывался в «обозе» экспериментов Мусоргского в операх «Женитьба» и «Борис Годунов». А далее выглядел все более и более явным музыкальным ретроградом².

При этом большинство других композиторов – оппонентов Мусоргского, будучи в начале признанными новаторами

до воспроизведения верной интонации голоса, картинность изображения до звукоподражания, музыкальную правду – до реализма. Эта склонность и вызывала него подчас нагромождение мелочей, отдельных эпизодов, обработанных с талантом и любовью, но неуместных, мешающих цельности впечатления, которые потом приходилось пропускать, выбрасывать, несмотря на их музыкальные достоинства». Кюи Ц.А. М.П. Мусоргский (Критический этюд) // Голос. № 98, 6 апреля 1881 г. (Цит. по: Кюи Ц.А. Избранные статьи / Сост., автор вступ. статьи и примеч. И.А. Гусин. А.: Гос. Муз. Издат., 1952. 692 с. С. 286–288).

¹ Пишу «приблизилась», так как опера «Хованщина» не была полностью инструментована Мусоргским. Поэтому большая ее часть и поныне вынужденно звучит в чужой инструментовке.

² Может быть, именно в этом причины его негативных пристрастий к Мусоргскому, а затем и к Чайковскому?

ми, со временем являют примеры отставания от своей эпохи.

Так, помимо Кюи, Балакирев, блеснув несколькими ранними и очень ярко передовыми сочинениями рубежа 1850–60-х годов, затем переживает кризис и на долгие годы прекращает композиторскую деятельность¹. Своего рода возрождение Балакирева приходится на 1880-е годы, но теперь он выглядит устаревшим по сравнению с тем, что к этому времени творили его ученики и последователи. Обратно говоря, его время безвозвратно ушло.

Сложнее дело обстоит с Римским-Корсаковым. Он завершил формирования своего стиля во вполне соответствовавших своему времени сочинениях 1880-х годов. А вот далее, утверждаясь в роли ментора по отношению к своим рано скончавшимся коллегам, он переделывает в своем стиле сочинения Мусоргского и А. П. Бородина. В немалой степени, благодаря этому, он становится главным учителем в становлении композиторской школы Санкт-Петербургской консерватории. Впрочем, одновременно он делается также и рабом этой школы и уже не может работать в соответствии с дальнейшим развитием мировой музыкальной культуры. К моменту его уход из жизни в возрасте 64 лет в 1908 году в восприятии даже самых талантливых, но революционно настроенных своих учеников (С.С. Прокофьева, Н.Я. Мясковского, Б.В. Асафьева, много позже и И.Ф. Стравинского), – он выглядел, скорее всего, не более, чем памятник самому себе!

Подобный же сюжет прослеживается и в судьбе музыки главного корсаковского ученика А.К. Глазунова и, отчасти, у другого ученика – А.К. Лядова.

Особое положение в этом контексте занимает А.П. Бородин.

Он изначально скептически, не сказать бы насмешливо, относился к «новаторской» стасовско-балакиревской вкусовщине. Это высказывалось им в переписке с женой. Бо-

¹ См. об этом: Фролов С.В. Роль стасовской идеологемы «дела» из письма от 13 февраля 1861 года в судьбе М.А. Балакирева // Традиции в контексте русской культуры / Выпуск VIII. Межвузовский сборник научных работ. Череповец, ЧГУ, 2001. 348 с. С. 268–277.

лее того, как бы в ответ на несколько истеричные стасовские сентенции об эпичности и о богатырях в русской музыке, он ставит комическую оперу «Богатыри», в Прологе к которой выходящий перед занавесом «режиссер» рассказывает публике о том, как надо творить «эпическую оперу». Столь же знаменательно, что свою знаменитую Вторую симфонию, вопреки навязанной публике Стасовым клички «Богатырская», Бородин, по-видимому, называл «Героической»¹. А в ее музыке, которую Стасов связывал с образом русский богатырей, композитор использовал материалы, заготовленные для характеристики половцев в так и ненаписанной им опере «Князь Игорь».

Грустно и даже горько осознавать, что после смерти Бородина разрозненные черновые материалы этой оперы в руках Римского-Корсакова и тогда еще молодого его адепта Глазунова были обработаны в стиле корсаковской композиторской школы и скомпонованы по их воле в то, что сегодня исполняется как опера Бородина. Сам же Бородин, едва ли не демонстративно в течение почти 20 лет «уклоняясь» от работы над этой оперой, писал для себя весьма органичную для своего времени музыку двух гениальных квартетов и нескольких тончайшей выработки романсов.

Изначально устаревшими и консервативными уже с самого своего становления были композиторские творения А.Г. Рубинштейна и А.С. Аренского. При их жизни еще более консервативная публика, а это норма – публика всегда консервативна, восхищалась ими. Но их время проходило, а нарождающаяся новая публика, тоже консервативная, но уже по отношению к новейшим сочинениям, забывала свои прошлые музыкальные приоритеты.

Весьма органичными в своих эпохах и благодаря этому жизнеспособными в будущем были Чайковский, Рахманинов и Стравинский. Слава им!!! Поэтому не будем на них останавливаться.

¹ Об этом можно узнать из письма Мусоргского, сообщавшего М.И. Шестаковой о намерении побывать у нее с Бородиным 22 января 1876 года, чтобы «бородинскую героическую симфонию посмотреть» (письмо от 17 января 1876 г. – Мусоргский М. П. Письма. 2-е изд. М.: Музыка, 1984. 446 с. С. 223.).

Несколько в стороне от данной проблематики оказывается А.Н. Скрябин, который, стремясь опередить свое время, фактически вышел на дорогу в никуда. Его все более изощренный композиторский технологизм и иллюзия возможности преобразовать мир средствами какого-то неведомого всечеловеческого мистериального действия, так и не получив возможностей сколько-нибудь реального воплощения, умерла вместе с ним, оставив нам только загадки.

Но вот абсолютно исключительное положение в таком контексте занимает Глинка. С одной стороны, он во все времена выглядит гениальным нонсенсом – он гений вне времени и навсегда. С другой же стороны, он изначально и по сию пору пребывает в состоянии так называемого «культурного одиночества» (термин А.М. Панченко применительно к древнерусской культуре в европейском контексте XVI века¹).

Сложившись как творческая личность в общении с Пушкиным и его писательским окружением², Глинка в момент наиболее тесного соприкосновения с ними в 1828–1829 годах почувствовал себя гадким утенком. Несмотря на дружеское признание со стороны литераторов, он как музыкант все-таки чувствовал себя одновременно, если не чужим, то в любом случае одиноким, да к тому же и своего рода недоростком.

Случайный эпизод июня 1828 года, когда в приятельской компании, собиравшейся главным образом в оленинском Приютино, Пушкин как бы ненароком подписал под наигрываемую Глинкой мелодию стихи «Не пой, волшебница, при мне», не снимал этого неравенства. Даже в столь просвещенном обществе, какое собиралось тогда у Олениных, сохранялось атавистическое ощущение писательского приоритета по сравнению с музыкантом. Еще не утратил своей актуальности язвительный выпад Пушкина в письме от 4 ноября 1823 года П.А. Вяземскому, писавшему стихи к куплетам водевиля А.А. Верстовского: «Что тебе пришло в

¹ См.: Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ / Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1984. 206 с. С. 11–12.

² См.: Фролов С.В. Глинка и Пушкин. Истоки и начало творческого содружества (1818–1829) (Лекция) / С.В. Фролов. –СПб.: «Скифия-Принт». 2016. 62 с.

голову писать оперу и подчинить поэта музыканту? Чинчина почитай. Я бы и для Россини не пошевелился»¹. Да и в 1828 году Глинка в восприятии Пушкина еще не вызывал к себе того должного уважения, которое будет достигнуто спустя 7–8 лет сотворением гениальной оперы «Жизнь за Царя». Вспомним тон пушкинского упоминания имени Глинки в письме к П.А. Вяземскому от 1 сентября 1828 год: «Но теперь мы все разбрелись. Кисилев, говорят уже в армии; Юниор в деревне; Голицын *возится* [курсив наш – С.Ф.] с Глинкою...»².

А Глинке в то время куда как далеко было до Россини. В представлениях современников он был тогда не более, чем страстно музицирующий русский дилетант, под стать подобным ему братьям Виельгорским, князю В.Ф. Одоевскому и прочим.

И он бежит за границу.

В течение четырех лет (1830–1834) он оснащает свою исполнительскую и композиторскую технику и наконец-то находит свою «лебединую стаю» в лице таких друзей как Винченцо Беллини, Джакомо Доницетти и Зигфрид Ден. Но и здесь он одинок, так как, овладев их композиторской техникой, хочет писать по-русски.

Вернувшись в Россию, Глинка летом 1834 года снова вовлечен в писательское окружение и теперь уже в равноправном содружестве с В.А. Жуковским, А.С. Пушкиным, В.Ф. Одоевским и Е.Ф. Розеном создает величайшее свое произведение – оперу «Жизнь за Царя»³.

Однако среди современных русских музыкантов он опять одинок и вызывает у них либо злую ревность (А.Н. Верстовский), либо полное непонимание совершенст-

¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Текст проверен и примеч. сост. Б. В. Томашевским. 4-е изд. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 10. Письма / Текст проверен и примечания составлены Л.Б. Модзалевским и И.М. Семенко под редакцией Б.В. Томашевского. 1979. 711 с. С. 57.

² Там же: С. 195.

³ См. подробнее об этом, например: Угрюмов Н. Опера М.И. Глинки «Жизнь за Царя». Лекция по курсу «История русской музыки». Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1991. 100 с.

ва своей технологии, своего гения (А.С. Даргомыжский, братья Виельгорские и другие).

Его композиторская технология и музыкальная драматургия опережают русскую культуру на несколько десятилетий. И он, начиная с почти провальной постановки в 1842 году оперы «Руслан и Людмила», большую часть жизни проводит за границей. Там его «стая», так как там его поддерживает дружба с Францем Листом, Гектором Берлиозом, а в последний год жизни с Джакомо Мейербером. Это хотя бы отчасти компенсировала его «культурное одиночество» в России.

И, несмотря на постоянное дореволюционное исполнение оперы «Жизнь за Царя» и отдельные попытки постановки второй его оперы «Руслана и Людмилы», он одинок и после своей смерти в музыкантском мире России, как в дореволюционные годы, так и в последующие сто лет. Более того сразу же после его смерти силами, главным образом Стасова, а затем Римского-Корсакова и его окружения создается миф о Глинке-гении, недостойном самого себя: он блудливый, и плохо понимающий свою миссию барин, пропивающий свой талант¹. Эта же концепция его лично-

¹ См. отчасти об этом в «Предисловии» и в «примечаниях» А.Н. Римского-Корсакова [сына композитора] к переиздаваемым им в 1930 году «Запискам» Глинки. В частности, Корсаков-филс писал о Глинке: «Задержательные [sic] процессы и развивающаяся на их почве деятельность рассудка и критического мышления ему мало свойственны. Как интеллектуальная сила, он не идет в сравнение со многими своими современниками, которых он явно превосходил силою художественного таланта, а может быть и природным умом. Но разве чрезмерное развитие ума не излишнее свойство для художника? «Горе от ума» не является ли порою горем гения, опутанного цепями разума, парализованного умом в своих волеизъявлениях?»

Этого горя Глинка не знал. Он по-своему и умен, и проницателен, и наблюдателен, а часто и остроумен, в особенности, когда представляется случай развернуть свой юмор. Но ум, как функция, связывающая, соединяющая, строящая и обобщающая – ум или разум, как высший организатор в области мысли, – сила ему чуждая» (Римский-Корсаков А.Н. Предисловие // Глинка М.И. Записки / Под ред., со вступит. стат. и примеч. А.Н. Римского-Корсакова. М.; Л., 1930. С. 9).

сти, а вместе с тем и его музыки господствует в появившихся тогда воспоминаниях современников: «Под рукою стакан лафита, опорожняемый и тотчас наливаемый, молодые верующие лица кругом, женщина подле (какая-нибудь, но непременно женщина), – вот та обстановка, которая способна была снова озарять его осень»¹.

Поэтому более чем показательны сетования одного из наиболее близких Глинке людей – князя Одоевского: «Дивное дело! В других странах произведение гениальное окружается какою-то общественной атмосферой, в которой оно нежится и зреет; все с глубоким чувством следят за изящным редким растением, не только удаляют от него все препятствия, но помогают всеми средствами – всякий по силе его – полному развитию; у нас – напротив. Мы если не богаты, зато тароваты – на все, даже на идеи и на чувства; нам кажется, им конца не будет, и потому нечего о них заботиться. Отсюда не только легкомысленное равнодушие и невежественная беспечность, но нечто еще страннее: сплошь да рядом великая мысль, гениальное произведение встречают у нас против себя даже какое-то непостижимое ожесточение; нам кажется странным, даже обидным, что человек, который вышел из нашей среды, – что-то сделал. “Кто этот великий писатель, Гоголь-то? – да помилуйте, мы с ним вместе служили!” Эта наивная отповедь в таком роде у нас не редкость, словно мы боимся, чтобы нас не разбудили от китайского сна, чтобы в самом деле нас не сочли за людей: это мы видим не на одном Гоголе и не на одном Глинке»².

Одновременно, музыке Глинки с легкой руки того же Стасова, с одной стороны насильно приписывается фальшивая «эпическая» подоплека, а с другой дурные признаки ненавистной итальянщины и неметчины.

¹ Ковалевский П.М. Встречи на жизненном пути // Памятники литературного быта. Литературные воспоминания Д.В. Григоровича и П.М. Ковалевского. Л.: АCADEMIA, 1928. С. 336.

² Новые материалы для биографии М.И. Глинки. Два письма князя В.Ф. Одоевского // Ежегодник императорских театров. Сезон 1892/93 г. С. 482. Цит. по воспроизведению в кн.: Асафьев Б.В. Глинка // Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. I. М., 1952. С. 145.

Свидетельство же его подлинного абсолютного признания в России мы обнаруживаем лишь у тех избранных, кого можно считать равновеликими Глинки.

Впервые это обнаруживается в дневниковых записях Чайковского: от 30 марта 1887 года: «После ужина читал партитуру Ж. за Ц. Глинки. Какое мастерство! И как это у него вышло»¹; от 27 июня 1888 года: «Глинка. Небывалое изумительное явление в сфере искусства. Дилетант, поигрывавший то на скрипке, то на фортепиано; <...> вдруг на 34-м году жизни ставит оперу по гениальности, размаху, новизне и безупречности техники стоящую на ряду с самым великим и глубоким, что только есть в искусстве... Глинка вдруг одним шагом стал на ряду (да, на ряду) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно»².

И после революции Глинка не может найти свое время. «Жизнь за Царя» сначала запрещается, а в 1939 году по указке Сталина переделывается в оперу «Иван Сусанин» с изуродованным текстом и переформатированной музыкой. Глинка фактически подвергся репрессии, а его искалеченная музыка стала вызывать недоумение.

В 1948 году именем Глинки правящая советской культурой сталинская команда пользовалась как идеологической дубинкой, громя музыку самых выдающихся, но непослушных, композиторов – С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича. В результате произошло еще большее отторжение Глинки от современной отечественной культуры.

В сознании большинства сколько-нибудь причастных к музыке людей и по сию пору господствует своего рода раздраженное отношение к Глинке. Одни в результате этих насилий набили оскомину от его имени. Другие, будучи посредственностью, а большинство – это всегда собрание по-

¹ Чайковский П.И. Дневники. 1873–1891 / Подготовл. к печ. Ип.И. Чайковским. Предисл. С. Чемоданова. Примеч. Н.Т. Жегина. М.; Пг.: Госиздат, Муз. сектор, 1923. XII, 294 с. С. 136.

² Чайковский П.И. Дневники. 1873–1891 / Подготовл. к печ. Ип.И. Чайковским. Предисл. С. Чемоданова. Примеч. Н.Т. Жегина. М.; Пг.: Госиздат, Муз. сектор, 1923. XII, 294 с. С. 214.

средственностей, раздражаются в Глинке недостижимостью его гения. – Все та же сентенция: «...да помилуйте, мы с ним вместе служили!».

Особенно остро это проявляется в недавние наши дни, когда страна задыхается во всеобщем засилии посредственного чиновничества. Поэтому даже в кризисном нищенском 1999 году двухсотлетний юбилей издавна официально признанного Пушкина справлялся со всеми возможными тратами и почестями, а такой же юбилей Глинки в тучном 2004 году так и не был отмечен сколько-нибудь замеченным правительственным вниманием.

Как при жизни Глинка на своей Родине постоянно оказывался «не в свое время», так и поныне в России его время, кажется, еще не наступило. И как тут не вспомнить горестные слова Пушкина, которые со всей полнотой соответствия мог бы произнести Глинка: «...чорт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!»¹.

S.V. Frolov

Time as effective force in the fate of russian classic composers

In the destinies of almost all outstanding Russian composers of the 19th century, time, understood as the era in which their creative activity took place, plays the role of an important, almost fateful factor. Some of them, like Mussorgsky, for example, are ahead of their time. Others, like Balakirev or Cui, shining in their early works, give way to their locally subsequent ones, as if Glinka finds himself out of time.

Key words: *creativity, being ahead, lagging behind, out of time*

ОБ АВТОРЕ

ФРОЛОВ Сергей Владимирович: кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской консерватории. E-mail: volorf2@yandex.ru

¹ Из письма к Н.Н. Пушкиной от 18/30 мая 1836 г. (Пушкин А.С. Письма последних лет, 1834–1837 / [Отв. ред. Н. В. Измайлов]; АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1969. 528 с. С. 140).

Ю. Е. Павельева

**Гражданская война в памяти ребенка:
картина времени сквозь фрагменты воспоминаний**

В архиве Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына хранится тонкая папка с шестью рассказами дочери военного врача о жизни в Чугуеве в период Гражданской войны вплоть до эвакуации семьи из Новороссийска. Своя фразгменты детских воспоминаний отчетливо проступает лицо Времени, картина одного из трагических периодов русской истории.

Ключевые слова: *Ольга Гогина, эго-документ, воспоминания и Память детства, Всероссийская мемуарная библиотека, образ Времени*

В Доме русского зарубежья, носящего имя одного из своих основателей — А.И. Солженицына, собрана богатейшая коллекция документов, открывающая перед исследователями мир русской эмиграции. Определяющими моментами для создания этого собрания стали два призыва нобелевского лауреата к людям, познавшим судьбу изгнанника: «Обращение к русским эмигрантам, старшим революции» (1975)¹ и «Всероссийская мемуарная библиотека. Обращение к российским эмигрантам» (1977)².

Главный библиотекарь Дома русского зарубежья им. А. Солженицына Н.А. Егорова, рассказывая о формировании архивного фонда, отмечает следующее: «Присланные материалы, дополненные впоследствии воспоминаниями советских и российских граждан, были объединены во “Всероссийскую мемуарную библиотеку” (ВМБ). Рукописный фонд ВМБ составляет основу фонда № 1 архивного собрания Дома русского зарубежья. В настоящее время

¹ *Солженицын А.И. Обращение к русским эмигрантам, старшим революции // Солженицын А.И. Публицистика: В 3 т. Т. 2: Ответственные заявления, письма, интервью. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. С. 315–317.*

² *Солженицын А.И. Всероссийская мемуарная библиотека. Обращение к русским эмигрантам // Солженицын А.И. Публицистика: В 3 т. Т. 2: Ответственные заявления, письма, интервью. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. С. 471–473.*

ВМБ включает в себя более 2 000 рукописей и ежегодно пополняется»¹.

А.И. Солженицын, предвзято первую публикацию ВМБ, писал, что «некоторые присланные рукописи выделяются своей яркостью, даже увлекательностью, неожиданным углом зрения или описанием полностью утраченного ныне...»² Художественные достоинства архивов, увидевших свет, отмечал и еще один вынужденный изгнанник, дождавшийся возможности вернуться на родину, поэт Ю.М. Кублановский: «...Читаешь превосходно написанные, остросюжетные тома Мемуарной Библиотеки и не устаешь удивляться: каким образом непрофессиональные авторы, собственно, впервые взявшие в руки перо, так мастерски им владеют и достигают такой степени выразительности и эмоционального напряжения, какие недоступны большинству современных беллетристов-профессионалов? <...> одной образованностью такого феномена не объяснишь...»³ Признанному поэту, отмеченному высокими профессиональными наградами, оказалось важно понять причины эстетического успеха писателей непрофессиональных — мемуаристов, откликнувшихся на призыв А.И. Солженицына. «...при всех изошренности современной литературы — приходит к выводу Ю. Кублановский, — она часто лишена подлинного “внутреннего сюжета”: прозаик талантлив, но ему, в сущности, нечего говорить. А у наших рассказчиков сама *судьба* в ее непреклонном и неизбывном трагизме является как бы формообразующей закладкой повествования, захватывающего заинтересован-

¹ Егорова Н.А. Патриарх Тихон в годы гонений (1917–1925): документы, исследования, воспоминания // Егорова Н. «Там, где есть книга...»: Записки библиотекаря о русском зарубежье: сборник статей. М.: Русский путь, 2020. С. 39.

² Солженицын А.И. К серии публикаций Всероссийской мемуарной библиотеки // Волков-Муромцев Н.В. Юность. От Вязьмы до Феодосии (1902–1920) / Всероссийская мемуарная библиотека. Серия «Наше недавнее». Выпуск 1. Париж: YMCA-Press, 1983. С. 6.

³ Кублановский Ю. О Всероссийской мемуарной библиотеке // Книжное обозрение. 1990. № 23. 08 июня. С. 10.

ного читателя и не отпускающего, пока не перевернешь последней страницы»¹.

Архивные дела Фонда № 1 Дома русского зарубежья (ДРЗ) разнообразны по количеству материалов, их наполняющих: есть весьма объемные, а есть и совсем небольшие. Среди последних хранится тонкая папка с шифром «Е-126». В ней помещены шесть рассказов-воспоминаний, Предисловие и Приложение, озаглавленное «Песни и разговорки того времени»².

Это дело сопровождается тремя архивными справками, благодаря которым³ можно с большой долей уверенности утверждать, что автором воспоминаний является Ольга Константиновна Гогина, русская художница и литератор, сведения о которой представлены в различных справочных изданиях, например, в биографическом словаре «Русские художники»⁴.

Уже первая справка (где пока фамилия автора написана с буквой «у» — «Гогуйн») содержит краткие сведения о повествовательнице, сопоставимые с различными сведениями биографических и библиографических изданий: «Об авторе: родилась в Чугуеве, г/р неизвестен (дед — городской голова); отец — военврач, прошедший Первую мировую, мать — обладательница прекрасного голоса, женщина с волевым характером. Приговоренная к смертной казни большевиками, семья вынуждена была эмигрировать (Еги-

¹ Кублановский Ю. О Всероссийской мемуарной библиотеке ... С. 10.

² В работе с делом «Е-126» неоценимую помощь автору статьи оказали коллеги по Дому русского зарубежья им. А. Солженицына. Глубокую признательность я выражаю ведущему научному сотруднику отдела рукописных и печатных источников ДРЗ Ольге Николаевне Патока за помощь в работе с архивными материалами и канд. педагог. наук главному библиотекарю ДРЗ Надежде Алексеевне Егоровой за помощь в разыскании сведений об авторе рассказов-воспоминаний.

³ Среди архивных справок следует отметить справку, подготовленную ведущим научным сотрудником отдела рукописных и печатных источников ДРЗ Мариной Анатольевной Котенко.

⁴ Лейкинда О.А., Махрова К.В., Северюхина Д.Я. Художники русского зарубежья. 1917–1939. Биографический словарь. СПб.: Нотабене, 1999. С. 227–228.

пет, Эфиопия)...»¹. Принципиальным, с точки зрения разысканий сведений об авторе и ее семье, стало небольшое исправление. Во второй справке библиотечного каталога фамилия автора рассказов-воспоминаний пишется без буквы «у», и теперь с архивным делом Е-126 соотносится фамилия «Гогин»². В правоте такого соотношения нас укрепляет сравнение материалов самого дела и статей словарей и хроник русского зарубежья. Это, во-первых, биографический словарь «Российское зарубежье во Франции»³, где речь идет о О.К. Гогиной и ее родителях. Об отце есть упоминание в книге Е.В. Беляковой «К берегам священным Нила...»⁴, а также в книге И.И. Грезина «Русское кладбище Кокад в Ницце»⁵. В этом издании о матери написано более полно, и именно из статьи об Ольге Васильевне Гогиной можно узнать некоторые подробности и о ее супруге, Константине Васильевиче Гогине, и об их дочери — Ольге Константиновне. Надо сказать, что О.В. Гогина чаще других членов семьи упоминается в изданиях, посвященных русской эмиграции. Здесь можно отметить не только знаменитые «Незабытые могилы. Русское зарубежье»⁶, но и «Русское зарубежье: Хроника научной, культурной и общественной жизни»⁷. Об авторе воспоминаний — О.К. Гогиной — мож-

¹ Архив ДРЗ, Ф. 1, Е-126, оп. 1, карточка библиотечного каталога, 1.

² Архив ДРЗ, Ф. 1, Е-126, оп. 1, карточка библиотечного каталога, 2.

³ Российское зарубежье во Франции 1919–2000. Биографический словарь: В 3-х тт. Т. 1. А–К / Под общ. ред. Л. Мнухина, М. Арвиаль, В. Лосской. М.: Наука, Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. 796 с.

⁴ Белякова Е.В. «К берегам священным Нила...» Русские в Египте. М.: Гуманитарий, 2003. 304 с.

⁵ Грезин И.И. Русское кладбище Кокад в Ницце / Серия «Русский некрополь». Выпуск 20 / Под ред. А.А. Шумкова. М.: ООО «Старая Басманная», 2012. 760 с.

⁶ Незабытые могилы. Русское зарубежье: некрологи 1917–1997 в шести томах / Сост. В.Н. Чуваков. Под ред. Е.В. Макаревич. Т. 2. М.: Рос. гос. б-ка, изд-во «Пашков дом», 1999. 648 с.

⁷ Русское зарубежье: Хроника научной, культурной и общественной жизни: 1940–1975. Франция / Под общей редакцией

но прочитать в словарной статье в книге «Художники русского зарубежья. 1917–1939»¹: в статье есть ссылка на вырезку из издания «Иллюстрированная Россия» (предположительно). Таким образом, наблюдается пересечение информации из рассказов-воспоминаний и справочных изданий, а в некоторых случаях справочные издания (как это было с биографическим словарем «Художники русского зарубежья») в качестве одного из основных источников указывают архив ДРЗ.

Воспоминания-рассказы Ольги Гогиной основаны на ее впечатлениях, полученных во время гражданской войны, когда, будучи маленьким ребенком, пережила бесконечные «переходы» Чугуева, ее родного города, «из рук в руки» различных властей, вынесение смертного приговора всей ее семье, в том числе и ей самой, и, наконец, эвакуацию из Новороссийска. При этом понимание исторической трагедии пришло к ней гораздо позже, а пока ребенок фиксирует в своей памяти отдельные «картинки» того времени.

Понятия Память и Время тесно связаны, поэтому мемуары с разной степенью соответствия вписываются в контекст проблемы «Время как сюжет». И, как любые мемуары, воспоминания Ольги Гогиной укладываются в формулу «прошлое как сюжет», однако здесь есть и такие рассказы, для которых более соответствует определение «безвременье как сюжет», или «мгновение как сюжет», или даже «вечность как сюжет».

Вот, например, рассказ «“Ты” или “Вы”», открывающий повествование. Речь идет о взаимоотношениях людей разных социальных пластов: отца девочки, военного врача 10-го гусарского ингерманландского полка, и его денщика — красавца-кавказца, ославленного глупцом и грубияном: «Ещё до войны папе предложили взять в денщики некоего кавказца. Никто из офицеров его не хотел, ввиду его большой глупости: все перепутает, всё сделает наоборот; а те, что соглашались его взять, очень скоро возвращали его об-

Л.А. Мнухина. Т. 2 (6): 1955–1963. М.; Paris: Русский путь; YMCA-Press, 2000. 585 с.

¹ Лейкинд О.А., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники русского зарубежья. 1917–1939. Биографический словарь. СПб.: Нотабене, 1999. С. 227–228.

ратно. Да и по-русски он говорил плохо и умел обращаться исключительно на “ты”¹. Александр, так звали денщика, «оставался с папой до конца войны, и трудно было бы найти слугу более честного и преданного». Речь здесь идет не о гражданской войне, а пока о войне Первой мировой. И вот когда, со слов офицеров — сослуживцев отца, «все кругом рушилось, — военная дисциплина, уважение солдата к офицеру, наступала полная распущенность и хамство...», а одной из примет этого исторического этапа стал приказ, пришедший в конце войны «чтобы офицеры не смели больше говорить на “ты” солдатам» — так описано в воспоминаниях, «...наш Александр, — пишет мемуаристка. — оставался, как всегда, почтителен, дисциплинирован и глубоко предан»².

Речь, очевидно, идет о Приказе № 1 Петроградского совета, принятого 4 марта 1917 года. Приказ изначально предназначался для столичного военного округа, но быстро сделался общеармейским законом. Приказ упразднял понятие «нижний чин» и запрещал называть солдат на «ты», т.е. после Февральской революции резко менялось все привычное. Об этом приказе можно прочитать и в других архивных документах, хранящихся в Доме русского зарубежья. Так, в «Письме к Солженицыну», своеобразном биографическом очерке, Александр Ильич Терских, участник Белого движения (он был офицером-артиллеристом в армии П.Н. Врангеля), эмигрант «второй волны» писал о своей юнкерской юности в Киеве: «Через две недели приняли присягу Временному правительству, с погон соскребли корону и цифру П, осталось только “Н”, да и ее постепенно стали счищать. Занятия велись нормально. Изредка устраивались митинги, когда нужно было выбирать кого-нибудь в разного рода комитеты... Солдатам стали говорить “вы”. Юнкера в городе всегда отдавали честь не только офицерам, но и юнкерам других училищ... Что касается солдат, то после объявления пресловутого приказа № 1,

¹ Архив ДРЗ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. Е-126. Фор де Гогин. Л. 1.

² Там же. Л. 2.

редко кто из них отдавал честь офицеру, а обычно старались не смотреть на встречного офицера...»¹

Другие приметы времени, но уже эпохи гражданской войны, ярко представлены в рассказах Ольги Гогиной «Украинский язык», «Господа на Черном море», «Часы».

В первом из названных рассказов речь идет о той поре, когда «...власть на более или менее короткий срок переходила от одного к другому, и приказы, даже самые невероятные, сыпались, как из рога изобилия»². Вот гетман Скоропадский объявляет государственным языком украинский, а это значит, что на украинском языке надо вести служебную переписку. В рассказе читаем: «Наш гусарский полк был засыпан разными приказами на украинском языке. Увы, кроме моего отца, украинского языка не знал <никто>, и папа должен был беспрестанно “выручать” своих товарищей-офицеров» (л. 3). Но дело не только в официальном документообороте. Мемуарист вспоминает, как «несколько дам в Чугуеве вдруг почувствовали себя завзятыми украинками; стали одеваться в малороссийский национальный костюм и вдруг же... совершенно разучились говорить по-русски и говорили единственно на украинском языке. Папа над ними очень смеялся, потому что они говорили очень плохо, так что их с трудом можно было понимать, да и то не всегда» (л. 3). Случаи эти, конечно, курьезные, но настоящей трагедии пока не предвещающие.

А вот уже в следующем рассказе: «Господа на Черном море!» — ребенок, в то время не понимавший сути происходящего, описывает эпизод, где от беды ее родственников спас только случай. В дом бабушки с обыском пришла группа матросов, они осмотрели сарай и конюшню, но, как пишет мемуаристка, «после ухода на войну моего отца в конюшне лошадей больше не было; в сараях сложены были дрова, да какие-то пустяки в углу. Не найдя того, что они, очевидно, искали, группа молча вышла за ворота и удалилась» (л. 5). Этому предшествовал один из самых ярких эпизодов воспоминаний — короткий разговор бабушки с

¹ Архив ДРЗ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. А-2 «А.И. Терских» (дополнение). Лл. 4 об. — 5.

² Архив ДРЗ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. Е-126. Фор де Гогин. Л. 2. Далее цитируется с указанием номера листа в тексте.

матросами. Этот диалог характеризует эпоху едва ли не лучше длинных описаний:

«— Что Вам надо, господа? — спросила бабушка.

Рослый детина, по-видимому, начальник группы, нагло рассмеялся:

— Господа на Черном море! — вызывающе произнёс он» (л. 5).

Весьма показателен и еще один эпизод. Когда девочка с бабушкой вернулись в дом, они обнаружили «дядю Гришу», спрятавшимся за диванными подушками. Ребенок, не понимавший грозившей ее родственникам опасности, принял увиденное за какую-то шутку, девочка «уже собиралась от всей души рассмеяться, когда, к моему немалому удивлению, бабушка упала в своё кресло как подкошенная, и она, всегда такая спокойная и выдержанная, разразилась нервным плачем. Смех замер на моих губах, и я внимательно наблюдала сцену, стараясь её понять» (л. 6).

Понимание того, что смертельная опасность подстерегает любого, ребенок не хотел пускать в свое сознание. Но события того трагического времени настойчиво пытались это доказать. В самом коротком рассказе воспоминаний — «Воля Божья» — описывается, как после двух дней непрерывных боев в Чугуеве наступила тишина, и девочка со своей «молоденькой тётёй Мурой» вышли погулять в сад. Мемуаристка пишет: «Мы дошли до конца сада, до дощатого забора, отделявшего его от сада дома, выходявшего на параллельную улицу.

— Какой дивный цветок! — воскликнули мы обе в восторге, — его в прошлый раз не было.

И обе мы наклонились, чтобы его понюхать.

В этот самый момент провизжала и просвистела пуля и пробила доску забора, именно там, где мгновение до этого находилась моя голова...» (л. 6)

Конечно, с известным и таким авторитетным выражением: «На все воля Божья!» — не поспоришь, да и нет никакого смысла в этом споре. И можно было бы порадоваться тому, что две юные души избежали смерти. Но сквозь счастливый финал одного из произведений, собранных в своеобразный цикл, стучит в сознание читателя ощущение неминуемой трагедии.

Рушится целый мир, но человек не хочет этому верить. Это то состояние, которое характерно для многих свидетелей происходящей катастрофы. А ребенок здесь — своеобразное зеркало, чуткий прибор, способный уловить, «отзеркалить» чувство, господствующее в мире взрослых.

В воспоминаниях Ольги Гогиной как будто бы есть те рассказы, которые, на первый взгляд, парадоксально отменяют проблему «время как сюжет» именно своей привязкой к понятиям, связанным со временем. Вот, например, «Часы». Как было бы заманчиво представить рассказ с таким названием игрой омонимии, и слово «час», трактуемое как «единица измерения времени», или «мера времени», или пусть даже «промежуток времени» заменить, например, теми «часами», которые понимаются как «прибор для определения времени в пределах суток», т.е. продемонстрировать механизм художественной игры: все свести к бытовой зарисовке, пусть и окрашенной трагическим флером. Но наивность такого подхода слишком быстро становится очевидной, поскольку и в «Часах», как и в других воспоминаниях, щедро раскинуты приметы времени, и именно конкретное историческое время и происходившие события организуют сюжет мемуарных рассказов.

Рассказ «Часы» начинается с того, как новые приказы вступают в противоречие с природой: «Разные, многочисленные и очень короткожизненные, сменяющие одни других власти часто дают самые странные и непонятные приказы и законы. Так, например, одна красная власть переставила на 4 часа вперед часы. Ещё солнце на небе светит, а по часам уже 10 часов вечера. Надо к этому прибавить строжайший приказ: после 9 часов вечера никому и ни в каком случае не выходить из дому и не открывать двери запоздавшему под угрозой самых страшных наказаний. Почему?.. Вероятно, какая-то причина тому была» (л. 7). Днем приходят в дом матери девочки красные офицеры, чтобы «реквизировать комнату для ночлега», но благодаря «странному» приказу, молодая женщина смогла оборонить свое жилище от посягательств, поскольку «на ночлег» предпологаемый постоялец явился поздно, и диалог шел из-за закрытых дверей:

«— После 9 вечера запрещается выходить из дому.

— Да я не выхожу, а войти хочу!

— И впускать в дом тоже запрещено. Надо было прийти вовремя; я не могу идти против закона.

Начался нескончаемый спор. Мама твёрдо и спокойно стояла на своём: «Против закона не могу». Красный офицер настаивал, просил, умолял, грозил — всё совершенно напрасно. Потеряв, наконец, терпение, ругаясь, он ушёл ночевать к товарищу» (л. 7). Надо сказать, что и в этот раз мемуаристке и ее близким повезло, и этот «красный офицер», описанный достаточно иронично, оказался, по видимому, приличным человеком, поскольку для хозяйки дома не было никаких негативных последствий, и все закончилось благополучно.

В коротких воспоминаниях Ольги Константиновны представлен привычный уклад семейной жизни. Даже когда за стенами родного дома проносятся вихри катастрофы мирового масштаба, внутри него сохраняется мир и покой. Во всяком случае, для ребенка порядок жизни остается привычным, «всё происходило, как всегда»: днем девочка «тихонько играла в моём уголке, окруженная кубиками и “книгами” из толстого картона, открывавшимися, как ширмы...» (л. 8). Но вот развязка трагедии, не принимаемой детским сознанием, уже приблизилась вплотную. Об этом повествует последний из шести рассказов-воспоминаний.

Финальный рассказ назван «Смертный приговор». Его первая часть рассказывает о благотворительных мероприятиях, организованных в честь, как пишет мемуаристка, «нашего полка»: «После упорных сражений наконец наши, белые, опять завладели Чугуевым. Наш 10-й ингерманландский полк вошёл в город: ободранный, солдаты в лохмотьях, почти без обуви, в самом невероятно жалком виде» (л. 10). В городе стали организовывать благотворительные мероприятия: собирали средства, распространяли подписные листы, готовили концерт. Для ребенка эта деятельность казалась праздником, она с воодушевлением и радостью описывает свое участие как в сборе средств, так и выступление в своем — любительском — отделеении концерта: «С большим трёхцветным бантом в волосах и в беленьком платьице вместе с гусарской барышней мы ходили по всем улицам для сбора денег: у неё была большая запертая кружка с прорезом, куда класть деньги, а у меня на

руке изящная корзиночка с массой трёхцветных бантиков на булабочках. Прохожие клали деньги в кружку, а я каждому на платье или сюртук прикалывала бантик и благодарила.

<...> В голубой тунике с привязанными за плечами расшитыми блёстками прозрачными крыльями я танцевала “Танец светлячка”. Все артисты имели большой успех, и концерт принёс солидный сбор, тем более что организаторы, по ошибке, продали по два билета на каждое место, но никто не рассердился; откуда-то достали разных стульев, и атмосфера царила душевная и весёлая.

А о том самом смертном приговоре, который дал название рассказу, можно узнать в своеобразном постскриптуме — текстовом фрагменте, отделенным чертой от первой части: «Красные надвигались. Наши начальники... узнали лист лиц, которых со своим приходом красные должны были “вывести в расход”, — одним из первых было имя моего отца, с женой и дочерью. Я слушала то, что взволнованно говорили взрослые, ничего не понимая.

— Ляля, большевики тебя приговорили к смерти!» (л. 11)

Реакция ребенка на это известие была своеобразной: «Я не знала, что такое смерть; слава Богу, мне с ней встречаться ещё не приходилось; но, видя волнение взрослых, — я очень возгордилась!» (л. 11)

Истинное осознание трагедии придет позже. А в непосредственной близости — эвакуация: «Набив кое-как два сундука и несколько чемоданов книгами и разными вещами (часто совсем не нужными, тогда как ценные остались дома), мы погрузились в уезжающий, бегущий от напора большевиков на юг поезд». И если до Новороссийска семья добиралась довольно комфортно, в условиях, о которых многие могли только мечтать: «Папа, как главный врач госпиталя, получил для себя и семьи целую теплушку; — все вагоны поезда были исключительно теплушки» (л. 11-12), то покидали Россию уже без каких-либо претензий на бытовые удобства: «Из Новороссийска англичане нас — эмигрантов — погрузили на “Саратов”; всех в трюмы, не разбираясь ни с чинами, ни с возрастом. Большинство из нас были приговорённые к смерти и спасали свою жизнь». И только пережив превратности бегства из родного дома и родной страны, ребенок начинает постепенно осознавать

ту общую трагедию, которая выпала на ее долю, как и на долю тех, кто разделил с ней непростые времена: «Я только несколько лет спустя узнала, что значит “смертный приговор”. Ведь во время всех этих событий мне было от трёх с половиной до пяти с половиной лет» (л. 12).

В финале последнего рассказа воспоминаний звучат такие привычные для русских эмигрантов первой волны слова: «Скоро вернёмся домой! Скоро вернёмся!». Ключи от хозяйства оставляются преданной горничной Марусе... Но вот уже и пройден 100-летний рубеж эмигрантской эпопеи — печальный юбилей Русского исхода, и известно, что совсем нескоро, и совсем не все, кто хотел, смогут вернуться. Автор мемуаров подводит свой грустный итог: «Увы, мы больше никогда не вернулись...»

Самые последние строки рассказов Ольги Гогиной — это тоже почти формула воспоминаний людей, вынужденно покинувших родину в послереволюционный период: «Ну, а дальше... эмиграция, Египет, Эфиопия...» (л. 12) Как символичны эти многоточия! И как привычны они для воспоминаний эмигрантов «первой волны». Подобную фразу с многоточием в конце: «А дальше была эмиграция...» — можно встретить во многих произведениях мемуарной и художественной прозы. Это констатация факта разрушения прежнего мира, а о том, что было дальше и писать не хочется. Это тот момент, когда можно сказать: «И Время остановилось...», или, по определению Тэффи, — «И Времени не стало...», как назван рассказ, где переплетены далекие воспоминания и предсмертные видения.

Момент расставания с родиной — одна из ключевых точек большого количества воспоминаний, хранящихся в архиве Дома русского зарубежья. Для многих авторов мемуаров это описание становилось своеобразной кульминацией всего повествования, кульминацией, после которой нет сил и желания повествование продолжать.

К подобному роду мемуаров можно отнести шесть рассказов-воспоминаний Ольги Гогиной: шесть разных фрагментов, из которых, как в детской игрушке — цветном калейдоскопе со стеклышками — выстраиваются причудливые картинки Времени. И эти «картинки» прекрасно рисуют образ Эпохи, непростой и трагичной; и за историями

маленькой девочки вырастает картина истории целой страны.

Y.E. Pavelieva

Civil war in child's memory: a picture of time through fragments of memories

The archive of the Solzhenitsyn House of the Russian Diaspora contains a thin folder with six stories of the daughter of a military doctor about life in Chuguev during the Civil War until the evacuation of the family from Novorossiysk. Through the fragments of childhood memories, the face of Time, a picture of one of the tragic periods of Russian history, clearly emerges.

Keywords: Olga Gogina, ego-document, memories and Memory of childhood, All-Russian Memoir Library, image of Time

ОБ АВТОРЕ

ПАВЕЛЬЕВА Юлия Евгеньевна — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ГУБК г. Москвы «Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына».

Репрезентация семантического поля «Время» в мемуарной прозе А.Е. Бовина

В статье описаны особенности репрезентации семантического поля времени в тексте мемуаров советского и российского журналиста А.Е. Бовина. Выявлены языковые особенности номинации индивидуального и линейного времени. Проанализированы сигнификативное, актуальное и прагматическое значение лексем темпоральной семантики. Сделан вывод о пересечении семантического поля «Время» с семантическими полями «Работа», «Память», «Жизнь», «Смерть».

Ключевые слова: лексико-семантическое поле «Время», темпоральность, мемуары.

Как показывают исследования, границы и структура семантического поля времени специфична не только для разных форм существования языка, но и в пределах каждой формы для разных языковых личностей. Таким образом, «наряду со временем объективным, инвариантным можно говорить о времени перцептуальном, субъективном, относящимся к сфере восприятия мира отдельным индивидуумом»¹.

Предметом нашего внимания являются особенности вербализации семантического поля «Время» в мемуарах известного советского и российского журналиста и телеведущего А.Е. Бовина «XX век как жизнь. Воспоминания».

Основным критерием отбора лексического материала является наличие в семантике языковой единицы семы «время» или ее синонимов. При характеристике семантического поля «Время» учитывались данные Русского семантического словаря (далее – РСС)².

¹ Иванова Л.А. Семантическое поле времени в идиолекте языковой личности сибирского старожилы: граница и структура // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 418. С. 26.

² Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. Т. 3. М.: Азбуковник, 2003. С. 40–65.

На лексическом уровне семантическое поле «Время» представлено лексемами с темпоральным значением, которые образуют четыре смысловые зоны: «Личное время», «Линейное время», «Социальное время» и «Циклическое время». В данной статье мы остановимся на первых двух смысловых зонах.

Ядерную позицию в группе «Личное время» занимают инвариантные единицы, содержащие в интегральной семе указание на возрастные состояния: *детство, молодость, возраст, возмужание, старь, молодой, одноклассник, взросление, старость, почтенный возраст, пенсионер, старуха* и под.

Как показывают контексты, актуальное значение названий возрастных периодов отличается от их словарной интерпретации. Так, в Толковом словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой (далее – СОШ) и в РСС *детство* толкуется как «Ранний, до отрочества возраст; период жизни в таком возрасте»¹. В авторском тексте актуализируются ассоциативные семы лексемы *детство*: «счастливое», «беззаботное», «проникнутое доверием к миру»: «Хорошо быть мальчишкой. Не было страха. Не переживалась трагедия. Наказывали врагов народа – и правильно делали. А мы не враги, чего нам бояться»².

Представляется, что положительный коннотативный фон лексемы *детство* не является приметой индивидуального стиля А.Е. Бовина. О наличии закрепленного в речевой практике прагматического компонента в лексическом значении слова *детство* свидетельствуют многочисленные устойчивые атрибутивные конструкции, в которых вербализуется положительное эмоциональное оценивание: *розовое детство, золотое детство, безмятежное детство* и др. Показателен в данном отношении пример словоупотребления *детство в детстве*, содержащийся в реплике журналиста, адресованной А.Е. Бовину, и его ответ:

«Вопрос: А в детстве было ли у вас детство?»

¹ СОШ. С. 163; РСС. С. 62–63.

² Бовин А.Е. Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2017. С. 17.

Ответ: Если вы имеете в виду атмосферу, отношение ко мне дома, в семье, уличную вольницу, школьные забавы, то было детство в детстве»¹.

Семантика слова *молодость* также не сводится к обозначению «возраста между отрочеством и зрелостью; периода жизни в таком возрасте»², или даже к «... времени расцвета физических и духовных сил человека; периода жизни в таком возрасте»³. Для А.Е. Бовина *молодость* – это не столько физическое состояние тела, сколько творческая активность, интерес к жизни, отсутствие косности мышления: «Они успели подготовить себе смену – работников более молодых, более, так сказать, «модерновых» по манере поведения, но мыслящих категориями прошедших десятилетий, прошедшего опыта»⁴.

Таким образом, в анализируемом тексте *молодость*, *молодой* так же, как и *детство*, наделены положительным коннотативным содержанием и редко используются для номинации возрастного состояния. Как пишет А.Е. Бовин, «вся моя жизнь – это движение от одной молодости к другой»⁵. Поэтому *молодостью* под соответствующим номером называется каждая из пяти глав автобиографии. В преамбуле к последней – пятой – главе, объясняя читателю, почему в ее название снова вынесено слово *молодость*, А.Е. Бовин пишет: «Все, конечно, условно. И какой-нибудь нудный пессимист... обязательно станет травить душу, доказывая, что нет и не может быть никакой «пятой» молодости, а есть самая обычная первая старость. <...> Жизнь, к счастью, игра. Можно играть больных и старых.... Можно играть здоровых и молодых. Станиславским, правда, тут не обойдешься, нужно у Любимова учиться. Это – мой вариант»⁶.

«Личное время» в мемуарах А.Е. Бовина подчинено общественному. Поэтому обширную приядерную зону занимают единицы, в которых сема «время» дополняется диф-

¹ Бовин А.Е. XX век как жизнь... С. 507.

² СОШ. С. 363.

³ РСС. С. 63.

⁴ Бовин А.Е. XX век как жизнь... С. 410.

⁵ Там же. С. 10.

⁶ Там же. С. 534.

ференциальными семами, указывающими на сферу занятий автора. Прежде всего, это словосочетания с обстоятельственной семантикой: «в десятом классе», «в университете», «аспирантская жизнь», «завидовские будни» (о работе над докладом в Завидове), «после выпускных экзаменов».

Номинации биологического возраста: *детство*, *молодость* (в словарном значении), *юность*, *старость*, *почтенный возраст* и другие, которые в РСС относятся к группе «Возрастные состояния», в тексте присутствуют. Однако они немногочисленны и преимущественно включаются в контекст разговора о профессиональной деятельности, духовной жизни:

«И еще одно соображение, выдающее мой уже почтенный возраст. Для атеиста, неверующего, безбожника написанная им книга, а тем более автобиографическая книга – это своего рода пропуск в бессмертие. Или, если скромнее, – заявка на долголетие»¹.

В процитированном примере *долголетие* – это не «долгая жизнь»², а «долгая память о человеке». Таким образом, единицы лексико-семантического поля «Время» входят также в лексико-семантические поля «Жизнь», «Память», образуя зоны пересечения.

В ядерной зоне лексико-семантической группы «Линейное время» выделяются единицы *век*, *год*, *месяц*, *неделя*, *день*, *ночь*, *минута* и под., которые в РСС объединены в подкласс «Единицы измерения времени, исчисления временных отрезков»³. Самыми частотными средствами обозначения календарного времени в тексте является номинация *порядковое числительное + год* или формула: *начало / середина / конец, первая / вторая половина + год* или *век*: «С середины 80-х Шах весь погрузился в перестройку»⁴.

Номинация *день* и конкретные даты используются реже – для описания ситуации в ее развитии: «... события каж-

¹ Там же. С. 8.

² СОШ. С. 173.

³ РСС. С. 46.

⁴ Бовин А.Е. XX век как жизнь... С. 101.

дого дня я записывал на отдельном листочке. Всего их пять: 22 – 26 декабря¹.

Особенностью представления линейного времени в идиостиле автора является указание точных дат многих описываемых общественно-политических событий: «Речь шла о секретном протоколе, который прилагался к договору от 23 августа 1939 года и который делили Польшу между Сталиным и Гитлером... на Западе он был опубликован еще в 1964 году»².

В ядерную зону средств репрезентации линейного времени входят также единицы с номинативной и прономинальной семантикой, номинирующие количественные и метрические свойства времени: *раньше, тогда, в те годы, в те времена, позже, теперь, сейчас, ныне, нынешний, предыдущий, сегодня, когда-то, так было* и др. В тексте они образуют оппозицию: *тогда* (в описываемое мемуаристом время) – *теперь* (синхронное созданию текста время), реализующуюся в многочисленных конструкциях противопоставления: «Высоким рейтингом поощряют, низким посыплют, как дустом клопов, – это я теперь знаю. А тогда имел весьма смутные представления о рейтинге и его установителях»³.

Указание на современный или устаревший характер языковых и неязыковых реалий не коррелирует с их делением на положительно и отрицательно оцениваемые. Наблюдается связь «современное» – модное, «несовременное» – немодное, но тоже лишенная мелиоративной или пейоративной оценки: «Я вижу свою функцию в решении гуманитарных задач. <...>. Вот это и есть, как сейчас модно говорить, человеческое измерение политики»⁴.

Значительно уступают названным лексемам в употребительности единицы, обозначающие будущее.

Контексты употребления времяобозначений содержат сведения о свойствах линейного времени: необратимости, сменяемости отрезков времени, разрушительном характере по отношению к предметам материального мира и к чело-

¹ Там же. С. 139.

² Там же. С. 205.

³ Там же. С. 273.

⁴ Там же. С. 449.

веку: «Конституции приходят и уходят. Есть нормы, их можно назвать надконституционными, которые... гораздо менее подвержены разрушительному действию времени»; «За 20 лет даже самая интересная работа становится рутинной... я понимал, что за двадцать лет ситуация изменилась не в мою пользу. Была перейдена пенсионная черта. Ушли многие люди, которые могли бы мне помочь»¹.

К сменяемости времен и поколений автор относится философски: «К сожалению, с каждым годом людей в лесу Красной Армии собирается все меньше, а возраст их все больше. Впрочем, наверное, не надо сожалеть. Когда-нибудь никто не придет. Прошлое остается в прошлом, только поэтому возможно будущее...»²

Такое отношение, возможно, объясняется тем, что нематериальные ценности остаются неподвластными разрушению: цитируя знаменитые строки Анны Ахматовой о долговечности царственного слова, А.Е. Бовин пишет: «... автобиографическая книга – это своего рода пропуск в бессмертие»³.

Авторскому сознанию свойственна персонификация времени: линейное время может по-разному «вести себя» с человеком: «Мое время не так сурово со мной. Есть все же кому позвонить»⁴.

Так же, как и номинации личного времени, средства репрезентации линейного времени в тексте обычно обозначают не временной отрезок определенной длительности, а период, заполненный деятельностью, событиями личной или (чаще) общественно-политической жизни, что подтверждает наблюдение исследователей о восприятии времени носителем языка: «понятия, в которых описывается «время жизни», апеллируют к человеку, являют собой некую «наивную философию» времени. Осознание «времени

¹ Там же. С. 306, 508.

² Там же. С. 496.

³ Там же. С. 8.

⁴ Там же. С. 535.

жизни» происходит по событиям, его заполняющим, а не по каким-либо физическим параметрам»¹.

Неслучайно эпитеты, которыми сопровождается темпоральная лексика, носят деятельностный характер: *рабочий день, романтические, пионерские годы, чудные мгновенья, чудный, спокойный месяц, простые, наивные времена, интереснейшее время* и под.

Ярким подтверждением неразрывной связи линейного времени и заполнивших это время событий, является неоднократно воспроизводимая в тексте авторская метафора *речевая система координат*, навеянная восприятием хода времени как движения от написания одной речи к другой в период работы теньвым спичрайтером высшего руководства страны: «В речевой системе координат («речь на праздник, речь на пленум, речь на съезд...») можно было бы, двигаясь в кильватере оратора, листать год за годом. Теперь кильватерный ход отсутствовал. И трудно было плести хронологическую нить»².

Автор отмечает влияние способа проведения времени на личность человека: «Повседневная погруженность в десятки конкретных проблем, воспитанная годами привычка работать по максимуму, делать порученное дело хорошо – все это тормозило саморефлексию»³.

Приядерную зону анализируемой лексико-семантической группы составляют лексемы, обозначающие характер действия, в которых указание на время содержится в периферийных семах: *командировка, каникулы, отпуск, отдых, отдохнуть, передышка, санаторий*: «Время для этого было. Сто семнадцать дней неиспользованного за пять лет отпуска. Все эти дни я числился сотрудником МИДа, находящимся в отпуске. Бродил по обновляющейся Москве. Дозванивался до тех, кто отзывался. Читал и сравнивал разные газеты и журналы. Переваривал новейшие сплетни о новых начальниках»⁴.

¹ Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М.: Гнозис, 1994. С. 85-86.

² Бовин А.Е. XX век как жизнь... С. 230.

³ Там же. С. 174.

⁴ Там же. С. 535.

Периферийную зону поля занимают глаголы и отглагольные существительные, ядерные семы которых указывают на характер проведения времени: *работа, работал над текстом, писал, сочинял, читал, учился, ездил в командировку, переживания, развлекались* и под. Они являются частью лексико-семантической группы «Линейное время», поскольку содержат (иногда – эксплицитно, иногда – имплицитно) в себе темпоральные семы и сочетаются с наречиями темпоральной семантики:

«Долго крутили разные формулировки, прямо на свет их рассматривали, но пробиться не смогли.

Во время работы над речью состоялось мое знакомство с Брежневым»¹.

Особую значимость в ряду обозначений занятий автора, заполняющих его время, имеет чтение: «Мой рабочий день начинается с того, что я прочитываю папку бумаг объемом в 300-400 страниц»; «Сидел в Ленинке с открытия до закрытия»².

В цитируемом в тексте интервью на вопрос журналиста: «Расскажите о своих пристрастиях. Что вы читали в последнее время?» – А.Е. Бовин отвечает: «Мое главное пристрастие, «хобби», если хотите, – это моя работа. Она мне всегда нравилась больше, чем собирание марок или рыбная ловля. Отсюда – первый круг чтения... соответственно, «последнее время» отражено на моем столе – и на работе, и дома»³.

В пространстве мемуарного текста отсутствует оппозиция: *работа – отдых / хобби* как бездействие, свободное от профессиональных занятий, *работа – дом*. Семантические поля «Время» и «Работа» пересекаются.

В семантике слов – номинаций возрастных состояний, относящихся к лексико-семантической группе «Личное время», на первый план выходит не интеллектуальное содержание, представляющее сигнификативный компонент лексического значения, а модально-оценочная характеристика, эксплицирующаяся в контекстуальных связях и рефлексивных высказываниях автора по поводу выбора и

¹ Там же. С. 113.

² Там же. С. 254, 65.

³ Там же. С. 509.

использования данных единиц. Ядро смысловой зоны «Линейное время» составляют единицы, номинирующие временные отрезки, отмеченные теми или иными социально-политическими событиями, а также некоторые параметры, отражающие неотъемлемые свойства времени в аспекте их влияния на жизнь человека: длительность, необратимость, разрушительный характер. В приядерную зону входят номинации, включающие, помимо интегральной семы «время», дифференциальные, привязывающие единицу к конкретной ситуации: отрезки времени, соотносимые с определенным состоянием, событием, деятельностью, само это состояние, деятельность. В периферию поля включаются единицы, находящиеся на пересечении поля времени с другими полями: «Работа», «Память», «Жизнь», «Смерть».

A. V. Batulina

Representation of the semantic field "Time" in the memoir prose of A. E. Bovin

The article describes the features of the representation of the semantic field of time in the text of the memoirs of the Soviet and Russian journalist A. E. Bovin. The linguistic features of the individual and linear time nomination are revealed. The author analyzes the significative, actual and pragmatic meaning of the lexemes of temporal semantics. The conclusion is made about the intersection of the semantic field "Time" with the semantic fields "Work", "Memory", "Life", "Death".

Keywords: lexico-semantic field "Time", temporality, memoirs.

ОБ АВТОРЕ

БАТУЛИНА Анна Валерьевна □ доцент кафедры филологии Новгородского университета им. Ярослава Мудрого.

Е.А. Герасимова

**Единица времени в рассказе А.И. Солженицына
«Один день Ивана Денисовича»**

А. И. Солженицын внимательно относился к понятию «время», соотнося его с понятием «плотность». Самое уплотнённое время в творчестве писателя представлено в «Одном дне Ивана Денисовича». День здесь – загадочная единица времени. Это не субстанция: свойства и состояния дня меняются в зависимости от лагерного режима. Это не трансцендентность: день в лагере основан на чувственном познании, о чем говорит его структура.

Ключевые слова: ассоциация, время, день, день как сутки, день питания, единица времени, рабочий день, субстанция, трансцендентность, экзистенциализм.

К времени как к составляющей произведения Солженицын относился очень трепетно, определяя его значение в связи с таким понятием как «плотность». Например, в телеинтервью с Н.А. Струве писатель отмечает «Всякое произведение – велико оно или мало – всегда зависит от того, как оно плотно, то есть как оно соответствует своему назначению. И крохотный рассказец может быть велик: там, где требуется полстраницы, а ты написал страницу. И книга в две тысячи страниц может быть совсем не длинна, если она плотна, если ты не видишь там нигде рыхлости»¹.

Время в повести «Раковый корпус», по словам А.И. Солженицына удлиняется из-за хода болезни. Писатель объясняет это так: «“Раковый корпус” я разделил на две части почти исключительно из того соображения, что ход болезни не допускает дать ей три дня. Болезнь требует показать её хотя бы за пять, шесть недель, а повествование хочет сжаться. Я разделил на две части только для того, чтобы в первой части разрешить себе всё в три дня поместить (уплотнение) <...>, а вторую часть вынужденно растянул, не потому, что я хотел плавно повествовать, а потому

¹ Солженицын А. И. Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве // Солженицын А. И. Публицистика: В 3 т. Т. 2. М.; Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. С. 421.

что ход болезни требовал правдоподобного лечения, то есть пять–шесть недель»¹.

Самое же уплотнённое время в творчестве А.И. Солженицына – это, на наш взгляд, рассказ «Один день Ивана Денисовича». Вот что рассказывает о своем замысле писатель: «Я в 50-м году (1950), в какой-то долгий лагерный зимний день таскал носилки с напарником и подумал: как описать всю нашу лагерную жизнь? По сути, достаточно описать один всего день в подробностях, в мельчайших подробностях, притом день самого простого работяги, и тут отразится вся наша жизнь. И даже не надо нагнетать каких-то ужасов, не надо, чтоб это был какой-то особенный день, а – рядовой, вот тот самый день, из которого складываются годы»². Следовательно, «день» в «Иване Денисовиче» – уплотнённая иллюстрация времени, охватывающего срок заключения в лагере. Например, десять лет (срок Ивана Денисовича) вмещаются в один день.

День, по признанию писателя, отражает всю суть лагерной жизни. А лагерь просыпается в пять часов утра («В пять часов утра, как всегда, пробило подъем – молотком об рель у штабного барака»³) и засыпает приблизительно в десять вечера («Всё ж говорят, что проверка вечерняя бывает в девять. Только не кончается она в девять никогда, шурудят проверку по второму да по третьему разу. Раньше десяти не уснёшь. А в пять часов, толкуют подъем» (С. 108)). Таким образом, если определять время, описываемое в рассказе «Один день Ивана Денисовича», то можно заметить, что день продолжается не шесть и даже не двенадцать, а приблизительно семнадцать часов. Иными словами, день Ивана Денисовича – это особая единица времени, не укладывающаяся в обычную хронологию.

¹ Там же. С. 422–423.

² Солженицын А. И. Радиоинтервью к 20-летию выхода «Одного дня Ивана Денисовича» для Би-Би-Си // Солженицын А. И. Публицистика: В 3 т. Т. 3. С. 21.

³ Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича // Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 1. М.: Время, 2013. С. 15. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

В рассказе слово «день», в основном, связано – прямо или косвенно – с размышлениями Ивана Денисовича Шухова. В редких случаях «день», как слово, употребляется в рассуждениях других лиц: надзирателя о том, как надо мыть пол («Да на хрена его и мыть каждый день? Сырость не переводится. <...>. Ты легонько протри, чтоб только мокровато было и валя отсюда» (С. 21)) и бригадира 104-й бригады заключённых Тюрина Андрея Прокофьевича («...довольствия не выдали ни на день единый. Накормили обедом последний раз и выпихнули из военного городка» (С. 62)). И надзиратель, и Тюрин используют понятие «день» как нечто повторяющееся. У Шухова же день – опорная база рассуждений. Например, речь идёт о недопомогании Шухова: «Испыток не убыток, не попробовать ли в санчасти *косануть*, от работы на денёк освободится? Ну прямо всё тело разнимает» (С. 16). В данном случае «денёк» ассоциируется с сутками, ведь от работы освобождают на день и на ночь. Или общая мысль всех, в том числе и Шухова: «У всех, у них (заключённых) голова ушла в плечи, бушлаты запахнуты, и всем им холодно не так от мороза, как от думки, что и день целый на этом морозе пробыть» (С. 18). В этом тексте день используется уже как исключительно рабочий. Сюда же (день как опорная база рассуждений) относятся соображения об осведомителе, докладывающем начальству лагеря о своих же собратьях-заключённых. «Днём его (Пантелеева) вызовут без помех, хоть три часа держи, никто не видел, не слышал» (С. 29). Этот день вполне укладывается в промежуток с 12-ти до 17-ти или 18-ти часов, так же, как и день, когда у заключённых крадут пайку: «у кого-то пайку увели днём» (С. 93) или когда у них же отбирают тапочки: «Тапочки тоже отбирают, у кого найдут днём» (С. 113).

В «Иване Денисовиче» мы видим некоторые неменяющиеся свойства дня. Например, как было отмечено выше, подъём в лагере всегда в пять часов, а ко сну заключённые отходят в десять. Но что означает выражение «волочи день до вечера, а ночь наша» (С. 46). (Кстати, бригада, в которой Иван Денисович Шухов, подобный принцип не использует). Судя по всему, речь идёт о рабочем дне. Работают же заключённые от 8-ми часов до захода солнца, зимой день укороченный до 18-ти ч., следовательно, часы рабочего дня

меняются в зависимости от времени года. На обед заключённые идут в двенадцать часов, и при этом определяется, что «Полдня долой! Перерыв обеденный!» (С. 53). На наш взгляд, в рассказе день не привязан к субстанциональности – обозначение «полдня» может относиться и к «рабочему», и к «лагерному» дням. Интересно также определение «казённого дня», появляющееся в рассказе во время поиска молдаванина: «Что, не наработался...? Казённого дня мало, одиннадцать часов от света до света? Прокурор добавит, подожди!» (с. 80). Понятно, что эти «одиннадцать часов» меняются, так как меняется время «от света до света». Поэтому, на наш взгляд, в рассказе день не привязан к термину субстанция.

В рассуждениях героя день ассоциируется с разными понятиями в зависимости от времени (структуры дня): лагерный день, день рабочий, день как сутки, день питания.

1. *Подъём.* День Ивана Денисовича начинается в пять часов утра: это исключительно субъективный подход к началу дня, но его действительно можно вынести за рамки чувственного опыта: когда подъём, тогда и начало дня. Во время подъёма Шухов рассматривает день как рабочую единицу: «сегодня судьба решается – хотят их 104-ю бригаду фугануть со строительства мастерских на новый объект «Соцгородок» (С. 16). Слово с экспрессивной окраской – «фугануть» – свидетельствует уже о чувственном опыте Шухова.

2. *Своё время.* После подъёма наступают «часа полтора времени своего, не казённого, и кто знает лагерную жизнь, всегда может подработать...» (С. 15). Правда, Шухову подработать не удалось: из-за плохого самочувствия он не встал «по подъёму», за это ему пришлось мыть пол в надзирательской и после завтрака идти в санчасть, но, поскольку у него температура была ниже 38-ми градусов, освобождение от работы ему не полагалось. Иными словами, полтора часа он провёл не как всегда. Неизменными в это время остались только завтрак и выдача пайки. И во время завтрака упоминается день как единица времени: «Баланда не менялась ото дня ко дню, зависело – какой овощ на зиму заготовят» (С. 22). Возможно, здесь день ассоциируется с сутками, но, учитывая, что Шухов завтракает ориентировочно в шесть часов утра, следует обратить внимание

на то, что утро – составная часть дня Ивана Денисовича. А на пайку заключённые, в том числе и Шухов, смотрят «два раза на день..., душу успокоить – может, сегодня обманули меня не круто? Может, в моей-то граммы почти все?» (С. 27). В данном контексте день – время до наступления сна: как правило, пайка до следующего утра не остаётся. И это тоже чувственный анализ дня.

3. *Развод*. После полуторачасового времени, следовательно, в шесть тридцать, наступает важная составная часть дня – развод. На разводе всё ещё продолжается утро как составная часть дня: Шухов замечает «Вот этой минуты горше нет – на развод идти утром. В темноте, в мороз, с брюхом голодным, на день целый». Лагерный день уже идёт, но скоро наступит рабочий день. Но перед этим можно получить десять суток карцера, как кавторанг Буйновский, оспаривавший действия начальника режима лейтенанта Волкового. В этом случае появляется уже другая единица времени – сутки, строго 24 часа: Волковой «как молния чёрная, передёрнулся:

– Десять суток строгого!» (С. 33).

Размышления Шухова о кавторанге включают в себя почти все единицы времени: «Они (администрация лагеря) по утрам-то не любят в карцер брать: человеко-выход тережится. День пусть спину погнёт, а вечером его в бур (барак усиленного режима, «внутрилагерная» тюрьма)» (С. 33).

4. *Конвоирование на рабочие объекты*. «Шествие» от лагеря до рабочих объектов – это тоже существенная часть дня, хотя бы потому, что такие заключённые, как Шухов, в это время уходят «в свои думки» (С. 35). Дума у Шухова, в основном, о прошедшей и будущей жизни, но в неё вкрапляется, иначе и быть не может, вопрос о днях, хотя при этом Шухов думает о бригадире, который, по мнению Ивана Денисовича, «процентовку обдумывает, от неё пять следующих дней питания зависят» (С. 39). Это уже лагерная единица времени – день питания. Размышления о днях питания продолжают и когда бригадир «хорошо закрыл» (С. 61) процентовку: «...значит, теперь пять дней пайки хорошие будут. Пять, положим, не пять, а четыре только: из пяти дней один захалтыривает начальство, <...> Ладно зэка желудок всё перетерпливает: сегодня как-нибудь, а завтра

наедемся. С этой мечтой и спать ложится лагерь в день гарантийки.

А разобраться – пять дней работаем, а четыре дня едим» (С. 61–62).

5. *Работа до обеда.* На «трудовом» объекте для заключённых день только как рабочая единица времени: «И хоть сидела (перед работой) 104-я вряд ли минут двадцать, а день рабочий – зимний укороченный – был у них до шести, уж всем казалось большое счастье, уж будто и до вечера теперь недалеко» (С. 42) Рабочий день упоминается и в связи с бураном: «И сколько буран тот не дул – три ли дня неделею ли, – эти дни засчитывают за выходные и столько воскресений подряд на работу выгонят» (С. 42–43). После же распоряжений бригадира Тюрина рабочий день прямо назван *рабочим днём*: «Как не тяжело было начинать рабочий день в такой мороз, но только начало это и важно было переступить, только его» (С. 44). А за работой о дне Шухов рассуждает как о сутках: «Сколь раз Шухов замечал: дни в лагере катятся – не оглянешься. А срок сам – ничуть не идёт, не убавляется его вовсе» (С. 50). Все эти рассуждения Ивана Денисовича также свидетельствуют о субъективном отношении к понятию «день».

6. *Обед.* Обед – ожидаемая часть дня (впрочем, как завтрак и ужин), ещё и потому (как уже было отмечено), что ассоциируется в сознании заключённых с прошедшей половиной рабочего дня. Во время обеда Шухов воспринимает лагерный день как день питания: «Главное, каша сегодня хороша, лучшая каша – овсянка. Не часто она бывает. Больше идёт магара по два раза в день или мучная затирка» (С. 55).

7. *Работа после обеда до съёма.* После обеда снова наступает рабочий день. Как правило, о нём и думают только как о рабочем. Например, «пока и работать, что шлакоблоки возят. Первый день. А потом простой будет, не разгонишься» (С. 69). Или шутка Шухова о рабочем дне: «Что, гадство, день рабочий такой короткий? Только до работы припадешь – уж и съём (приказ заканчивать работу)» (С. 75). Или его же раздумье: «Есть же бездельники – на стадионе доброй волей наперегонки бегают. Вот так бы их погонять... после целого дня рабочего, со спиной, ещё не

разогнутой, в рукавицах мокрых, в валенках стоптанных – да по холоду» (С. 76).

8. *После съёма перед выводом из места рабочего объекта.* Когда заканчивается рабочий день, продолжается день лагерный. Жизнь заключённых показывает: не стоит быть уверенными, что после работы их быстро пересчитают и поведут в лагерь, где они могут перед ужином использовать оставшееся до отбоя время хоть как-то в своих интересах. Сначала, несмотря на то что 104-я бригада из-за ударной работы некоторых бригадников, в том числе и Шухова, пришла последней, всё идёт спокойно. Шухов даже вспоминает про игру, которая идёт «каждый день» (С. 79): «так и получается: носи дрова каждый зэк и каждый день. Не знаешь, когда донесёшь, когда отымут» (С. 79). Но затем выясняется, что отсутствует из 32-й бригады «молдаван», а не разобравшись, где он, зэков не могут вывести из зоны, и теперь понятие «день» прилагается или к негодованию в адрес отсутствующего: «Что, не наработался...? Казённого дня мало...» (С. 80) или к размышлению: «Толкуют люди – мог ли убежать молдаван? Ну, если днём ещё убёг – другое дело, а если схоронился и ждёт, чтобы с вышек охрану сняли, не дождётся» (С. 80). И рабочий день теперь уже ассоциируется только в связи с погодой, к тому же его чётко отделяют от вечера: «Целый день на морозе зэки, смерть чистая, так озябли. И после съёма стоячи, целый час зябнуть. Но всё же их не так мороз разбирает как зло: пропал вечер! Уж никаких дел в зоне не сделаешь» (С. 83). Подобные эмоции свидетельствуют о временной составляющей дня в зависимости от личного фактора.

9. *Возвращение в лагерь.* В первые минуты возвращения в лагерь рабочий день всё ещё присутствует в сознании заключённых, особенно, когда зэки, работающие на ТЭЦ, бегут наперегонки с колонной «мехзавода». «Да им-то (колонне мехзавода) попустя (из-за того, что придут последними), они в тепле целый день» (С. 84). Но уже перед вахтой совсем другое восприятие наступившего времени: «Домой идём» (С. 86), т. е. в лагерь.

10. *Ужин в лагере.* Ужин – это вожаделенная часть лагерного дня, которую заключённые жаждут с «вечернего пересчёта»: «Вот на этом-то вечернем пересчёте, сквозь лагерь-

ные ворота возвращаясь, зэк за весь день более всего обветрен, вымерз, выголодал – и черпак обжигающих вечерних пустых щей для него сейчас что дождь в сухмень, – разом втянет он их начисто. Этот черпак для него сейчас дороже воли, дороже жизни всей прежней и всей будущей жизни» (С. 89). Этот день, упомянутый в данном тексте, тянулся от выхода из лагеря до возвращения назад, ровно столько времени, сколько зэки были на морозе, поэтому день здесь включает в себя и утро и вечер.

11. *Время перед сном.* После ужина (а Шухову снова достались две порции за услугу Цезарю Марковичу) можно поразмышлять, что делают за день другие, например, каптёр: «Целый день там сидит, крыса, с чужими продуктами запершись, проверь его!». В данном случае день – это отсутствие заключённых в лагере. Можно вспомнить ещё раз прошедший день перед вечерней проверкой: «И так целый день на морозе, да сейчас лишних десять минут мёрзнуть» (С. 107). А перед второй проверкой (проверка – тоже составная часть лагерного дня) можно уже считать день законченным.

Этот день и есть тот день, который начинается от подъёма и заканчивается вечерней проверкой. А день, о котором Шухов вспоминает в разговоре с Алёшкой-баптистом перед второй вечерней проверкой, снова отождествляется с сутками: «Шухов молча смотрел в потолок. Уж сам не знал, хотел он воли или нет. Поначалу-то очень хотел и каждый вечер считал, сколько дней от срока прошло, сколько осталось. А потом надоело» (С. 112). Срок состоит из суток, но заключённые, как правило, не используют выражение: сколько осталось суток до конца срока, они произносят: сколько осталось дней. Слово «день», как показали предыдущие цитаты, является своим привычным, а слово «сутки» – *казённым* и используется, в основном, в связи с карцером. Цезарь, прося у Шухова ножик произносит: «Денисыч! Там...*Десять суток дай!*» (С. 104) (за нож полагается десять суток карцера). Сам же Шухов мысленно утверждает: «А по пятнадцать суток (суток, а не дней) строгого кто отсидел (в карцере) – уж те в земле сырой» (С. 106).

12. *Отход ко сну.* Засыпая, Шухов вспоминает именно день. Ночью он спит, ночь его, или, как уже упоминалось выше, «ночь наша» (С. 46).

«Прошёл день, ничем не омрачённый, почти счастливый. Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три.

Из-за високосных годов – три дня лишних набавлялось...» (С. 114).

Несмотря на то что лагерный срок состоит из суток, в заключение рассказа присутствует понятие «день», получается, что время сна ночь настолько личная, что не вписывается в лагерный образ жизни.

Таким образом, структура дня отражает именно *чувственное познание*, включающее в себя субъективное отношение к процессу деления дня на части, которые и были рассмотрены нами выше.

В итоге, в рассказе к понятию «день» наиболее тесно, на наш взгляд, относится определение «экзистенциальный» – речь идет о существовании, не сводимом к общей закономерности и отражающем уникальность человеческого бытия, если даже речь идёт о бытии заключённых. Например, у «вольных» людей понятие «время» часто бывает «определённым», т.е. связано с предметом, именуемым часами. Мысленное рассуждение Ивана Денисовича о времени отражает следующее: «Заклѳючѳнным часов не положено, время за них знает начальство» (С. 25) или «Никто из эков никогда в глаза часов не видит, да и к чему они часы? Ээку только надо знать – скоро ли подѳѳм? до развода сколько? До обеда? До отбоя?» (С. 108).

Экзистенциальным становится и переживание «мига». Заклѳючѳнный может выжить, если понимает, как надо использовать в течение дня появляющийся миг. Например, перед началом рабочего дня – холодного, зимнего – надо воспользоваться им, чтобы погреться: «Вот этот-то наш миг и есть! Старший прораб сколько, говорят, грозился разнарядку всем бригадам давать с вечера – а никак не наладят. Потому что с вечера до утра у них всё наоборот поворачивается. А миг – наш! Пока начальство разберѳтся – пригнись, где потеплей, сядь, сиди, ещѳ наламаешь спину» (С. 39–40). В «Иване Денисовиче» миг идентифицируется с минутами. Тот миг, в который бригада греется перед работой, составляет приблизительно двадцать минут, ужин состоит (также приблизительно) из пяти минут. Но это такой

короткий промежуток времени в человеческом сознании, что Шухов называет эту спасительную часть дня мигом.

Апогей экзистенциального переживания времени мы видим в нескольких словах: «Не считая сна, лагерник живёт для себя только *утром* десять минут за завтраком, да за обедом пять, да пять за ужином» (С. 22). Но, чтобы иметь возможность проходить по этому кругу – сон, завтрак, обед, ужин, сон, – необходимо правильно относиться к остальному времени. И за годы лагерной жизни Шухов этому научился. Каждую часть лагерного дня (личное время, рабочий день, день питания) Иван Денисович использует рационально, как только это может делать заключённый. Оттого он восклицает, как уже было отмечено: «Слава тебе, Господи, ещё один день прошёл» (С. 110). Такой день показывает, что уникальность человеческого бытия формируется в любых условиях, независимо от статуса и окружения индивида.

E.A. Gerasimova

The unit of time in the story of A. I. Solzhenitsyn “One day of Ivan Denisovich’s life”

Solzhenitsyn correlated time with the concept of "density". In the story “One day of Ivan Denisovich’s life” the most dense time of all the work of Solzhenitsyn. One day in this story is measured in different ways. The perception of time in the artistic world of the writer changes depending on the circumstances of the hero's life. For example, from the regime in the camp. A day at camp is based on sensory learning. The day depends on how it is organized. In the writer's artistic world, the day has an existential meaning. This one day reflects the uniqueness of human life, despite the fact that it is just the life of a prisoner.

Keywords: association, time, day, day as 24 hours, day for eating, time unit, working day, substance, transcendence, existentialism.

ОБ АВТОРЕ

Герасимова Елена Алексеевна - ведущий научный сотрудник, кандидат исторических наук. Государственное бюджетное учреждение культуры г. Москвы «Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына» Музей-квартира А.И. Солженицына. zidg@yandex.ru.

Феномен времени в лирике Н.И. Тряпкина

В статье анализируются особенности воплощения категории времени в лирике Н.И. Тряпкина (1918–1999), известного русского поэта советского и постсоветского периода. Особое внимание уделяется специфике индивидуально-авторского претворения данного феномена на историческом и символическом уровнях, а также его месту в художественном мире поэта.

Ключевые слова: Н.И. Тряпкин, время, феномен, поэзия, лирика, память, символ, символизация

Феномен времени занимает в лирике Н.И. Тряпкина достаточно заметное место, являясь как значимым компонентом поэтики, так и способом воплощения авторского мировидения, в том числе осмысления собственного творчества. Время предстаёт в его стихотворениях одной из универсальных констант бытия и, соединяясь с другими онтологическими мотивами, порождает цепочку оригинальных ассоциаций и эмоциональных обертонов. Тем не менее, этот аспект наследия Н.И. Тряпкина прошёл мимо внимания даже современных исследователей¹.

Начнём с самого привычного и распространённого: поэт за счёт использования общеизвестных темпоральных маркеров (секунда, минута, год, век и их дериватов) акцентирует обыденно-бытийные стороны категории времени в конкретно-реалистическом аспекте: длительность определённого жизненного периода, иногда точного («В одном счастливом городе // Я прожил тридцать лет»²), иногда нет («И я этот свет несравненный // Сквозь долгие годы пронёс»³), эмоциональная рефлексия («Я всё тревожнее с года-

¹ См., например, работу Т.Н. Хриштуловой «Поэтическое творчество Н.И. Тряпкина: типологические и генетические связи» (Тверь, 2019), где данный вопрос совершенно не рассмотрен // Диссертации в советах Тверского государственного университета. Режим доступа: <https://dissertations.tversu.ru/> (дата обращения: 31.03.2021).

² Тряпкин Н.И. Горящий Водолей. М.: Мол. гвардия, 2003. С. 94.

³ Там же. С. 189.

ми, // Ревнивей к прожитому дню...»¹, «И текут, и бегут времена...»², неизбежную конечность земного срока человека: «Пронесутся года недалёкие, // И не век уже нам вековать»³ или непрерывную (видимую и невидимую) энергию окружающей действительности: «И весь мир, от листов до коней, // Ни секунды не знал замирания»⁴.

С. Куняев подчёркивал что «определяющий мотив творчества Николая Тряпкина – мотив Памяти»⁵ и, добавим, неразрывно связанный со временем, а также иногда дополняемый мотивом сна: «Послевоенные года // Для многих были роковые. // И всё же снятся, как живые, // Те небывалые года»⁶; «Сосны гудят – и старинному ворону // Прошлые снятся века»⁷, «Горы стоят, как виденья столетий»⁸. Возникает эффект ожившего или возвращённого времени, художественный облик которого, однако, не всегда детализируется. Есть у поэта и контрастное образное сопоставление человека как ничтожной части Вселенной и времени как вечной субстанции: «Проснись, моё сердце, и слушай великий хорал. // Пусть вечное Время гудит у безвестных начал. // Пускай пролетает Другое вослед за Другим. // А мы с тобой – только травинки под ветром та-ким»⁹.

Иногда время приобретает в лирике Н.И. Тряпкина обобщённо-символический смысл, выступая в качестве элемента вселенской эсхатологии, например, в дихотомии «начало – конец»: «А над миром сияли Полуночные горы // В полуночном венце. // Это было в Начале, у истоков Гоморры, // Это будет в Конце»¹⁰. Время явлено и как неотъемлемое свойство иной, запредельной для человека реаль-

¹ Там же. С. 193.

² Там же. С. 271.

³ Там же. С. 87.

⁴ Там же. С. 186.

⁵ Куняев С. «Мой неизбывный вертоград...» // Тряпкин Н.И. Горящий Водолей. С. 10.

⁶ Тряпкин Н.И. Горящий Водолей. С. 137.

⁷ Там же. С. 158.

⁸ Там же. С. 362.

⁹ Там же. С. 365.

¹⁰ Там же. С. 67.

ности: «Ты поплывёшь в своей триреме // Туда, туда – за тот причал, // Где ты не ты, где правит Время...»¹.

Самого себя Н.И. Тряпкин воспринимал вне исторического времени: «И был ни сватом и ни братом, // Жилец бог весть каких времён»², а творчество – как запечатлённое время: «Пролетают года, превращаясь в земные преданья, // Превращаясь в легенды и в эти вот песни мои»³.

Для поэта оно неотделимо и от всеобщего природного бытия, мирового континуума: «Пою о солнце, о тепле, // Иду за вешние ворота, // Чтоб в каждой травке на земле // Времён подслушать повороты»⁴. Связь времени с природой в самом широком диапазоне – характерная черта его лирики.

Критик А. Полубота подчеркнул, что поэт «способен удерживать все времена»⁵, что проявилось, в частности, в стихотворении «Старинные песни», где время символизирует космическую вечность, явленную в настоящем и воскресающую прошлое возвратом к нему: «И только лишь кто-то кричит и зывает: // “По Дону гуляет, по Дону гуляет // Казак молодой”. // И снова поёт пролетевшее Время – И светится Время, как лунное стремя, // Над вечной Водой. <...> А звёздное Время звенит и сияет // И снова над нами, свистя, пролетает // И прыщет стрелой»⁶.

Нередко поэт передаёт течение времени не прямо, а посредством индивидуальных метафор, сравнений и аллегорий, того, что в трактовке А.Ф. Лосева называлось «бесконечный ряд своих перевоплощений» и «символ второй степени»⁷. По мнению Н.В. Кобзевой, в этом случае «процесс символизации осуществляется путём вторичной номина-

¹ Там же. С. 223.

² Тряпкин Н.И. Избранное: Стихотворения. М.: Худож. лит., 1984. С. 122.

³ Тряпкин Н.И. Горящий Водолей. С. 436.

⁴ Тряпкин Н.И. Избранное: Стихотворения. С. 156.

⁵ Полубота А. Николай Тряпкин (1919–1999). Старинные песни // День литературы. 2003. № 88. Декабрь. Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/gazeta-den-literatury-88-2003-12-read-171961-10.html> (дата обращения: 31.03.2021).

⁶ Тряпкин Н.И. Горящий Водолей. С. 79–80.

⁷ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995. С. 119.

ции и сопровождающей её семантической трансформации»¹. Подобных семантически и символически модифицированных образов времени в поэзии Н.И. Тряпкина немало – от клишированных до ярко самобытных: «Давно пронеслись те года и походы...»²; «Жизнь догорела, и в песне угас // Лёгкий дымок. // Слышишь – за лесом свистят поезда? // Это мой век пролетел навсегда»³. Ход уходящего времени передаётся разными стилистическими способами, в частности синтаксическими повторами с метафорическим наполнением: «Сколь прожитых снов! Сколько звёздного шума! // Сколько вёсен и зим на плечах!»⁴. Иногда время встраивается в ряд синтаксически одинаковых, но содержательно разных процессов: «Темнеет кровь. Идут года. // Растут деревья. Зреют думы»⁵. Встречается сопряжение течения времени сразу и со звёздным миром (вечное) и природными явлениями (конечное, но повторяющееся): «А года пронеслись, а с ними созвездья и тучи, // И за новым рассветом другой поднимался рассвет»⁶ (С. 418). Хотя созвездия в известном смысле тоже «повторяются», но исключительно по ночам, т.к. днём они невооружённым глазом на небе не видны.

Лирическое сжатие длительного временного периода может быть связано с размышлениями автора: «Целый век мы прожили с ГУЛАгом // И тот век принимаем за миг. // Не над тем ли голгофским оврагом // Пролетает вечерний кулик?»⁷ Необычно воплощение жизнестойкости и постоянства природы в образе лося: «Снуют авто, гремят подводы, // А он стоит и смотрит вслед – // Лесной хозяин, вождь породы, // Прошедший дебри тысяч лет»⁸. Образ времени в поэзии Н.И. Тряпкина реализуется и в экзистенциальном ключе.

¹ Кобзева Н.В. Семантика образа *метель* в информационном поле текста // Вестник ТГУ. 2010. Вып. 11 (91). С. 37).

² Тряпкин Н.И. Горящий Водолей. С. 79.

³ Там же. С. 187–188.

⁴ Там же. С. 229.

⁵ Там же. С. 260.

⁶ Там же. С. 418.

⁷ Там же. С. 132.

⁸ Тряпкин Н.И. Избранное: Стихотворения. С. 178.

Рассмотрим ещё два примера индивидуально-авторской репрезентации времени, отражающих реальную жизнь как в бытовом, так и в историческом плане: «И прошлись надо мною те грозы, // Что вовеки нельзя забывать»¹, «Сколько вьюг пронеслось-прокатилось! // Сколько всяких дождей пролилось! // Сколько ран запеклось-позабылось! // Сколько пуль пролетело насквозь!»²

Перед нами – многослойная оригинальная символизация времени, которое благодаря использованию глаголов совершенного вида явлено как свершившееся, окончательно минувшее. Первая её основа – стихийные (и обычно разрушительные в той или иной степени) природные явления (гроза, вьюга, дождь, причём с подчёркиванием их чередующейся многократности), с которыми здесь ассоциируются общественные, но затронувшие и самого поэта потрясения; вторая основа – личные испытания (раны и пули), которые следует интерпретировать, конечно же, в метафорическом ключе. Раны – душевные, приносящие боль, вызваны неблагоприятными обстоятельствами его жизненного пути. Символика пули более сложная: конвенционально она воплощает войну и точное попадание в цель. Можно предположить, что в данном контексте пули – нападки критиков на Н.И. Тряпкина, которые не достигли окончательной цели: в поэта они «попали», но пролетели «насквозь», т.е. не повлияли на характер его творчества, не убили желания писать стихи, что косвенно подтверждают строки: «Не сумели меня прокрусты // Уложить на свою доску...»³ А в совокупности возникает образ нелёгкой судьбы русского поэта в XX веке в контексте суровости и жестокости Времени.

В хрестоматийном стихотворении «Скрип моей колыбели» (1966) время воплощено сразу в нескольких ипостасях; поэт вспоминает первоначальные вехи своей жизни едва ли не с момента рождения: «Скрип моей колыбели! // Смутная грёза жизни, // Зимний покой в избе», «...моих

¹ Там же. С. 133.

² Там же. С. 128.

³ Тряпкин Н.И. Не рифмованная капуста // Стихи.ру. Режим доступа: <https://stihi.ru/2014/03/19/12195> (дата обращения: 31.03.2021).

кормилиц // Голос в ушах стоит»¹. Личное экзистенциальное время передано в устойчивых приметах сельского бытового уклада. Параллельно задействованы достаточно традиционные меры измерения времени, основанные на круговороте природы и крестьянского труда (циклическое время): «Сколько прошло морозов! // Сколько снегов промчалось! // Сколько в полях сменилось // Пахарей и гонцов!»² Слово «гонец», т.е. человек, посланный и приносящий весть, как правило трагическую (война, смута, пожар и т.п.), которая отрывает крестьян от полевой страды, пролагает мостик к историческому времени. Оно оживает в конкретном и обобщённом событиях – «вымах отцовской шапки», «звон боевых копыт»³ – и затем сменяется движением символического времени: «Грозы прошли над миром, // Дерево отцов свалилось, // И на сыновние плечи // Прямо упало оно»⁴. Здесь присутствует и общекультурная мифологема «дерево жизни», падение которого означает и крушение прежних устоев, и расплату сыновей за грехи отцов.

Таким образом, одна из распространённых особенностей трансформации феномена времени у Н.И. Тряпкина – это, с одной стороны, поступательный процесс смены событий (чаще всего не обязательно чётко хронологический), с другой – возвращение к исходной точке лирического повествования; всё это имеет целью передачу связи эпох и поколений и представляет собой одну из граней историзма поэзии Н.И. Тряпкина. Время, состоящее из атомов (= событий), непрерывно происходящих в окружающем мире, и поэт выбирает из них только те, что необходимы для реализации авторских интенций; кроме того, он вместе переживает многие исторические события как личные, а частные события своей жизни как общие и вневременные.

Итак, совокупность авторских репрезентаций исследованного феномена в лирике Н.И. Тряпкина позволяет утверждать следующее: время для поэта – важнейший компонент воссоздаваемого художественного мира, органично

¹ Тряпкин Н.И. Горящий Водолей. С. 50.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 50–51.

синтезирующего его воплощение на бытовом, историческом, экзистенциальном, духовном и символическом уровнях, способ философского познания жизни и выразительное средство передачи эмоциональных переживаний.

A.M. Boynikov

The Phenomenon of time in the lyrics of N.I. Tryapkin

The article analyzes the features of the embodiment of the category of time in the lyrics of N.I. Tryapkin (1918–1999), a famous Russian poet of the Soviet and post-Soviet period. Special attention is paid to the specifics of the individual author's implementation of this phenomenon at the historical and symbolic levels, as well as its place in the poet's artistic world.

Keywords: N.I. Tryapkin, time, phenomenon, poetry, lyrics, memory, symbol, symbolization.

ОБ АВТОРЕ

БОЙНИКОВ Александр Михайлович – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета, e-mail: zoil69@mail.ru.

**Социальное время и его мифология
в отечественном кино**

В статье актуализируется идея кинематографа как запечатленного времени. В отечественном кино традиционно важное значение придавали социальному измерению темпоральности, назначая героев эпохи и создавая портрет поколения. Опираясь на исследования предыдущих конференций, прослеживается, как работает с категорией времени кино авторское и, в гораздо меньшей степени, кино зрительское. Особое внимание уделяется фильмам, отмеченным на национальных кинофестивалях, которые в последнее время стараются влиять на мифологию репрезентации недавнего прошлого и современности.

Ключевые слова: *отечественный кинематограф, социальное время, Тарковский, мифология, ретро, целевая аудитория, кинофестиваль.*

Памяти Кирилла Эмильевича Разлогова

Кино, как ни одно из искусств, искусств важнейших, отвечает за «схватывание» времени. Классическую формулу вывел Андрей Тарковский: кино – это *запечатленное время*. С такой позиции установления взаимоотношений времени и кино в фокусе внимания может оказаться любое кинопроизведение. Остановиться на каком-то одном, кажущемся наиболее репрезентативным, фильме не представило эвристически ценным. При этом проведенные опросы оказались весьма плодотворными.

Главная задача – пунктиром обозначить некоторые тенденции в современном отечественном кинопроцессе, учитывающие традиции обращения с временем. В обобщениях, при этом, высвечивается и ряд аспектов, затронутых на предыдущих конференциях. В обзоре при ближайшем рассмотрении обращают на себя внимание следующие обстоятельства: 1) запечатлевая время социальное, советское кино конструировало идеологию; 2) с *временем* нередко резонировала общественная травма (Д. Хапаева), спровоцированная войной, социально-политическими катаклизмами и т. п.

Тарковский как теоретик кино восхищался его возможностями *запечатлеть время*, воспроизводить матрицу *реального времени*, сохранять надолго увиденное и зафиксированное время. Главной идеей кинематографа и киноискусства он провозглашал «*Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях*». «В качестве факта могут выступать и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет, причем этот предмет может представлять в неподвижности и неизменности (поскольку эта неподвижность существует в реально текущем времени)... <...> «А сила кинематографа как раз в том и состоит, что время берется в реальной и неразрывной связи с самой материей, окружающей нас вседневно и всечасно»¹.

Режиссёр, задаваясь вопросом, зачем люди ходят в кино, лучше всех, исчерпывающе на него отвечает: «...нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за *временем* — за потерянным ли или за не обретенным доселе. Человек идет туда за жизненным опытом — потому что кинематограф, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует фактический опыт человека...».

Идеальным кинематографом Андрею Арсеньевичу представляется хроника: «в ней я вижу не способ съемки, а способ восстановления, воссоздания жизни...». Наконец, пафосно подытоживает А. Тарковский, «Ни одно искусство не может сравниться с кинематографом в той силе, точности и жесткости, с какими он передает ощущение факта и фактуры, живущих и меняющихся во времени.»²

Не противоречит воззрениям режиссёра Жиль Делёз во 2-ой части «Образ – время» хрестоматийной книги «Кино»: «Результатом не слишком глубокого размышления может быть вывод, что кинематографический образ всегда располагается в настоящем времени. <...> Образ-движение уже вызывает некий образ **времени**, отличающийся от него избыточностью либо недостаточностью...: тут время уже

¹ Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. 1967. №4. С. 69-79. URL: <https://kinoart.ru/texts/andrey-tarkovskiy-zapечатlennoe-vremya>. Дата обращения: 04.04.2021.

² Тарковский А. Указ. соч.

не измеряется посредством движения, но само задаёт ритм или меру движения.»¹

Итак, с одной стороны, факт и настоящее время, с другой – с самого начала кино порождало и его мифологию. Процесс мифологизации интересен и весьма извилист. На протяжении всей истории кино, стремясь сделать это минимально, но стать документом эпохи, «схватывая» факты, занималась документалистика. Нельзя не упомянуть метод Дзиги Вертова. Примечательна современная тенденция восстановления старых кинолент, которые подчас собирают по кадрам-крупницам. Так заметным кино-событием стала недавно воссозданная «Годовщина революции» (1918) знаменитого мастера. Однако, с тех пор и ведутся споры вокруг достоверности документалистики. «Документалисты – люди сомнительные», как мягко пошутил киновед Армен Медведев. Поэтому более привычно обратиться к кино игровому.

Социальное измерение темпоральности, которому традиционно особое значение придавали в отечественном кино, воплощалось в запечатленном *портрете поколения*. Мифологизировались герои эпохи. Про героический «пантеон» речь уже шла в исследовании по «Зрелости»². Помимо стахановцев, Коммунистов, Павок Корчагиных уместно назвать обобщающе номинальное «Время, вперёд!» (1965), снятое М. Швейцером по роману В. Катаеву.

На каждом историческом витке создавалась своя мифология. Я выделила бы как минимум два таких переломных этапа, конструирующих социально-временной миф 60-х и 90-х.

Герои «Оттепели» рефлексировали, превращаясь в её конце в «реанимационную клинику», по выражению Е. Стишовой³. Репутация самых аутентичных кинопроизведений

¹ Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ движение; Кино 2. Образ время. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 305.

² См.: Еланская С. Н. Как повзрослеть в отечественном кинематографическом пространстве (на примере фильма Я. Чеважевского «Мама дарагая») // Зрелость как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: ООО «Альфа Пресс», 2019. С. 299-301.

³ Стишова Е. М. Смерть героя // Российское кино в поисках реальности. М.: Аграф, 2013. С. 107.

как «запечатленного времени» закрепились за фильмами Марлена Хуциева «Застава Ильича» (1962–1964), обкорнанная, искорёженная с точки зрения стирания «примет эпохи» в том числе, но акцентирующая возраст поколения «Мне 20 лет», и совсем недавно (весна 2021, одновременно с конференцией) восстановленный «Июльский дождь». Пущенная в повторный прокат, картина вызвала вновь вспыхнувший к себе интерес и ряд публикаций. По общему грустному признанию, в хуциевском откровении отражены все разочарования времени. В статье «недальновидного, прожившего достаточно долго» (как он сам себя называет) кинокритика Андрея Плахова можно заметить и переклички с темами предыдущих конференций по «Юности» и «Зрелости». «Внешне вроде ничего не изменилось: молодые москвичи курсируют по тусовочным квартирам, оживленная летняя толпа заполняет магазины, кинотеатры, кафе, но ни радости, ни подъема, которые вызывали городские сцены фильма Георгия Данелии «Я шагаю по Москве» или той же «Заставы Ильича», нет и в помине. Прошло всего два-три года, а время изменило цвет, запах и состав. <...> но от этой поэзии веет не молодыми надеждами, а грустью несостоявшегося и уже невозможного счастья». А. Плахов убедился: «из всего творчества Хуциева именно этот фильм не стареет и продолжает воздействовать чисто кинематографической магией. С огромной гипнотизирующей силой воспроизводя дух своего турбулентного времени, «Июльский дождь» остается фильмом на все времена.»¹.

Из более оптимистичного, но многогранно запечатлевшего атмосферу «Оттепели» хотелось бы вспомнить поэтическую ленту Михаила Калика «Любить», нуждающуюся ещё в современном осмыслении.

Во многом «Оттепельное» кино породило мифологию шестидесятничества (Необыкновенно отрадно, что противоречивость этой эпохи была актуализирована в докладе и статье Илоны Мотехюнайте, подтвердившей и мои выводы).

¹ Плахов А. Осень оттепели. «Июльский дождь» Марлена Хуциева в повторном прокате // Газета «Коммерсант». №50 от 24.03.2021. С. 11. [Электронный ресурс]. URL: https://www.kommersant.ru/doc/4741417?fbclid=IwAR1yLJlQyyxW DPI-9OYuJ0wc8MicTCIpn_1EJ7ah9y-hkz8QxSHXxm_QLTQ

С особой отчётливостью оно же и способствовало рождению метода/стиля «ретро». Под «ретро», разделяя точку зрения Кирилла Разлогова, уместно понимать «особый путь экранного воплощения образа *времени* – реконструкция не отдельных событий и даже не психологических коллизий, а специфической *атмосферы* (курсив мой. С. Е.), в которой люди жили, трудились, боролись, любили и умирали. Её любовному воссозданию и был, по существу, посвящён стиль “ретро”. Этот метод требовал и повышенного чутья режиссёров и актёров к деталям быта»¹.

Канонические «иконы стиля» – Алексей Герман-старший («Мой друг Иван Лапшин», «Хрусталёв, машину!»), и унаследовавший метод Герман-младший («Бумажный солдат», «Довлатов», удостоившийся «Серебряного медведя» за выдающиеся достижения в области киноискусства на Берлинале – художник-постановщик Елена Окопная), «Пять вечеров» Михалкова. В данных произведениях виртуозно воплощён художественный «Образ-время». Подчеркну: речь идёт о т. н. кино *авторском*. Любимая ретро-комедия «Покровские ворота» М. Козакова тоже вполне укладывается в каноны стиля. Не случайно он востребован по-прежнему, и пьеса Л. Зорина под именем «Дядя Лёва» недавно снова была поставлена на сцене театра на Малой Бронной одним из самых внимательных к категории времени режиссёров, Константином Богомоловым. «Не впервые у Богомолова время – основной предмет его внимания», – блестяще сравнивает спектакль и знакомый наизусть вроде бы фильм искусствовед и театральный эксперт Слава Шадронов: «открыл, заметив, что его главный герой – не Костик и не Хоботов, и даже не пространство, хотя в заглавие вынесен топоним, но время...». Известный блогер напоминает про остроумный – и философский – ответ Козакова про полёт Савранского: "Это улетает время". Выводы Славы подтверждают моё обращение к «Покровским воротам» во временном ключе в изысканиях, посвящённых «Мгновениям»²: «для Козакова в первую очередь важно было

¹Разлогов К. Э. Коммерция и творчество: враги или союзники. М.: Искусство, 1992. С. 242.

² См.: Еланская С. Н. «На краткий миг блаженство нам дано»: счастливые мгновения в советском кино // Мгновение как сю-

время социально-историческое, смена бытового уклада, поведенческих моделей, человеческих взаимоотношений; Богомолов сосредоточен, с одной стороны, на времени внутритеатральном...»¹

Тогда как в зрительском (особенно в свежих сериалах, например, «Оптимисты», атмосферные 60-е чуть ли не поставлены на поток) кинематографе наметился уклон в огламуренность. Лучший пример подобной стилизации – «Оттепель» Валерия Тодоровского, с которой пошла мода, как продолжение успешных «Стиляг», вызвавших шквал возмущённых воспоминаний «так не было». По мнению Елены Стишовой, имевшей, впрочем, возможность уже его и пересмотреть, постсоветские кинематографисты работали уже с суррогатными мифологиями, создавая на их базе вторичные мифы». Имела в виду критик конкретных сыновей конкретных отцов. Даже столь ласковое, но уничтожительное понятие «папино кино», приобрело на российской почве несколько иной привкус, и касалось это как раз рефлексии на тему недавнего прошлого. Елена Михайловна упрекала «детей» в сочинении на ходу своей мифологии шестидесятничества, вытеснявшей первичную»². Замечу, что Валерий Петрович давно и как режиссёр, и как успешный продюсер давно подтвердил славу и честь отцовского имени, и его художественные посвящения, и, прежде всего «Оттепель», отличаются как раз очень бережным обращением с приметами эпохи.

В конечном счёте мифы первичные и вторичные проецируются на дифференциации целевой аудитории. Как делят сферы влияния и воздействия, «играя» с временем, кино авторское и, в гораздо меньшей степени, кино зрительское? Насколько вообще востребована мифология времени социального?

жет: Статьи и материалы. Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2017. С. 340.

¹ Шадронов В. Место последнего свидания: «Дядя Лёва» Л. Зорина в Театре на М. Бронной, реж. К. Богомолов.[Электронный документ]. URL: <https://users.livejournal.com/-arlekin-/4386568.html?fbclid=IwAR22dhpFXX2Bw1vjckjrEIER1NAgYvMnYmUdVxhM3vMEpd11kX1IIR1qecU>. Дата обращения: 24.05.2021.

² Стишова Е. М. Новый эскапизм российского кино // Российское кино в поисках реальности. М.: Аграф, 2013. С. 58-59.

Здесь таится, возможно, один из главных «изъянов» кино советского, позже всего русскоязычного, репрезентирующего время: 1) «авторское» кино максимально серьёзно, заслуживая претензии, не всегда обосновательные, в занудстве и скуке (упрёки Тарковскому, хотя его «Зеркало» в отношениях с временем эталонно, меньше знают Сокурова и того же Германа). Зрительское же со временем работает неохотно и осторожно, провоцируя нередко раскол общественного мнения, если иметь в виду кинематографические «игры со временем». В отличие от популярного иностранного кино. Пожалуй, самый яркий пример – хит «Время», (2017, реж. Эндрю Николл). Всевозможные «петли времени» и временные порталы давно растиражированы и пользуются неизменным успехом, в первую очередь, среди подростков и молодёжи – основная аудитория кинотеатров и интернет-платформ. Наше, играющее с временем в жанровом, популярном ключе – наперечёт: на сайте в «100 сказок» включена «Сказка о потерянном времени» (1964, реж. А. Птушко) по сказке Е. Шварца. Выдвину гипотезу, что в традициях отечественной культуры распоряжаться временем долго оставалось прерогативой власти. «Перестроечный» прорыв в своё время осуществил В. Хотиненко картиной «Зеркало для героя» (1987), а Сергей Колтаков воистину стал актёром на все времена. По-прежнему популярны первые «Мы из будущего» (2008, реж. А. Малюков), где часы с электронным циферблатом становятся главной пружиной экшна – «надо успеть». Более того, полная версия фильма вышла на 9 мая на канале «Культура», что свидетельствует о повороте в сторону жанра «интеллигентной» аудитории. Фэнтезийное перерождение «чёрных копателей» послужило толчком для целой серии вторичных «попаданцев» (например, «Рубеж», 2017, реж. Д. Тюрин). Часто крутится на телеканалах «Обратная сторона луны» (2012, реж. А. Котт).

2) Долгое время преобладало негативное отношение к повседневности, быту, обыденному. «Жизненный мир» (А. Шюц) – мировой тренд (например, что с трепетом обнаруживает в аниме молодёжь), активно транслирует французское кино, скажем, Эрик Ромер. То, что для западного кино – почитаемая норма, успешно продаваемая и награждаемая, у нас до сих пор снобистски принижается как мелкотемье, «бытовуха» и т. п. С точки зрения репрезента-

ции социального времени не менее интересны Э. Рязанов, А. Гайдай, П. Тодоровский (чей метод унаследовал Валерий), Т. Лиознова, которые старались делать шаги навстречу зрителю и реально следовали постулатам Тарковского, всегда помнив, зачем люди идут в кино.

Позволю себе привести вступительное слово кинокритика В. Кичина на открытии он-лайн кинофестиваля «Дубль Дв@» (ежегодно проводится «Российской газетой»), посетовавшего на «ножницы» между неудобоваримым, но чувствуемым "артхаусом" и массовым кино, которое считается второсортным. Таковыми у нас были даже картины Гайдая, Рязанова, Меньшова, хотя именно они и остаются востребованными. Они и есть авторское кино, которое не перепутаешь ни с каким другим, они стоят в одном ряду с шедеврами Хуциева, Тарковского, Климова, Чухрая. Просто это шедевры другого жанра и другого направления в кинематографе. Требующего не менее утонченного мастерства: "артхаусников" много, а такие таланты наперечет.»¹ Их современным наследником с полным правом может считаться Сергей Урсуляк, приверженец и один из авторов т. н. «Третьего направления». Дух времени трепетно и – особенно ценно – иронично передан в фильмах «Долгое прощание» (по Ю. Трифонову), поколенческих «Русский рэгтайм» (время уже «спрятано» в названии) и «Сочинение ко Дню Победы». Причём, в большей степени, это воплощение метода «Образ – время» социальное. Показателен в этом отношении и Карен Шахназаров, мастерски работающий с временем. Характерно, что его «портрет поколения» «Курьер» (1986) тоже недавно выпущен в повторный прокат. Вероятно, запрос на свежее прочтение «фильмов нашей юности» возрастает.

«Такое время теперь. Жёсткое». Мы подошли непосредственно к мифологии 90-х. Её выразительницей стала молодёжь. Опущу «документы эпохи Перестройки», такие как «Маленькая Вера» В. Пичула (1988), «Плюмбум, или Опасная игра» (1986) А. Миндадзе и В. Абдрашитова.

¹ Кино без границ: Триллер «Странники терпенья» откроет фестиваль «Дубль Дв@» // Российская газета. 05.04.2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2021/04/05/triller-stranniki-terpenia-otkroet-festival-dubl-dv.html>. Дата обращения: 05.04.2021.

Типологически они близки 90-м, предвосхитив их социальную мифологию. Интерес к этому поколению и аутентичным произведениям возрастает. Взять хотя бы «круглые столы», проводимые журналом «Искусство кино» по инициативе Антона Долина, в частности «90-е: Балабанов, пустые кинотеатры, эпоха VHS». Кино 90-х обсуждали сам главный редактор, кинокритики Елена Стишова и Лариса Малюкова и продюсер Сергей Сельянов¹. Общая констатация: к сожалению, фильмов осталось мало. Как и самих авторов. Характерная примета 90-х: время находит отражение и в названии – «Странное время» (1997, реж. Н. Пьянкова), «Жёсткое время» (подсказано в ходе конференции Александром Сорочаном) (1996, реж. М. Пежемский) («Такое время теперь. Жёсткое»), «Время печали ещё не пришло» (1995, реж. С. Сельянов), «Время танцора» (1997, В. Абдрашитов и А. Миндадзе) (осмысление травматического военного опыта по свежим следам), что говорит о вполне осознанной темпоральной рефлексии. Тематически апеллирующие к Безвременью, его атемпоральности. Связанные с сюжетами «Юности» «Нежный возраст» С. Соловьёва (2000), «Настя» (1993), «Орёл и решка» (1995) Г. Данелия, со Зрелостью – «Облако-рай» (1991) и «Коля, перекажи поле» (2005) Н. Досталая.

Особая планета – Алексей Балабанов. Его «Брат» для широкой аудитории стал символом 90-х, а Данила Багров – героем времени, чей миф реконструируется до сих пор. «Брат-2» приняли уже не все, более того, на «круглом столе» прозвучала мысль даже о расколе кинокритического сообщества. С другой стороны, к «Грузу 200» предъявляют не утихающие максимальные претензии в очернении поздне-застойного рая. Тем более, что слово «чернуха», «бытовавшее и при совке», обрело новый смысл: «болезненная и, как правило, неталантливая фиксация на всяческом негативе непременно в негативных формах.»² Один из последних фильмов адский «Кочегар» в особен-

¹ 90-е: Балабанов, пустые кинотеатры, эпоха VHS. Обсуждают Долин, Сельянов, Стишова, Малюкова [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=C2bfZGdyFWU>. Дата обращения: 03.04.2021.

² Стишова Е. М. Синдром «больших ожиданий» // Стишова Е. М. Указ. соч. С. 75.

ности заострил вопросы с временем, всегда стоявшие перед Мастером. Одна из лучших исследовательниц творчества режиссёра Мария Кувшинова, автор его первой подробной биографии, считает просмотр «Кочегара абсолютно уникальным переживанием именно благодаря высвеченному в картине отношению Балабанова со временем – условное пребывание одновременно в двух временах: «тогда, когда всё было зыбко и рождало надежду (ср. с Безвременьем. С. Е.¹) и теперь, когда всё устроилось и стало безнадежным». «Действие как будто бы происходит в девяностые, но немного условные – и это не ностальгия и не стилизация. Первый “Брат” остаётся единственным значительным кинофильмом девяностых, в точности запечатлевшим момент. <...> Ощущение первичной неустроенности мира, бесприютности, неопределённого времени года, подвешенности в воздухе – имманентное состояние этого художника. Полтора десятилетия назад намертво совпавшего со временем. ...» Сельянов вспоминает о живых спорах о времени действия с Алексеем в процессе съёмок: «Какое время, какие машины должны стоять и ездить в кадре (кстати, в кулуарных беседах на конференции Сергей Денисенко заострил внимание на “машинных” анахронизмах в “Кочегаре”. С. Е.). Но в результате, что бы мы там не говорили, это некое условное время. Девяностые очень волновали Балабанова...»². Продюсер справедливо предсказал и возобновление интереса кино к этим годам.

Собственно, это и будет ещё одна тенденция современного кинопроцесса. Прежде чем к ней непосредственно перейти, обращусь к тезисам Д. Хапаевой, служащим инструментом и объяснением к пониманию и того времени, и как в социальном измерении порождается мифология. Вместе с рядом физиков, социологов, историков, антропологов она констатирует переворот в восприятии времени, кризис темпоральности, распад объек-

¹ См.: Еланская С. Н. «Зыбко всё вокруг, шатко»: фильм «Предсказание» Э. Рязанова как пример кайротической атемпоральности // Безвременье как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2017. С. 307-316. (Время как сюжет; Вып. 6)

² Кувшинова М. Е. Балабанов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2015. С. 170-171.

тивного времени науки, выраженном в том, что «неизбежность перетекания прошлого в настоящее и будущее, их взаимосвязь, которая раньше выглядела очевидной, в современной культуре оказалась поставлена под вопрос. <...> На месте абстрактного, объективного, универсального времени возникло понятие субъективного, собственно времени наблюдателя. Моменты времени для событий стало невозможно определить однозначным образом. Время стало субъективным понятием, относящимся к наблюдателю, который его измеряет...»¹

Переворот темпоральности, по всей видимости, влияет и на современных авторов фильмов, отмеченных на *национальных кинофестивалях*, которые в последнее время стараются создавать собственную мифологию репрезентации недавнего прошлого и современности. Фестивальный контент – а это программы «Кинотавра», конкурсная и Российская Московского МКФ, и особенно Выборгского фестиваля российского кино «Окно в Европу» – всё чаще содержит ретро и винтаж. Обращение же к 90-ым, предсказанное Сельяновым, – сравнительно недавнее фестивальное веяние, но способствующее и удачным попыткам максимально честно запечатлеть время нынешнее. Рефлексия 90-ых позволяет задать неудобные вопросы и современности: в каком времени живём?

Жюри «Кинотавра» награждало остросоциальные картины «Бык» Б. Акопова, «Кислота» А. Горчилина, «Большая поэзия» А. Лунгина. Главный национальный киносмотр в своё время открывал В. Сигарева, Б. Хлебникова, Ю. Быкова, чьё творчество не утрачивает популярности и, пожалуй, – самый выразительный и грустный оммаж 90-м. Собственный, максимально приближенный к документальному, метод «запантетовал» на сочинском кинофоруме Виталий Суслин («Голова. Два уха», 2017).

На «Кинотавре» всё явственнее и ощутимее тикает условно «женское» время. Пожалуй, лучше всего справляется с временем Анна Меликян («Звезда», темпорально выразительная «Фея», чья премьера в 2020 г. прошла в он-лайн, «Трио»). Нигина Сайфуллаева («Верность/Ревность»), Ната-

¹ Хапаева Д. Субъективность собственного времени. // Готическое общество: морфология кошмара. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 65-70.

ля Мещанинова, Наталья Меркулова (в творческом союзе с А. Чуповым), Наталья Назарова («Дочь»), Наталья Кудряшова («Пионеры-герои» – проработка травмы советской героики). Отдельная планета, для которой распахнуты двери всех фестивалей, – Рената Литвинова. Её недавний «Северный ветер», снятый по одноимённому спектаклю, весьма эстетски осмысливает, чисто «по-литвиновски», время – это и 13-й, или 25-й бой часов на Новый год, тот самый кайрос безвременья. Время там будто остановилось...

Выборгский киносмотр стойко придерживается традиции трепетного отношения к темпоральности, отдавая должное и ретро да и, случается, псевдо-ретро. Года три в фокусе игрового и неигрового конкурса «Окна в Европу» – 90-ые. Фестивальный тренд «лихих», пожалуй, зафиксировал всё тот же Сергей Урсуляк (частый участник, вдохновитель и гость «Окна») киносагой «Ненастье». В 2018-м лента «Хрусталь» Дарьи Жук (совместное производство Беларуси, России, Германии и США) победила в конкурсе «Копродукция. Окно в мир» и удостоилась приза Гильдии киноведов и кинокритиков, сочетавшая в себе и острую «социалку», мелодраму и трагикомедию, но и невесёлое дешаво, вопрошающее, какие на дворе годы.

С 2019-го за «Окном в Европу» закрепились репутация российского «Санденса». Уже ранее становились фаворитами современные картины, но прочно ассоциировавшие с 90-ми, как, например громкий и разноцветный «Как Витька Чеснок вёз Лёху Штыря в дом инвалидов» А. Ханта. Вместе с «Быком» их вполне можно объединить в своеобразную дилогию – нашу тверскую городскую балладу. Завела разговор о «лихих» совершенно прошибающая лента «Анатолий Крупнов. Он был» Д. Иванковой про жизнь и смерть музыканта, лидера «Чёрного обелиска». Документальное кино произвело резонанс ещё на Московском МКФ, а на Выборгском – заслужило Диплом Русско-европейской ассоциации им. Саввы Кулиша. Выпускница ВГИКа задалась целью через человека, личность музыканта рассказать о времени, посчитав с позиции молодости вопрос о том, почему выжили в 90-ые, риторическим. Так распорядилась судьба. Об этом и «Печень», и «Бык». «Печень» Ивана Снежкина (приз Президента фестиваля) – наиболее весёлый водевильный вариант практик выживания, куда для ощущения китча авторы впрыснули Монеточку. «Бык» – «танец с

кастетам» под «Лебединое озеро», обрамлённое музыкальными настроенческими анахронизмами, подняв вопрос о аутентичности социального времени, и из картин документального конкурса «Анатолий Крупнов» и «Юра-музыкант» П. Селина про Ю. Шевчука. Ещё с «Кинотавра» к «Быку» предъявлялись претензии, будто бы проще было убежать в 90-ые, романтизовав и время, и всех погибших. Жутко, что хроники выживания 90-х противоестественно и остро срезонировали с лентами, казалось бы, про день сегодняшний. Актёры Екатерина Образцова и Алексей Кокорин из конкурсной «Как мы захотим» (режиссёр – писатель Владимир Козлов), при работе на съёмках спрашивали: «про какие годы снимаем? Про 90-ые? Мы словно попали во вне-временное пространство». Не сговариваясь, и в «Быке», и в «Как мы захотим», и в «Простом карандаше» Н. Назаровой (Спецприз жюри «За актуальную трактовку классического сюжета о противостоянии личности обстоятельствам») авторы приходят в одну и ту же точку невозврата – действие волчьих «законов» обычного права. Так или иначе к 90-м взывали фаворит жюри 26-го фестиваля «Папа, сдохни!» (2018) К. Соколова. Своей же неуютностью и необустроенностью – «7-й пробег по контуру земного шара» В. Сулина.

Получив в 2019-м Гран-при за остросоциальную «чёрную» комедию «Смерть нам к лицу», снятую на айфон, Борис Гуц открыл, по сути, новую эру мобильного кино (до этого, Приз Президента за фильм «Фагот»). Свободную от идеологии и какой-либо «заказухи», но способную конструировать свою, мобильную, мифологию времени.

В конкурсе «Окна в Европу – 2020», прошедшего в закрытом режиме, иллюзию 90-х наиболее полно воссоздало «Распутье» дебютанта Георгия Лялина. Свой метод успешно продолжил В. Суслин картиной «Папье маше», в фокусе которой – судьба «чудика» Ивана Сергеевича Лашина. В ретро-стилистике, как чёрно-белая переключка времён, выполнена пронзительная «Сентенция» (реж. Дмитрий Рудаков), любопытная, но тяжело смотрительная поэтика последних дней жизни Варлама Шаламова. Возвращаясь к «Кинотавру», отмечу, что в 2020-м Призом за лучший дебют была удостоена «женская» версия «Быка», картина А. Пальчиковой «Маша». В которой чуть ли не цитируется «Жёсткое время»: «Время такое. Либо ты, либо тебя!». Трав-

ма 90-х отнюдь не проработана и ещё долго будет измеряться субъективным временем наблюдателя.

Кинофестивали – институция, быть может, и формальная, однако номинирование и награждение с точки зрения престижа и статусных почестей, по Веберу, тем более, в условиях интернет-пространства – действенный и эффективный механизм мифологизации времени. Подытожу новейшую тенденцию фестивальной повестки: молодые, дети 90-х, как Борис Акопов и Анастасия Пальчикова, их осмысливают и переносят в современность. Несомненно, создавая свою мифологию. Ленты же, ставшие классическими, восстанавливаются и выпускаются в повторный прокат. Для них всё-таки время печали ещё не пришло.

А мы, в свою очередь, устремимся в кино за временем...

S.N. Elanskaya

Social time and its mythology in national cinema

The article actualizes the idea of cinema as a captured time. In national cinema, traditionally, the social dimension of temporality was given great importance, appointing the heroes of the era and creating a portrait of the generation. Based on the research of previous conferences, it is traced how the author's cinema and, to a much lesser extent, spectator cinema works with the category of time. Special attention is paid to films awarded at national film festivals, which have recently been trying to influence the mythology of the representation of the recent past and modernity.

Key words: national cinema, social time, Tarkovsky, mythology, retro, target audience, film festival.

ОБ АВТОРЕ

ЕЛАНСКАЯ Светлана Николаевна, кандидат философских наук, доцент кафедры социологии Тверского государственного университета

«Очень новая старая пагода»: японская модель восприятия времени в путевых дневниках советских журналистов

В статье на материале путевых дневников советских журналистов рассматриваются художественные особенности японского восприятия категории времени в контексте повседневной жизни японцев, их культуры и истории. Восточное мироощущение времени, в отличие от европейского, включает в себе философскую ориентацию на прошлое, цикличность, статичность и мимолетность.

Ключевые слова: Япония, путевая повесть, категория времени, моно-но-аварэ, мусуби, Н.Н. Михайлов, З.В. Косенко, Н.Т. Федоренко, К.Г. Преображенский, В.Я. Цветов.

– Это абсолютно другое понимание сути вещей. Снесли у нас, скажем, церковь, потом построили новую. Название все то же, но для нас это не та древняя церковь, что была, – это новодел. Японец же говорит: «Вечное – в текущем». Это значит, что, например, храм Сэнсодзи, который, как и все храмы в Японии на протяжении веков, многократно сносился по мере обветшания и отстраивался заново, остается всё тем же храмом Сэнсодзи. Он вечен.

*В.В. Познер, из документального фильма
«Япония. Обратная сторона кимоно»¹*

Сочетающее в себе технологический прогресс и исторические традиции японское общество по праву можно назвать изменяющимся и неизменным². Япония – страна, словно застывшая во времени, но в то же время идущая вперед по своему собственному сценарию. Симбиоз архаики и современности, цикличности и одновременной статичности времени неоднократно описывался и в путевых

¹YouTube [Электронный ресурс]. Электрон. дан.: Япония. Обратная сторона кимоно. 1 серия. Островитяне. Путешествия Познера и Ургант, 2021. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=fxg-7gH70tk&t=422s> Дата обращения: 02.04.2021.

² Молодяков Э.В. Японское общество: изменяющееся и неизменное. М.: АИРО-XXI. 2014. 300 с.

дневниках русских путешественников – как первопроходцев, так и наших современников, советских японистов и журналистов.

Именно влияние концепта времени на мировоззрение того или иного этноса способствует лучшему пониманию его жизненных аксиологических предпочтений, ориентации в окружающем мире, природной, социальной, духовно-эмоциональной и ментально-интеллектуальной среде. Осознание настоящего, прошлого и будущего, присутствие этих понятий в социокультурной практике (а тем более – их осмысление) создаёт условия для оценки общественным сознанием происходящих событий, тем самым задавая направление возможного исторического движения, социального саморазвития и т.д. Отсюда – важность учёта глубинной разницы в отношении ко времени со стороны культур, ориентированных на прошлое, и культур, ориентированных на будущее.¹

Для детального анализа японской категории времени обратимся к путевым дневникам советских журналистов Н.Н. Михайлова и З.В. Косенко «Японцы: путевая повесть» (1963), Н.Т. Федоренко «Японские записи» (1966), очерку К.Г. Преображенского «Очень новая старая пагода» (1977) и книге В.Я. Цветова «Пятнадцатый камень сада Рёандзи» (1986). Важно отметить, что в данной статье мы говорим о непривычном восприятии сюжетного времени с позиции русских исследователей-журналистов.

Советский японист и публицист К.Г. Преображенский в своем очерке «Очень новая старая пагода» (1977), опубликованном в журнале «Вокруг света», обращает внимание на отношение японской нации к прошлому как к вечному и существующему неразрывно с настоящим. Наиболее ярким маркером для писателя оказывается отношение японцев к старинной архитектуре: *«Даже древние памятники старинны имеют подозрительно новый вид, потому что старинные деревянные пагоды регулярно перестраиваются каждые несколько десятков лет. Не потому ли японцы столь нежно любят свои тихие горы, пологие и неизменные? Начинаешь понимать вскоре, что за всей этой изменчивостью, неясностью стоит нечто твердое, древнее, неиз-*

¹Горелова Н.Е. Отношение ко времени в японской и русской лингвокультурах // Вестник МГИМО. 2014. № 4 (37). С. 308.

менное. Но что? Мне кажется, что дело в традициях, древних и вечно новых, подчас архаичных, но неизменно обновляющихся и потому живых. Словно дышащие свежим деревом древние пагоды...»¹.

«Вечное – в текущем»² – вот то самое понятие в японской культуре, описывающее восточное восприятие времени, которое, в отличие от ускоренного европейского, течет циклично, неразрывно, иногда вовсе оказывается статичным и всегда обращается к прошлому. Это находит свое отражение не только в культурологических особенностях этой страны, но и в её языковой картине мира, поскольку в японском языке отсутствует грамматическая категория будущего времени как таковая. Время и пространство на Востоке предстают неким кристаллом, в каждой грани которого одновременно отражаются все события, все времена, происходящие на всем пространстве, известном человеку³.

К.Г. Преображенский продолжает показывать читателю и другой ракурс эфемерного слияния старого и нового времени, в данном случае уже через соотнесение городской и деревенской жизни: *«Рядом шли другие пассажиры электрички, среди которых было много молодых секретарш. Казалось, вот-вот платья испачкаются в придорожной грязи, безнадежно завязнут в ней тонкие и слабые лакированные каблукки. Но одежда оставалась хирургически чистой, словно девушки не шли по грязи, а скользили по воздуху»*.⁴ Как можно заметить, эта «стерильная чистая совре-

¹Преображенский К.Г. Старая новая пагода // Советские писатели о Японии / Составитель, автор послесловия и комментариев В.Н. Горегляд. Л.: Лениздат, 1987. С. 361.

² YouTube [Электронный ресурс]. Электрон. дан.: Япония. Обратная сторона кимоно. 1 серия. Островитяне. Путешествия Познера и Урганга, 2021. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=fxg-7gH70tk&t=422s> Дата обращения: 02.04.2021.

³Данилова Ю.Н. Восприятие пространства и времени в японской культуре // Вестник Курганского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2011. № 22. С. 79.

⁴Преображенский К.Г. Старая новая пагода // Советские писатели о Японии / Составитель, автор послесловия и комментариев В.Н. Горегляд. Л.: Лениздат, 1987. С. 360.

менность» и соотносящееся с ней «прошлое в придорожной грязи» ошарашивают и удивляют европейца.

Вместе с тем публицист отмечает также то, насколько быстротечным, но одновременно и монументально-неизменным может быть ощущение времени в Японии: *«Много раз я покупал еду в одной маленькой лавочке на окраине. Рядом с ней стояло несколько таких же серых двухэтажных домов с подслеповатыми окошками. Однажды я не нашел лавки. Она исчезла. Вместо нее стоял другой приземистый дом, и другие хозяева жили в нем, но ничем не торговали. Куда делись прежние хозяева? Кто знает?»*¹ Это особый восточный временной парадокс. Японский ритм жизни для европейца сравним с падающей звездой, после которой остаётся едва уловимая вспышка, но, тем не менее, этот всполох не мешает и никак не нарушает цикличность и неизменность течения остальной жизни, он лишь мгновение в общей картине японского мировоззрения, что и подчеркивает публицист.

На строгом ритуальном соблюдении всех традиций и правил, которые испокон веков существуют на земле Ямато, строится доктрина статичного и неизменного времени, символом которого стал сад Рёандзи – *«главная достопримечательность японского города Киото. Есть в нем своеобразно спланированный хаос, это японский Космос из пятнадцати черных необработанных камней, разбросанных по белому песку. С какой бы точки ни рассматривал посетитель сада эту композицию, пятнадцатый камень всегда оказывается вне поля его зрения»*².

В.Я. Цветов, журналист-международник, проработавший в Японии много лет, в своей книге «Пятнадцатый камень сада Рёандзи» (1986) с глубоким проникновением в своеобразие японской жизни рассказывает о системе пожизненного найма, специфике социального менеджмента, положении женщины в обществе и семье и о многих других интересных общественных явлениях. И каждый раз читателю предлагается свое видение проблемы, свой ключ к ларцу с «японскими секретами».

¹ Там же. С. 360.

² Цветов В.Я. Пятнадцатый камень сада Рёандзи. М.: Политиздат, 1986. 302 с.

Журналиста удивляют ежедневные заводские ритуалы, когда начальники участков или бригадиры поднимаются на возвышение и держат речи, по содержанию сопоставимые с древними японскими притчами:

– *Зачем все это?* – спросил я кадровика крупной фирмы. В ответ услышал:

– *Представьте, к примеру, что у кого-то из рабочих дома нелады <...> Исполняя гимн, декламируя заповеди, вникая в содержание произносимых речей, рабочие настраиваются на труд, мысленно готовятся к нему.*

– *Но ведь это – непродуктивная трата времени?* – возразил я.

– *Неизмеримо больше мы выигрываем благодаря укреплению дисциплины и повышению производительности труда, а они – прямое следствие утренней церемонии, – объяснил кадровик¹.*

Для японского миропонимания все оказывается прозаично-закономерным, а в данном случае соединение в агитационной речи бригадира фольклорных мотивов и современности есть то самое обращение к настоящему с оглядкой на прошлое, которое так важно для японца, то, что привито ему с детства. В.Я. Цветов видит в этом пустую трату времени, для японского рабочего же – это сакральный ежедневный ритуал, цикл жизни, неотделимый от его повседневности, связанный с ней воедино.

На заводе, как и на любом другом японском предприятии, все оказывается подчинено времени. Здесь существует чёткий хронометраж всех операций, которые производят рабочие: *«И не только операций. Восемь минут за смену позволено потратить сотруднику конструкторского бюро на туалет, на «перекуры». Сорок пять минут – продолжительность обеденного перерыва. Отлучаться за пределы завода запрещено. Книгу или справочник приносит из библиотеки в конструкторское бюро курьер. Время, которое ему требуется, захронометрировано тоже»².* Такая строжайшая фиксация времени и строгое ему подчинение обусловлена законами пожизненного найма (правда, современная Япония постепенно уходит от них).

¹ Там же. С.28–29.

² Там же. С. 96.

Категории времени оказывается подчинено такое понятие, как «гири». Это элемент культуры Японии; долг чести, определяемый традицией поведения; «некая моральная необходимость, заставляющая человека порой делать что-то против собственного желания или вопреки собственной выгоде»¹. Чувство «гири» возникает не только в деревенской соседской общине. Учащиеся школы, выпускники-одногодки университета, служащие фирмы, работники завода, цеха, бригады составляют общины, в которых тоже господствует «гири». Отношения гири показывают цикличность, неразрывность и конкретность времени.

В.Я. Цветов приводит очень интересный диалог с крестьянином по поводу ежедневной доставки корма от некоего господина Хосода:

– А если не привезет? – предположил я.

– То есть как не привезет? – переспросил крестьянин с интонацией, будто я усомнился в неизбежности восхода солнца.

– Ну, вдруг умрет! – решил я смоделировать экстремальную ситуацию.

– Жена господина Хосода привезет. – Крестьянин говорил со снисходительной уверенностью гроссмейстера, разбирающего для любителя шахматную партию.

– Жена будет хоронить мужа! – стоял на своем я.

– Сын господина Хосода привезет. – Для крестьянина это было очевидней таблицы умножения.

– Сын уедет на похороны тоже!

– Сосед господина Хосода привезет.

– У вас, что же, такой строгий подписан контракт с господином Хосодой? – спросил я.

– Зачем нам контракт? – удивился крестьянин. – Господин Хосода, – разъяснил он, – пообещал мне привозить корма каждый день.²

Отношения, определяемые чувством «гири», оказываются в Японии прочнее, чем писанные контракты. Пожизнен-

¹ Овчинников В. В. Ветка сакуры. Рассказ о том, что за люди японцы. / В. В. Овчинников. М.: ООО «Издательство АСТ». 2005. С. 67.

² Цветов В.Я. Пятнадцатый камень сада Рёандзи. М.: Политиздат, 1986. С. 48.

ный найм – это тоже «гири», где нанимаемые оказываются, таким образом, в долгу за эту благосклонность и выплачивают долг своим трудом. Но долг этот столь трудно осязать и количественно определить, что точно расплатиться почти невозможно.

Естественно, категория времени не заканчивается только чувством «гири». Японское религиозное мировоззрение тоже насквозь пропитано ею. Основной пласт религии занимает верование синто, по пути которого могут следовать исключительно японцы.

В путевой повести советских журналистов Н.Н. Михайлова и З.В. Косенко «Японцы: путевая повесть» (1963 г.) идёт упоминание культа императора, который базируется на синтоизме. *«Император, прямой потомок богини Аматэрасу, считался живым богом. Его даже не смели называть по имени – просто "Тэнно", "Сын Неба"»*,¹ – упоминает в книге Н.Н. Михайлов. Непрерывающаяся императорская династия, берущая своё начало от внука богини солнца Аматэрасу – Ниниги, еще один яркий маркер статичности и своеобразной линейности в её японском миропонимании. Исполком веков летоисчисление в Японии шло не по европейскому календарю, а по китайскому. К тому же в японском календаре летоисчисление до сих пор отчитывается от начала года правления каждого нового императора.

Если вспомнить, как В. Я. Цветов описывает работу заводских сотрудников, чьё время было строго подчинено регламенту в связи с пожизненным наймом, то время императора также оказывается строго подчинено определённому распорядку, но уже во благо служения народу. Вот как об этом пишет Н.Н. Михайлов: *«Двадцать девятого апреля в Японии был нерабочий день (день шестидесятилетия императора Хирохито). 29 апреля каждый мог пройти по мосту, каждый мог увидеть императора. Он показывался семь раз в день по пять минут. Расписание было объявлено в газетах»*². В итоге императорский культ и догмат о его божественном происхождении оказались сильнее проигрыша в войне, однако, именно она породила и один из самых страшных её символов – атомный купол Гэмбаку

¹ Михайлов Н.Н., Косенко З.В. Японцы: Путевая повесть / Н. Н. Михайлов, З. В. Косенко. М.: Советский писатель. 1963. С. 34.

² Там же, С.301–302.

в Хиросиме – застывшее в вечности напоминание об ужасающей катастрофе XX века.

Другую точку зрения определения времени через соотнесение с культурной парадигмой дает советский востоковед Н.Т. Федоренко в своих «Японских записях» (1966): *«У каждого времени есть свои приметы, свое звучание, есть неповторимые мысли и особые краски эпохи. В этом раскрывается своеобразие истории, ее нескончаемого движения. В японской литературе время или, лучше сказать, поток времени нередко сравнивается с движением реки. Мы часто встречаем выражение: "Течение лет и лун движению воды подобно"»*.¹ Отсюда происходит культ любования прекрасным, мимолетным, который отражен в таких обычаях, как ханами (любовании сакурой), цукими (любовании луной), момидзи (любование красным клёном) и т.д. Всю мимолетность бытия можно описать понятием «моно но аварэ», что значит «печальное очарование вещей», эта категория также пронизывает всю японскую культуру, и в ней заключена вся эстетика времени. Моно-но аварэ брало начало в осознании бренности бытия, эфемерности всего сущего – весенних полевых цветов; листьев, несущихся по воле ветра в дни поздней осени; солнечных лучей, упавших на бумажные створки; снежных хлопьев на промерзшей черной земле. Моно-но аварэ породил восхищение перед сиюминутным и незаметным.² *«Полнота быстротекущей жизни во многом зависит от способности человека впитывать земную красоту, все то прекрасное, что так щедро создает окружающая природа»*,³ – пишет Н.Т. Федоренко.

Таким образом, японская категория времени заключает в себе быстротечность момента, запечатленного в фольклоре, литературе, искусстве и памяти народа; и описывает его вечный цикл. Монументальность архитектуры и искусства, которые в своей связи с прошлым оказываются вне временных рамок (примеры тому – знаменитый «Золотой храм» Кинкакудзи в Киото; *«покрой кимоно, сложившись*

¹ Федоренко Н.Т. Японские записи. / Н.Т. Федоренко. М.: Советский писатель. 1966. С.34.

² Данилова Ю.Н. Восприятие пространства и времени в японской культуре // Вестник Курганского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2011. № 22. С. 79.

³ Федоренко Н.Т. Японские записи. С. 68.

четырнадцать веков назад, не изменился до сих пор»¹ и т.п.). Время в японской культуре течет непрерывно, циклично и закономерно.

В конечном итоге, связь старого и нового можно отразить через другую японскую категорию *мусуби* – связь душ людей, связь времен, эстетическое сопереживание, течение самой жизни и бесконечности времени. Самое страшное, что может случиться со страной и народом – это стирание национально-культурной памяти, забвение традиций, разрыв с прошлым, потеря мусуби. Японцы, ориентируясь на прошлое, ценят конкретный момент времени. Европейское время в этом отношении противоположно – оно нисколько не замедляет свой ход и практически никогда не обращается назад. С точки зрения японцев, существование здесь и сейчас, прежде всего, обязано прошлому, его истории и опыту предшествующих поколений, а нам лишь следует к этому прислушаться.

A.A. Elkina

"A very new old pagoda": the Japanese model of time perception in the travel diaries of Soviet journalists

The article examines the artistic features of the Japanese perception of the category of time in the context of the everyday life of the Japanese, their culture and history, based on the material of the travel diaries of Soviet journalists. The Eastern world perception of time, in contrast to the European one, contains a philosophical orientation towards the past, cyclicity, static and transient nature.

Keywords: *Japan, travel story, category of time, mono-no-ware, musubi, N.N. Mikhailov, Z.V. Kosenko, N.T. Fedorenko, K.G. Preobrazhensky, V. Ya. Tsvetov.*

ОБ АВТОРЕ

Елкина Анастасия Александровна, ассистент кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета.

¹ Цветов В.Я. Пятнадцатый камень сада Рёандзи. М.: Политиздат, 1986. С. 280.

Личное время



А.А. Рыбакова

**«Покойная ночь <...> была беспокойная»: Ночное время
в романе Н.С. Лескова «На ножах»**

В статье рассматривается роль ночного времени суток в романе Н.С. Лескова «На ножах». Ночью герои романа переживают нравственные колебания, испытывают муки совести, замышляют коварные планы, видят вещие сны и таинственные знамения, в их жизнь вмешиваются потусторонние силы. В ночное время происходят роковые, мистические и ужасные события, совершаются преступления.

Ключевые слова: Н.С. Лесков, «На ножах», ночь, ночное время, совесть, преступление, смерть, сон.

Сюжет романа Н.С. Лескова «На ножах» сочетает в себе детективные, фантастические и мистические элементы. В частности, И. Виноцкий отмечает, что «авторы антинигилистических романов активно использовали мистико-спиритуалистическую риторику, частично заимствованную из разложившегося готического жанра: “темные”, “незримые” или “бродящие” силы, “духи”, “призраки”, “тени”, “бесы”. Реальность, изображаемая в таком произведении, — шаткая, постоянно ускользающая, обманчивая и взрывоопасная. По мнению исследователя, это «символическое выражение “страхов и ужасов” перед “красными призраками” консервативной части русского общества пореформенной эпохи»¹. Н.Н. Старыгина также считает, что «бесовская тема и знаки нечистой силы органично входили в содержание и поэтику антинигилистических романов и были соотнесены с образами нигилистов»². В романе «На ножах» «исключительную роль играют чудесные феномены и события: пророческие сны, видения наяву, таинственные голоса, оживающие вещи, мистические совпадения и зна-

¹ Виноцкий И. Спиритуалистический сюжет романа Н.С. Лескова «На ножах» в идеологическом контексте 1860-х годов // Новое литературное обозрение. 2007. № 87. С. 186.

² Старыгина Н.Н. Демонические знаки в антинигилистическом романе как выражение авторской ценностно-мировоззренческой позиции // Проблемы исторической поэтики. 1998. № 5. С. 205.

мения»¹. Следует отметить, что они происходят именно в ночное время — в этом также проявляется сходство с готическим жанром, в котором «ночь созвучна безысходным, пессимистическим переживаниям. На фоне ночного пейзажа происходят ужасные события, вмешиваются в жизнь людей страшные потусторонние силы, разыгрываются кошмарные преступления, пробуждаются муки нечистой совести»².

Первая ночь, описанная в романе «На ножах», «была тихая и теплая, по небу шли грядками слоистые облака и за-слоняли луну»³, ночь была тёмной, как и события, её сопровождавшие. «Покойная ночь, которую все пожелали Висленеву, была беспокойная», «думы его летели одна за другою толпами, <...> его точил незримый червь, от которого нельзя уйти, как от самого себя». Висленев думал о своей жизни и той ситуации, в которой он оказался: «Весь я истормошился и изнемог. <...> Кто я и что я?.. Надо, надо спасаться!» (8, 157). «Здесь, в родительском доме, мне это ясно, до боли в глазах... мне словно кто-то шепчет здесь: “Кинь, брось его <Горданова> и оглянись назад.... А назад?..”» (8, 158). Героя терзает совесть, он чувствует безысходность и невозможность пути назад, кроме того, его мучит соблазн открыть чемодан Горданова, в котором должны быть деньги. В раздумья Висленева вмешиваются таинственные обстоятельства, его внимание привлекает неизвестный источник света, поскольку луна была за облаками, герой видит в одном из окон дома Синтяниных легкую, почти воздушную фигуру, «с лицом, ярко освещенным двумя свечами, которые горели у ней в обеих руках. <...> кто это такой: ребенок, женщина или, пожалуй, привидение... дух!.. Как это смешно! Кто ты? Мой ангел ли спаситель иль темный демон искунитель? <...> Что это за явление такое? <...> Не призываюсь ли я вправду к покаянию? <...> Мне тяжело здесь с демоном, на которого я возложил мои

¹ Виницкий И. Спиритуалистический сюжет романа Н.С. Лескова «На ножах» в идеологическом контексте 1860-х годов. С. 186.

² Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство. 1966. С. 93.

³ Лесков Н.С. Собр. соч. в 12 т. М.: Правда, 1989. Т. 8. С. 157. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

надежды. Сколько раз я думал прийти сюда как блудный сын, покаяться и жить как все они, их тихою, простою жизнью... Нет, все не хочется смириться, и надежда все лжет своим лепетом, да и нельзя» (8, 159). Увиденное вызывает в герое нравственные колебания, заставляет его обратиться к совести и задуматься о своей судьбе. В это время в доме Синтяниных генеральша также наблюдает странное поведение Веры: «не касаясь ногами пола, влетает в мою спальню: вся бледная, вся в белом, глаза горят, в обеих руках по зажженной свече из канделябра, бросилась к окну, открыла занавеску и вдруг... Какие звуки! <...> – как будто она хочет кого-то удержать над самую пропастью, и вдруг... смотрю, уж свечи на полу, и, когда я нагнулась, чтобы поднять их, <...> кажется, я слышала слово... Мне показалось, что как будто пронзительно раздались: «кровь!» (8, 191).

Фигура Веры Синтяниной в окне оказывается таинственным ночным знаменем. Висленева ночью терзают тревожные мысли, в нем происходит внутренняя борьба, его мучит совесть, поэтому он принимает девочку за духа, призывавшего его к покаянию, однако это не сбивает Иосафа Платоновича с намеченного пути, он отвергает покаяние. Синтянина в это время слышит из уст глухонемой Веры слово «кровь», ставшее предсказанием убийств, которые совершат Висленев и Горданов. Эти же трагические события в романе позже предсказывает Светозар Водопьянов, Глафира видит, как он бормочет что-то непонятное и странно двигается, «его кривлянья и беспокойство производили, посреди царствующей темной ночи, самое неприятное впечатление» (8, 399).

С Иосафом Висленевым той же ночью происходит еще одно мистическое событие, когда он, наконец, решается вскрыть чемодан Горданова. Создается впечатление, что его останавливают потусторонние силы. «Нож, крепко взятый решительною рукой, глубоко вонзился в спай крышки портфеля, но вдруг Висленев вздрогнул, нож завизжал, вырвался из его рук, точно отнятый сторонней силой, и упал куда-то далеко за окном, в густую траву, а в комнате, среди глубочайшей ночной тишины, с рычаньем раскатился оглушительный звон, треск, шипение, свист и грохот» (8, 162). Эти звуки производили часы, которые «всегда стояли

на минуте смерти отца», «пятидесяти шести минутах двенадцатого часа» (8,162). С одной стороны, Висленев сам случайно запустил механизм, когда задел часы, а с другой — звук часов отвлекает его от вскрытия чемодана и возможного воровства денег. Следует отметить, что именно в этот самый момент состоялась роковая встреча Глафиры Бодростиной и Горданова, от которой также зависела и судьба Висленева. Павла Николаевича «на минуту только смутила цифра 12. К какой поре суток она относилась? Впрочем, он сейчас же решил, что она не может относиться к полудню» (8, 141). Только тёмной ночью Глафира в черной мужской одежде могла незаметно явиться на встречу с Гордановым, чтобы обсудить с ним план убийства мужа.

События, из-за которых нигилисты Горданов и Висленев оказываются вынуждены ехать в провинцию и участвовать в планах Глафиры Бодростиной, происходят в ночное время. Именно ночью Висленев переводил статью, которая стала для него роковой. «Статья, поправлявшаяся в течение ночи, к утру становилась змея и василиска злее» (8, 249). Ночью Горданов с помощью этой же статьи продает Висленева Кишенскому. Однако и Павел Николаевич оказывается обманут. Полученные за Висленева деньги он вкладывает в кассу ссуд для получения большего дохода. Затем Алина Фигурина подстраивает ночной пожар в квартире Кишенского, где якобы лежали залого Горданова. Таким образом, все тёмные дела, которые в последствии приводят героев к участию в замыслах Глафиры Бодростиной осуществляются в ночное время. Следует отметить, что убийства Водопьянова и Бодростина Горданов и Висленев тоже совершают ночью.

Ночь тесно связана с мотивами сна и смерти. Сны в романе «На ножах» переплетаются с явью, связаны со смертью или с вмешательством потусторонней силы в судьбы героев. Необъяснимой, на грани сна и яви оказывается сцена с портретом покойной Флоры. Ночью, когда «луна уже блекла и синела, наступала предрассветная пора, был второй час за полночь» (8, 436), «сзади Синтяниной послышался электрический треск и за спиной у нее что-то блеснуло и все осветилось светло-голубым пламенем. Александра Ивановна обернулась и увидела, что на полу, возле

шлейфа ее платья, горела спичка. Генеральша сообразила, что она, верно, зажгла спичку, наступив на нее, и быстро отбросила ее от себя дальше ногой» (8, 437). Кажется, что героиня задремала и видит сон: «Она с ужасом ясно увидела очень странную вещь, скрытый портрет Флоры, с выколочеными глазами, тихо спускался из-под кутавшей его занавесы и, качаясь с угла на угол, шел к ней...» (8,437). Вера в данной ситуации оказывается посредником между миром живых и мертвых. «— Я не пугаю... Она здесь... ты тихо, тихо стой... вот, вот... не трогайся... не шевелись... она идет к тебе... она возле тебя... <...> – Бери, бери скорей... она тебе дает... Ах, ты, неловкая!.. теперь упало! И в это же мгновение по полу действительно что-то стукнуло и покатилося» (8, 438) — упало кольцо, которое было спрятано за полотном портрета. Все эти таинственные явления указывают Синтяниной на возможность её брака с Подозеровым в будущем. Героиня решает, что в её жизнь «мешается кто-то такой, про кого не снилось земным мудрецам» или она сама сходит с ума. Ситуацию она воспринимает как «коварный сон, ехидную дрему!» (8, 439). Таким образом, ночью происходят мистические события на грани сна и яви, а также необъяснимое вмешательство потусторонней силы, которая предрекает счастливую свадьбу героев.

Другая героиня предчувствует смерть мужа, сон тоже сливается с явью: «Целую ночь она и спит, и не спит: то кто-то стучит, то кто-то царапается и, вдруг, тяжелый-претяжелый человек вошел и прямо повалился в кресло у ее кровати и захрапел. Летушка так и обмерла, проснулась, а возле постели никого нет, но зато на пороге стоит человек в плаще, весь насквозь, как туман, светится и весело кланяется. Она его впросоньи спросила: “Кто вы и что вам нужно?” А он ей покивал и говорит: “Не робей, я поправил-ся!” Это было перед рассветом, а на заре пришли люди и говорят: “Лекаря неживого нашли, заблудился и в канаве замерз”» (8, 380).

В конце романа Водопьянов является Глафире во сне в образе монаха, «окружённого каким-то неописанным, темновато-матовым сиянием; он стоял, склонив голову, а вокруг него копошились и на самых плечах у него вили гнезда большие белые птицы». Исследователи отмечают, что он «является к ней во сне как доказательство существования

того мира, в который она не верила»¹. Этот сон можно трактовать и как крушение всех планов, победу светлых сил над темными, поскольку в одном из ночных предсказаний Водопьянова Горданов фигурировал в образе черной птицы с одним крылом (см. 8, 399).

Таким образом, герои романа «На ножах» «ночью переживают нравственные колебания, испытывают муки совести, замышляют коварные планы, видят вещие сны и таинственные знамения, в их жизнь вмешиваются потусторонние силы. Кроме того, в ночное время сны сливаются с реальностью, происходят роковые, мистические и ужасные события, совершаются преступления. В изображении ночного времени в антинигилистическом романе, прослеживаются черты готической литературы. Нигилисты соотносятся с тёмной силой и оказываются связаны с таинственными и мистическими ночными событиями. Однако в романе «На ножах» они сталкиваются с сопротивлением некой светлой потусторонней силы, которая также действует в ночное время (Вера, Флора, Водопьянов).

A.A. Rybakova

"The Late night <...> was restless": Night time in N.S. Leskov's novel "On Knives"

The article considers the role of the night time in the novel "On Knives" by N.S. Leskov. At night, the heroes experience moral fluctuations, experience torments of conscience, plot insidious plans, see prophetic dreams and mysterious signs, otherworldly forces interfere in their lives. In addition, at night, dreams merge with reality, fatal, mystical and terrible events occur, crimes are committed.

Keywords: N.S. Leskov, "On knives", night, night time, conscience, crime, death, sleep.

ОБ АВТОРЕ

РЫБАКОВА Анна Александровна, ассистент кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета

¹ Виноцкий И. Спиритуалистический сюжет романа Н.С. Лескова «На ножах» в идеологическом контексте 1860-х годов. С. 188.

Время-«воспоминание» в поэзии И.Ф. Анненского

Для поэтического мировоззрения Анненского было характерно платоновское представление о двух мирах – земном, обиденном, и высшем, небесном, исполненном красоты и гармонии, а также восприятие души как «жилицы двух миров». Мотив «того» мира является сквозным в лирике Анненского. «...В минутном млеет позлащеньи / Тот мир, которым были мы... / Иль будем в вечном превращеньи?» («Май»). «Вечное превращенье» перекликается с идеей Платона о вечном круговороте идей и вещей (диалог «Федр»). «Припоминание» или «анамнезис» – один из ключевых терминов платоновской философии. Анненский же с его помощью пытается выявить природу творческого процесса: задача поэта – «вспомнить» некий идеальный прообраз, существующий в высшем мире, и восстановить «забытый» текст.

Ключевые слова: поэзия, философия, время, воспоминание, душа, идеальный мир.

Критики нередко упрекали И.Ф. Анненского за его погружённость в состояние меланхолии, за его приверженность теме смерти. Скука и пошлость жизни представлялись поэту неизбывными. Существование человека, в его понимании, измеряется «этапами» тоски. В повседневность проникла «скуки чёрная зараза». Знаменательно, что предпоследнее стихотворение первого сборника поэта «Тихие песни» называется «Тоска», а последнее – «Желание». И сводится оно к уходу на покой «...В монастырь, но в глубоком лесу, // Где бы каждому был я слуга / И творенью господнему друг, / И чтоб сосны шумели вокрут, / А на соснах лежали снега...». Там же ему хотелось бы и встретить свою кончину: «Уронить на холодный гранит / Талый воск догоревшей свечи». Что же – в этом и заключается идеал автора, в уходе прочь от неприемлемого мира? Переходе в объятия смерти? Однако при всём, при том лирический герой Анненского пребывает в поисках красоты, испытывает томление, муку по идеалу. Уже эпиграф к «Тихим песням» задаёт тон сборнику и настраивает на философский лад:

«Из заветного фиала / В эти песни пролита / Но увы, не красота... / Только мука идеала».

Безусловно, Анненский был сосредоточен на теме смерти, но развивал он её, как правило, в философском плане. Взять, к примеру, одно из самых загадочных, на первый взгляд, стихотворений первой книги «На пороге». Кто или что имеется здесь в виду? Кто она, «Незримая», сжигающая года и вместе с тем стимулирующая «желанье жить»? Муза, способствующая вдохновению поэта, или смерть? Скорее, второе. Кстати, «На пороге» – реминисценция из стихотворения Ф.И. Тютчева «О вещая душа моя...», в котором есть строки: «О, как ты бьёшься на пороге / Как бы двойного бытия!..» У Анненского: «И целый мир на здесь и там / В тот миг безумья разомкнула...». Представление о двух мирах – земном, обыденном, и высшем, запредельном, исполненном красоты и гармонии, было характерно для автора «Тихих песен». Стихотворение «На пороге» построено на этой идее двоemiрия. Тютчевское представление о душе как «жилище двух миров» было весьма близко Анненскому. В своих комментариях к «Воспоминаниям о Сократе» Ксенофонта он писал: «Душа стоит на грани между двумя мирами...» Не случайно мотив «того» мира является сквозным в лирике поэта: «...В минутном млеет позлащеньи / Тот мир, которым были мы... / Иль будем в вечном превращеньи?» («Май»). Не всё так уж безысходно в поэзии Анненского. «Вечное превращение» перекликается с идеей Платона о вечном круговороте идей и вещей (диалог «Федр»).

«Кипарисовый ларец» в определённой степени развивает идеи и настроения «Тихих песен». Хотя в этой книге автор в большей степени пытается абстрагироваться от «кошмара обыденности». Впрочем, в названиях стихотворных циклов поэт затронул, пожалуй, все возможные оттенки тоски и печали: «Трилистник тоски», «Трилистник траурный», «Трилистник кошмарный», «Трилистник обречённости», а ещё – «...ледяной», «...сумеречный», «...проклятия», «...одиночества» и т.д. Вот наиболее характерные строки, выражающие привычные настроения поэта: «Сейчас наступит ночь. Так чёрны облака... / Мне жаль последнего мгновенья: / Там всё, что прожито, – желанье и тоска, / Там, всё, что близится, – унылость и забвенье» («Тоска мимолётности»). Даже весна у Анненского сопря-

жена со смертью. Апрель – «мёртвый» («Вербная неделя»), старую шарманку «знобит» «в закатном мленьи мая» («Старая шарманка»). Возможно, здесь выражается аллегория человеческой жизни, с её безысходным трудом и «обидой старости». Но важнее другое. Через механический процесс извлечения звуков выявляется мелодия души, обречённой на муки творчества. И всё это на фоне безрадостной, хоть и весенней природы. «Чёрная весна» И. Анненского – своеобразный «кладбищенский гротеск», или, по Волошину, «загробная клоунада» и даже «кошунственная эпитафия», одним словом, «самоэпитафия» (правда, поэт умер в ноябре, но его хоронили в оттепель). Похороны в стихотворении происходят ранней весной. Причём природа в это время не возрождается, а умирает, так что смерть человека («тление» как бы сопрягается со смертью, «изморозью», природы). Впрочем, столь же безрадостна и осень, которую Анненский воспринимает как художник-импрессионист: «Ты опять со мной, подружка осень, / Но сквозь сеть нагих твоих ветвей / Никогда бледней не стыла просинь, / И снегов не помню я мертвей». // Я твоих печальнее отребий / И черней твоих не видел вод, / На твоём линияло-ветхом небе / Жёлтых туч томит меня развод...». Настрой всё тот же: «До конца всё видеть, цепеня...». Разумеется, смерть у Анненского ассоциируется не только с весной, осенью или каким-то ещё временем года. Она выявляется в самых скорбных и безобразных своих ликах: в виде трупа, гроба, скелета, «чёрного силуэта», заолодевшего «на зеркале гранита» («Чёрный силуэт»). Даже море у поэта – «Смерти чаша пирровая» («Чёрное море»). Ну а в «Старой шарманке» образ смерти предстаёт в последней песне музыкального инструмента.

Близкое, граничащее со смертью состояние человека – его погружённость в сон. И. Анненский по праву считается мастером воспроизведения подобных «сумеречных» состояний. Нельзя не заметить постоянную сосредоточенность автора, «тоскующего я» поэта, на так называемых «пограничных ситуациях», на его пребывании «у последней черты» (цикл «Бессоницы», стихотворения «Бессонные ночи», «Сон и нет»). В третьем стихотворении «Трилистника балаганного» детский шарик на нитке улетает и никак не может улететь. Сумерки. Эфемерное состояние природы, как

сама жизнь на переходе в смерть. Но когда же закончится этот мучительный переход? «...И бессильный, точно тень, / В этот сумеречный день / Всё ещё он тянет нитку / И никак не кончит пытку / В этот сумеречный день... / Хоть бы ночь скорее, ночь! / Самому бы изнемочь, / Да забыться примирённым, / И уйти бы одурённым / В одуряющую ночь!..» Поэта переполняют и «родственные» подобному состоянию ощущения – приливы страха, чувство вины, муки совести. Даже любовь в его произведениях – нечто призрачное, томительно-безысходное, а то и «неузнанное» чувство. Для лирического героя Анненского порыв к «другому» всегда обречён, попытка любовного единения терпит фиаско.

Как понимать лирический сюжет стихотворения «Смычок и струны»? Что здесь происходит в реальности, если отринуть, воображаемую, аллегорическую завесу? Можно предположить, что музыка сопровождает некую любовную игру при свечах, которая начинается ночью и которую обессилевшие любовники заканчивают уже при свете солнца. Но это не более, чем упрощённо-вульгарная трактовка стихотворения. Важно то, что творческий процесс приравнивается здесь к любовному томлению, поиску и обретению своей «второй половинки». Любовь – мелодия, музыка, но рождение музыки сопряжено с мукой и предчувствием конца. Казалось бы, произошла встреча двух любящих сердец, смычок коснулся струн, и возникла мелодия, однако финал этого жизненно-музыкального представления, как обычно у Анненского, безрадостен.

«Чёрный», траурный «бархат постели». На нём – двое «без сил». То ли реальные любовники, то ли аллегорические персонажи. Творчески-любовный процесс напоминает «тяжёлый, тёмный бред». «Выси» любви и вершины творчества – «мутно-лунны». Это постоянный эпитет Анненского. Используется и привычный для поэта жёлтый цвет («два жёлтых лика, два унылых...», вероятно, свечи), ассоциирующийся у автора со смертью и разлукой. Так что мелодия любви, музыка жизни звучит в этом произведении шемяще-траурно. Как видим, сквозные мотивы поэзии Анненского, смерти, тоски и одиночества, превалируют и в этом, известнейшем стихотворении поэта.

Стоит ли удивляться тому, что после смерти Анненского в некрологах отмечали, прежде всего, «траурный эстетизм» поэта, которому «нечем было любить Бога» (Г. Чулков). В нём самом видели выразителя «разорванности идеала и воплощения», поэта, замкнутого в личном и склонного к «тюремному мученичеству своего или чужого Я» (Вяч. Иванов). Однако, как уже говорилось, не всё в поэзии Анненского так уж мрачно и безысходно. В редкие мгновения, уловивший «музыку мечты» в «мучительных антрактах жизни», он находил слова, как отмечал М. Волошин, выводящие из «круга обыденности», слова о «тоске осуждённых планет», писал о том, что любит «...всё, чему в этом мире / Ни созвучья, ни отклика нет».

И здесь мы вновь обращаемся к философии Платона. Согласно ей, «тот» мир существует параллельно с «этим», и миры эти связаны друг с другом: всё происходящее в мире земном имеет свой идеальный прообраз в небесных сферах. Земные явления и предметы – всего лишь искажённые отражения высших идей (эйдосов). Поэтому Анненский уверен: «...И лиловея, и дробясь, / Чтоб уверяло там сиянье, / Что где-то есть не наша связь, / А лучезарное слиянье» («Аметисты»). То, что здесь, в земном мире, воспринимается людьми как незаконная любовная связь, для самого поэта имело идеальный прообраз в высшем мире. «Тот» мир это мир красоты и гармонии. По Платону, душа, пребывая в мире идей до своего земного воплощения, созерцает «сияющую красоту». Вот и Анненский в стихотворении «О нет, не стан, пусть он так нежно зыбок...» предполагает: «...А если грязь и низость – только мука / По где-то там сияющей красе...». Можно сказать, эта «мука по где-то там сияющей красе» пронизывает всю поэзию Анненского, является лейтмотивом его творчества.

«Душа человека предвечно жила в блаженном мире идей, – рассуждает поэт в своих комментариях к «Воспоминаниям о Сократе» Ксенофонта, – и идеи, которые она когда-то созерцала, оставили в ней след, который оживляется воспоминанием...». Действительно, Платон утверждал, что при рождении человека его душа забывает виденное в ином мире, но ей остаётся возможность, наблюдая красоту земную, «припоминать» красоту истинную. Однако, считает философ, «припоминать то, что там, на основании того,

что есть здесь, нелегко любой душе», поэтому благодаря памяти «возникает тоска о том, что было тогда».

Можно сказать, что воспоминание является важнейшей философской категорией в поэзии Анненского. Одно из его стихотворений называется «Тоска припоминания». «Припоминание» или «анамнезис» – один из ключевых терминов платоновской философии. Анненский же с его помощью пытается выявить природу творческого процесса: любое стихотворение уже как бы существует в высшем мире, в своей совершенной форме; задача поэта – «вспомнить» этот идеальный прообраз и восстановить «забытый» текст. Отсюда – «позабытые строки», которые мучительно пытается восстановить в памяти автор: «Все живые так стали далёки, / Всё небытное стало так внятно, / И слились позабытые строки / До зари в мутно-чёрные пятна. // Весь я там – в невозможном ответе, / Где миражные буквы маячат... / ...Я люблю, когда в доме есть дети / И когда по ночам они плачут» («Тоска припоминания»). Концовка стихотворения, на первый взгляд, странная и даже шокирующая. Однако образ «плачущих детей» следует воспринимать в контексте всего лирического творчества Анненского, в котором «дети» нередко ассоциируются со стихами. Например, в «Третьем мучительном сонете» из сборника «Тихие песни»: «...Но я люблю стихи – и чувства нет святых: / Так любит только мать, и лишь больных детей». Интересно, что сравнение художественных произведений с детьми можно найти и у Платона, например, в диалоге «Пир».

Но почему же у Анненского «дети»-стихи оказываются больными, плачущими? Потому что они несовершенны, если исходить из высших критериев художественной Истины, как несовершенно и само человеческое существование. Поэту, живущему в координатах реального мира, точнее, человеческой душе, мучительно трудно «припомнить» то, что она когда-то созерцала в высших сферах. Поэтому её земные, «кабинетные» творения оказываются только слабым оттиском красоты подлинной. Они, «дети бледные Сомнения и Тревоги», всего лишь смутный, искажённый образ идеального мира. Созданные в этом мире, они оказываются несовершенными, больными.

«Поэзия не выражает, она намекает на то, что остаётся недоступным выражению», – считал Анненский. Поэтому

он «любит» «недосказанность песни и муки» («В ароматном краю в этот день голубой»). Однако, так или иначе, стихи поэта свидетельствуют о том, что процесс их рождения связан с анамнезисом, «припоминанием». Нужен лишь внешний повод, толчок. Так в стихотворении «Он и она» музыка («рокот фортепьянный», уходящий в «сумрачную высь») извлекает из глубин памяти, из недр «абсолютного» времени, какие-то смутные воспоминания: «Темнеет... Комната пуста, / С трудом я вспоминаю что-то, / И безответна, и чиста, / За нотой умирает нота». Поэт пребывает в поисках какой-то «забытой фразы», которую пытается «почувствовать» и «выловить» «с мерцающих строк бытия», но тщетно: «Мне фразы нельзя не читать, / Но к ней я вернуться не в силах» («Бабочка газа»). Лишь в сновидении, смыкающем два мира, «тот» и «этот», переводящем поэта из быта в бытие, удаётся приблизиться к творческим грёзам: «...Когда же сном объята голова, / Читаю грёз я повесть небылую, / Сгоревших книг забытые слова / В туманном сне я трепетно целую».

С невозможностью воплощения некоего «идеального» текста в нашем земном мире, пребывающем в «относительном» времени, связано наличие в лирике Анненского стихотворных вариантов, словно бы дублирующих, точнее сказать, корректирующих друг друга. Эти варианты являются своеобразными «черновиками» некоего «идеального» текста. Например, «Маки» и «Маки в полдень» (с подзаголовком «вариант»), «Первый фортепианный сонет» и «Второй фортепианный сонет». Как правило, в этих стихотворениях-«двойниках» получает развитие один и тот же образ или мотив. Два разных стихотворения носят одно и то же название «Аметисты». Создаётся ощущение, что Анненский, написав стихотворение, остаётся неудовлетворённым проделанной работой и вновь, и вновь берётся за перо, пытаясь приблизиться к существующему «там», в высшей сфере, «абсолюту» или, условно говоря, «оригиналу».

И.Ф. Анненский подспудно выражает мысль о невозможности воплотить в стихотворении истинную, высшую красоту, которая открывается поэту в моменты озарения или сна. Однако только ему дано соприкоснуться с иным, незримым миром: «Не мерещится ль вам иногда, / Когда сумерки бродят по дому, / Тут же возле иная среда, / Где

живём мы совсем по-другому!» («Свечку внесли»). Поэтому именно поэт способен почувствовать «сияние» этого недоступного мира в «просветах» окружающей действительности. Именно это предчувствие «иной среды», мира гармонии и красоты, способствует рождению Поэзии: «Неощутима и незрима, / Ты нас томишь, боготворима, / В просветы бледные сквозя...» («Поэзия. Сонет»). Постичь эту высшую реальность, попытаться уловить в стихах отблески мира «сияющей красоты», возможно, заветная цель и назначение поэта.

S. M. Pinaev

Time-«recollection» in I.F. Annenskiy poetry

Annenskiy poetic outlook was characteristic of platonoskiy idea about the two worlds – earth, ordinary and higher, heavenly, full of beauty and harmony and also perception of the soul as "the inhabitant of the two worlds". The motive of "that" world is the central in Annenskiy lyrics. " ... In a minute engoldenment / The world, which we could ... / or we would be in the eternal transformation?" ("May"). "Eternal transformation" is very close to Platon idea about eternal circulation of ideas and things (dialogue "Fedr"). "Rememberance" or "anamnesis" is one of the key terms in Platon philosophy. Annesnkiy is trying to reveal the nature of the creative process: the objective of the poet is to remember some ideal image, existing in the higher world and restore the forgotten text.

Key words: *poetry, philosophy, time, recollection, soul, ideal world.*

ОБ АВТОРЕ

ПИНАЕВ Сергей Михайлович, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов (Москва).

**Персонафикация времени
в «Пепле» и «Урне» Андрея Белого**

В статье идёт речь о концепте времени в поэтических книгах Андрея Белого «Пепел» и «Урна». Дается ритмико-метрический и семантический анализ двух его стихотворений под названием «Время»; выявляется специфика мифологической и аллегорической персонафикации образа времени в этих стихах.

Ключевые слова: Андрей Белый, поэзия, время, персонафикация, ритм, мифологизация, аллегория.

«Пепел» – книга весьма значимая не только для творчества Андрея Белого, но и для русской литературы начала XX века в целом. Мощная эмоциональная рефлексия, широкая социальная панорама, пронзительный трагизм, глубокая символика, тончайшее слияние классических и современных тенденций русской поэзии при подчёркнутом, узнаваемом индивидуальном стиле и мастерстве поэта – всё это ставит «Пепел» в ряд шедевров отечественной литературы. Первое, оригинальное издание вышло в 1909 году, а в 1921, 1925 и 1929 годах выходили её отдельные переиздания – каждое в весьма переработанном виде. Мы будем говорить именно об оригинальном издании, прежде всего потому что завершающий её раздел под названием «Горемыки» не встречается в переизданиях, и стихотворение, о котором пойдёт речь, также в них отсутствует.

Оно является предпоследним в книге и становится знаком перехода от конкретно тематических стихотворений к философско-медитативной лирике и от трагикопатетических мотивов к «шопенгауэровской» резиньяции (завершающее книгу стихотворение называется «Успокоение», которое, кстати, написано раньше (1905), чем исследуемое (1908)).

Итак, стихотворение «Время»¹. Сразу скажем о жанре. Стихотворение состоит из 4-х частей, но это не следует

¹ Текст цитируется по изданию: Белый Андрей. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. СПб.; М.: Академический проект, Прогресс-Плеяда (Новая Библиотека поэта), 2006. С. 288–290.

считать циклом, что будет видно из последующего анализа. Поэтику цикла мы оставляем за скобками, однако скажем, что, в целом, там меньшая степень связанности составляющих, и каждое стихотворение цикла может восприниматься как автономная сюжетно-образная художественная единица. Примеров тому множество. В структуре этого произведения отчётливо наблюдается тенденция к «симфонизму» (мы знаем, что классическая симфония четырёхчастна, и ещё лучше знаем, что Андрей Белый написал четыре литературных «симфонии»). Пока адресуя к «Вместо предисловия» к 4-й симфонии «Кубок метелей» (1907), где автор рассуждает о симфонической структуре своего произведения¹.

Начнём.

В 1-ой части доминирует 2-стопный ямб со знаковыми включениями 1-стопного при устойчивой женской клаузуле (в скобках мы отметим буквой «м» те стихи, где использована мужская клаузула; стопность и размер мы будем отмечать аббревиатурой: например, двустопный ямб – 2-ст. я.). Композиционно-строфически, ритмико-метрически и по качеству рифм схема текста этой части, в которой 26 стихов, выглядит так:

Первое четверостишие: 2-ст. я.; перекрёстная рифмовка: *abab*;

второе четверостишие: 2-ст. я.; рифмовка: *cdce*;

двустихие: 2-стопный ямб; рифмовка: *de*;

первое трёхстишие: 2-ст. + 2-ст. + 1-ст. я.; рифмовка: *fgh*;

второе трёхстишие: 2-ст. + 1-ст. + 2-ст. я.; рифмовка: *gfh*;

следующее четверостишие: 2-ст. + 1-ст. (м.) + 1-ст. + 1-ст. я. (м.);

рифмовка: *gigi*;

одностишие: 2-ст. я.; с внутренней рифмой: «Туда (*l*), в стремнины (*h*)»;

следующее трёхстишие: 2-ст. я.; рифмовка: *jkj*;

следующее одностишие: 2-ст. я.; *k*;

¹ Белый Андрей. Старый Арбат. М.: Московский рабочий, 1989. С. 259–260.

заключительное одностишие: спондеированный 1-ст. я.; холостой стих.

Перейдём к анализу.

«Куда ни глянет / Ребёнок в детстве, / Кивая, встанет / Прообраз бедствий...». Началу жизни предстаёт роковая предначертанность. «Прообразу бедствий» соответствует субстантивированный «некто древний»; этот, пока невнятный, «древний» – деятелен: «Окрест деревни / Зарницы точит», «в окно бормочет»; и из его нижеследующего «бормочущего» монолога выясняется, что в его «далёком краю» «слетают года», тают («истают») «годины», которые «поток» «слетают» – «туда, в стремнины».

Уподобление «потока седины» соснам через однокоренные глагольные формы («*кипя*, слетают потоком мои седины» – и «*вскипают* сосны») конкретизирует на фоне обильных абстракций образ того самого «древнего». В конце 1-ой части вопрос от незаявленного вопрошающего: «Ты кто, родимый?» – в котором и теплота, и близость, парадоксально сходятся с неведением, имеет ответ: «Я – время...» – с весьма знаковой фигурой умолчания. Этой репликой 1-ая часть стихотворения заканчивается.

Уже здесь персонификация обладает характеристиками древности, отдалённости, деятельности, старости, мужской половой принадлежности, душевной близости.

2-ая часть ритмико-метрически резко противостоит 1-ой. Здесь доминирует хореическая динамика при очевидной неравностоппности стихов. Строфически здесь шесть двустиший. Особо выделяется ритмически 7-й стих («Аукается да смеётся»), построенный по модели 4-стопного ямба с пиррихированными 2-й и 3-й стопами (то есть подряд идут пять грамматически безударных слогов), что даёт сочетание пеона второго с пеоном четвёртым. Ниже мы цифрами обозначим порядковый номер двустишия; размер, скажем, пятистопный хорей – 5-ст. х.; мужскую и женскую клаузулы, соответственно буквами «м» и «ж»; вид рифмы – латинскими буквами, начиная с «а»; сделаем необходимую оговорку: здесь рифмы по звучанию иные, нежели в 1-ой части.

1: 5-ст. х.; мж; *ab*;

2: 2-ст х.; мж; *ab*;

3: 4-ст. + 5-ст. х.; мм; *сс*;

4: седьмой стих описан выше; восьмой стих: 5-ст х.; жж;
dd;

5: 8-ст. х. с цезурой после 4-й стопы; мм; *ee*;

6: 5-ст. х.; жж; *ff*.

«Родимый» 1-ой части становится «родненьким». «Волосы седые, как у тучек» отсылают к «сединам», а взаимные приветствия («Здравствуй, дед! / – Здравствуй, внучек!») к «ребёнку» из 1-ой части.

Отношения деда и внука как бы опредмечиваются и даже выглядят трогательно-забавно («аукается да смеётся, / да за внучком, шамкая, плетётся»). При этом дед оказывается вездесущим и угрожающим («он ли утречком румяным – нам клякою не грозит? / Он ли ноченькою тёмной под окошком не стучит».).

Если в 1-ой части звучит «в моём далёком краю», то здесь – «хата его кривенькая с краю». Тут очевидно игровое приземление образа, в котором ласка сочетается с угрозой и даётся через песенно-фольклорные интонации, которые весьма обильно и знаково присутствуют во всей книге (которая, как известно, посвящена памяти Некрасова).

3-я часть ритмически и тематически в большей степени перекликается с 1-ой частью. Здесь доминирует 2-стопный ямб при значимых отступлениях, о чём мы скажем. Композиционно-строфическое построение этой части, состоящей из 23 стихов, нерегулярно; рассмотрим её структуру.

Начальное двустишие: 2-ст. я; жж; *ab*;

шестистишие: 2-ст. я. (4 стих – 1-ст. я., по рисунку подобный амфибрахию, но вписывающийся в общую ямбическую динамику ритма); ж; *cdcdab*;

трёхстишие: 2-ст. + 2-ст. + 1-ст. я.; ж; *se* (холостой) *d*;

трёхстишие: 2-ст. я.; ж; *fg* (холостой) (эти клаузулы («зими», «вёсны») вербально соответствуют *k* и *j* 1-ой части) *h*;

четверостишие: 2-ст. я.; ж; *hfij*;

трёхстишие: 2-ст. + 1-ст. + 2-ст. я.; ж; *ii* (тавтологическая рифма) *j* (вербально («родимый») соответствует *k* 1-ой части);

двустишие: 2-ст. я.; ж; *ji*.

«Годины» здесь уже не «истаивают» и не «слетают», а «как токи бури, / летят години», то есть подчёркивается процессуальность, а не завершённость процесса. Концепты «токов» и «бурь» весьма устойчивы у Андрея Белого, и это

следует отметить хотя бы потому, что они связывают данный текст с рядом других текстов из «Золота в лазури», «Пепла» и «Урны». В стихотворении этот образ появляется единожды, отсюда особый акцент на его экспрессивности.

Старик уже – косит; это его главная функция. И исполняет он её равнодушно («не спросит»). В этом (шестом) стихе, как и в двух других (одиннадцатом и двадцатом) («и косит»; «коси ты»), используется 1-стопный ямб, который ритмически маркирует оба заглавных мотива – косьбы и равнодушия.

«Власы» уже не просто седые, но сравниваются с «туч сединами». Здесь инвертированное сравнение по отношению к части 2 (там: «волосы седые, как у тучек»; тут: «власы в лазури – как туч седины»). Итак, в 1-ой части – седины, во 2-ой – волосы седые, в 3-ей – только что сказано. Забегая вперёд, укажем, что в 4-ой – старик косматый.

Если в 1-ой части седины «кипя, слетают потоком» (то есть подчёркнут процесс нисхождения), то в 3-ей – «в лазури» – вертикаль направлена вверх. Во 2-ой части «лазурь» – дар «внучку» («хочешь, дам тебе цветок: заплету лазуревый венок»). В 3-ей – этот «венок» уже на голове старика. Концепт «лазури» чрезвычайно продуктивен у Андрея Белого (начиная с названия его первой поэтической книги), но сейчас не будем на этом останавливаться.

В 1-ой части «кто-то, древний» «зарницы точит», во 2-ой – «клюкой грозит; под окошком стучит». В 3-ей – «косит». Весьма традиционная эмблема не требует дешифровки. Этот мотив здесь сквозной («подкосит ноги» – 3 стих; «коса взлетела» – 10; «и косит» – 11; «с косою воздетой» – 15; «коси, коси ты» – 19; «коси ты» – 20).

Здесь «года» уже не летят в стремнины, а их старик «сбросит в овраг глубокий», и этот образ вполне читается как безвозвратность.

В 3-ей, как и в 1-ой части, подчёркивается вездесущая природа старика; в 1-ой – «струёй воздушной / в окно бормочет», в 3-ей – «летит, покрытый / туманным дымом».

Мотив: родимый, роднёнький, старик родимый, – впервые и единственный раз вводит личностный акцент: «паду со вздохом / под куст ракиты», – что соотносится с началом этой части, где «жертва» безлична: «подкосит ноги / старик и сбросит / в овраг глубокий». В конце же, как ви-

дим, появляется «куст ракиты». Личное присутствие и волеизъявление оказывается парадоксальным: с одной стороны – призыв («коси...»), с другой – смирение («со вздохом»).

Ещё одно сквозная тема – времён года.

В 1-ой части: «Слетают вёсны. / Слетают зимы», – то есть, как бы, по собственной воле.

В 3-ей части: «Уносит зимы. / Уносит вёсны. / Уносит лето», – то есть. по воле «старика».

В 1-ой части вёсны предшествуют зимам.

В 3-ей календарный порядок выстраивается и появляется (единственный раз) лето (причём, в единственном числе), что логично: время сенокоса, и это подкрепляется смежной рифмой: «уносит лето» // «с косой воздетой» (14 – 15 стихи).

4-ая часть – самая короткая, и здесь также доминирует 2-стопный ямб с включением 1-стопного.

Трёхстишие: 2-ст. я.; ж; *abc*;

трёхстишие: 1-ст. + 2-ст. + 2-ст. я.; *abc*;

двустиишие: 2-ст. я.; ж; *d* (холостой, как и *g* в 3-ей части) *e* (эти клаузулы («вёсны», «зимы»), вербально соответствуют *kj* 1-ой части в той же последовательности и *fg* 3-ей части в обратной последовательности);

Трёхстишие: 2ст. + 1-ст. + 2-ст. я.; ж; *ffe* (полное повторение последнего трёхстишия 3-ей части).

Здесь, в отличие от «я» в 3-ей части, возникает суммирующее «мы» – в роковой предопределённости, которая представлена «жизни бременем» и «тьмой», являющимися указателями жизненного пути, который безысходен: «пусть жизни бремя / (как тьмой объаты) / нам путь означит».

Отсюда ещё один парадокс: «время – старик косматый», который был в 1-ой части древним, во 2-ой – ласковым и шаловливым, в 3-ей – равнодушным, здесь же – соболезнающим: «над нами плачет». Это параллель жизненного пути человека: в 1-ой части – ребёнок в предстоянии бедствиям, во 2-ой – отрок, полный сил и веселья, хотя и непонятного страха («хата его кривенькая с краю: / прохожу – боюсь: чего – не знаю»), в 3-ей – человек гибнущий, в 4-ой – человек, изначально обречённый во всеобщем масштабе (опять вспомним Шопенгауэра).

Вёсны и зимы здесь уже не «слетают», и их не «уносит» старик, – они «несутся», то есть в них проявляется собственная энергия, иноположная человеческому существованию, бессмысленная и роковая (эта тема также весьма устойчива у Андрея Белого). 4-ая часть, как и всё стихотворение, завершается строками: «Коси, коси ты, / коси ты, / старик родимый!» Но если те же самые строки в 3-ей части предшествуют гибели отдельного человека («паду со вздохом...»), то в этом завершающем аккорде фиксируется безнадёжная сроднённость человека с мифологически персонафицированным временем. Подмывает поговорить о параллели с Кроносом, но прямых указаний на это текст не даёт, хотя это интересная перспектива.

Книга стихов «Урна» выходит в 1909 году вслед за «Пеплом», и в ней стихотворение под названием «Время»¹ (1907), входящее в раздел «Думы», завершающий, так сказать, «концептуальный» корпус книги (за ним следуют ещё два «дополнительных» раздела: «Посвящения» (3 стихотворения) и «Амурные стихотворения» (их два)). Оно оказывается предпоследним в разделе, который будет завершён «герметическим» стихотворением «Наин» – святой гиероглиф...». То есть мы снова имеем дело с итоговым аспектом темы времени.

В отличие от вышерассмотренного стихотворения, этот текст несколько раз воспроизводился в последующих изданиях поэтических книг Андрея Белого, однако, с более или менее существенными изменениями. Так, в книге «Пепел» 1921 года он разделен на три отдельных стихотворения – «День», «Дед», «Время», размещённых в разных разделах. В книге «Стихотворения» (Берлин, 1923) оно разбито на два самостоятельных стихотворения, «Дед» и «Время», помещённых в разделе «Урна» в подраздел «Лета забвения»². В «Пепле» (1925) – в разделе «Деревня» под названием «Дед». В «Пепле» (1929) – тот же вариант текста и под тем же заглавием, что и в вышеназванном издании.

¹ Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 351–352; также примечания к стихотворению, С. 603–604.

² Белый Андрей. Стихотворения. Репринтное воспроизведение сборника 1923 года. М.: Книга, 1988. С. 255, 274.

Поэту присуще было вносить в свои произведения частые и нередко весьма существенные изменения, но на текстологическом аспекте мы останавливаться не будем – эта особая и обширная тема¹. Однако отметим очевидное: при переработках первоначального текста четырежды название меняется на слово «Дед», и, соответственно, на передний план выходит персонифицированный образ времени.

Мы коснёмся оригинального стихотворения, состоящего из девяти четверостиший, написанных 4-стопным ямбом с перекрёстной рифмовкой типа: ж/м. Со стихотворением из «Пепла» данное стихотворение роднит «возраст» персонажа, однако там слово «дед» употреблено единожды во 2-ой части в позитивном контексте («Здравствуй, дед! / – Здравствуй, внучек!»), да и обозначение его как «старика родимого» указывает на тёплое отношение, о чём мы уже говорили выше. Здесь же: «Всё тот же (! – Е. Б.) топчет дед сутулый / Рассыпчатый цветов ковёр»; «проходит дед стопю лютой». Образная переключка на этом не заканчивается. Там, в «Пепле», как мы помним, продуктивен мотив «седин» и один раз к «старикуну» применён эпитет «косматый» (в 4-ой части), здесь же подобный образ дан один раз: «Косматые склонил седины». «Дед» (слово употребляется дважды в приведённых выше цитатах) характеризуется как «пахарь» и «знахарь», причём последнее слово используется, скорее, не в значении «лекарь», а в смысле – «обладающий знанием»: «Круговоротов грозных знахарь».

Поэт, так сказать, идёт индуктивно-аллегорическим путём. Жизнь – смерть – вечное возвращение (с негативной коннотацией) заданы в первом четверостишии. Здесь же появляется значимый для Андрея Белого символ «луга зелёного»: именно так названа книга его статей, вышедшая в 1910 году, однако титульная статья написана и опубликована в 1905 году, и там звучат слова: «Россия – большой луг, зелёный, зацветающий цветами»². В самом стихотворении конкретно тема России не означена, его символика несёт более абстрактный характер, но, во-первых, не забу-

¹ См, например: Лавров А.В. О книге Андрея Белого «Стихотворения» (1923) // Белый Андрей. Стихотворения. С. 531–544.

² Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 Т. Т.1. М.: Искусство, 1994. С. 258.

дем, что стихи «Урны» писались одновременно со стихами «Пепла», где тема судеб России реализуется весьма многомерно, и, во-вторых, лексический ряд (плуг, пахарь, знахарь, дёрн, чернозём, борозды и т. д.) непрямо указывает на национальный русский топос. Этот же мотив подчёркивается введением уже в первое четверостишие личностного присутствия «лирического героя»:

Ещё прохладу струй студёных
Не иссушил жестокий круг...
Здесь, в переливах я зелёных –
Твоих, необозримый луг.

При этом, «необозримость», всё-таки, выводит за пределы ограниченного топоса.

Во втором четверостишии «круговая» повторяемость, предстающая перед взором лирического «я», являет себя через вышеупомянутый персонаж:

Ветров раскатистые гулы.
Всё где-то это видел взор.
Всё тот же топчет дед сутулый
Рассыпчатый цветков ковёр.

Далее возникает парадоксальная ситуация. «Лирический герой» императивно обращается к «деду» – пахарю: «Пройди – но цвет полей не тронь...»; «Яви же жирный пережной»; «Воскинь секущим остриём <...> Хаоса мрачный чернозём!». В этом ряду обращает на себя внимание смысловое смещение пафоса этих воззваний – от заботы о «цвете полей» до призыва к пахоте того самого луга вплоть до обращения собственно к последнему: «Прости же, непогранный луг!»

В стихотворении «дурной» круговорот, благодаря труду «пахаря», преобразуется в круговорот житнетворческий: «Над бархатами свежих борозд / Да всходит свежесть зелёней». Слово «да» (в значении «пусть») также весьма императивно, и вот что здесь знаменательно: «дед» исполняет своё предназначение, но только человек («я») может обнаружить созидательный смысл вроде бы бессмысленной «работы» времени.

«Дед» здесь, конечно, аллегоричен, поскольку монофункционален. В заключительных двух четверостишиях поэт отходит от образов, связанных с «пахотой», и обобщает ту «частную» символическо-аллегорическую картину, которую представил выше. Наречие «так», начинающее предпоследнее четверостишие, несёт и сопоставительное и итожащее значение:

Так лет мимотекущих бремя
Несём безропотные мы,
Когда железным зубом время
Нам взрежет бархат вечной тьмы.

Здесь вот что примечательно: течение «лет» противопоставлено «времени». Первое, несмотря на – как бы – процессуальность, оказывается незыблемым и отягощающим, но отягощающим красиво и уютно («бархат»), являясь воплощением небытия («вечная тьма»); второе – агрессивно, что особо подчёркнуто метафорой третьего стиха. Причём, «время» наступает внезапно и непредсказуемо, но неизбежно («взрежет»).

Финал стихотворения парадоксален. Аллегорически персонифицированное время со всеми его трудами и агрессивностью оказывается бессильным перед роковым, если угодно, «бременем» «лет», которое оборачивается неизбежным «сумраком». Заключительное четверостишие начинается «по-тютчевски» (вспомним «Люблю грозу...»), и это «ты» знаменует подтверждение выводов лирического «я», делая их всеобщими:

Ты скажешь – день; и день обманет.
Он – вот: но голову закинь –
Гляди: и в хмурый сумрак канет
Его сапфировая синь.

«Луг», «цвет полей» да и «мрачный чернозём» оказываются лишь оболочкой, «покрывалом Майи» над тем самым безысходным бременем лет, над которым не властно даже обладающее деятельной и творящей энергией время. Вывод печален. Но и раздел книги ведь называется «Думы»...

Как мы видим, персонификация времени в мифологическом («Пепел») и аллегорическом («Урна») модусах весьма продуктивна в художественном мире Андрея Белого.

Berenstein E. P.

Personification of time in "Ashes" and "Urn" by Andrey Bely

The article deals with the concept of time in the poetry books of Andrey Bely "Ashes" and "Urn". A rhythmic-metric and semantic analysis of two of his poems entitled "Time" is given; reveals the specificity of the mythological and allegorical personification of the image of time in these verses.

Key words: *Andrey Bely, poetry, time, personification, rhythm, mythologization, allegory.*

ОБ АВТОРЕ

БЕРЕНШТЕЙН Ефим Павлович, кандидат филологических наук, доцент Тверского государственного университета.

**Четыре времени любви в ранних дневниках
и записных тетрадах В. Я. Брюсова¹**

В публикации дневников В. Я. Брюсова, которая вышла в 1927 г. и была подготовлена вдовой поэта, И. М. Брюсовой, были представлены лишь отдельные сокращенные фрагменты дневниковых записей поэта. В издании практически отсутствовали упоминания о многочисленных любовных переживаниях и связях Брюсова, хотя именно эти сведения были ключом к той периодизации дневников и «записных тетрадей», которая была придумана Брюсовым. В статье на основе анализа рукописей ранних дневников и «записных тетрадей» показано, как эта периодизация соотносилась с событиями жизни поэта.

Ключевые слова: Валерий Брюсов, дневники, символизм, источники личного происхождения, Елизавета Федорова, Елена Краскова

*Невозможность постигнуть божественную схему мира,
не может, однако, отбить у нас охоту
создавать наши человеческие схемы,
хотя мы понимаем, что они — временны.*

Х. Л. Борхес

Страсть В. Я. Брюсова к систематизации была безгранична. Постоянное структурирование собственной жизни вылилось не только в скрупулезную фиксацию мельчайших подробностей в юношеских дневниках², но и в составлении донжуанских списков, первые из которых также были занесены в дневники³, а потом стали существовать как

¹ Исследование проведено при поддержке РФФ, проект 19-18-00353 «Создание международного научно-информационного портала «Автограф. XX в.», НИУ ВШЭ.

² Все дневники В. Я. Брюсова хранятся: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 11–17, электронная копия: Валерий Брюсов [Электронный ресурс]: Цифровой архив. Электрон. дан. [М.,] 2021. Режим доступа: <http://bryusov.literature-archive.ru/ru/digital-archive/dnevnik-i-zapisnye-knizhki> (дата обращения: 15.06.2021).

³ НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 12/6. Л. 36 об. Электронная копия: Валерий Брюсов [Электронный ресурс]: Цифровой архив.

самостоятельные документы¹; в составлении хроники собственной жизни², с указанием событий, людей, настроений и чувств; в постоянном переписывании собственной автобиографии³; в правках и дополнениях уже существующих дневниковых записей; в периодизации любовного опыта и собственных произведений.

Каждый из приведенных выше пунктов по праву достоин отдельной статьи, предметом же настоящего исследования станет структурирование Брюсовым любовного опыта в ранних дневниках (1890–1893 гг.) и первых записных тетрадах. Дневники поэта охватывают период с 1890 по 1906 гг. и разделены на 14 книг. Каждая книга имеет подзаголовок «Материалы для моей биографии. Моя жизнь». Первая публикация была подготовлена женой поэта — И. М. Брюсовой в 1927 г.⁴ В публикацию была включена лишь малая часть дневникового наследия Брюсова. Все последующие публикации повторяли вариант 1927 г. Иоанна Брюсова хотела издать более полный вариант дневников, среди ее бумаг есть машинопись, подготовленная в 1936 г., но так и не опубликованная⁵.

Электрон. дан. [М.,] 2021. Режим доступа: <http://bryusov.literature-archive.ru/ru/content/moaya-zhizn-knigi-67> (дата обращения: 15.06.2021).

¹ НИОР РГБ. Ф. 386. Карг. 1. Ед. хр. 4. Л. 1-4, электронная копия: Валерий Брюсов [Электронный ресурс]: Цифровой архив. Электрон. дан. [М.,] 2021. Режим доступа: <http://bryusov.literature-archive.ru/ru/content/materialy-k-avtobiografii-1910-1920-gg> (дата обращения: 15.06.2021).

² НИОР РГБ. Ф. 386. Карг. 1. Ед. хр. 1. электронная копия: Валерий Брюсов [Электронный ресурс]: Цифровой архив. Электрон. дан. [М.,] 2021. Режим доступа <http://bryusov.literature-archive.ru/ru/content/kanva-moey-zhizni-1918-g> (дата обращения: 15.06.2021).

³ НИОР РГБ. Ф. 386. Карг. 1. Ед. хр. 3,7. электронная копия: Валерий Брюсов [Электронный ресурс]: Цифровой архив. Электрон. дан. [М.,] 2021. Режим доступа <http://bryusov.literature-archive.ru/ru/digital-archive/avtobiograficheskaya-proza> (дата обращения: 15.06.2021).

⁴ Брюсов В. Дневники 1891–1910 / Пригот. к печ. И. М. Брюсовой; примеч. Н. С. Ашукина. [М.]: М. и С. Сабашниковы, 1927.

⁵ НИОР РГБ. Ф. 386. Карг. 67. Ед. хр. 13.

Дневник велся систематически только в юношеские годы, впоследствии записи не были подневными. В 1904 г. Брюсов делает еще одну попытку вести дневник, появляется «Моя жизнь. Вторая серия», но в этой книге Брюсов делает всего несколько записей. Первые месяцы дневника (май, июнь, июль, частично август 1890 г.), скорее всего, воспроизведены в дневнике по памяти, т. к. представляют собой очень краткие характеристики действий за день: одно-два слова. Впоследствии некоторые события в дневнике также описываются Брюсовым постфактум, например, в дневнике встречаются такие фразы: «Вечером играли в банк и винт (*где?*) до 5 час. (*у меня должно быть?*) <курсив наш. — В. Г.>»¹ или «Довольно скучно. Дома (*если не ошибаюсь*, — пишу 1892, марта 30) <курсив наш. — В. Г.>»².

На страницах первой книги дневника встречаются следующие пометы: «Тетрадь первая», «Из тетради второй», «Из третьей тетради», «Четвертая тетрадь». Возможно, первая книга представляет собой переработанные записи, которые изначально заносились в тетради, которые до нашего времени не сохранились. Начиная с пятой книги, один номер книги будет соответствовать одному временному периоду из жизни Брюсова. Практически каждая дневниковая тетрадь Брюсова имеет подзаголовок и эпиграф.

В ранних дневниках Брюсов отмечает событийную канву дня, пишет о своих успехах или неудачах в гимназии, о своих литературных занятиях, и, конечно, о своих взаимоотношениях с друзьями и женщинами. С одной стороны, ранний дневник Брюсова довольно традиционен для юношеских дневников второй половины XIX в., но Н. А. Богомолов, например, подчеркивал, что главной задачей брюсовского дневника вольно или невольно является «фиксация того типа жизнестроения, который был в высшей степени характерен для раннего этапа становления русско-

¹ Богомолов Н. А., Гайдук В. А. Валерий Брюсов. Дневник 1890 // Studia Litterarum. 2020. Т. 5. № 3. С. 374.

² НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 11/1. Л. 8.

го символизма»¹, дневник служит способом формирования образцового декадента.

Этой же цели фактически служат и записные тетради стихов. В 1891 г. Брюсов задумывает систематизировать все произведения, которые были им написаны, начиная с 1881 г. Так появляется серия рукописных тетрадей «Мои стихи». В первых двух тетрадях собраны стихотворения за 1881–1891 гг.², в первую часть третьей тетради включены стихотворения 1892–1893 гг.³, а во вторую часть — поэмы 1891 г.⁴ Начиная с МС2 стихотворения зачастую сопровождаются автобиографическим комментарием: Брюсов указывает, как и какие события жизни повлияли на написание стихотворения. Н. К. Гудзий, автор наиболее полного анализа юношеских произведений Брюсова, пишет, что «поэтическое творчество, таким образом, является как бы художественной фиксацией определенных моментов личной жизни и служит целям внутреннего, душевного самораскрытия»⁵.

Дневник 1891 г. и МС2 Брюсов делит на периоды, которые он соотносит со своими чувствами к женщинам. В дневниковых записях 1891 г. Брюсов выделяет четыре периода: первый — с 26 февраля по 10 марта, второй — с 11 мая по 4 июня, третий — с 5 июня по 7 сентября и четвертый — с 8 сентября. В МС2 Брюсов выделяет пять временных отрезков: первый период длится с января по май, второй — с июля по сентябрь, третий — с октября по 1 ноября и четвертый начинается в ноябре и заканчивается 19 де-

¹ Богомолов Н. А. Дневники в русской культуре начала XX века // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 150.

² «Мои стихи. 1881–1891. Записная тетрадь № 1» хранится в НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 1. (далее МС1); «Мои стихи. 1881–1891. Записная тетрадь № 2» – НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 2 (далее МС2).

³ «Мои стихи. 1892–начало 1892. Записная тетрадь № 3. Prim.» НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 3. (далее МС3(1)).

⁴ «Мои стихи. Поэмы. 1891. Записная тетрадь № 3. Secundi». НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 4. (далее МС3(2)).

⁵ Гудзий Н. Юношеское творчество Брюсова // Литературное наследство. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. Т. 27/28. С. 210.

кабря, затем идет пятый период, он же будет первой третью «Красковского периода», который будет занимать весь 1892 г. и первую половину 1893 г.

Дневниковые записи, скорее всего, дополнялись и корректировались Брюсовым в первой половине 1892 г. Стихотворения и заметки в МС2 заносились Брюсовым в период с сентября 1892 г. по февраль 1893 г. Более позднее переосмысление собственного дневника и стихотворений, возможно, продиктовало несколько иную периодизацию прошедшего 1891 г. Приведем ниже описания периодов, которые Брюсов дает в МС2.

Первый период — это переживание Брюсовым разрыва с Анютой — гувернанткой Брюсова, об отношениях с которой он напишет в «Моей юности»¹. Любопытно, что взаимоотношения с Анютой отнесены Брюсовым в одном из его донжуанских списков на 1887 г.² В «Канве моей жизни», составленной в 1918 г., упоминание об Анюте отсутствует³. В «Моей юности» рассказ об Анюте сопровождается стихотворением «Любовь», датированным самим Брюсовым 27 июня 1890 г.⁴ Отношения с Анютой упоминаются Брюсовым в дневнике 1890 г. и начала 1891 г. 24 января 1891 г. Брюсов записывает в дневнике: «Странно, после болезни у меня исчезла всякая любовь к ней. Обнимаю, и даже нет чувства, что это женщина»⁵. Таким образом, информация из донжуанского списка не вполне корректна: связь с Анютой занимает 1890 г. и начало 1891 г. Возможно, Брюсов намеренно указывает неверную дату, чтобы показать, что первые романтические отношения захватили его уже в 14 лет, а не в 17, как, скорее всего, и было на самом деле.

В МС2 он так пишет о своем душевном состоянии в это время: «Я еще в первый раз терял любовь и мне это было слишком тяжело. Я думал, что все погибло, зарылся в свои

¹ Брюсов В. Из моей жизни: Моя юность. [М.]: М. и С. Сабашниковы, 1927. С. 43–35.

² НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 4. Л. 2.

³ НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 1. Л. 17–21.

⁴ Брюсов В. Из моей жизни: Моя юность. [М.]: М. и С. Сабашниковы, 1927. С. 44.

⁵ НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 11/1. Л. 9.

занятия, хотел отказаться от мира, хотел, чтобы “сердце умолкло”. Но оно было только придавлено, не разбито. Уже в мае рядом с отчаянным <так!> стоном, где я “смерти прошу у судьбы” (это не фраза!), вырвался крик “Счастья! Счастья! Счастья!”. И наконец истомленный тяжелой борьбой я безумно отдался первому проблеску чувства (Е<лизавета> Ф<едоро>ва), чтобы отдохнуть, забыться хоть в призраке любви»¹.

Второй период связан с чувствами Брюсова к Елизавете Викторовне Федоровой, с которой он познакомился в 1890 г. Взаимоотношения с Елизаветой Федоровой он подробно описал в повести «Моя Юность», где она выведена под именем Елены Викторовой². В МС2 находим следующие размышления об этом времени: «Это время моей второй любви. На время экзаменов я остался в Москве и невольно сблизился с единственным товарищем, с Эйхенвальдом. Он же был влюблен в старшую Федорову. Мне часто поэтому приходилось видаться с ними, постоянно оставался я вдвоем с младшей, а при моем настроении не удивительно, что я поспешил <?> поставить ее на пьедестал любви. Это была молоденькая (15–16 л<ет>) хорошенькая девушка, не далекая, но не глупая, хотя очень пустая (низенького роста, добавлю я). По особому их положению мы проводили целые вечера на бульваре, ездили вместе на прогулки (Воробьевы горы, Французская выставка, Одиново). Держала она себя относительно меня очень холодно. Я припоминаю только два поцелуя, да и то воровские. Впоследствии осенью она, кажется, <3 нрзб> женить на себе какого-то богатого купца, поэтому нам очень вежливо указали на дверь, а испытать мою любовь и утешить меня взялась ее старшая сестра, покинутая в это время Эйхенвальдом. Впрочем, это уже Зий период»³.

Третий период — это фактически разрыв отношений Брюсова с Елизаветой Федоровой и ухаживание за ее сестрой — Марией. Брюсов считал, что Мария сознательно оказывала ему знаки внимания: «Мари была опытна в этих вопросах. Мы с ней целовались <1нрзб>, ездили по театрам

¹ МС2, л. 5.

² Брюсов В. Из моей жизни: Моя юность. С. 56–63.

³ МС2, л. 11 об.-12.

и по ресторанам, устраивали сомнительные <?> оргии и изобретали новые клятвы <?>. Это не было увлечением с моей стороны, а просто так шутка¹. В одном из первых донжуанских списков, который Брюсов помещает в своем дневнике, он отнесет отношения с Марией Федоровой к категории «притворство»², в более поздних вариантах этого списка, ее имя фигурировать не будет³.

Четвертый период Брюсов в большей степени связывает с учебой, а не с душевными переживаниями: «В этот период я главным образом предавался науке. Поэтому здесь так много переводов с классических поэтов. Кроме того, я жил гимназической жизнью (отсюда эпиграммы). Под конец надо <?> сказать рассеянное чувство продиктовало мне два-три стихотворения <2 нрзб>. В кон<це> <18>91 года я начал чаще и чаще посещать Красковых, отношения к которым огненно <?> развились собственно в следующем году. Так <1нрзб> этот год незаметно сливается со следующим»⁴. Далее Брюсов обозначает начало пятого периода, но ничего про этот период не пишет.

Брюсов несколько лукавит, когда утверждает, что в конце 1891 г. почти все время его занимала наука. В это время, после расставания с Елизаветой Федоровой, в дневнике упоминаются несколько девушек: Варвара Николаевна Рассадина (Варя), Вера Петровна Биндасова и Елена Андреевна Краскова. Варя Рассадина была сестрой учительницы музыки, которая приходила к младшей сестре Брюсова — Надежде Яковлевне. В МС2 Брюсов пишет о Варе следующее: «видел я ее 2 раза <...> Очаровала она меня молодостью и невинностью»⁵. Чувства к Варваре Рассадиной были мимолетным увлечением, по замечанию самого Брюсова, в отличие от отношений с Верой Петровной Бин-

¹ МС2, л. 17 об.

² НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 12/6. Л. 36 об.

³ За исключением чернового донжуанского списка: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 4. Л. 4.

⁴ МС2, л. 22 об.

⁵ МС2, л. 29 об.

дасовой¹ — подругой Варвары и Елены Красковых. В одном из донжуанских списков, составленных Брюсовым, отношения с ней отнесены к 1894 г. и указано, что «не любя, мы были близки»², хотя в более ранних редакциях этого списка чувства к ней относятся к 1892 г., что подтверждается информацией из записных тетрадей. В конце 1891 г. Брюсов напишет Биндасовой стихотворение «Новая греза» («В сердце усталость моем...»)³, которое сопровождает следующим комментарием: «Это стихотворение посвящено той, что на мгновение пробудила “в усталом сердце” “юные струны” <?>. Девушка она была неважная ни красотой, ни характером, ни умом, но меня прельстила наивность. Любовь держалась до лета и потом еще всплывала <?> иногда. Много я перед ней виноват и теперь еще продолжаю поступать с ней дурно, но когда я писал эти строки, я искренно любил ее. Набрал их в уме на пути от Красковых домой»⁴.

Таким образом, в дневнике 1891 г. и во второй записной тетради Брюсов еще не раскладывает отношения с одной женщиной на периоды, один временной отрезок связывается с одним увлечением. Кроме того, промежутки, которые выделяет Брюсов, не соответствуют границам тетрадей, которые составляют первые книги дневника поэта. Оказывается, что в ранних книгах деление на тетради не является принципиальным, важным для поэта становится именно выделение периодов как внутри дневника, так и внутри записных тетрадей стихов.

В 1892 г. ситуация несколько видоизменяется. Дневниковые записи вплоть до 25 февраля 1892 г. ведутся в четвертой тетради, затем они продолжают в пятой тетради, которая предварена тем же эпиграфом из А. С. Пушкина, что и четвертая тетрадь. Внутри записей из четвертой и пятой тетради нет особого разделения на периоды, как это было в предшествующих тетрадях. Деление на периоды

¹ В «Моей юности» она скрывается за именем Сони Хлындовой, а в Дневниках и других автобиографических документах под именем Верочка № 2.

² НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 4. Л. 2.

³ МС2, л. 29 об.

⁴ МС2, л. 29 об.

сохранятся в третьей записной тетради стихов. Эта тетрадь также поделена на четыре периода: первый период длится с января по февраль 1892 г. и характеризуется появлением чувств в Варваре Андреевне Красковой — младшей дочери Марии Ивановны и Андрея Андреевича Красковых. Второй период (март–июнь 1892 г.) носит в МСЗ(1) подзаголовок «Любовь рассудка издали», об этом времени Брюсов записывает следующее: «Хар<акт>ер этого периода тот, что я заставил себя любить Варю, но она об этом ничего не знала. Выходило какое-то сре<дне>вековое <?> или платоническое положение»¹. Третий период (июль, август 1892 г.) — время неопределенности: Брюсов ждет взаимности от Варвары Андреевны, но она ничего не отвечает на его чувства. И, наконец, четвертый период связан с угасанием чувств к Варе. После фактического разрыва с Варей Брюсов «бросился к ногам Лели» — Елены Андреевны Красковой. В автобиографической повести «Моя юность» Елена Краскова выведена под именем Нины Кариной, Брюсов описывает ее следующим образом: «Нина была старшей дочерью Кариных. Ей было лет 25, а может быть, и больше. Она не была красива. У нее были странные несколько безумные глаза. Она была лунатик. Цвет лица ее начинал блекнуть, и она, кажется, прибежала к пудре, а то и к румянам»².

В Записной тетради стихов весь период отношений с Еленой Красковой назван «Символизм»³. Возможно, что название этому периоду было дано Брюсовым постфактум, также как и название и эпиграф шестой книги дневника⁴. В «Моей юности» он пишет, что в это время он читал Верлена и Бодлера⁵ и даже приводит строки из стихотворения

¹ МСЗ(1), л. 7 об.

² Брюсов В. Из моей жизни: Моя юность. С. 77.

³ МСЗ(1), л. 32-66 об.

⁴ В. Молодяков считает, что название шестой тетради могло появиться не ранее начала 1893 г., т. к. Лелей Елену Андреевну Краскову Брюсов стал называть лишь в начале 1893 г., см. подробнее: Молодяков В. Валерий Брюсов. М.: Молодая гвардия, 2020. С. 46.

⁵ Брюсов В. Из моей жизни: Моя юность. С. 84.

Верлена «Смирение»¹. Хотя далее в записной тетради Брюсов признается, что в это время он еще не был знаком с символизмом непосредственно, а только через статьи Зинаиды Венгеровой².

Любовь в Елене соотносится в записных тетрадях с временами дня: она рождается утром, живет и развивается днем, вечером — постепенно угасает, а ночью — исчезает. Можно предположить, что и периодизация любви к Елене Андреевне также была придумана Брюсовым позднее описываемых событий. В МСЗ(1) он пишет, что первоначально стихи 1893 г. он записывал «начерно в особых тетрадях» и лишь спустя некоторое время переписал их в записную тетрадь³.

Фактически любовь к Елене Красковой становится поворотной для Брюсова: он не только начинает различать оттенки собственных чувств, но также стремится соотнести их со своими творческими исканиями. Трагическая смерть Красковой (она умерла от оспы в мае 1893 г.) перекликается с тематикой произведений французских символистов. Неслучайно эпиграфом к шестой книге дневника служат строки из стихотворения Поля Верлена «Puis déjà très anciens». Как отмечает Сергей Гиндин, при переводе этого стихотворения на русский язык Брюсов привнес в него мотив смерти возлюбленной⁴, при этом очевидно в качестве лирической героини выступала Елена Краскова, а лирическим героем был сам Брюсов.

С 1893 г. записная тетрадь становится традиционной записной книжкой поэта, в которую он записывает стихи, наброски, удачные рифмы. Об этом свидетельствует тот

¹ Любопытно отметить, что в «Моей юности» Брюсовы цитирует Верлена по-французски, а редактор приводит дословный перевод стихотворения, хотя в 1911 г. Брюсов включает собственный перевод этого стихотворения в «Собрание стихов» Поля Верлена: *Верлен П. Резиньяция [Смирение] // Верлен П. Собрание стихов. М.: Скорпион, 1911. С. 3.*

² *Венгерова З. Поэты символисты во Франции // Вестник Европы. 1892. Т. 5. Кн. 9. С. 115–143.*

³ МСЗ(1), л. 44.

⁴ *Гиндин С. И. Из ранней верленианы Валерия Брюсова // De visu. 1993. № 8(9). С. 49.*

факт, что Брюсов заносит стихи непосредственно в эти записные тетради, он берет эту тетрадь с собой, есть даже специальная отметка с адресом Брюсова, на случай, если, тетрадь будет потеряна¹. Дальнейшая периодизация дневников также постепенно отходит от привязки к любовным переживаниям. Брюсов сохраняет деление на книги, которое соответствует делению на определенные периоды его жизни, но эти периоды далеко не всегда соотносятся с любовными чувствами, они также будут связаны с творческими исканиями, публикациями произведений или поездками. Если шестая и седьмая книги посвящены взаимоотношениям с Еленой Красковой и Натальей Дарузес соответственно, то в дальнейшем многие тетради не будут иметь посвящений и даже подзаголовков, только номер и датировку периода, которому эта тетрадь соответствует.

V. L. Gayduk

Four Seasons of Love in the Early Brusov's Diaries and Work Books

Bryusov's diaries were firstly published in 1927. In this edition, that was prepared by Ioanna Bryusova, only some abbreviated fragments of the poet's diary entries were presented. In the publication, there was practically no mention of Bryusov's numerous love experiences and relationships, although this information was the key to the periodization of diaries and work books that was invented by Bryusov. This report analyzes the manuscripts of early diaries and work books and shows how Bryusov's periodization correlated with the events of his life.

Key words: Valery Bryusov, diaries, symbolism, ego documents, Elizaveta Fedorova, Elena Kraskova

ОБ АВТОРЕ

ГАЙДУК Владислава Леонидовна (Москва) — ведущий специалист, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

¹ НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 5/1. Л. 2.

**Эмпирическое и сакральное времена в книге
А. М. Ремизова «Петербургский буерак»¹**

В статье проанализирована художественная структура и концепция книги Ремизова «Петербургский буерак». Произведение построено на сложной системе соприкасающихся и уходящих в бесконечность пространственно-временных «кругов». «Нижний круг» – это история карьеры писателя Ремизова, протекающая на протяжении дискретных отрезков эмпирического времени. В последующих «кругах», происходит переход их центральных героев (писателей, артистов, художников, etc.) из сферы эмпирического времени в пространства сакрального времени.

Ключевые слова: Алексей Ремизов, русский авангард, «Петербургский буерак», поэтика

В 1940-е гг. одной из магистральных тем творчества Ремизова стала тема памяти. Она сопрягалась с другой, не менее важной – темой времени. После переживания тягот Второй мировой войны и главной личной утраты, понесенной писателем в 1943 г., – смерти жены, С. П. Ремизовой-Довгелло, категория времени приобрела в его произведениях особое онтологическое значение. В сочинениях 1940-х–1950-х гг. Ремизов художественно осмыслял *вопрос о преодолении эмпирического (физического) времени*, которое в его позитивистской трактовке, в ходе процесса линейного развития непрерывно членилось на будущее, настоящее и прошлое, перетекающие из одного в другое. При этом если прошлое постоянно нарастало, то две другие временные ипостаси (будущее и настоящее) имели тенденцию к константному убыванию и исчезновению.

После Второй мировой войны писатель, создавая художественные произведения, сквозь зеркала различных сюжетов стремился воссоздать *один и тот же метасюжет*, чье развитие заключалось в отображении разных ступеней движения к мифологическому или к пра-времени, которое являло собой самодостаточное целое – форму атемпораль-

¹ Работа осуществлена по гранту № 19-012-00051а «А. М. Ремизов. Дневники 1951–1953. Расшифровка, текстология, комментарии».

ного пребывания Абсолюта, избавленного от необходимости изменения.

В ремизовском послевоенном творчестве реализациями этого мета-сюжета стали текст сложной экспериментальной формы «Пляшущий демон: Танец и слово» (1949), цикл повестей «Легенды в веках» (1949–1957), и роман-эпопея «В розовом блеске» (1952). Писатель рассматривал и историю становления балетного искусства в России, и мировые средневековые легенды о великой любви, и жизненные перипетии судьбы С. П. Ремизовой-Довгелло как разнообразные случаи проявления вечного и вневременного сквозь призму частного и сиюминутного.

Книга «Петербургский буерак» (другие варианты названия «Шурум-бурум», «Стернь») является последним произведением Ремизова большой экспериментальной формы, над которым писатель работал с конца 1940-х гг. и до своей кончины в 1957 г. При жизни автора «Петербургский буерак» так и не был опубликован. После смерти Ремизова его душеприказчики разделили между собой несколько оставшихся экземпляров наборной рукописи книги, которые представляют собой ее разные редакции.

Первое издание наиболее полно сохранившейся редакции «Петербургского буерака» было осуществлено автором данной статьи в 2003 г.¹ в 10-м томе Собрания сочинений А. М. Ремизова.

Сохранившиеся редакции произведения отличаются частично иным составом отдельных разделов, однако все они представляют собой реализацию одной и той же авторской концепции, которая лежит в основе формирования полицентричной художественной структуры произведения.

«Петербургский буерак» – это текст, построенный на основе заимствованного Ремизовым из киноискусства приема монтажа большой формы (полнометражного фильма) из

¹ Ремизов А. М. Петербургский буерак / Подготовка текста и комм. А. М. Грачевой // Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Петербургский буерак. М.: Русская книга, 2003. С. 173–414. Далее цитируется в тексте: «Петербургский буерак», с указанием страницы.

ряда court-métrage (фр.: короткометражных фильмов, короткометражек).

Для понимания метода сложения художественной структуры «Петербургского буерака» важен состав исходного материала – того комплекса court-métrage, который был использован писателем при создании этого произведения большого экспериментального жанра.

В конце 1940-х гг. Ремизов создал ряд очерков художественно-мемориального жанра, посвященных времени петербургского периода его творческого пути. Все они были объединены общим заглавием «Моя литературная карьера». Чисто хронологически эти очерки отображали эпизоды из ремизовской писательской жизни 1905–1921 гг. – существования, полного лишений и крутых поворотов судьбы. При всей «жизнеподобности» отображенных событий и их, казалось бы, точной временной маркировки датами конкретного прошлого – начала XX в., «литературная карьера» Алексея Ремизова, рассматриваемая как некое целое, воспроизводила модель одного из вариантов «петербургского мифа», а также повторяла сюжет «волшебной сказки». Это был уже известный, начиная с произведений Гоголя, рассказ о судьбе творца искусства, которого преследуют несчастья, которому вредят демонические злодеи и помогают «добрые» помощники. Петербургская «эпопея» Ремизова заканчивалась написанным также в традиции гоголевских фантастических повестей рассказом о демонстрации на закрытом сеансе некоей «статуэтки» – фарфорового фаллоса князя Потемкина, слух о которой в дальнейшем распространялся по Петербургу подобно историям о капитане Копейкине. У писателя утонченный и извращенный образ «статуэтки» превращался в символ всей завершившейся эпохи Серебряного века. Это была оригинальная метафора ушедшей культуры, чье развитие и гибель пришлось на конкретный дискретный отрезок эмпирического времени, к моменту создания ремизовской книги уже давно ставшего прошлым.

В общей художественной структуре «Петербургского буерака» эта история занимает два первые раздела произведения, семантически представляя собой начальный заверченный пространственно-временной «круг», наиболее

тесно связанный с жизнью человека XX в. – Алексея Ремизова.

Но «Петербургский буерак» – это не текст об отдельном русском писателе и не повествование о хронологически конкретном отрезке мировой культуры – эпохе Серебряного века. Это – художественное размышление Ремизова об онтологии культуры.

Планируя книгу, литератор обратился к имевшимся в его распоряжении текстам своих многочисленных статей, эссе, рецензий и некрологов. В рецензиях были отражены его фиксация и оценка того или иного явления в мире искусства (книги, спектакля, etc.), происходившего в настоящем, но немедленно становящимся достоянием прошлого. В эссе и некрологах фиксировался процесс перетекания конечного прошлого в не имеющее граней конечных координат сакральное / мифологическое время.

Третий и четвертый разделы «Петербургского буерака» основаны на ремизовских эссе, рецензиях и некрологах 1920-х–1940-х гг., посвященных тем или иным явлениям и деятелям русского театра, в первую очередь, артистам, балетмейстерам, импресарио, художникам русского балета. Для писателя Вера Комиссаржевская, Сергей Дягилев, Вацлав Нижинский, Сергей Лифарь и др. представляли как своего рода «переводчики» «текстов», созданных с помощью сиюминутного языка театрального и пластического искусств, на «язык», лишенный временной ограниченности. Творения этих видов искусства для писателя принадлежали к явлениям «пограничного» круга универсума, возвышающегося над низшим, хронологически ограниченным кругом мира явлений, или как определял сам литератор, «мира людей».

Следующая часть книги, начиная с пятого и кончая восьмым разделами, базируется, главным образом, на текстах некрологов памяти людей, чья жизнь так или иначе была посвящена книге. Надо отметить, что в сохранившихся редакциях «Петербургского буерака» эта часть наиболее вариабельна по своему составу. Ремизов как бы «перетасовывал» имеющиеся в его распоряжении тексты, отдающие дань памяти тому или иному литературному деятелю. Здесь представлены и близкие, знакомые ему современники: М. Горький, М. Пришвин, Е. Замятин, Л. Добро-

нравов, Я. Гребенщиков, и те, с кем он не смог или объективно не мог встретиться: Л. Толстой, А. Чехов, М. Салтыков-Щедрин. Особые разделы посвящены двум писателям, которые занимали значительное место в личной жизни Ремизова. После своего ухода в мир иной они осмыслились им как фигуры, которым принадлежит особое место в его метафизическом универсуме. Это Вас. Розанов и А. Блок. Изначальная пограничная принадлежность этих писателей к двум кругам универсума наиболее четко заявлена в ремизовском эссе памяти Блока «По серебряным нитям». Обращаясь к поэту, Ремизов прямо говорил о вневременном трансцендентном «чудесном мире», расположенном над миром земных кажимостей: «Вы приходите ко мне по серебряным нитям <...> Конечно, вы вспоминали Россию и не раз и никогда ее не забудете – через меня вспоминаете там: горячо и всецело люблю н а с т о я щ у ю, п р о ш е д ш у ю и б у д у щ у ю Русь. / Гость или изгнанник. Гадаю. <...> / Про себя хочу думать, что я гость в этом чудесном мире <...> / А вот Блок не гость, Блок – изгнанник <...> И на земле жизнь свою он мучил» («Петербургский буерак». С. 336). Таким образом, к середине книги Ремизов в целом очертил конструкцию своего универсума: мир людей – пограничный мир, в котором люди могут вступать в контакт с духами и мир горний, насельники которого могут на время как «гости» спускаться в пространства низших кругов.

Однако оригинальность композиции «Петербургского буерака» заключается в том, что вторая половина книги (разделы с девятого по двенадцатый) посвящена гносеологическим аспектам способов и этапов постижения и проникновения в высшие круги метафизического ремизовского универсума.

Девятый и десятый разделы раскрывали возможности постижения смысла мгновения, материальной фиксации которого является вещь, предмет материального мира, зачастую легко поддающийся уничтожению, такой, как карандаш, портфель, сувенир-безделушка, etc. Для Ремизова подобные вещи становились еще одним видом посредников, обретая семантику знаков = первоначальных импульсов для проникновения в над-временные миры. В эссе «Карандаш» он писал: «Откуда связь у человека с вещами – вещи сделаны человеком? / Встреча с живым существом

объясняется воспоминаниями, а с искусственным, неодушевленным кровью? А не воплощаются ли в вещи духи – не кровью, а чем-то еще одушевленные, живые, как люди и звери» («Петербургский буерак». С. 379).

Следующим этапом движения к постижению мира сущностей у Ремизова представляло действие – отказ писателя от словесного языка и использование взамен его более абстрактного языка изобразительного искусства. Согласно взглядам писателя, создание рисунка есть способ небывалого выражения мысли.

И, наконец, высший способ преодоления пространственных и временных барьеров представлен в последнем разделе «Петербургского буерака», разделе, посвященном философскому осмыслению сновидений. Кратко охарактеризовав формы обращения русских писателей к отображению снов, Ремизов осмыслял факт своего многолетнего использования этого типа познания. В частности, он отметил свое долголетнее ведение «Дневника мыслей»¹. «Каждую ночь, – писал Ремизов, – я вижу сны, и поутру запишу. В течение нескольких лет вел графический дневник, рисовал сон, а вокруг события дня. <...> Во сне разрушаются дневные формы сознания или надтрескиваются <...>. Пространство со своей геометрией и тригонометрией летит к черту <...>. И нет ни прошедшего, ни будущего – время крутится волчком: на вчерашнее, которое представляется настоящим, наваливается, как настоящее же, и то, чего еще нет и не было, а только будет ни впереди, ни позади. <...> Если только через сон я чувствую связь с миром мертвых, то что и говорить о связи с миром живых. <...> О своей пражизни только и узнаешь, что из сна, тоже, не так отчетливо и подробно, и о других; и о будущем своем, тоже и о других («Петербургский буерак». С. 402, 403–405). Во второй части книги писатель выстраивал условную иерархию способов постижения восходящих кругов своего мыслимого универсума. Они начинались с темпорально обозначенного тактильного восприятия конкретного предмета реального мира и далее восходили к все большему абстрагированию, заканчиваясь происходящим в процессе сно-

¹ Ремизов А. М. Дневник мыслей (РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 6. Ед. хр. 31–61).

видения ментальным преодолением пространства и времени.

Таким образом, книга «Петербургский буерак» представляет собой целостное отражение ремизовского универсума, состоящего из сложной системы соприкасающихся и уходящих в бесконечность пространственно-временных кругов. Линейное время присуще лишь самому низшему кругу земных явлений, далее по мере движения через пограничный круг посредников (духов) происходил переход из сферы развивающегося эмпирического времени в пространства, характеризующиеся переменными разновидностями сакрального времени. На вершине мыслимой писателем конструкции находится непостижимое пространство атемпорального пребывания Абсолюта, избавленного от необходимости изменения.

В заключение также укажу на следующие типологические коннотации, которые должны быть в деталях исследованы в дальнейшем. По своей художественной структуре книга Ремизова «Петербургский буерак» соотносится с построением «Божественной комедии» Данте Алигьери. Также в гносеологическом плане концепция Ремизова имеет примечательные параллели с «гипотезой трех миров» австрийского и британского философа Карла Раймунда Поппера, выдвинутой им в труде «Объективное знание. Эволюционный подход» (1972). Согласно его теории, «Вселенная состоит из трех различных «реалий»: «мира 1» или физических сущностей, «мира 2» или мира духовных состояний, включая состояния сознания, психологические диспозиции и бессознательные состояния, и «мира 3» – мира содержания мышления и продуктов человеческого духа. Одной из главных философских проблем, считает Поппер, является отношение между мирами. Эти отношения таковы, что генетически все миры связаны между собой: физический мир порождает сознание, последнее – содержание сознания и мир духовной культуры. Отношение между ними – это отношение интеракции, но не редукции. Они соотносятся между собой таким образом, что «мир 3» и «мир 1» не могут взаимодействовать между собой без посредства человека. Все три мира реальны. Реальными являются не только физические сущности (поля, силы, кванты) и «твердые материальные тела», но и сознание как субъективный духовный

процесс, а также содержание сознания, объективированное в форме культуры. Наиболее важным и определяющим моментом попперовской концепции является утверждение реальности и относительной автономности «мира 3» – «мира продуктов человеческого духа, таких, как предания, объяснительные мифы, средства знания, научные теории (истинные или ложные), научные проблемы, социальные институты и произведения искусства»¹.

Но анализ этих коннотаций явится предметом дальнейшего исследования философских и художественных параметров позднего творчества Алексея Ремизова.

A. M. Gracheva

Empirical and sacred times in the book by A.M. Remizov «Petersburg gully»

The article analyzes the artistic structure and concept of Remizov's book «Petersburg Gully». The work is built on a complex system of spatio-temporal «circles» touching and going into infinity. The Lower Circle is the story of the career of the writer Remizov, flowing through discrete periods of empirical time. In subsequent «circles», their central characters (writers, artists, painters, etc.) move from the sphere of empirical time to the space of sacred time.

Keywords: Alexey Remizov, Russian avant-garde, «Petersburg gully», poetics

ОБ АВТОРЕ

ГРАЧЕВА Алла Михайловна (Санкт-Петербург), доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

¹ Юлина Н. С. Философия Карла Поппера // Философия науки. Вып. 1. Проблемы рациональности. М: ИФ РАН, 1995. С. 18–19.

А С. Урюпина

**Биографический хронометр Алексея Ремизова
(«Золотые книги Обезвельволпала»)¹**

С декабря 1950 по ноябрь 1957 года Ремизов вел записные книжки под названием «Золотые книги Обезвельволпала», в которых просил оставлять автографы и рисунки всех своих посетителей. Рядом с каждой подписью указывалась точная дата; впоследствии писатель иногда добавлял небольшой комментарий. В настоящее время эти записи позволяют точно выстроить хронологическую цепь событий жизни Ремизова 1950-х годов.

Ключевые слова: эмиграция, биография, автограф, комментарий.

В последнее десятилетие жизни (1947–1957) Алексей Михайлович Ремизов, постепенно теряя зрение, всё реже выходил из дома; поле его жизненного пространства сузилось до размеров квартиры, располагавшейся по адресу улица Буало, дом 7 (XVI округ Парижа). Всё, что находилось и происходило внутри этого замкнутого круга, приобрело для него особую ценность, поэтому писатель начал особенно педантично и внимательно фиксировать события с помощью разных записей. С 1943 года он вёл «Дневник мыслей», занимался разбором и упорядочиванием архивов покойной жены Серафимы Павловны и своего личного, склеивая различные материалы (газетные вырезки, письма и записки) в большие тематические тетради-блоки. По этим письменным источникам можно воссоздать полную хронику его биографии тех лет. Среди прочих материалов особое место занимают записные книжки под названием «Золотые книги Обезвельволпала». Это своего рода регистрационные тетради, в которых Ремизов просил посетителей оставлять отметки. Эти книги велись с конца 1950 года до момента смерти писателя. Списки гостей зафиксированы и в его «Дневнике мыслей», где видно, что визитеров было много: они приходили ежедневно, иногда бывало до 10 человек за день, особенно в начале 1950-х годов. В «Зо-

¹ Публикация подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РФФИ (РГНФ), проект № 19-012-00051а).

лотых книгах» отмечено меньше приходивших, чем в «Дневнике мыслей», в них, как правило, в первую очередь регистрировались наиболее редкие и значимые гости. Однако благодаря этим записям известны не только точные даты их посещения, но и некоторые детали их визита или же впечатление от встречи, поскольку впоследствии к посетительским отметкам Алексей Михайлович добавлял комментарии или рисунки. Отметим, что среди его гостей этих лет числятся художники Мстислав Добужинский, Федор Рожанковский, писатели Борис Зайцев, Гайто Газданов, Леонид Ржевский, поэты Игорь Чиннов, Вадим Андреев, София Прегель, критики Георгий Адамович, Андрей Седых, Александр Бахрах и многие другие.

Всего сохранилось восемь «Золотых книг»: первая безномерная и семь более поздних, номерных, обозначенных Ремизовым как регистрационные книги №№ 1–7 ремизовского общества «Обезьяньей Великой и Вольной Палаты». В эти годы «Обезвельволпал» утратил сакральное значение элитарного союза творческих людей; членами общества часто считались случайные лица, попадавшие в окружение писателя. Другими словами, в регистрационных книгах оставляли подписи и отметки не только известные деятели культуры, но и другие посетители, например, дети, приходившие с родителями, или медработники.

Первая «Золотая книга Обезвельволпала» охватывает двухнедельный период времени второй половины декабря 1950 года (с 13 по 31 декабря), на протяжении которого было зарегистрировано 70 гостей.¹ На первых ее страницах стоят пояснительные надписи: «*Книга подписей, росчерков и завитушек знатных и Богом обиженных, но не забытых и не забывающих*», «*В руках не валяйте и не тербите*» и «*Книга Нины Григорьевны Львовой-Шипулиной*» (Л. 2). Видимо, идея завести такого рода регистрационные тетради принадлежала именно Н.Г. Львовой, входившей в число наиболее близких писателю друзей этих лет. В этой книге посетители только расписывались (обычно по две

¹ Документ хранится в РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 4. Ед. хр. 33. Далее в тексте указываются номера листов документа // Опубл.: Алексей Ремизов. Дневник мыслей 1943–1957 гг. Том II. Январь 1946–март 1947. СПб.: Пушкинский дом, 2015. С. 270–310.

подписи на странице), большинство же записей и рисунков было выполнено самим писателем. Каждая подпись сопровождалась его портретом гостя, нарисованным черной тушью, датой и различными приписками. Чаще всего Алексей Михайлович просто указывал данное им прозвище лица, реже встречаются развернутые комментарии. Например, под автографом Владимира Вейдле *«Обычно молчит, и вдруг заговорил: о прованском масле в Испании»* (Л. 16), Георгия Адамовича – *«Летучий мышь. Возраст человека определяется танцем: подпрыгивающие козлы – верный признак старости (прыть еще есть, а мускулы ослабели»* (Л. 17), Владимира Варшавского – *«Бергсон». «Голос определяет природные качества души. Скрипучий, надтреснутый – признак разлада»* (Л. 17). Процесс регистрации во многом напоминал игру, а сам писатель явно относился к этой затее с юмором.

Однако постепенно его отношение к этим записям стало более осмысленным. Следующую регистрационную тетрадь, начатую в январе 1951 года, Алексей Михайлович уже оформляет иначе. Книжке был присвоен номер № 1¹. Она устроена по тому же принципу, что и предыдущая тетрадь – подпись посетителя, дата и писательский рисунок с приписками – только теперь на каждого гостя отводится отдельный разворот листа. В этой «Золотой книге» за период с 8 января 1951 по 22 января 1952 года отмечилось в общей сложности 97 лиц. Первыми отметившимися стали художник Александр Бенуа, брат танцора Сергея Лифаря Леонид, дочь А.Н. Бенуа художница Александра Черкесова и близкий друг писателя литератор и переводчик Наталья Резникова. Все они навестили Ремизова 8 января, в течение одного дня. Причем Резникова приходила вместе с собакой, о чем свидетельствует его рисунок с надписью: *«Это Жучок пудель ест яблоки»* (Л. 6). После Нового года в январе-феврале 1951 года в целом отмечилось 13 лиц, после чего неожиданно следует перерыв до сентября. Похоже, что

¹ ОРФ ГЛМ (Отдел рукописных фондов Государственного литературного музея). Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 946. Далее в тексте указываются номера листов документа // Опубл.: Алексей Ремизов. Дневник мыслей 1943–1957 гг. Том IV. Февраль 1950–ноябрь 1951. СПб.: Пушкинский дом, 2020. С. 430–622.

практика регистрации была в этот период по какой-то причине временно приостановлена. Возможно, это было связано с тем, что в начале 1951 года Ремизов столкнулся с жилищной проблемой: существовала угроза продажи квартиры, в которой он проживал. Об этом свидетельствует дневниковая запись писателя от 9 февраля 1951 года, оставленная на 7 листе тетради:

«По понедельникам и четвергам меня продают. На звонок я иду отворять – с консьержкой входят купцы и пройдя комнаты, исчезают. Я так привык за год, не замечаю кто.

Когда-нибудь меня купят и со мной всех, кто будет. Мне это не приходило в голову. А открыл мне об этом А.Н. Бенуа.

На звонок вошли купцы и обойдя комнаты, ко мне. И один задержался. И пристально глядя на Бенуа, сказал консьержке:

“Покупаю”, и добавил: “всё и всех”.

На трудности, переживаемые писателем, косвенно указывает и дневниковая запись на листе 9:

«Я не знал, что у меня сожгли мою шкурку (бабка сорочку, в которой я родился) и я очутился среди людей, а вернуться к себе мне заказано».

Регистрация посетителей была возобновлена только в сентябре того же года. За последующие шесть месяцев, до 22 января 1952 года, в тетради зафиксировано 84 гостя. Впечатление от каждого посещения Алексей Михайлович продолжал фиксировать с помощью рисунков и записей. Например, по автографом Александра Лурье (от 23 сентября) стоит такая запись: *«Александр Семенович Лурье. “Шура” – знаю с Москвы, помню, как он под столом бегал, сын Семена Владимировича, моего верного друга»* (Л. 31); под автографом английского филолога-русиста Дики (Федриковны) Пайман (от 29 сентября) пририсовано изображение женщины и шляпки с надписью *«Шляпка, которую после чаю, уходя, с полчаса надевала»* (Л. 39); под отметкой машинистки писателя и поэтессы Антонины Гривцовой-Горской (от 30 сентября) рисунок и приписка: *«мая пальцы на фортепиане <sic!>, проглотила комнатную муху»* (Л.

40); под автографом филолога Николая Андреева (от 3 октября) изображение лица и иконы и комментарий: «*Николай Андреев – “Онуфрий”. Свихнулся: поддельная икона на меди, показывает второй год*» (Л. 44); под автографом французского переводчика Андре Може (от 6 октября): «*“с” произносит как “и”: не Морас, а Мораиш. Лодырь*» (Л. 46); под автографом Александра Андреева (от 2 ноября) рисунок и запись: «*Саша Андреев, внук Леонида Николаевича. Медвежонок. Собирает марки*» (Л. 60) и т.д.

Как говорилось выше, в действительности визитов было больше, чем отмечено в регистрационных блокнотах. Это не всегда было связано с тем, что Ремизов не всем предлагал расписаться в «Золотых книгах». Дело в том, что просьба оставить автографы вызывала разную реакцию у посетителей. Об этом рассказывает сам Алексей Михайлович (Л. 13):

«Я просил автограф доктора Владимира Михайловича Зёрнова. И он отказался. Он не сказал, а посмотря на подписи, отложил книжку. Я понял. Тоже и “Времонт”.

Vermont Duke Worth Barker

Этот просто испугался и растерянно глядел на меня, держа как пудовую эту на пальце удержишь “золотую книгу” “Осторожность никогда не помешает”, скажет истинный Кузьма».

Несмотря на отказы ряда лиц, начиная с книги № 1, некоторые гости начали оставлять не только автографы, но и рисунки (Александр Бенуа и Юзеф Чапский, Владимир Терентьев, Ольга Андреева, Юрий Одарченко). Более того, к концу этой тетради, после посещения художника Федора Рожанковского 5 декабря 1951 года, оставившего большой рисунок зайца, эта традиция возобладала: рисунков и записей Алексея Михайловича стало меньше, а приходившие стали не только подписываться, но и изображать самих себя. В частности, в конце книги можно увидеть автопортреты и подписи писателя Бориса Зайцева и актрисы и сказительницы Юлии Кутыриной и др.

В результате посетительские автопортреты, выполненные по просьбе писателя, стали особенностью «Золотой

книги № 2»¹, относящейся к периоду с 23 января по 20 июля 1952 года. Здесь в общей сложности зарегистрировано 98 лиц. Гости по-прежнему продолжали бывать почти каждый день или через день. В частности, в этом блокноте имеются автопортреты Сергея Лифаря, Георгия Адамовича, Игоря Чиннова, Владимира Сосинского с надписью «Сосинский после шампанского за Мелюзиной² – перед отлётом в Нью-Йорк» (от 31 января; Л. 12 об.) и мн. др. Кроме того, в этой тетради встречается несколько характерных комментариев Алексея Михайловича к регистрационным отметкам: например, «смеется горохом»³ (Л. 31 об.), «выть ночная, из породы цапель»⁴ (Л. 11), «к левой груди приросло сердце»⁵ (Л. 15).

В этой книге примечательны две записи, имеющие отношение к литературной деятельности Ремизова. Первая запись сделана Натальей Резниковой. Под ее автопортретом от 28 февраля значится: «А<лексей> М<ихайлович> кончил Гоголя» (Л. 37). Резникова, бывавшая у писателя регулярно, не воспринималась как внешняя посетительница. Эта запись фиксирует значимость определенного события – в этот день Ремизов закончил работу над важнейшей для себя книг этого периода – рукописью «Огонь вещей». Именно так – «книгой о Гоголе» – он сам называл это произведение, на создание которого у него ушло в общей сложности более двадцати лет. Писатель стремился завершить книгу к 100-летию со дня смерти Гоголя, т.е. к 21 февраля 1952 года, и ему это фактически удалось. 26 февраля в письме к писательнице Антонине Рязановской он сообщал: «К юбилею Гоголя <...> осталось немного кончить. С лета тружусь и совсем безглазил»⁶.

Вторая запись от 5 июля 1952 года принадлежит литератору Александру Савченко, выступавшему под псевдо-

¹ ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 947. Далее в тексте указываются номера листов документа.

² Имеется в виду повесть Ремизова «Мелюзина», изданная «Опелешником» в 1952 году.

³ О François Michel.

⁴ О Тамаре Пантелеймоновой.

⁵ О Нине Григорьевне Львовой.

⁶ ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 424.

нимом А. Дедов, и отражает отношение эмигрантов младшего поколения к творчеству Ремизова (Л. 75):

«Как нелегко было русским людям перейти от “Травяты” или “Русалки” – к “Князю Игорю” или “Борису Годунову”, так когда-то нелегко было молодым людям 1902 года моего поколения перейти от Тургенева и Гончарова к “Посолони” и другим вещам. А кто “перешел” – тот до конца дней останется Вашим читателем и будет находить исключительно музыку в Ваших “ладах” слова. Ваш А. Савченко. Род. в 1885 году».

В «Золотой книге № 3»¹, охватывающей период с 23 июля 1952 по 15 марта 1953 года, сложившийся во второй книге «канон» (автопортрет и запись), начинает разрушаться: вместо автопортретов всё чаще встречаются рисунки произвольной тематики или просто автографы. Здесь отмечилось меньше лиц, всего 54. К 1953 году зрение Алексея Михайловича заметно ухудшилось, его почерк начинает меняться: буквы становятся узкими, корявыми, наползают друг на друга, именно поэтому теперь его записи появляются реже.

Меняется состав гостей: имен деятелей искусства в книжках всё меньше, одновременно появляется всё больше записей малоизвестных и случайных людей, а также иностранных лиц. Это было связано не только с самочувствием писателя, но и с тем, что его старые друзья постепенно уходили из жизни.

Некоторые рисунки или записи обращены в прошлое. Нередки воспоминания о дореволюционной России и размышления о жизни в эмиграции. Один из таких примеров – стихотворение эмигрантского поэта Максимилиана Ильина (запись от 7 февраля 1953 года; Л. 43), наследие которого пока малоизучено:

*Блаженства больше не найти,
А прошлое полно печали,
Мы годы провели в пути,
Мы постарели, мы устали...*

¹ ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 948. Далее в тексте указывается номер листа документа.

*Мелькают изредка во сне,
Покрыты дымной поволокой
Воспоминания о стране
И близкой и такой далекой.*

*И лишь осталась пустота
Да скука многолетней раны,
Просроченные паспорта,
Затасканные чемоданы.*

*Все переплакано давно,
Мы не могли, мы не умели...
Так до конца нам суждено
Скитаться по миру без цели,*

*Не возвращаясь никогда
И ничего не ожидая.
Огни, вокзалы, поезда,
Дорога дальняя без края.*

В книгах № 4 (19 марта 1953 – 14 февраля 1954) и № 5¹ (16 февраля 1954 – 19 ноября 1954) по 59 и 50 отметок гостей. Здесь уже почти не встречается автопортретов. Рисунков и интересных записей в целом становится меньше. Но и в эти годы Алексей Михайлович продолжал сохранять чувство юмора и самоиронии. Например, 13 апреля 1954 года, после посещения Ивана Степановича Митрофанова он фиксирует слова своего гостя: «*прощаясь: “очень приятно поговорил со старикашкой”*» (Л. 14).

Книга № 6², охватывающая период почти за 3 года с 27 ноября 1954 по 21 апреля 1957 года, стала последней полностью заполненной «Золотой книгой» с ремизовскими пометами. Здесь отмечено 96 лиц. По датам видно, что посетители стали бывать значительно реже, теперь со средней периодичностью раз в две недели. Характер отметок очень разный, теперь они оставались в свободной форме: это мог быть и просто автограф с датой (чаще всего), иногда произвольный рисунок, реже автопортрет или портрет Ремизова (если приходил кто-то из художников). Записи

¹ ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 949 и 950. Далее в тексте указывается номер листа книги № 5.

² ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 951. Далее в тексте указываются номера листов документа.

Алексея Михайловича редки, его почерк совсем испортился.

Отметим некоторых друзей писателя «из прошлой жизни», визит которых был для него важен, – поэтессе Зинаиде Шаховскую (запись на рубеже 1955–1956 годов: «Через столько, столько лет опять увидела вещаго и мудрого Алексея Михайловича и очень этому рада. Дай Бог здоровья в наступающем году», Л. 54), критика Владимира Вейдле (запись от 6 февраля 1956 года: «Вейдле (Владимир Васильевич) очень и очень рад был посетить 6-го февраля 1956-го года Алексея Михайловича Ремизова, которого он любит и почитает, как всегда любил и почитал»; Л. 58), поэта Сергея Шаршуна (запись, сделанная в январе 1956 года: «Дорогой Алексей Михайлович, после добрых 15и лет, мне было очень приятно, снова увидеть Вас, совсем не в плохом здоровье»; Л. 56), художника Мстислава Добужинского (автопортрет с записью «после 12 летнего отсутствия» от 19 мая 1956 года; Л. 68), а также писателя Георгия Газданова (5 июля 1956), литератора Ариадну Тыркову-Вильямс (16 августа 1956) и литературоведа Марка Слонима (10 сентября 1956; Л. 79, с автопортретом и записью: «Таким я представлял себя в юности»).

В регистрационной книге № 7¹, датируемой с апреля по 9 ноября 1957 года, содержится всего 31 запись. Здесь автографов писателя нет, а все сопроводительные надписи сделаны исключительно рукой Натальи Резниковой. Имеется несколько вклеенных газетных вырезок. Из приходивших можно отметить Веру Бунину, Наталью Кодрянскую и снова Мстислава Добужинского. Бывало по одному-два человека за месяц; за последнее полугодие жизни писателя совсем почти никого; в первой декаде ноября 1957 года в книге зафиксировано несколько неизвестных женских имен, по-видимому, это отметки сиделок. Последним посетителем стала сестра милосердия Мария Алексеевна Павлова, «правнучка Репина», обозначенная Натальей Резниковой как «помощница смерти» (запись от 9 ноября; Л. 33). Напомним, что писатель скончался 26 ноября 1957 года.

Подводя итог, скажем, что гости Ремизова 1950-х годов так же, как и жильцы дома № 7 на улице Буало (в итоге

¹ ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 952. Далее в тексте указывается номер листа документа.

поселившиеся на страницах ремизовской книги «Мышкина дудочка»), были для него источником вдохновения и мифотворчества. Регистрация в «Золотых книгах» была не просто формальным действием, через записи и рисунки посетителей и посредством своих более поздних рисунков и комментариев писатель стремился запечатлеть живые образы, творчески переосмыслить реальность и ухватить натуру, которая в дальнейшем с легкостью могла переключаться на страницы его литературных произведений. Об этом свидетельствуют приписываемые им под автографами выразительные комментарии типа «*смотрокается трубой*»¹, «*дама с собачками*»², «*блудоборец*»³, «*шприц без иголки*»⁴ и т.д. В силу непреодолимых жизненных обстоятельств писателю было не суждено воплотить эти образы в художественной прозе, тем не менее «Золотые книги» можно по праву считать «золотым биографическим хронометром» последних лет его жизни.

A.S. Uryupina

Biographical chronometer of Alexey Remizov ("The Golden Books of Obezvelvolpal")

From December 1950 to November 1957, Remizov kept notebooks called "The Golden Books of Obezvelvolpal", in which he asked to leave autographs and drawings of all his visitors. Next to each signature, the exact date was indicated; later, the writer sometimes added a small comment. At present, these records allow us to accurately build a chronological chain of events in Remizov's life of the 1950s.

Key words: emigration, biography, autograph, commentary.

ОБ АВТОРЕ

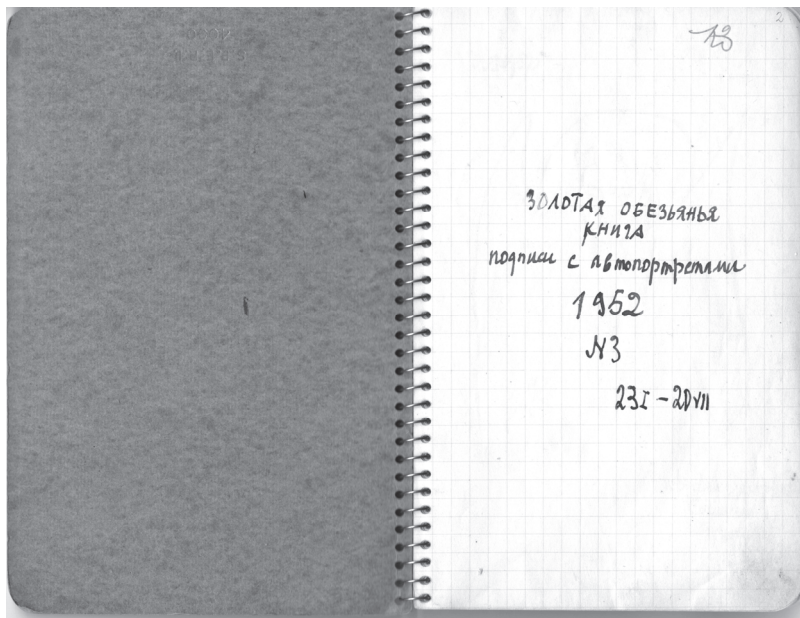
УРЮПИНА Анна Сергеевна – кандидат филологических наук, хранитель отдела рукописных фондов Государственного литературного музея (Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля, Москва)..

¹ О Егоре Даниловиче Резникове. ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 946. Л. 76.

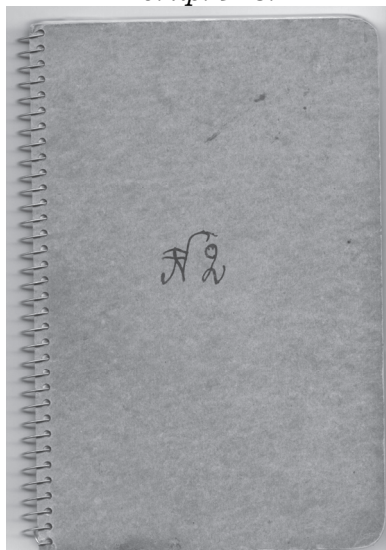
² О Е. Макалинской. ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 946. Л. 88.

³ О Василии Маркеловиче Морозове (ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 946. Л. 80) и о Александре Васильевиче Швецове (ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 946. Л. 11).

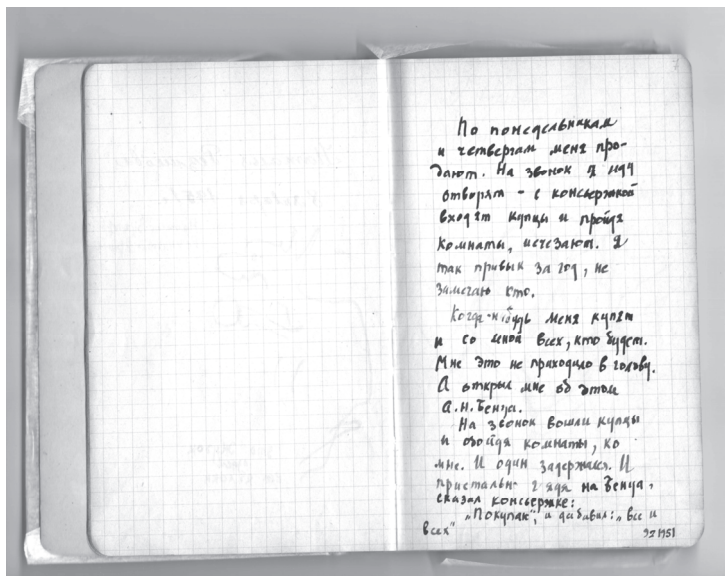
⁴ О Валентине Сергеевне Левентон. ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 948. Л. 40.



Первая страница Золотой книги № 3. Ф. 156. Оп.2.
Ед. хр. 948.



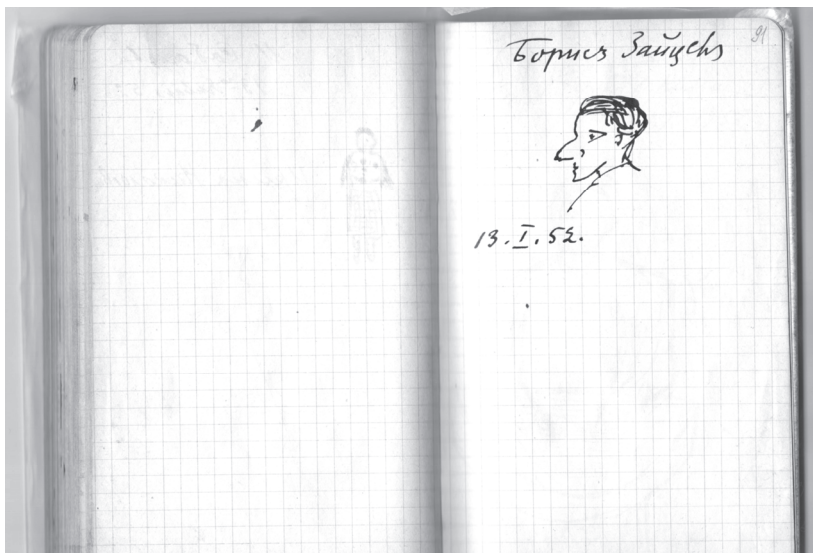
Обложка Золотой книги № 2. Ф. 156. Оп.2. Ед. хр. 947.



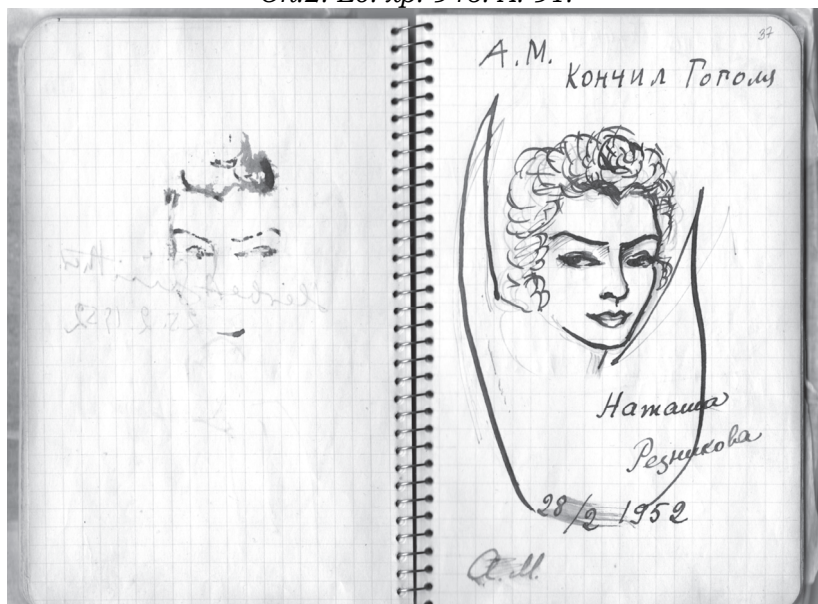
Запись А.М. Ремизова. Золотая книга № 1. Ф. 156. Оп.2.
Ед. хр. 946. Л. 7.



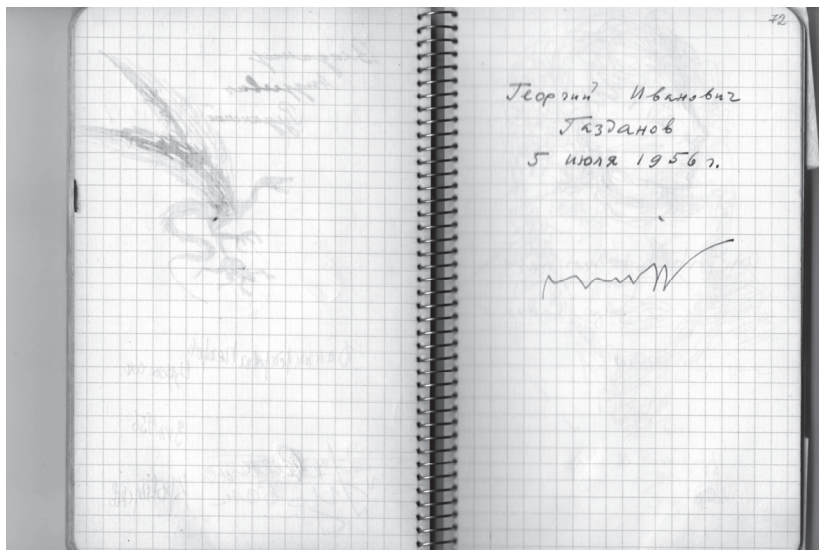
Рисунок Ф.С. Рожанковского. Золотая книга № 1. Ф. 156.
Оп.2. Ед. хр. 946. Л. 81 об.-82



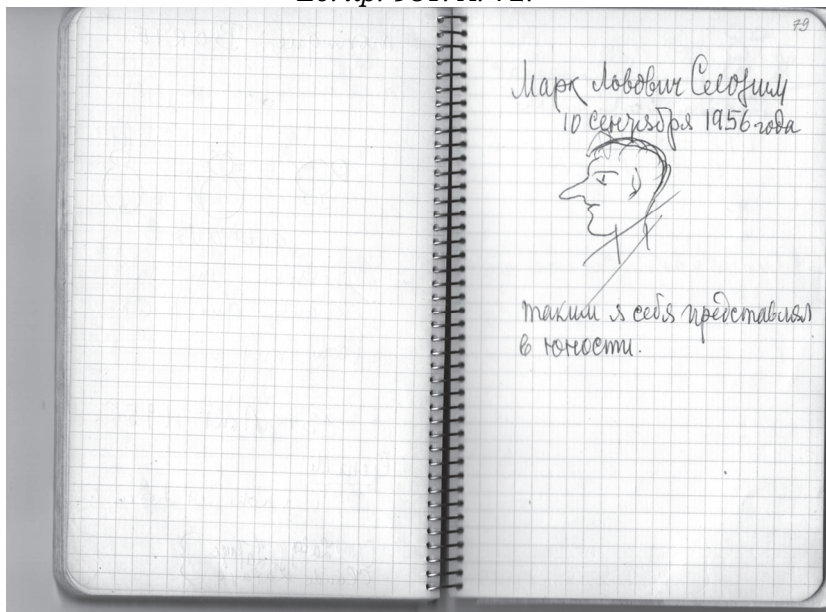
Автопортрет Б.К. Зайцева. Золотая книга № 1. Ф. 156.
Оп.2. Ед. хр. 946. Л. 91.



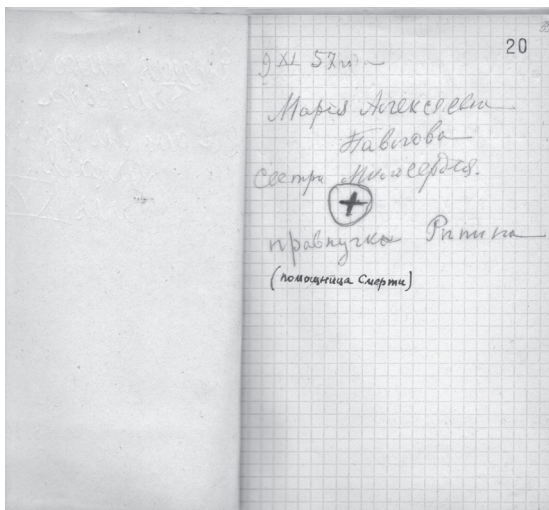
Автопортрет с записью Н.В. Резниковой. Золотая книга
№ 2. Ф. 156. Оп.2. Ед. хр. 947. Л. 31.



Автограф Г.И. Газданова. Золотая книга № 6. Ф. 156. Оп.2.
Ед. хр. 951. Л. 72.



Автопортрет с записью М.Л. Слободкина. Золотая книга № 6. Ф. 156. Оп.2. Ед. хр. 951. Л. 79.



Запись М.А. Павловой, сестры милосердия.
Золотая книга № 7. Ф. 156. Оп.2. Ед. хр. 952. Л. 33.

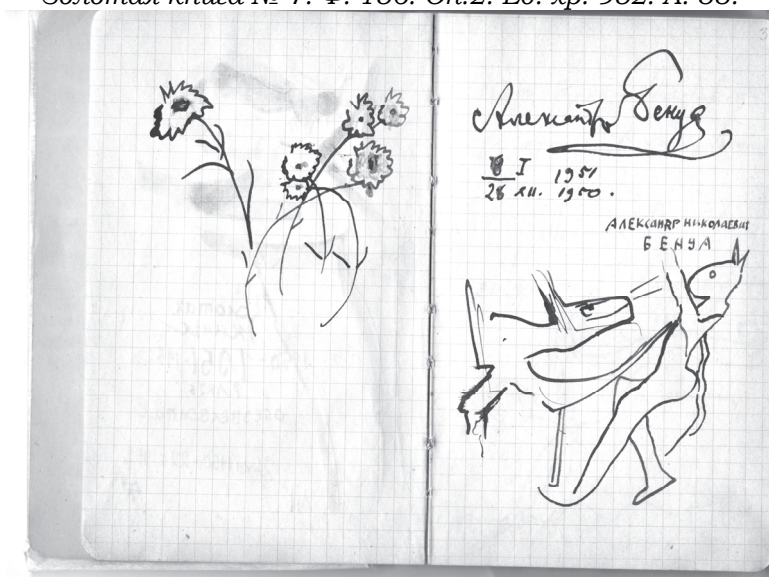
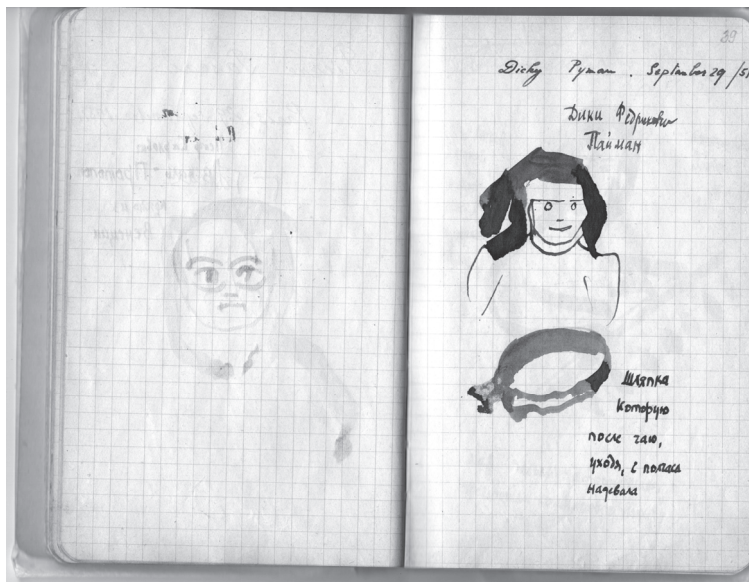
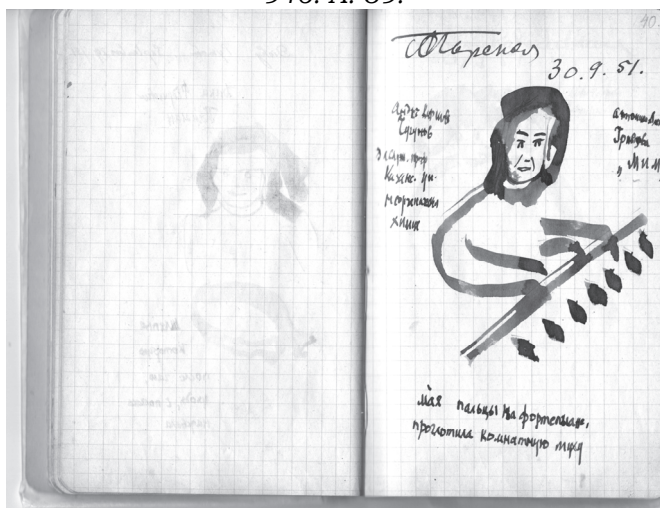


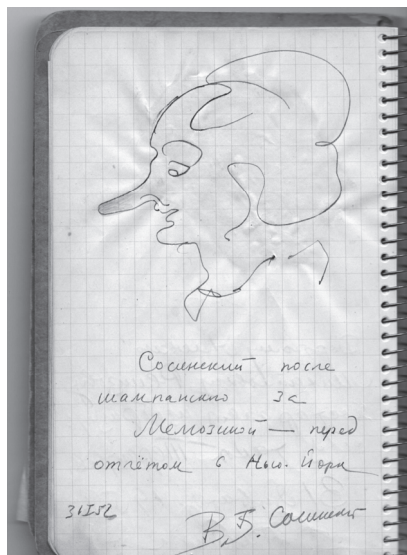
Рисунок (Л. 2 об.) и автограф (Л. 3, сверху) А.Н. Бенуа.
Ниже под автографом Бенуа на л. 3 запись имени Бенуа и
рисунок А.М. Ремизова. Золотая книга № 1. Ф. 156. Оп.2.
Ед. хр. 946. Л. 2 об.-3.



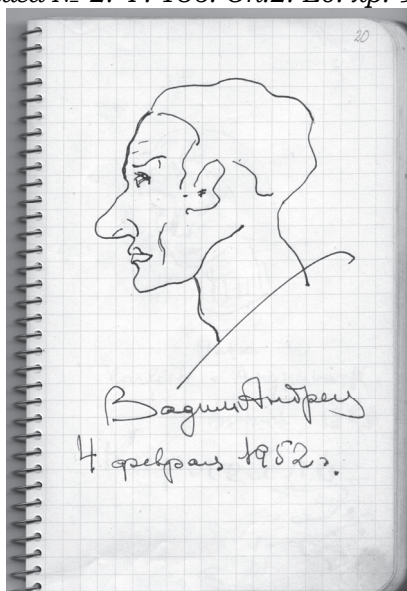
Автограф и автопортрет Д.Ф. Пайман. Ниже запись рукой А.М. Ремизова. Золотая книга № 1. Ф. 156. Оп.2. Ед. хр. 946. Л. 39.



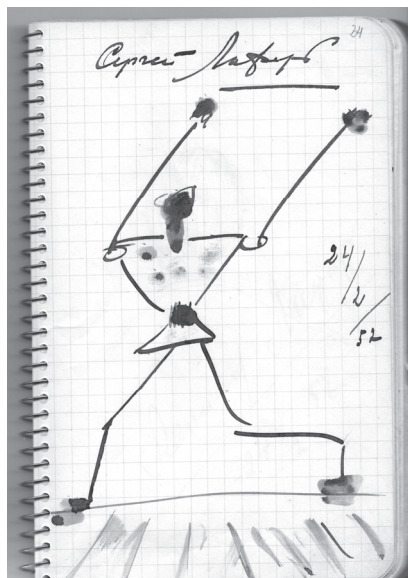
Автограф и автопортрет А.А. Гривцовой-Горской. Ниже записи рукой А.М. Ремизова. Золотая книга № 1. Ф. 156. Оп.2. Ед. хр. 946. Л. 40.



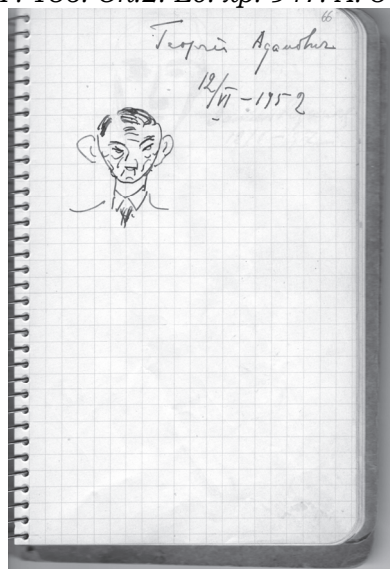
Автопортрет с записью В.Б. Сосинского.
Золотая книга № 2. Ф. 156. Оп.2. Ед. хр. 947. Л. 12 об.



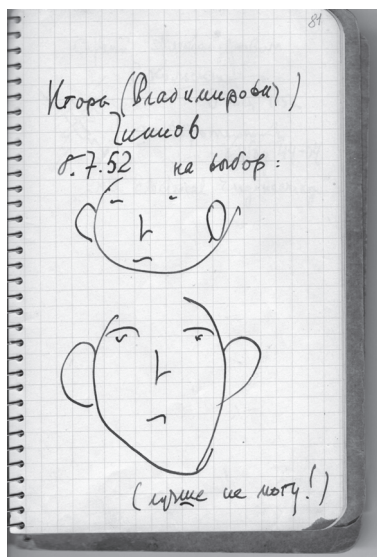
Автопортрет и автограф В.А. Андреева. Золотая книга № 2. Ф. 156. Оп.2. Ед. хр. 947. Л. 20.



Автограф и рисунок С.М. Лифаря. Золотая книга № 2.
Ф. 156. Оп.2. Ед. хр. 947. Л. 34.



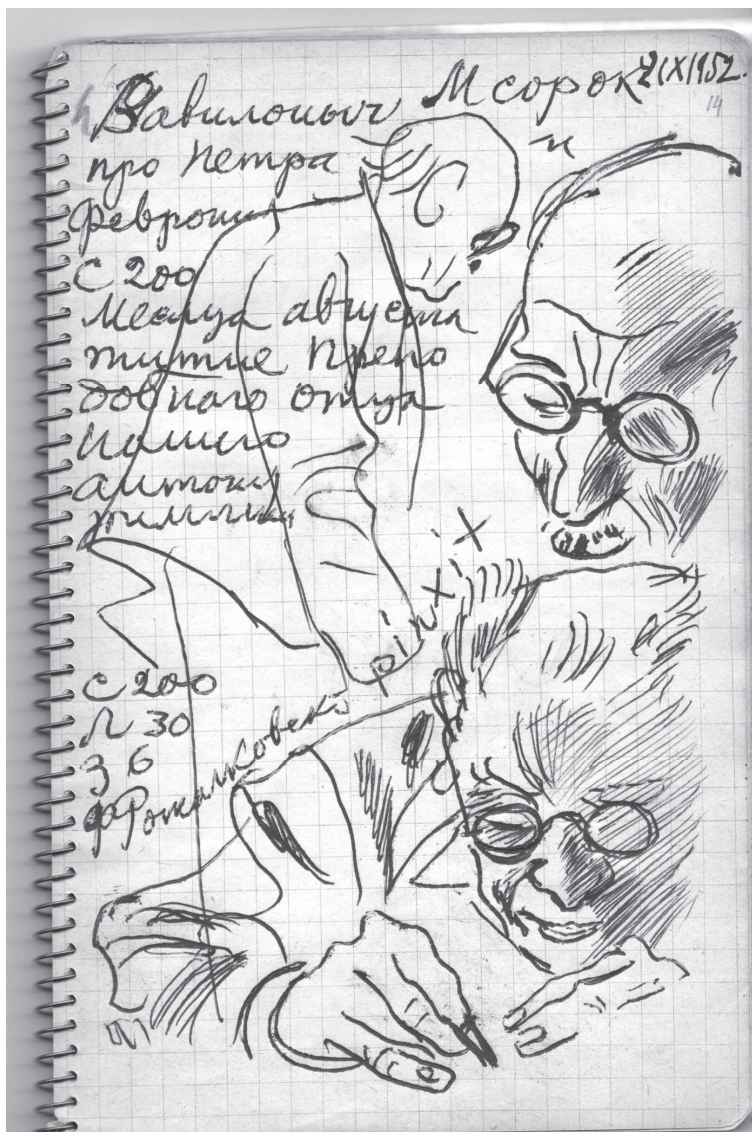
Автопортрет и автограф Г.В. Адамовича. Золотая книга
№ 2. Ф. 156. Оп.2. Ед. хр. 947. Л. 66.



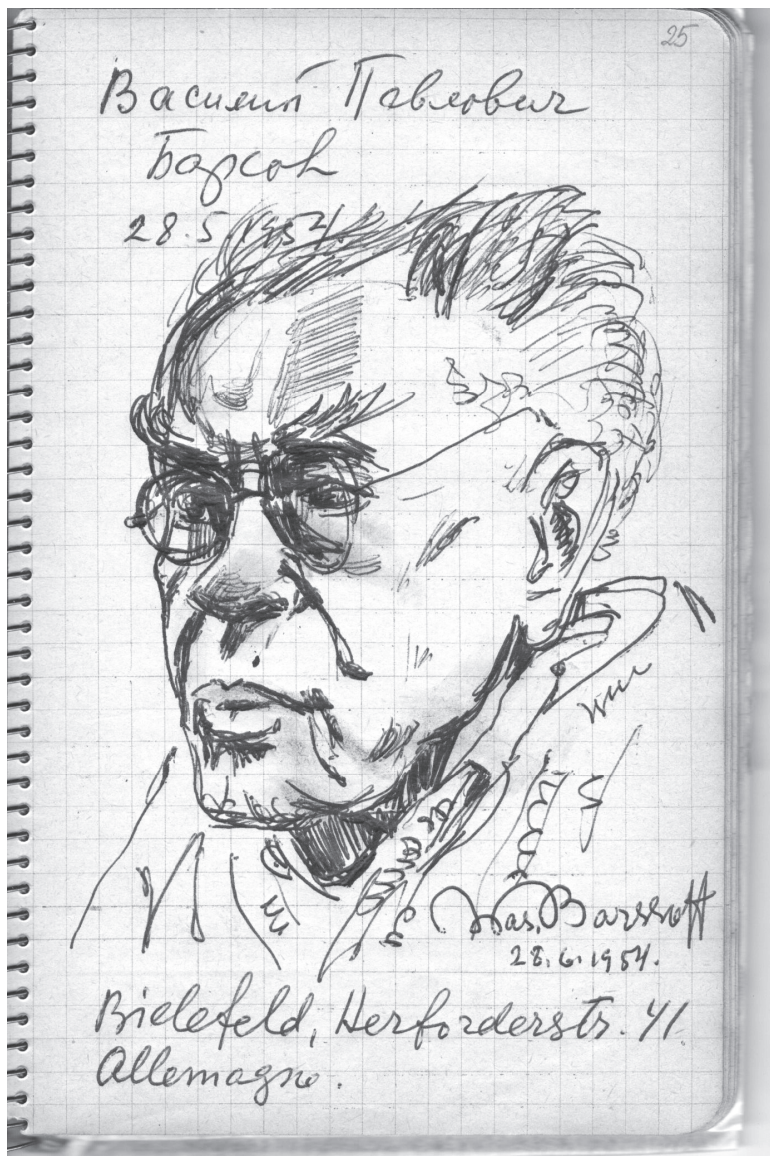
Автопортрет и автограф И.В. Чиннова. Золотая книга № 2. Ф. 156. Оп.2. Ед. хр. 947. Л. 81.



В.П. Барсов. Портрет А.М. Ремизова. Б., синяя шариковая ручка. Золотая книга № 5. Ф. 156. Оп.2. Ед. хр. 950. Л. 25.



Ф.С. Рожанковский. Портрет А.М. Ремизова с записью.
Б., синяя шариковая ручка. Золотая книга № 3. Ф. 156.
Оп.2. Ед. хр. 948. Л. 14.



А.С. Гингер. Портрет А.М. Ремизова. Б., черные чернила.
Золотая книга № 5. Ф. 156. Оп.2. Ед. хр. 950. Л. 7.

Время как сюжет элегии конца XX века

Статья посвящена проблеме жанра в современной лирике на материале жанра элегии. Жанр рассматривается как определенный тип строить и завершать целое, а также как информация о способе понимания этого целого. Речь идет не о каноническом жанре, а о жанровой трансформации элегий второй половины XX – начала XXI веков. Большую роль в трансформации играет жанровое заглавие и иные жанровые маркеры. Одним из таких маркеров становится обращение к прошлому, выстраивающее сюжет элегии.

Ключевые слова: жанр, трансформация, элегия, жанровый канон, признаки жанра, прошлое, сюжет, время

Элегия в сознании авторов и читателей связана с особым эмоциональным настроем (печаль), соответственно, имеется ряд образов, этот настрой провоцирующих¹. В их числе оказывается и тоска по прошлому, которое обретает статус идеального. Тоска героя по уходящему времени воплощена во многих традиционных и продуктивных в последующие годы для элегий образах: осени, сменяющей лето, ушедшей молодости, утраченной любви и т. п.

Элегия конца XX века продолжает ориентироваться на жанровый канон, но ориентация эта выборочная, авторская, наступает этап размывания жанрового ядра. Речь идет уже не о строгом каноническом жанре, а скорее о тексте «жанрового шлейфа».

Ярче всего замена канона элегии внутренней мерой жанра видна в шуточных и пародийных текстах. Несовершенство мира и попытка вернуть утраченное время становится не жанровым ядром, а поводом для авторефлексии и метаописания текста.

Повод для элегического настроения в поэзии второй половины XX века часто эфемерен, как в стихотворении Константина Григорьева:

¹ Тюпа В.И. Дискурс/ Жанр. Москва: Intrada, 2013. С. 135.

Элегия

Два фонаря, как две Дианы,
Закрыв глаза, нет, просто не горя,
Охвачены листвой, и схвачены их станы
Китайским шелком ноября.

Как много серебра и света!
Нет, мы увиденного не поймем,
Но большего, чем неподвижность эта,
Вовеки не переживем...¹

Фонари на мосту на миг показались лирическому субъекту прекрасными видениями, и вот уже он страдает, что не может понять увиденного чуда, что лучшего мгновения не пережить «вовсеки». И действительно, видение уходит, правда, остается красота мира («в инее река», «мост, луною осиян»), но герою не нужна красота здесь и сейчас, он тоскует о былом, как и положено в элегии.

Постоянное ощущение хрупкости грани счастья и беды характерно для элегий Алексея Дидурова:

Дачная элегия

<...>

Кто, у дверей стерев счастливый пот,
Взойдя к ним тяжело, как на эшафот,
Узрел семью – народ своей работы, –
В пылу вечера, в буйстве душ и тел,
Тот сам цены не помнит за удел,
За то, что «ёк» беды страшней икоты,
За рай в аду, в котором «ёк» заботы...

<...> июль 1997 года²

Идиллический день на лоне природы, в труде на благо семьи, в довольстве и счастье становится содержанием

¹ Григорьев К. Мой океан фантазии: Книга стихов. Караганда, 2004. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://lit.lib.ru/g/grigorxew_k_a/ocean.shtml Дата обращения: 10.01.2021.

² Дидуров А. Летняя тетрадь 1997-2001. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://lit.lib.ru/d/didurov_a_a/letnyaa_tetrad.shtml Дата обращения: 10.01.2021.

элегии, хотя даже сам персонаж не помнит «цены», которую он заплатил за это блаженство, не чувствует «ёк» беды. А лирический субъект этот привкус беды чувствует, и потому стихотворение называется элегией.

Зачастую авторы сами смутно осознают сложное соотношение написанного текста с жанром. Так, стихотворение Вячеслава Киктенко, в самой книге не имеющее жанрового заглавия, в оглавлении этой книги уже имеет жанровый подзаголовок: «Из “Элегии Осени”»¹:

<...>

Где все пустое осень скинет
Вплоть до последнего листка,
Там вдруг элегия нахлынет
Из обмелевшего райка,
И русло старое свободно
Перешагнув на склоне лет,
Неторопливо, полноводно
Исполнит смысла поздний свет².

В самом тексте слово «элегия» тоже появляется, как бы для того, чтобы подчеркнуть авторскую установку на жанр, хотя жанровое содержание совсем не очевидно: накануне зимы герой хочет поверить в неслучайность всего происходящего, в «идеальность» мира, «гоняя чай». Идеальность же обеспечивается тем, что прошлое «догонит» настоящее, вернется и наполнит все смыслом.

Мотив прощания с молодостью тоже, оказывается, может обыгрываться в современной элегии иронически, как в стихотворении Евгения Вербина:

Уходит молодость без спроса,
Без слов, без мятежей...
Уж волосы растут из носа
И из ушей.

¹ Киктенко В. Предзимняя элегия. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2012/02/29/173> Дата обращения: 10.01.2021.

² Киктенко В. Волшебные стихи: три книги стихов. Книга третья. Предместье. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://lib.ru/NEWPROZA/KIKTENKO/stihi3.txt> Дата обращения: 10.01.2021.

И дети, что в одном квартале
Со мной живут,
Совсем уже большими стали:
Здороваться перестают.

Уже не видят синей птицы
Глаза мои:
То голубь на балкон садится,
То воробьи.

И та, которой столько бредил
Я весь свой май,
Глядит мне вслед, как на последний
Ночной трамвай.

1980¹

Налицо традиционные противопоставления: синяя птица – голубь на балконе, красота – растительность в носу и в ушах. Однако любовь (обычно самая главная утрата) оказывается на своем месте: героиня, о которой лирический субъект тосковал всю юность («весь свой май»), сама тоскует по нему, глядя вслед. Все прошло, но ощущения утраты нет, скорее, это традиционное стариковское ворчание. Элегия необходима, но повода для нее не существует.

Ироническая элегия частотна в конце XX – начале XXI веков, как, впрочем, и другие жанры лирики, которые в этот период обыгрываются в ироническом ключе.

Существует и другая разновидность модификации жанра элегии в конце XX века: элегия как стихотворение о счастье (с отдельными недостатками) на фоне всеобщего хаоса. Таким тексты мы встречаем, например, в поэзии Дмитрия Сухарева:

Проходит всё, забыт язык элегий,
А был хорош немилитантный стих.
Так хороши, так свежи были розы,
А мы и в грош не ставим нынче их.

¹ Вербин Е. Плач по оторванной пуговице: Книга стихов. Магнитогорск: Алкион, 1985. Электронный ресурс: http://lit.lib.ru/w/werbin_b_e/text_0030.shtml Дата обращения: 10.01.2021.

А нынче розу, томную на диво,
Не ставим в склянку тёмного стекла,
И элегичность склянки из-под пива
Томится в склепе тёмного угла.

Но всё ж давай не выбросим навечно
Складированных в темени словес.
Придёт пора – элегии вернуться,
И скляницу достанем из пыли.

И осторожно втискивая розу
В сполоснутую наскоро строфу,
Вздохнём по дням, когда язык событий
Был так хорош, так свеж...

1986¹

Заглавие, делающее акцент на быстротечности времени, гибельности прошлого, объясняет и весь жанр. Отсылка к И. Мятлеву, И. Тургеневу и И. Северянину с их тоской по свежести роз здесь принципиально важна, как, впрочем, и цитата из Б. Окуджавы про «склянку темного стекла / из-под импортного пива», в которой «роза красная цвела». Теперь герои тоскуют не по идиллии, а по «свежему» языку, не от несовершенства мира, а от невозможности писать классические элегии. Те дни, когда язык был свеж, ушли – и настало время настоящих элегий.

Неслучайно в элегиях Игоря Заморского (цикле «Эго») почти каждое стихотворение начинается с фразы «Я помню...» и продолжается мотивами воспоминания:

Эго

1

Я помню:
лиственница шла в окно раскрытое веранды.
В него входило много разной ерунды,
но – как входила, лиственница, ты!..

2

Я помню
так мне кажется, по крайней мере, –

¹ Сухарев Д. Холмы: Книга стихов. Иерусалим, 2001. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://sukharev.lib.ru/Stihi/kniga-01.htm#40> Дата обращения: 10.01.2021.

тревожный, трезвый запах моря в ноябре

3

Что делать: я проснулся слишком поздно...

4

Напоминанием судьбы Пальмиры и
Иерусалима,
а может быть, иным народам
предрекая смертный вой,
пылали звёзды <...>

В последнем стихотворении цикла появляется эпитет
«приятственная элегия»:

Давно дворцу не до торжеств,
не до приятственных элегий –
сегодня бывший дом царей
прозрачно пуст и прост.
И взгляд блуждает мой
среди примет
свершившегося действия¹.

«Не до элегий» не дворцу, а самому лирическому герою цикла, который твердо решил петь о печальном, обращаться к идеальному прошлому, и потому шпиль Адмиралтейства в настоящем оказывается «убогой башенкой», а здание двенадцати коллегий объявляется «несуществующим». Привилегий недостойно ничего, кроме судьбы, а она к герою несправедлива. Доведение жанра элегии до своего предела, до абсурдности тоски так же важно, как и отказ от жанрового обозначения.

Такое предельное отрешение от мира, уход в себя был, конечно, и в элегиях XIX века, например, в элегиях М.Ю. Лермонтова («и не жаль мне прошлого ничуть»). Однако тоска никогда не выглядела столь абсурдной и даже фарсово непонятной.

Так, в элегии Натальи Карпичевой мы видим, что жалоба героини переходит уже во что-то иное («не жалуясь

¹ Заморский И. Темная материя: Книга стихов. Магнитогорск: Алкион, 2002. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://lit.lib.ru/z/zamorskij_i_m/text_0020.shtml Дата обращения: 10.01.2021.

– некому», «играю себя и в себе»), героиня словно бы «проигрывает» элегию, примеряя на себя вечную (двадцатичетырехчасовую) тоску:

Элегия-24

Нет, я не жалуясь – некому. Вот и жалеюсь.
Снова расклеилась – значит, наново склеюсь.
Снова нижайше требую гроз и яду,
Меду и грез... Хочешь прийти? Не надо¹.

Героине не нужны утешения («хочешь прийти? Не надо»), она жаждет «гроз и яду», трагического мироощущения как залога перерождения («Снова расклеилась – значит, наново склеюсь»), и элегия оказывается тем жанром, который позволяет реализовать тоску по тоске.

Канон элегии изменяется, появляется стремление найти идеал не в прошлом, а прямо «здесь и сейчас», что порождает «антиэлегические» элегии, как в поэзии Виктора Коркии:

Элегия

<...>

Приятно жить вдвоем
в трех комнатах на третьем
прекрасном этаже, распахивать окно,
лениво тосковать по розовым отрешьям
вчерашних облаков, красивых, как в кино,
любить свою жену – и наслаждаться этим!
1975²

«Ленивая тоска» героев необходима для элегии, но для самих героев она необязательна, как и тоска по прошлому (вчерашним облакам): им «приятно» жить в отдельной квартире и в мире гармонии, наслаждаться любовью. Но

¹ Карпичева Н. По черной лестнице из красного угла: Книга стихов. Магнитогорск: Алкион, 2007. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://lit.lib.ru/k/karpichewa_n_1/text_0060.shtml Дата обращения: 10.01.2021.

² Коркия В. Свободное время. Стихи и поэмы. Москва: Советский писатель, 1988.[Электронный ресурс] Режим доступа: <http://lib.ru/POEZIQ/KORKIA/> Дата обращения: 10.01.2021.

тот факт, что эти строки озаглавлены как «Элегия», сам по себе очень важен. Ленивая тоска по прошлому гармонизирует настоящее, придает ему вкус подлинности.

Элегия конца XX века ищет новые, незаезженные пути и способы выражения: жанр тематизируется и либо переходит в иронию и самоиронию, либо отрицает саму возможность элегического мироощущения при наличии элегического дискурса. Тоска по прошлому становится не содержанием жанра, а маркером памяти, необходимым герою элегии для осознания себя самого.

S. Ju. Artemova

Time as the plot of an elegy of the late twentieth century

The article is devoted to the problem of genre in modern lyrical poetry analyzed on the material of the Elegy. Genre is considered to be a certain type of constructing and completing a whole, as well as something containing information about the way to understand the whole. We are not talking about the canonical genre, but about the genre transformation of elegies in the second half of the XX – early XXI centuries. A major role in the transformation is played by the genre title and other genre markers. One of these markers is an appeal to the past, which builds the plot of the elegy.

Keywords: *genre, transformation, elegy, genre canon, genre features, past, plot, time*

ОБ АВТОРЕ

АРТЁМОВА Светлана Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета, e-mail: svart1@yandex.ru

Ю. В. Доманский

**«Я меряю время плеером...»:
Прошлое и настоящее в лирическом времени
песни «Плеер» группы «Курара»**

В статье рассматривается текст песни «Плеер» екатеринбургской группы «Курара». В качестве предмета изучения выбрано лирическое время, которое реализуется через базовую предметную деталь текста – плеер, позволяя увидеть грани авторского мироощущения, связанные с представлениями о прошлом и настоящим, а в итоге способствуя выражению самоидентификации субъекта относительно времени.

Ключевые слова: рок-поэзия, уральский рок, «Курара», лирическое время, предметная деталь

Один из двух авторов книги об уральской рок-сцене XXI века «Малахитовые гитары» – Дмитрий Мелких – вспомнив фразу Вячеслава Бутусова о том, что «“Наутилус Помпилиус” – очень средняя группа для средних людей», заметил: «Эта характеристика идеальна не только для “Нау” 1980-х, но и для “Курары” нашего времени. Я бы даже сказал, что “Курара” – это “Наутилус” сегодня (не в музыкальном отношении, конечно). Они – это середина, причём не совсем золотая»; и далее: «“Курара” – группа скучная. И мне кажется – скучная намеренно»¹. Данное высказывание, помимо всего прочего, вписывает «Курару» в локальную музыкальную традицию, насчитывающую уже не одно десятилетие своей истории – в уральский (свердловский, екатеринбургский) рок. И если упомянутый Дмитрием Мелких «Наутилус Помпилиус» стоял почти у самых истоков уральской рок-сцены, то «Курара» во многом олицетворяет современное ее состояние; то, к чему от легендарного «Урфина Джюса» и через поныне здравствующие либо так или иначе переформатированные «Наутилус Помпилиус», «Чайф», «Агату Кристи», «Смысловые галлюцинации», «Сансару» пришел свердловский рок в наши дни. Впрочем, группа «Курара», хоть и соотносится с актуальной фазой

¹ Касимов А., Мелких Д. Малахитовые гитары. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 307, 308.

екатеринбургского рока, образовалась довольно давно – под нынешним названием в 2003-м г., а первый студийный альбом датируется годом 2004. На данный момент дискография группы насчитывает восемь студийных альбомов, множество синглов и видеоклипов; «Курара» активно концертирует. Кроме того, фронтисмен группы Олег Ягодин является профессиональным актером – снимается в кино, играет ведущие роли в большинстве спектаклей екатеринбургского «Коляда-театра». С актерской деятельностью связана и специфическая исполнительская манера Ягодина: и на театральной сцене, и в «Кураре» он произносит текст – текст роли и текст песни – весьма своеобразно – словно читает в одной тональности; получается в результате довольно-таки необычно и харизматично. Но наша сегодняшняя задача не касается специфики ягодинского исполнения; речь пойдет о тексте одной из песен «Курары», а еще точнее, об одном аспекте одного из песенных текстов – о лирическом времени в песне «Плеер» (автор текста Олег Ягодин) из альбома «Курары» «Пуля» 2016 г.

По поводу этой песни в интервью 2017 г. журналист Дмитрий Ханчин задал Ягодину вопрос: «Это твои личные воспоминания или всех членов группы?» Ягодин ответил: «Как бы мои, но все такое пережили. У меня, правда, была кассета: на одной стороне “Violator”, на другой “Electric Safe”. Моя первая кассета. <...> Я вспоминаю мрачноватые времена нашей молодости и понимаю, что только меломания многих людей и вывезла. Это была валюта: что-то переписал, записями побанчил. <...> Раньше было, что достал новый альбом – и такая радость, а сейчас всё обесценилось, когда гигабайтами музыку качаешь»¹. И действительно, песня «Плеер» может быть прочитана как данная от лица биографического автора художественная экспликация

¹ Ханчин Д. «Название, как у «Ленинграда», обложка, как у Оксимирона»: Группа «Курара» разбирает альбом «Пуля» и всю свою дискографию. Электронный ресурс: I'MC. Режим доступа: <https://itsmymcity.ru/2017-04-11/gruppa-kurara-razbiraet-albom-pulya-i-vsyu-svoyu-diskografiyu> (дата обращения: 07.06.2021). Упомянутые Олегом Ягодиным группы – «Violator» и «Electric Safe» – упоминаются в тексте песни «Плеер»: «Тело немеет а в голове Violator или Electric Cafe».

воспоминаний о прошедшем времени и размышлений о времени нынешнем, то есть вопрос корреспондента к автору текста был вполне закономерен относительно именно этой песни, проще говоря – вопрос был во многом спровоцирован ее текстом. Мы попробуем приблизиться к пониманию того, каким образом в «Плеере» реализуются представления о времени и каким образом формируется такой сегмент поэтики песни, как лирическое время.

Вся песня структурно являет собой развертывание ее названия – «Плеер»; и вместе с тем – развертывание первой звучащей сильной позиции, то есть первого стиха: «Я меряю время плеером». То есть время становится в «Плеере» важнейшей категорией, соотносимой с тем, что можно назвать базовой предметной деталью текста – с плеером. Попробуем присмотреться к специфике взаимодействия в тексте «Плеера» времени в его лирической ипостаси и базовой предметной детали.

Структурно «Плеер» делится на три части, в каждой из которых два ритмически различных сегмента; их можно привычно обозначить, как куплет и рефрен. В первых двух частях рефренные сегменты (они начинаются со стиха «Нота-аккорд») полностью тождественны; к тому же от куплетов при исполнении они отличаются не только ритмически, но еще и интонационно: в рефренах голос звучит по, если можно так выразиться, машинному, механическому. Куплетные же сегменты – первый и второй (о третьем куплете и отличающемся от первых двух третьем рефрене скажем ниже) – представляют из себя тяготеющие в родовом плане к эпике высказывания. Однако при наличии событий эпического плана эти части все же являют собой лирический текст – во главе угла здесь высказывание субъекта о себе, а формирующей целостность категорией выступает тут время в особой своей – лирической – ипостаси. В первом куплете эксплицируются отношения субъекта и плеера в настоящем:

Я меряю время плеером
Четыре гига примерно неделя
Три-четыре трека на велосипеде
Из дома на какую-нибудь репетицию
Три-четыре альбома на самолёте

Из Екатеринбурга в какую-нибудь столицу
Винил пленка CD Mp3 и снова винил
На то чтобы я ориентировался в пространстве
Работает целая музыкальная индустрия
Кто ещё может этим похвастаться
Кто ещё может так раствориться в реальности

Обратим внимание и на то, что в этой части – в первом куплетном сегменте – есть, во-первых, сжатая в одну фразу история аудионосителей за последние полвека: «Винил пленка CD Mp3 и снова винил»; как видим, эта история представлена перечислительным рядом, где совпадение первой позиции и позиции последней (возвращение музыки на виниловые пластинки, которые еще недавно казались навсегда канувшей в лету архаикой) формирует такую характеристику времени, как цикличность, когда смена эпох неизбежно приводит к тому, с чего всё когда-то начиналось, и в настоящее время мы вновь вернулись на ту стадию, с которой в свое время стартовали (касается это не только музыки, хотя и выражено в песне в номинациях аудионосителей, и неожиданно поддержано будет в рефрене, но об этом чуть позже); а во-вторых, идущая сразу вслед за этим проекция времени на пространство через экспликацию позиции субъекта: «На то чтобы я ориентировался в пространстве // Работает целая музыкальная индустрия». Второе – соотнесение времени и пространства в рефлексии субъекта – смело можно назвать лирическим хронотопом: звучание музыки в плеере отмеряет временные отрезки жизни субъекта, а вместе с этим – его перемещения в пространстве; единство же времени и пространства для субъекта обусловлены функционированием (и в жизни, и в тексте) предмета – плеера, то есть базовая предметная деталь песни становится элементом, определяющим лирический хронотоп всего высказывания.

Во втором куплетном сегменте при помощи ретроспекции акцент смещается на отношения субъекта и плеера в прошлом (многоточиями в тексте отметим те места, которые не поются на альбоме, но недвусмысленно подразумеваются):

Свой первый плеер я привёз из ГДР
Плеер кассетный сделан в Корее

Пришлось попотеть чтобы одновременно хвастаться
И одновременно не отхватить ...
Плеер кассетный редкость в то время
Такая же редкость как плеер пальчиковые батарейки
Батарейки грели на батарее
Батарейки грызли
Варили в кипящей воде
Ещё за каким-то ... плеер подключали
к какой-то аудио системе

Зачем не помню
Наверно для того чтобы проверить пишет или нет
В то время мало что вызывало доверие
Плеер о плеер
Великое изобретение
Год девяносто первый остановка метель
Тело немеет а в голове Violator или Electric Cafe
Плеер замерзал и тянул в два раза медленнее
В два раза медленнее тянулась юность
Я до сих пор сутуюсь
И до сих пор
Винил пленка CD Mp3 и снова винил
Ночами длинными вытаращив глаза
Мы переписывали и писали переписывали и писали
Качали в себя любую музыкальную информацию
Которая была гораздо важнее развала Союза
Хозрасчета и гласности

Прошлое, как это уже было в первом куплетном сегменте с настоящим временем, осмысливается здесь через плеер – вновь ощущение времени субъектом осуществляется и транслируется через базовую предметную деталь; при этом уже в начальных стихах время, как и в первой части, реализуется в пространственных элементах; и пространство теперь расширяется: вместо Екатеринбурга¹ и столиц по-

¹ Кстати связанные с локусом Екатеринбурга в первом куплете стихи «Три-четыре трека на велосипеде // Из дома на какую-нибудь репетицию // Три-четыре альбома на самолёте // Из Екатеринбурга в какую-нибудь столицу» могут быть прочитаны как такая подробность из жизни субъекта, которая соотносится с жизнью биографического автора не только в ракурсе локативной атрибуции («Курара», напомним, из Екатеринбурга), но и в про-

являются заграничные ГДР и Корея – самый дальний для советского человека (речь идет о прошлом субъекта, а оно соотносится с советским или ранним постсоветским временем) Запад и дальний же (хотя и не самый) Восток сошлись опять-таки в плеере, привезенном из ГДР, но сделанном в Корее.

Кроме всего прочего, в рефлексии субъекта о прошлом из куплетного сегмента второй части песни обращает на себя внимание упоминание батареек, явно проецирующееся на песню упомянутого в начале статьи «Наутилуса» «Эта музыка будет вечной» (текст Ильи Кормильцева), где музыка будет вечной, «если я заменю батарейки»; в прошлом же субъекта песни «Курары» заменить батарейки на новые возможно далеко не всегда в виду отсутствия новых батареек в магазине или же отсутствия денег на них; но, несмотря на это, и тут музыка может быть вечной, ибо существуют способы реанимации скончавшихся батареек, чему в числе прочего способствует предмет, представленный однокоренным относительно батарейки словом – батарея. Если же рассматривать батарейки в иносказательном ключе жизни музыки во времени, то и у «Нау», и у «Курары» присутствуют претензии на вечность музыки, в обоих случаях эта вечность зависит от батареек, а те, в свою очередь, от человека, способного либо заменить старые на новые, либо подручными способами оживить старые. То есть роль человека в сохранении музыки для вечности значительна, однако человек мало что может, если у него нет батареек – новых или хотя бы способных к возрождению старых. Для нас же важно, что при помощи предмета (батарейки) вновь эксплицируются представления субъекта о времени, в данном случае в такой непростой его ипостаси, каковой является вечность, то есть лирическое время реализуется через предметный мир.

А ближе к финалу рассматриваемого куплета лирическая рефлексия субъекта по поводу прошлого и своего мес-

екции на профессию Олега Ягодина: в куплетном сегменте первой части фраза про репетицию указывает на то, что автор текста и фронтирсмен «Курары» является профессиональным театральным актером; то есть в тексте песни нарочито эксплицируется указание на тождество автора-исполнителя и субъекта.

та в нём (и, конечно, воспоминаний о том прошлом) реализуется в антитезе, с одной стороны, музыки в жизни субъекта и ему подобных («мы»), а с другой – того, что происходило в те годы в стране («Ночами длинными вытарашив глаза // Мы переписывали и писали переписывали и писали // Качали в себя любую музыкальную информацию // Которая была гораздо важнее развала Союза // Хозрасчета и гласности»), что соотносится с цитированным выше метатекстуальным высказыванием Олега Ягодина (напомним: «Я вспоминаю мрачноватые времена нашей молодости и понимаю, что только меломания многих людей и вывезла»). Еще точнее – перед нами антитеза подлинного, того, чем живет личность – в этой роли выступает здесь музыкальное искусство – и наносного, внешнего, стремящегося подменить собой истинную жизнь души, но того, что в те поры было, что называется, у всех на устах, в песне «Плеер» это выражается перечислительным рядом из слов официального дискурса той эпохи: *развал Союза, хозрасчет, гласность*. Переходом же к названной антитезе выступает повторяемая из первого куплета сжатая история аудионосителей, эксплицирующая, напомним, цикличность времени, возвращение его на современном этапе к начальной точке: «Винил пленка CD Mp3 и снова винил». Только теперь, в куплетном сегменте второй части, данная фраза при помощи лексического повтора оказывается вписанной в ближайший контекст:

Я до сих пор сутуюсь
И до сих пор
Винил пленка CD Mp3 и снова винил

Данный момент оказывается крайне важен для понимания лирического времени песни: дважды воспроизведенное «до сих пор» в сочетании со словом «снова» задает нерушимую связь прошлого и настоящего в рефлексии субъекта – сначала в проекции на себя, на очевидную связь себя в прошлом и себя в настоящем: «Я до сих пор сутуюсь», затем – как указание на цикличность времени, вернувшегося в предметном мире аудионосителей к некогда исходному винилу.

Экскурс в минувшее в системе с проекцией на настоящее из второго куплетного сегмента в какой-то степени

поддерживается куплетным сегментом и третьей части песни, где, как и в первых двух куплетных сегментах, жизнь субъекта и – самое главное – осмысление субъектом этой жизни соотносятся с музыкой, источником которой выступает плеер, то есть базовая предметная деталь уже окончательно цементирует лирическое время песни:

Я меряю время плеером
Где-то там в параллельной вселенной
Существует органическая жизнь
Для которой когда-либо мною прослушанные треки
Как для земли кислород
И чем меньше слов тем больше прёт
Только инструментальная музыка двигает время вперёд
Время вперёд новости восемьдесят восьмой год
Чувствуешь переворот в общественном сознании
Пытаешься запоминать английские названия групп
Смешно перевираешь и вдруг
Ты здесь
И записываешь бесполезный набор аккордов и букв

Можно сказать, что плеер становится стержнем этой жизни, определяя для субъекта первичный статус музыки относительно всего остального, всего того, что происходит во внешнем мире: пока во внешнем мире «Время вперёд новости восемьдесят восьмой год» и «переворот в общественном сознании» ты «Пытаешься запоминать английские названия групп». Однако, что интересно, внешнее и личное здесь текстуально не только никак не отделены друг от друга, но даже слиты в единство глаголами второго лица единственного числа, транслирующими авторефлексию – обращения субъекта к себе прошлому: «чувствуешь» и «пытаешься». Но всё же слияния тут быть не может, пример чему – переход к рефренному сегменту третьей части.

Тут следует сказать, что рефренные сегменты во всех трех частях песни «Плеер» построены не на внешних событиях (каковые мы видели в куплетных сегментах), а на системе событий внутреннего плана, событий, транслирующих мироощущение субъекта через перечислительный ряд, порождённый плеером, как базовой предметной деталью всего текста. Вот рефренный сегмент первой и второй частей песни:

Нота аккорд
Буква слово
Вот и готово
Ставь на запись
Луна выглядывает из-за угла
И улыбается
Зима меняет местами дома
И кувыркается снег
И зажигается свет
Мне будет пятнадцать всегда
И ничего не меняется
Зима устала и легла на проспект
Велосипедам респект
Трамваям привет

Куплетный и рефренный сегменты в первой и второй частях «Плеера» относительно друг друга противопоставлены не только ритмически, а и в плане специфики реализации субъекта речи: в рефрене это сугубо лирический субъект, тогда как в куплетных сегментах наблюдается участие эпического субъекта-рассказчика. Однако благодаря такому субъектно-родовому контрасту рождается целостность, определяющей в которой оказывается предметная деталь – плеер. То есть базовая предметная деталь формирует художественное единство песни. О специфике же времени в рефренных сегментах скажем чуть ниже – при рассмотрении третьего рефренного сегмента.

Третья часть «Плеера» «Курары» отличается от первых двух как в куплетном, так и в рефренном сегментах. Приведенный выше третий куплетный сегмент открывается той же формулой, что и вся песня: «Я меряю время плеером». Только теперь эта формула несет в себе иные относительно начального сегмента смыслы. В начале время осмысливалось в ракурсе непосредственных и привычных временных отрезков («Четыре гига примерно неделя // Три-четыре трека на велосипеде // Из дома на какую-нибудь репетицию // Три-четыре альбома на самолёте // Из Екатеринбурга в какую-нибудь столицу»), в финальной же части время понимается уже в историческом, в эпическом ракурсе вплоть до упоминания названия музыкального источника заставки главной новостной програм-

мы страны, программы «Время» – фрагмента оркестровой сюиты Георгия Свиридова «Время, вперед!» – упоминания, предваряемого специфическим обобщением, вытекающим, видимо, из оценки этого сугубо инструментального произведения («И чем меньше слов тем больше прёт // Только инструментальная музыка двигает время вперед // Время вперед новости восемьдесят восьмой год // Чувствуешь переворот в общественном сознании»). Но в обоих случаях – и в первом куплетном сегменте, и в куплетном сегменте третьем, в их сильных начальных позициях – субъект декларирует: «Я меряю время плеером». То есть предметная деталь выступает для субъекта способом измерения и личного времени, и времени исторического. Но именно там, где объектом субъектной рефлексии оказывается измерение исторического времени, то есть в куплетном сегменте третьей части, личное время отнюдь не исчезает, а в результате получается, что в куплетном сегменте третьей части, как уже говорилось, время внешнее и время личное в рефлексии субъекта стремятся к слиянию.

И тут очень важен оказывается следующий за третьим куплетом рефрен. Он в начальных стихах отличается от тождественных друг другу рефренных сегментов первой и второй частей, но в этих стихах является при этом и своего рода вариантом – и лексическим, и семантическим – начальных стихов предшествующих рефренов. А кроме того, прямо вытекает из куплетного сегмента третьей части; нельзя даже четко представить границу куплетного и рефренного сегмента третьей части – стихи «Ты здесь // И записываешь бесполезный набор аккордов и букв» могут быть поняты и как завершение куплетного сегмента, и как начало сегмента рефренного. Если принять эти стихи, как начальные для рефрена, то выглядит завершающий всю песню рефрен так:

Ты здесь
И записываешь бесполезный набор аккордов и букв
Ноты аккорды запись
Замыкается круг
Все становится ясно
Луна выглядывает из-за угла
И улыбается

Зима меняет местами дома
И кувыркается снег
И зажигается свет
Мне будет пятнадцать всегда
И ничего не меняется
Зима устала и легла на проспект
Велосипедам респект
Трамваям привет

Переход от куплетного сегмента тут не столько ритмический, как было в предыдущих частях, сколько лексический – переход осуществляется завершающим куплетный сегмент словом «вдруг» («...и вдруг // Ты здесь // И записываешь...»), которое знаменует собой временной скачок в сознании субъекта, возвращение из прошлого (преимущественно исторического, о коем шла речь в предшествующем куплетном сегменте) в личное настоящее; в результате стремительности такого скачка лексемы, знакомые по двум предыдущим рефренам, организуются в новую систему: вместо коротких номинаций, воплощающих в первых двух рефренах процесс создания песни («Нота аккорд // Буква слово») и переходящих следом в констатацию однозначного результата («Вот и готово // Ставь на запись»), в начале финального рефрена перед нами связное описание этого процесса («записываешь бесполезный набор аккордов и букв»), завершающееся совсем не так однозначно, как было в предыдущих рефренах; теперь за перечислением («Ноты аккорды запись») возникает своего рода итог: «Замыкается круг // Всё становится ясно». Это, безусловно, новый поворот лирического сюжета в аспекте осмысления времени субъектом. И хотя «Замыкается круг» можно связать с явленной в первых двух куплетах через возвращение носителей музыки к исходному винилу цикличностью времени, здесь все же – благодаря элементу «Всё становится ясно» – несколько иное: тут не просто возвращение к начальной точке времени и пространства, тут прямая декларация столь важного прояснения сознания, прояснения, произошедшего через осмысление себя во времени через предметный мир – через плеер, через аудионосители.

Однако дальше вновь воспроизводятся стихи, уже знакомые по предыдущим рефренным сегментам, что может

указывать на неизменность функции плеера и, соответственно, неизменность роли музыки в жизни человека; по большому же счету – на то, что ход времени и смена эпох не способны изменить определенные константы существования человека, обладающего плеером и через плеер осознающего свое место в мире. И тут особая смысловая нагрузка, как, впрочем, и в первых двух рефренных сегментах, ложится на тот стих, где субъект прямо эксплицирован местоимением первого лица единственного числа: «Мне будет пятнадцать всегда». Слово «всегда» и следующий вслед за ним стих «И ничего не меняется» знаменуют собой застывшее время, которое может быть понято, как вечность – вполне вероятно, та самая вечность музыки из упомянутого выше классического кормильцевского текста из репертуара «Наутилуса», вечность, возможная благодаря вовремя замененным (а в случае текста Ягодина – реанимированным) батарейкам. Проявления же внешнего мира из повторяемой трижды части рефренного сегмента (о Луне, зиме, снеге, свете) переданы при помощи глаголов настоящего времени несовершенного вида, что указывает в данном случае на постоянство происходящих действий, на протяженность их во времени, как результат – на соотносительность со словом «всегда». Отсутствие глаголов в двух финальных стихах («Велосипедам респект // Трамваям привет») тоже указывает на постоянство. И лишь стих «Зима устала и легла на проспект» формирует что-то преходящее в этой системе временных констант.

Что же в итоге в плане осмысления субъектом времени дают рефренные сегменты в системе с куплетными сегментами? То есть что можно в этом ключе сказать о песне «Плеер» как целостности? Жизнь движется во времени, которое измеряется плеером – предметом, несущим музыку; однако это движение происходит лишь во внешнем относительно субъекта мире; и пусть сам субъект тоже движется в пространстве этого мира (и, соответственно, движется во времени), во внутренней жизни субъекта ничего не меняется; эта жизнь застыла в определенной и, что важно, в оценочном плане позитивной точке, тогда как движение мира позитивным не назовешь. Впрочем, это движение, происходящее во внешнем мире, не более чем иллюзия, что выражено в цикличности времени, возвращающегося, если

брать предметный мир музыки, к некогда исходному винилу. Лирическое время в песне «Плеер» – это то внутреннее время субъекта, противопоставленное времени внешнему, ели угодно – историческому; в мире что-то происходило в прошлом, что-то происходит в настоящем, однако в мире субъекта есть только набор констант, заданный некогда и неизменный по сей день; набор этот обусловлен тем, что звучало и звучит из плеера, самим фактом своего существования формируя мироощущение субъекта, его внутренний мир, его «проживание» мира внешнего.

Таким образом, лирическое время в песне «Курары» воплощается в базовой предметной детали текста, что позволяет реализовать авторские представления о прошлом и настоящем, а в итоге способствует выражению самоидентификации субъекта относительно времени.

Y. V.Domanski

«I measure time with the player...»: Past and present in the lyrical time of the song «Player» by the band «Kurara»

The article discusses the lyrics of the song «Player» by the Yekaterinburg band «Kurara». As the subject of study, lyrical time is chosen, which is realized through the basic subject detail of the text-the player, allowing you to see the facets of the author's worldview associated with ideas about the past and present, and ultimately contributing to the expression of the subject's self-identification with respect to time.

Keywords: rock poetry, Ural rock, «Kurara», lyrical time, subject detail

ОБ АВТОРЕ

ДОМАНСКИЙ Юрий Викторович (Москва), доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета; старший научный сотрудник Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина.

Содержание

О времени и о сюжетах	5
-----------------------------	---

Историческое время

<i>А. А. Мальшев</i> Стилистика представления долгожителей в петровских «Ведомостях» (1702–1727)	11
<i>С. В. Денисенко</i> «Распалась связь времен»: Невозможное время и «вечные типы»	20
<i>А. В. Кошелев</i> «Старинный журналист» и «новейшая история, которой примера не было в человечестве...» («Листки Барона Брамбеуса»)	26
<i>Е. А. Новосёлова</i> «Места памяти» как способ репрезентации индивидуального времени в цикле Ю. В. Трифонова «Опрокинутый дом»	37
<i>В. В. Анищенко</i> Часы в асомническом пространстве произведений русской литературы первой трети XIX века	47
<i>И.Б. Сазеева</i> О мифологеме наивного старца	55
<i>И. В. Мотеюнайте</i> Время оттепели: о повести Ильи Эренбурга «Оттепель»	67

Иллюзорное время

<i>А. В. Устинов</i> Художественное время в повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством»	81
<i>А.А. Липинская</i> «...но не позже полуночи»: категория времени в британской готической новелле	94
<i>А. Ю. Сорочан</i> Время живых и время мертвых: Дж. К. Бэнгс и Содружество Теней	103

<i>С. А. Васильева</i>	
«Уж полдевятого на циферблате судьбы»: время человечества в романе Л. Леонова «Пирамида»	115
<i>Э.Ф. Шафранская</i>	
Система метафор времени в романе Саши Филипенко «Красный крест»	125
<i>Д. Л. Карпов</i>	
Образы времени в сборнике Ю. Казарина «Глина»	136
<i>Б. Ф. Кольмагин</i>	
«Реальное» и «воображаемое» время неофициальной поэзии 1960–1980 годов	146
<i>С.Ф. Меркушов</i>	
Время «первых реакций» (повесть «За миллиард лет до конца света», сценарий «День затмения» А. и Б. Стругацких, фильм «Дни затмения» А. Сокурова)	154
<i>П. С. Громова</i>	
Время и пространство после смерти в современной молодежной литературе	165

Социальное время

<i>Ю. М. Никишов</i>	
«Расчислено по календарю». Историческое и художественное время в «Евгении Онегине»	179
<i>С. В. Фролов</i>	
Время как действенная сила в судьбах композиторов русской классики	193
<i>Ю. Е. Павельева</i>	
Гражданская война в памяти ребенка: картина времени сквозь фрагменты воспоминаний	205
<i>А.В. Батулина</i>	
Репрезентация семантического поля «Время» в мемуарной прозе А.Е. Бовина	218

<i>Е. А. Герасимова</i>	
Единица времени в рассказе А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».....	227
<i>А.М. Бойников</i>	
Феномен времени в лирике Н.И. Тряпкина	237
<i>С. Н. Еланская</i>	
Социальное время и его мифология в отечественном кино.....	244
<i>А. А. Елкина</i>	
«Очень новая старая пагода»: японская модель восприятия времени в путевых дневниках советских журналистов	258

Личное время

<i>А.А. Рыбакова</i>	
«Покойная ночь <...> была беспокойная»: Ночное время в романе Н.С. Лескова «На ножах».....	269
<i>С.М. Пинаев</i>	
Время-«воспоминание» в поэзии И.Ф. Анненского .	275
<i>Е. П. Беренштейн</i>	
Персонификация времени в «Пепле» и «Урне» Андрея Белого	283
<i>В. А. Гайдук</i>	
Четыре времени любви в ранних дневниках и записных тетрадах В. Я. Брюсова.....	294
<i>А. М. Грачёва</i>	
Эмпирическое и сакральное времена в книге А. М. Ремизова «Петербургский буерак»	305
<i>А С. Урюпина</i>	
Биографический хронометр Алексея Ремизова («Золотые книги Обезвельволпала»)	313
<i>С. Ю. Артёмова</i>	
Время как сюжет элегии конца XX века	334
<i>Ю. В. Доманский</i>	
«Я меряю время плеером...»: Прошлое и настоящее в лирическом времени песни «Плеер» группы «Курара».....	342

Время как сюжет

В серии изданы следующие книги

Прошлое как сюжет

Настоящее сюжет

Будущее как сюжет

*

Мгновение как сюжет

Вечность как сюжет

Безвременье как сюжет

*

Юность как сюжет

Зрелость как сюжет

Старость как сюжет

*

Научное издание
Время как сюжет

Составитель А. Ю. Сорочан

Подписано в печать 27.10. 2021

Формат 60x84 1/16

Бумага типографская. Объем 12 п. л.

Тираж 500 экз.

Отпечатано в ООО «Альфа-пресс»

8 910 532 1504

